Sommario

Núm. 15 (2015)

Contribuciones / Contribuções / Contributi

La preeminencia y la osadía: La importancia de la Enciclopedia de maravillas de Laureano Albán
Ronald Campos López

El proceso redaccional de Poesías de Miguel de Unamuno: intento de reconstrucción
María Martínez Deyros

El verso 20 del Poema de Mío Cid y la memoria histórica: ideología y contexto en la literatura medieval española. Estructuras literarias comparadas
José Manuel Querol Sanz

Poesía, corte y epistolaridad entre España e Italia: cuarenta y seis cartas inéditas de Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas, con el cardenal Ascanio Colonna (1560-1608)
Patricia Marín Cepeda

Fatti e interpretazioni. Nietzsche, Saer, Sartre, Cortázar
Pino Menzio

Morti apparenti e morte metaforica ne La fuerza de la sangre
Tonina Paba

El episodio de Feliciana de la Voz (Persiles, III, 2-5) en el conjunto de la obra de Cervantes
Juan Ramón Muñoz Sánchez

Gli amanti di Verona tra Lope de Vega e William Shakespeare
Agnese Scammacca del Murgo

"Las aves del imperio coronadas": poesía y arte en el túmulo de Quevedo a sor Margarita de Austria
Adrián J. Sáez

El discurso ingenioso del loco fingido en Los locos de Valencia de Lope de Vega
Ana Aparecida Teixeira de Souza

La princeps del Lazarillo: Estrasburgo, 1550, Augustin Frisius, en dozavo, a 25 emes y titulillos exentos; pruebas documentales y ecdóticas
Arturo Rodríguez, Alfredo Rodríguez López-Vázquez

Tre strategie narrative per il ricordo e la ricostruzione di un passato traumatico: Javier Marías, Almudena Grandes e Antonio Muñoz Molina
Fausta Antonucci

Traducir "Manuscrito cuervo" de Max Aub. Algunas consideraciones preliminares
Eugenio Maggi

El texto de las Treze quistiones traduzidas de lengua toscana en española. Desde la tradición manuscrita y los incunables hasta la traducción
Carmen F. Blanco Valdés

Marginalia

Soledad Pérez-Abadín Barro, La configuración de un libro bucólico: Églogas pastoriles de Pedro de Padilla
David G. Couso

José Manuel Mora, Corpi perduti, traduzione italiana, note e postfazione a cura di Veronica Orazi
Barbara Greco

La edición del Lazarillo de Amberes de 1553: fuentes documentales
Arturo Rodriguez

Tradurre l'impostura
Erika Atzori

Los monarcas del converso. Comentario bibliográfico
Rafael Bonilla Cerezo

La preeminencia y la osadía: La importancia de la *Enciclopedia de maravillas* de Laureano Albán

RONALD CAMPOS LÓPEZ
Universidad de Valladolid

Resumen
Se pretende demostrar la importancia de la *Enciclopedia de maravillas*, del poeta costarricense Laureano Albán, dentro de la poesía universal, ya que este poemario constituye un nicho literario donde se funden cuantitativa, cualitativa y estilísticamente una perspectiva trascendentalista, la imaginación simbólica y la ensoñación poética del cosmos, la existencia y la permanencia de lo sagrado.
Palabras clave: Literatura costarricense, poesía, Laureano Albán, Enciclopedia de maravillas

Abstract
This study aims to show the importance of the *Enciclopedia de maravillas*, of the Costa Rican poet Laureano Albán, within the universal poetry, as a literary niche where transcendentalist perspective, symbolic imagination and poetic reverie of the cosmos, the existence and permanence of the sacred melt quantitatively, qualitatively and stylistically.
Keywords: Costa Rican literature, poetry, Laureano Albán, Encyclopedia of wonders

La enciclopedia es esta rosa loca
que se pone a llorar cuando la dejan sola.
Que quiere ser el mundo y apenas es testigo
de la alta orfandad de los ojos del viento.
Es decir… que no sabe más que tú cuando besas
y te quedas desnudo como imitando pájaros.
La enciclopedia cada noche muere,
igual que el hombre éste que en los ojos traemos.
Y ante el mar —yo la he visto—
puede volverse toda indefensa y de arena.
"La enciclopedia"
Enciclopedia de maravillas (tomo I, p. 407)

1. UN UNIVERSO MARAVILLOSO EN LA *POIESIS* DE LA *ENCICLOPEDIA DE MARAVILLAS*

La *Enciclopedia de maravillas* del poeta costarricense Laureano Albán constituye un texto y un patrimonio únicos en la poesía y literatura universales. Sus 1935 poemas publicados en cuatro tomos (335 en el I, 333 en el II, 335 en el III y 932 en el IV), sin contar aquellos aún

Ronald Campos López, "La preminencia y la osadía. La importancia de la *Enciclopedia de maravillas* de Laureano Alban" *Artifara* 15 (2015), pp. 5-20
Recibido el 22/05/2014 · Publicado el 23/01/2015

inéditos, ya trabajados y listos para el V, ofrecen un nicho literario donde se funden, cuantitativa y cualitativamente, una perspectiva literaria trascendentalista, una diversidad temática y estilística, una extraordinaria capacidad subjetiva "para expresar estados y circunstancias de gran complejidad" (von Mayer, 2007: §5). Como toda la poesía de Albán, la *Enciclopedia de maravillas* "está hecha […] para reflexionar, pues tiene la virtud de aislar los fenómenos de la realidad para desentrañar las verdades epistemológicas, y convertirlas en palabras esenciales" (von Mayer, 2007: §4).

La *Enciclopedia de maravillas* intenta consolidar una realidad trascendental de los seres, objetos, acciones, sentimientos y materialidades cotidianos, entre otros, desde una perspectiva poética, como configuración de un cosmos en donde todo forma parte de una hierofanía revelativa de lo trascendental, que va más allá de una perspectiva racionalista de las realidades sensoriales y conceptuales humanas.

Sin embargo, este tratamiento trascendental de los objetos cotidianos no es exclusivo de la *Enciclopedia de maravillas*. Ya había sido trabajado por Albán en *Sonetos laborales* (1977) y *Sonetos cotidianos* (1978). Puede considerarse esta, pues, como una tendencia y perspectiva continua en la producción poética de este autor costarricense, aunque herencia de la poesía latinoamericana del siglo XX, ya que este mismo tratamiento poético respecto de los objetos cotidianos se puede rastrear, por un lado, en Gabriela Mistral, quien pretendió poetizar el mundo a través de "las cosas […] simples, elementales, toscas", verbigracia: "un puñado de polvo o […] un tazón roto" (Oviedo, 2001: 268); por otra parte, en Pablo Neruda, quien organizó metódicamente, en sus *Odas elementales* (1954), *Nuevas odas elementales* (1956) y *Tercer libro de las odas* (1957), un proyecto estético que busca la trascendencia de tales objetos a través de la poesía, propuesto como un nuevo ordenamiento del mundo a partir de los elementos que lo componen. En este sentido, afirma Oviedo: "Neruda quiso «poetizar» el mundo, nombrar cada una de sus cosas, de la A a la Z, como quien compusiese una enciclopedia lírica" (2001: 349). En estas odas, Neruda deseó "continuar con su proyecto de verbalizar la totalidad del mundo, convertirlo en un inagotable acto de lenguaje: si se piensa bien, estas odas (que se disponen alfabéticamente, desde la «Oda al aire» y la «Oda al vino») son como un inventario de la realidad, terrestre, de las infinitas cosas que hacen la existencia posible y que, por su humildad, no habían ingresado a la poesía" (Oviedo, 2001: 373). Albán es, en el panorama de la poesía latinoamericana del siglo XX, quien lleva sin duda este afán poético hasta un nivel más claramente enciclopédico, pero —a diferencia de Neruda— integrado con verdades metafísicas, cósmicas y místicas de mayor complejidad subjetiva, asociadas con las vivencias de lo sagrado, los mitos y los arquetipos.

Otro caso más se dio. En 1967, el poeta cubano Eliseo Diego publicó *Muestrario del mundo o Libro de las maravillas de Boloña*. En este poemario, pretendió iluminar "cada signo del zodíaco, cada estación del año, cada herramienta del hombre, etc" (Diego, 1986: 84), a partir de la fascinación que le motivó "el catálogo de los tipos de letras, grabados y viñetas de la Imprenta de don José Severino Boloña" (1986: 84), publicado en La Habana en 1836. Sobre este último, dice el mismo Diego:

> Era más que un simple catálogo. En páginas de diversos colores —rosadas, verdes, amarillas— se desplegaban los tipos de letras a lo largo de una aparente Historia de la Imprenta. Venían luego las viñetas de las cuatro estaciones del año, grabados de todas las cosas y criaturas imaginables, los doce signos del zodíaco y como gran final, una danza macabra de esquelas mortuorias. El catálogo quedaba convertido en un pequeño acertijo del universo (1986, p. 84).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

En comparación con la *Enciclopedia de maravillas*, el texto de Diego se limita a fortalecer la relación ilustración-texto, donde ambas textualidades se complementan. La segunda, claramente, aparece posterior a la primera y en función de esta. En el texto de Albán, la definición poética del mundo no se restringe a ilustrar el universo, sino que trasciende sus significaciones hacia lo metafísico y místico, e inclusive reinventándolo. El texto de Diego, por lo tanto, pareciera ser, en la literatura latinoamericana, un antecedente más del objetivo estético de la *Enciclopedia de maravillas*, pero disímil en cuanto a la perspectiva poética.

Partiendo de este panorama, se procederá a demostrar la importancia de la *Enciclopedia de maravillas*, según algunos aspectos de su forma, contenido y perspectiva poéticos.

2. LA *ENCICLOPEDIA DE MARAVILLAS* FRENTE AL ENCICLOPEDISMO Y LA FILOSOFÍA OCCIDENTAL

Toda enciclopedia, desde el punto de vista cultural e histórico del enciclopedismo francés del siglo XVIII, corresponde a un conjunto orgánico, en el cual se recogen y divulgan informaciones especializadas y correspondientes a diversos campos del saber y de las actividades humanas, dando preeminencia a la conceptualización y los datos que no podrían ser hallados con facilidad.

Uno de los registros enciclopédicos de la antigüedad clásica es la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo. En los treinta y siete capítulos de este texto se incluyen temas como historia natural, medicina, geografía, geología, arte, arquitectura, entre otros. Se conoce, además, el texto de San Isidoro de Sevilla titulado: *Etimologías*, cuyos veinte libros abarcan temas como la gramática, la métrica, la retórica, la dialéctica, las matemáticas, la religión, la medicina, la agricultura, entre otros. En el siglo X, filósofos musulmanes de Basora redactaron la *Enciclopedia de los hermanos de la pureza*, texto que llegó a España en el siglo XI e influyó en los intelectuales musulmanes y judíos de la zona. En 1247 y 1272, fueron compiladas en España dos enciclopedias de ciencias naturales, física, geometría, astronomía y metafísica aristotélicas: el *Midraš ha-Ḥoḵmah* y el *De'ot ha-Filosofim*, por Judah ben Salomón de Toledo y Šem Ṭoḇ ibn Falaqera, respectivamente. En 1541, la palabra "enciclopedia" formó parte del título del texto de Joachimus Fortius Ringelbergius: *Lucubrationes vel potius absolutissima kyklopaideia* (*Elucubraciones o más bien absoluta enciclopedia*). En 1559, Pavao Skalić publicó *Encyclopaedia seu orbis disciplinarum tam sacrarum quam prophanarum epistemon* (*Enciclopedia del mundo de las disciplinas del conocimiento tanto sagrado como profano*). Johann Heinrich creó, en 1630, *Encyclopaedia Cursus Philosophici* (*Enciclopedia de las carreras filosóficas*). En 1725 se editó de manera completa, en China, *Gujin tushu jicheng* (*Completa colección de ilustraciones y de escrituras desde el principio de los tiempos hasta los tiempos actuales*). En 1728 se comenzaron a perfilar las pretensiones pragmáticas del enciclopedismo en Inglaterra, con la publicación de *Cyclopaedia* de Ephraim Chambers. En Francia, llegó a desarrollarse el concepto actual de "enciclopedia", con un propósito general y de producción masiva. En 1750, el enciclopedista francés Denis Diderot publicó *Encyclopédie*, obra compiladora de todos los conocimientos científicos para intentar ver al mundo desde la perspectiva de la ciencia pura allende la religión y la metafísica. En el siglo XX, el concepto de "enciclopedia" tomó dimensiones más populares. A finales de este siglo y principios del XXI, se elaboraron enciclopedias en CD-ROM, como la Encarta de Microsoft, o virtuales, verbigracia: Wikipedia.

De este recorrido histórico, resulta atrayente una comparación de la perspectiva formal y de contenido entre la enciclopedia de Skalić y la *Enciclopedia de maravillas*, pues la primera manifestó en 1559 una interdisciplinariedad del pensamiento escolástico (religión y filosofía) al presentar una noción y visión del cosmos, en donde no aparecen desvinculados lo sagrado ni lo profano, sino en una tensión complementaria que busca un nuevo renacimiento en la

ISSN: 1594-378X

cosmología moderna (Keller, 2009). En el texto de Albán, también se observa este intento por concebir y acercarse al mundo a partir de la experiencia o contemplación de lo sagrado, partiendo capitalmente de elementos pertenecientes a un mundo concreto que, en esencia, pareciera primeramente profano.

En la coyuntura de la edad contemporánea y la Revolución Francesa, la enciclopedia resulta, en consecuencia, un importante servicio a la cultura moderna, ya que congrega en una extensiva obra "todos los conocimientos científicos de la época, no como un mero registro alfabético, sino como un relato del modo científico de enfrentarse al mundo" (Wikipedia, 2011: §2). El enciclopedismo francés combatió la ignorancia y el oscurantismo político y religioso europeo, al divulgar los conocimientos con fines de desarrollo social y económico, la promoción de las ideas republicanas y democráticas, y la exposición de la filosofía de la Ilustración.

Es evidente que dicha corriente de pensamiento participó de la Filosofía Occidental. Durand (1971, 1982, 1993, 1999) afirma que esta última se construye y refuerza a partir de la emergencia de la razón durante el Renacimiento y los esfuerzos de Descartes por renovar la filosofía basado en las exigencias de las ciencias naturales, las cuales heredan el dualismo mecanicista aristotélico y el formalismo. Es observable que el enciclopedismo establece, en este sentido, aún más la escisión entre la razón y la fe, lo sagrado y lo profano; en esta práctica cultural, la *res cogitans* y la *res extensa* resultan "dos modalidades del ser separadas entre sí e incomunicadas" (Garagalza, 1990: 35). En esta época, la observación, el análisis y la medición matemática, que llevan a la explicación cientificista del siglo XIX, permitieron, en términos de Durand, primero, interpretar la naturaleza como un *cosmos desafectado*, "privado de todo poder de evocación simbólica" (Garagalza, 1990: 35); y, segundo, exponer masivamente una verdad reducida del mundo, ya que: "la impugnación cartesiana de las causas finales, y la resultante reducción del ser a un tejido de relaciones objetivas, han eliminado en el significante todo lo que era sentido figurado, toda reconducción hacia la profundidad vital del llamado ontológico" (Durand, 1971: 29). En este sentido, ocurrió cuanto sintetiza Zambrano de la siguiente manera: "Toda pregunta indica la pérdida de una intimidad o el extinguirse de una adoración" (1992: 65).

Desde esta perspectiva cientificista, un texto enciclopédico se caracteriza, primordialmente, por la concisión y síntesis de la información que presenta respecto de otras obras. Los contenidos se restringen de acuerdo con el tamaño total de la enciclopedia y deben acatar un interés universal, ser atemporales, cumplir con la mayor objetividad e imparcialidad posibles ante la diversidad de enfoques, posturas, teorías u opiniones; organizarse desde lo general hasta lo concreto debido a las limitaciones de espacio y por la autosuficiencia y cohesión de la obra. La autoría de una enciclopedia suele pertenecer a varias personas. Además, no es una fuente primaria de información y, en consecuencia, resulta conveniente indicar las fuentes externas utilizadas. Usualmente, la información cuenta con láminas ilustrativas (fotografías, esquemas, retratos, representaciones, símbolos, logotipos, entre otros) en negro o colores.

Obsérvense, en los siguientes cuadros, las similitudes y diferencias formales y de contenido entre una enciclopedia desde la preceptiva tradicional y la *Enciclopedia de maravillas*.

CUADRO 1. Similitudes formales y de contenido entre una enciclopedia tradicional y la *Enciclopedia de maravillas*

Universalidad: Los conocimientos o contenidos expuestos por ambas superan el interés local y personal; se construyen sobre una base de cosmicidad abarcadora e inclusiva.
Atemporalidad: Tanto los contenidos de una enciclopedia tradicional, la cual vela por evitar la información efímera, así como el conocimiento intuitivo y poetizado

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

	en la *Enciclopedia de maravillas*, exponen un saber trascendental de la categoría temporal.
Ilustraciones:	Las enciclopedias tradicionales presentan imágenes ilustrativas al margen de la información publicada. Como hecho único para un poemario costarricense, en la *Enciclopedia de maravillas* se cuenta "con más de 300 obras de arte de reconocidos artistas latinoamericanos" (contraportada del libro, 1995); una galería de gran valor artístico, estético e ideológico, donde se han usado técnicas, formas de composición y estilos variados[1], que le otorgan un plus a la *Enciclopedia de maravillas*, pues contribuye a abrir los horizontes de sus lecturas. Sus ilustraciones, por tanto, no son meros paratextos, sino resultados de lecturas particulares de los poemas por parte de artistas plásticos, que recrean artísticamente objetos, conceptos, seres concretos e imaginarios, paisajes, entre otros; no necesariamente reproducen la perspectiva del poema de Albán, sino que ofrecen *otra* visión estética que amplía las virtualidades semánticas de los significantes que constituyen cada uno de los títulos de los poemas.

CUADRO 2. Diferencias formales y de contenido entre una enciclopedia tradicional y la *Enciclopedia de maravillas*

Enciclopedia tradicional	*Enciclopedia de maravillas*
Desde lo general hasta lo concreto: Por las limitaciones de espacio, se pretende que esta obra sea autosuficiente y guarde cohesión sin la necesidad de consultar otras fuentes para aclarar los contenidos.	Horizontalidad: Cada uno de los motivos poetizados genera un texto autónomo, autotélico y autosuficiente; no se encuentra restringido por una extensión presupuesta de la obra. Además, la creación poética de Albán continúa permitiendo la amplificación de la obra; por ello se publica en 2010 el IV tomo y se prepara la publicación del V.
Objetividad	Subjetividad
Exposición de hechos	Poetización del cosmos
Autoría múltiple	Obra de un único autor

En síntesis, el enciclopedismo francés del siglo XVIII respondió y secularizó el pensamiento entendido por Durand (1999) como filosófico occidental, pues contribuyó a sistematizar lo que el mismo Albán entiende como "la racionalización de la percepción del mundo, [la cual] extendió el subversivo concepto de 'bienestar social' y entronizó la ciencia la voz indivisible de 'la verdad'" (1995: 7).

En un contexto disímil como el de los siglos XX y XXI, el desarrollo de los aportes científicos, tecnológicos, sociopolíticos, psicológicos y artísticos generó múltiples aproximaciones a *la* verdad desde la perspectiva racional de la ciencia y acuñó, en cada una de estas áreas del saber, "su propia enciclopedia, reduciendo necesariamente la universalidad del concepto a su particular terminología esencial" (Albán, 1995: 8). En medio de esta diversidad sociocultural e histórica, la *Enciclopedia de maravillas* viene a afrontar las economías del mercado

[1] En los tres primeros tomos de la *Enciclopedia de maravillas* se incorporan 323 ilustraciones, obras artísticas de distintos autores y técnicas (dibujo a plumilla, a tinta, a lápiz pastel; lápiz grafito, pastel sobre cartón, lápiz y aguada, batik sobre papel, acrílico sobre papel, grabado en metal, litografía, copia de plata sobre gelatina, técnica mixta, entre otras). Para detalles sobre la autoría de cada una de las ilustraciones, consúltese el índice general de ilustraciones en el III tomo de la *Enciclopedia de maravillas* (p. 1.579).

ISSN: 1594-378X

y la Filosofía Occidental oficial, las cuales, en efecto, han desestimado la visión metafísica del mundo. Al respecto, dice Albán:

> La omnipresente y mercenaria o salvadora ciencia, ahora, al borde del siglo XXI nos ha dejado demasiado solos en el universo. [Por eso] esta *Enciclopedia de maravillas* inicia la revancha del asombro… La otra cara —interminable quizá— de la realidad. Ella trata de que los conceptos, tan inmodestamente definidos "para siempre" por la razón y la ciencia, ahora flechados por la profunda belleza significante de la poesía, estallen subvertidos, dejando un espacio para otra luz, y no como ahora, en nuestra cientificista cosmovisión occidental, sólo un límite en esta carcelaria orfandad (1995: 8).

Con base en lo anterior y la hermenéutica durandiana, se puede decir que la *Enciclopedia de maravillas* participa de esta subversión de los valores de la Filosofía Occidental oficial moderna para recuperar el tradicional *principio de similitud*, defendido por Durand (1971, 1982, 1993, 1999), Jung, Bachelard y otros miembros de la Escuela de Eranos (Garagalza, 1990). Durand define como vanguardistas las tendencias de estos autores, las cuales se presentan como *anti-filosofía* occidental, ya que buscan "elaborar una *interpretación totalizadora* de la realidad acorde con la imagen tradicional (hermética) del hombre y del mundo, en la que queden implicados y reintegrados los atomizados conocimientos alcanzados por las ciencias" (Garagalza, 1990: 36). En este sentido, se podría decir que la *Enciclopedia de maravillas* es partícipe vanguardista de esta *anti-filosofía*, pues intenta rescatar ese *principio de similitud* mediante la perspectiva trascendentalista que la orienta, atraviesa y nutre con los símbolos, arquetipos y mitos presentes en sus textos.

La participación de la *Enciclopedia de maravillas* del *principio de similitud* se procederá a explicar a continuación y se puede leer ya desde el título mismo de este texto albaniano.

3. *ENCICLOPEDIA DE MARAVILLAS*: EN EL TÍTULO, DESDE ÉL Y MÁS ALLÁ…

Enciclopedia de maravillas es un título paradójico, pues como programador de lectura conlleva una cohesión de antagonismos, en torno a la imaginación simbólica y lo sagrado que conforman, sostienen y revelan el universo poético en este texto albaniano.

Precisamente porque las funciones simbólica, subjetiva y trascendental del lenguaje poético de la *Enciclopedia de maravillas* permiten la apertura de los sentidos profundos, así como la evocación, expresión, representación y comprensión de los valores literales del lenguaje, este texto albaniano participa del *principio de similitud*, al manifestar la visión coimplicadora de contrarios, "en virtud de la cual desaparece la ruptura o separación dualista entre el hombre y el cosmos, entre cuerpo y alma, entre lo sagrado y lo profano […] lo exterior y lo interior, lo inmanente y lo trascendente, la figura y el sentido" (Garagalza, 1990: 37-38). En la *Enciclopedia de maravillas* se observa, por tanto, un principio de plurisignificación proyectado en el cosmos a través de un universo imaginario o simbólico "en el que la *subjetividad* y la *objetividad* están mutuamente coimplicadas, y que juega el papel de una *realidad intermediaria* entre *res cogitans* y *res extensa*" (Garagalza, 1990: 43). A modo de ilustración de lo anterior, léanse las palabras de Fornoff y McClintock:

> El lenguaje, la tecnología expresiva, la comunicación, la expresión humana, la palabra, la poesía —todos se han constituido en las preocupaciones centrales para Albán en *Enciclopedia* […] El poeta manifiesta una actitud ambivalente hacia el lenguaje: sigue recordándonos en sus poemas que la conexión entre palabra y referente es tenue, pero con igual persistencia eleva el lenguaje hasta que trasciende el objeto de cada poema (1995: 19).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Obsérvese, con base en lo susodicho, los nombres sustantivos utilizados en la construcción del título.

Por un lado, el vocablo "enciclopedia" pretende una fijación sígnica del mundo. La *Enciclopedia de maravillas* en tanto "enciclopedia" plantea un nuevo ordenamiento y abordaje del mundo. Como afirma Durand (1971), paradójicamente la imaginación simbólica es expresa a través de una letra sistemática. La contemplación del sujeto lírico de la *Enciclopedia de maravillas* y la enunciación de sus verdades son ordenadas por medio de una tipologización según el abecedario español, aunque esta última no signifique ningún riesgo o restricción para aquellas.

Por otro lado, el complemento adnominal o adjunto ("de maravillas") inflige la tensión entre el lenguaje natural simbólico y lenguaje científico de la comunicación operativa (Durand, 1999), la cual desborda las virtualidades semánticas del lenguaje, la producción impulsiva e inconsciente de los símbolos, la materialización verbal de los arquetipos mediante lo imaginario y la organización, inclusive, de estos a través de mitos; verbigracia: el relato hindú de Mahā-mâyâ, en los poemas "El ala" (1995, p. 78), "El conjuro" (1995, p. 299) y "El lobo" (1995, p. 877); el de la *vía regia* en "El rastro" (1995, p. 1243), el de Quirón en "El centauro" (1995, p.257), el de Pegaso en el poema homónimo (1995, p. 1174), entre otros (Campos, 2012). Sobre este desborde o apertura del lenguaje científico, Albán *et al* ya habían meditado en el *Manifiesto trascendentalista*: "El lenguaje llamado directo en su precisión tiene sus límites; en su exactitud semántica denota su ineficiencia para expresar los significados evolucionantes de la realidad" (1977: 60).

En la *Enciclopedia de maravillas*, lo maravilloso es inefable, una especie de *akatalepton* o aquello que escapa de toda explicación racional por medio de conceptos. El universo e imaginario simbólico, así como la experiencia e intuición de lo sagrado, en este texto albaniano, solo pueden ser dichos a través de la subjetivación simbólica, ya que la objetivación científica —sustentadora de la Filosofía Occidental según Durand y de un texto taxonómico y descriptivo como lo es una enciclopedia— entra en crisis, resulta insuficiente para *transcribir* la realidad del sujeto lírico y del mundo contemplado. Para Durand (1971, 1982, 1993), el lenguaje transcribe, simboliza, figura el sentido, interpreta creativamente, antes que *copiar* una realidad cósica o abstracta. En cuanto "de maravillas", pues, este texto albaniano se descubre como acto poético extraordinario, creativo, imaginario y simbólico, donde el sujeto lírico, como diría Chen, "es testigo de este acto maravilloso que descubre la creación en toda su dimensión cósmica" (2007: 50).

Así, paradójicamente se puede afirmar que la *Enciclopedia de maravillas* pretende, en tanto aporte enciclopédico, monumental, filosófico y artístico, demostrar la relaciones universales de todo conocimiento trascendental, intuitivo, simbólico y creador; englobante (von Mayer, 1995), con una notable coherencia lírica y formal (Fornoff y McClintock, 1995), que: "No desea enseñar nada en particular, sino mostrarlo todo" (Albán 1995: 554). En este texto, desde una perspectiva bachelardiana, pareciera que "los progresos de la ciencia y la razón con el ministerio de las fuerzas imaginantes […] hacen posible que todo conocimiento sea al mismo tiempo *una experiencia estética*. La raíz que alimenta este principio creativo es justamente la imaginación […], la imaginación ha de estar ligada al ensueño de la materia" (Salazar, 2007: 1). En la *Enciclopedia de maravillas* se da, por ende, una dialéctica de verdades sustentada en el *principio de similitud*; "tal dialéctica no se funda en un principio de exclusión o fusión que desintegre sus partes en conflicto [la subjetividad y la objetividad, el lenguaje natural simbólico y el lenguaje científico comunicativo], sino en el origen de una *androginia* que elucida sus propios antagonismos y los muestra en su convivencia concordatoria" (Salazar, 2007: 2). Se trata, pues, de una dialéctica de verdades propuesta a través de la intuición intelectiva y la intuición estética (von Mayer, 1995).

ISSN: 1594-378X

Con palabras de Zambrano, se podría llegar a decir que en la *Enciclopedia de maravillas* se

> aceptará y pretenderá otro género de responsabilidad que la que se ofrece desde la conciencia y la claridad de las razones; esa responsabilidad sugerida más que en la palabra en el gesto de la mano que indica una dirección. Poesía y filosofía serán desde el principio dos especies de caminos que en privilegiados instantes se funden en uno solo. El camino abierto paso a paso, mirando adelante hacia el horizonte que se va despejando, que absorberá el nombre de "método" y el camino que la paloma traza en el aire sin saberlo llevada sólo por su único saber: el sentido de la orientación (1992: 68).

Con base en lo expuesto hasta el momento, en la *Enciclopedia de maravillas* puede escucharse ciertos ecos del título, la perspectiva y los alcances de la crónica de viajes medieval de Juan de Mandeville: *Libro de las maravillas del mundo*, en el cual a su vez resuena el *Libro de las maravillas* de Marco Polo. En su texto, Mandeville ofrece una construcción y transmisión de conocimientos sobre mitos, experiencias subjetivas, datos documentales y ficcionales en torno a los descubrimientos geográficos dados durante los siglos XV y XVI, un momento cuando la imagen y concepciones del "mundo" se encuentran en crisis por su constante definición y cambio. Frente a los vacíos informativos de la época, el texto de Mandeville mezcla lo científico y lo literario, para brindar un abordaje sobre la manifestación de verdades en relación con el cosmos, apoyándose en una imagen otra, presentada "en forma de 'hallazgo de la maravilla' terrestre o sagrada —como cabe esperar de una lectura medieval de la obra— […y dicha] de modo distinto y a la vez complementario del que cabe otorgar a otras obras divulgativas (enciclopedias) o representativas (mapamundi), que proporcionan gran parte de los materiales de partida, como pilar indiscutible del saber 'oficial' clásico y medieval" (Anónimo, cit. en Mandeville, 2009: 2 y 1). Las similitudes entre el texto de Mandeville y el de Albán son evidentes, respecto del *principio de similitud* del lenguaje, el afán por alcanzar un conocimiento universal y englobante, y las imágenes lingüísticas (literarias y estéticas) o pictóricas, complementarias de otras ofrecidas por textos oficiales divulgativos o representativos sobre el mundo y cuanto en él existe. Adviértase como diferencia que, aunque el núcleo es común, en el texto de Mandeville prima el lenguaje científico y lo descriptivo-documental; mientras en el de Albán, el lenguaje simbólico, la imaginación y la creación poéticas y metafísicas.

La *Enciclopedia de maravillas* viene a ofrecer, a modo de un "catálogo no razonado pero sí iluminante del mundo y sus cosas" (Durán, 1995: 1097), todo un nuevo conocimiento, que no necesita de validez objetiva, pues no constituye un modelo ni una hipótesis; al contrario, con su cobertura en saber universal, simbólico, atemporal, trascendental, intuitivo y artístico sintetiza y potencia todas las posibilidades de manifestación de las verdades del cosmos, debido a que parece ajustarse a la "depreciación especulativa de lo inmediato" (Ávila, 2005: 8), el segundo principio de la epistemología bachelardiana; en consecuencia, no se orienta a describir o demostrar un fenómeno (ser, objeto, acción, entre otros) en sí tal como se presenta circunstancial o conceptualmente ante un observador, sino que el sujeto lírico adoptaría "una actitud de ruptura y crítica frente a aquello que, en apariencia, se muestra inalterable" (Salazar, 2007: 2), gracias a una "imaginación material" (Bachelard, 1997: 7), que privilegia la búsqueda imaginaria de la materia, entendida esta última más como base afectiva que física, y cuyo dominio sería "la *forma interior* que tienen las cosas en la conciencia humana a través de una materia que no solo es germen de todo, sino que fluye dinámicamente a través de las formas extrínsecas del mundo" (Salazar, 2007: 2).

Aunque hay un ordenamiento alfabético, obediente solo a la forma —como se ha dicho, problematizada— de una enciclopedia, cada poema, cada entrada de la *Enciclopedia de maravillas*, corresponde a una unidad textual independiente yuxtapuesta a otra tal como cualquier

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

otra materialidad aparece en el ámbito cósmico. Como cada objeto en el universo (material-concreto o textual-figurado), cada poema es *coniunctio*, síntesis de un tiempo y un espacio; por ello, tiende a ordenar un mundo en su interior y a su alrededor. Así, el sujeto lírico se enfrenta a la fisonomía de los objetos, seres, fenómenos, acciones, entre otros, y llega al fondo de ellos a través de su facultad intuitiva para encontrar, como diría Bachelard (1997), la relación entre materia y forma.

Los títulos, que son los mismos nombres de los objetos, seres, abstracciones, entre otros ("Desde útiles caseros u objetos pequeños hasta sueños o mitos, vistos y descritos todos desde una nueva perspectiva, porque el [sujeto lírico] ha sabido establecer una relación íntima con su entorno", Durán, 1995: 1097), resultan un pretexto lingüístico para referirse a otra *cosa* del mundo sensible, pero siempre desde la subjetivación poética. Al respecto explican Fornoff y McClintock:

> El objeto estético no es de ninguna manera equivalente al objeto lingüístico; el objeto lingüístico es la vasija del objeto estético, el cual transfigura el objeto lingüístico dentro de la matriz del sistema lingüístico. Así, la objetivación de la poesía en un idioma tiene su base en la dialéctica explosiva entre una presión interior y la tensión de la superficie […] En estos poemas de "definición" [de la *Enciclopedia de maravillas*], los objetos, conceptos y criaturas marcados por los títulos rinden su magia al escrutinio del [sujeto lírico a partir del sueño[2], pues] Los sueños sólo pueden apropiarse de las cosas en sus nombres, en su ausencia inicial, cuando todavía han de devenir [… El] Espacio de sueño es lo que mueve la visión poética de[l sujeto lírico] (1995: 27, 28 y 30).

En esta misma dirección, von Mayer afirma:

> toda contingencia particular y determinada se convierte en imagen poética, dotando su expresión artística de dimensiones ontológicas y reflexivas que desbordan ampliamente su referencialidad, e instituyendo a su artífice en un poeta de universales, —como corresponde a un saber enciclopédico—, no solo como creador de abstracciones conceptuales, sino en el otorgamiento de una pluralidad de sentidos (2007: §6).

Para el sujeto lírico de la *Enciclopedia de maravillas*, en muchas de las *cosas* del mundo se devela la presencia de Dios y, por consiguiente, se transparenta y multiplica la experiencia de lo sagrado, pues tales *cosas* son símbolos, son signos de lo sagrado[3], materia prima numinosa y trascienden el orden científico presentado en una enciclopedia regular, racional y sensible del cosmos. Aplicables son las palabras de Chen: "el universo es potencia y posibilidad perpetuas, de manera que sucesión y continuidad son parte del proceso mismo de la existencia, que el [sujeto lírico] intenta comprender por medio de la elevación espiritual, es decir, poética" (2007: 53).

Esta actitud del sujeto lírico permite observar en la *Enciclopedia de maravillas* el tercer principio bachelardiano: "La materia en Bachelard es una materia dinámica, merced a una voluntad expansiva. De ahí que deba hablarse, en este caso, de una ontopoética más que de una ontología, por cuanto el interés que mueve la inteligencia de este conocimiento no es un

[2] Entiéndase el sueño acá como sinónimo de ensoñación o imaginación en términos bachelardianos.
[3] Sobre los signos o señales, Otto aclara: "Desde los tiempos de la religión más primitiva ha tenido valor de 'signo' todo aquello que fuera capaz de estimular en el hombre el sentimiento de lo santo, de sugerirlo, promoverlo y hacerlo llegar a expresión […] Eran considerados como 'señales' todos los aspectos y circunstancias de que hemos hablado anteriormente: lo terrible, sublime, prepotente; lo que sorprende y, de manera muy especial, lo enigmático o incomprendido, que se convierte en portento y milagro" (1925: 181-182).

ISSN: 1594-378X

estudio del ente en sí y para sí mismo, sino una aproximación a las fuerzas imaginantes que lo crean y lo transforman permanentemente" (Ávila, 2005: 19).

Podría concluirse, a la luz del aserto anterior, que el conocimiento del sujeto lírico, el cual es el mismo que construye y constituye la *Enciclopedia de maravillas*, es producto de una experiencia profunda, una filosofía estética, una creatividad de la imaginación, una creación poética. Mientras una enciclopedia ordinaria demuestra el origen físico del universo, la *Enciclopedia de maravillas* muestra la causa trascendental y simbólica del cosmos: el sujeto lírico no se satisface con describir los objetos, seres que se encuentran frente a él o las acciones que realiza, sino que intuye la manera como todos estos expresan un esquema imaginario oculto, como dijera Salazar: "fruto de una raíz imaginante, emotiva, que no obstante su diversidad formal, es constante a sí misma, a su propia imagen" (2007: 3). Así, el universo configurado a través de los textos de la *Enciclopedia de maravillas* podría estudiarse "en el sentido de su profundización y en el sentido de su desarrollo" (Bachelard, 1997: 9). Sobre estos dos sentidos bachelardianos, dice Salazar: "En el primer caso, la materia aparece como un misterio, en el segundo como una realización; la primera es una potencia, la segunda es un acto; solo en su relación es posible abrirse hacia una imaginación plena y trascendental" (2007: 3).

La imaginación simbólica del sujeto lírico en la *Enciclopedia de maravillas* se genera, reconstruye y viene a reconfigurarse a través de los objetos y seres formales contemplados; en este sentido, "la contemplación del mundo es ya transformación del objeto" (Durand, 1982: 476). La enunciación de este sujeto, es decir, cada poema, resulta el instrumento de su creatividad y actitud intuitiva que remite a su relación, en tanto emoción estética, con el cosmos, la cual solo puede darse en el ensoñador instante epifánico de la poesía (Bachelard, 2002). Lo imaginario proyecta la profundidad del sujeto lírico y el sentimiento, que este deposita sobre cada uno de estos seres u objetos contemplados, corresponde a la afectividad humana manifiesta en lo que llama Salazar "universales fantásticos, movidos por un impulso hacia la plenitud" (2007: 3). Dicha plenitud, específicamente, se observa en la *Enciclopedia de maravillas*, debido a la imaginación material del sujeto lírico. En consecuencia, la imaginación simbólica de este último es una imaginación expansiva en sentido bachelardiano, puesto encontraría "su manera de ser en la propagación de una inteligencia cósmica" (Salazar, 2007: 3): una cosmicidad que no pretende evadir el mundo, sino ver más allá de la realidad fenomenológica.

Por esto, en la *Enciclopedia de maravillas* se observa una aproximación de la realidad contingente del mundo con la interioridad humana del sujeto lírico a través de vivencias simbólicas como fuentes de conocimiento y manifestación de lo sagrado. De esta forma, para este sujeto: "La experiencia de lo sagrado surge […cuando…] lo hierofánico se revela; por un acto de la imaginación o de la intuición, lo sagrado se percibe y se hace inteligible. [En este sentido, el sujeto lírico] 've' lo no perceptible" (von Mayer, 1999: 119); esas realidades sagradas, "que constituyen un tipo de percepción o conocimiento particular del mundo, una visión cósmica de la totalidad […ya que es…] la percepción de lo sagrado, aprehensión de lo trascendente, espacio de confluencia entre lo real y lo imaginario, la que siga ofreciendo al [sujeto lírico] una imagen del mundo, una conciencia de integración y totalidad que le dé sentido global a su existencia" (von Mayer, 1999: 122), gracias a la imaginación simbólica. Sobre este tipo de imaginación simbólica dice Salazar: "Es […] la que rige no solo el total de las creencias y pasiones humanas, sino sus ideales de conocimiento, estos que el arte, la filosofía y la ciencia han intentado encontrar cada uno por vías aparentemente distintas, pero que, en el fondo, hablan de un mismo principio: el de la ensoñación de la materia" (2007: 4).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Con base en la última cita, queda demostrado que la *Enciclopedia de maravillas* es, primero, "enciclopedia", *animus*[4], al manifestar el presupuesto y espíritu científico de toda "enciclopedia", puesto que intenta definir el mundo, aunque por medio de la imaginación simbólica, y organizar un universo que mantiene vivas las contradicciones a través del *principio de similitud*; y, segundo, síntesis, posibilidad y expresión del lenguaje como estructura dialéctica (cohesión de contrarios), transformacional (reducción del sentido sensible o literal a un nivel profundo), dinámica (en tanto energía psíquica), incompleta (según su carácter sugestivo) y abierta (al surgir de la intuición o vivencias profundas) del contenido vivido por el sujeto lírico. En consecuencia, dicho lenguaje resulta "maravilloso", *anima*[5], porque sueña imágenes; porque, como diría Trione, "está ahí, con la felicidad que le es propia, cualquiera que sea el drama que deba iluminar" (1989: 46); porque transcribe, precisamente, la energía psíquica de lo inconsciente del sujeto lírico; es decir, sus imágenes materiales (Bachelard, 1993) o arquetipos (Jung, 1984, 2004), sus experiencias intuitivas, el misterio subjetivo y la noción de lo sagrado; todos estos, a través de la relación estética entre la materia y la forma contemplada en el universo lírico y concretizada en cada uno de los poemas.

Como dato marginal, además de los poemas, en la *Enciclopedia de maravillas* se presenta un segundo conjunto de textos: una serie de aforismos, los cuales funcionan como paratextos y proporcionan breves frases revelativas sobre la existencia o un saber intuitivo y trascendental, juegos conceptuales y metáforas sobre la poesía desde la perspectiva trascendentalista de Albán *et al* (1977), diferencias entre la prosa y la poesía, sentencias críticas sobre valores mercantiles y la difusión de la poesía en comparación con la novela, entre otros. En los tres primeros tomos de la *Enciclopedia de maravillas*, estos aforismos se presentan centrados en páginas independientes; mientras que en el IV tomo, se encuentran alineados verticalmente entre los dos poemas que ocupan cada página.

4. LA IMPORTANCIA DE LA *ENCICLOPEDIA DE MARAVILLAS*

En algunos sectores del contexto cultural y literario costarricense e internacional, la *Enciclopedia de maravillas*, por la amplitud y riqueza del universo que ella en sí misma es, ha producido estupor, debido a su originalidad, su visión suprarracional del cosmos, sus vastos contenidos —entre ellos las experiencias de lo sagrado— y su múltiple fuerza estilística expresiva, allende, en primer lugar, los modelos epocales de moda, tradicionales, reduccionistas o simplistas con que ha tendido a manifestarse la escritura poética en los últimos 50 años —considerando el momento desde el cual aparece la producción lírica de Albán— en Costa Rica; y,

[4] Bachelard (2002b) retoma la noción arquetípica de Jung (1984) sobre *animus*, para afirmar que el pensamiento es *animus* en tanto contiene las actividades psíquicas del sueño. De acuerdo con Bachelard (2002b), dice Salazar: "Por su parte, el *animus*, parte masculina del alma, es donde se albergan las preocupaciones de la vida cotidiana y el afán de progreso. Por él, el hombre se convierte en un animal práctico, capaz de enfrentar toda adversidad y sobrevivir. El *animus* es un alma interesada, preocupada. Cree en la lucha y en la inestabilidad del ser, como una manera de defender su permanencia y su derecho al dominio. Su soledad la traduce en abandono y muerte, por tanto no está preparado para contemplar el cosmos, sino para actuar en él. Se trata, en definitiva, de un alma activa y vigilante" (2007: 4). Tómese en cuenta que Bachelard maneja el concepto de *animus* y *anima* junguianos de una forma ligeramente desviada, pues para Jung (1984) el *animus* corresponde a la parte masculina de la psique de la mujer; mientras el *anima*, al complemento femenino del varón.

[5] Considerando la noción arquetípica de Jung (1984), Bachelard (2002b) expone que el *anima* controla los movimientos y manifestaciones de la ensoñación. Siguiendo a Bachelard (2002b), escribe Salazar: "El *anima*, plexo femenino de todo sujeto, tiende a la contemplación desinteresada del cosmos. Por ella, el hombre se convierte en un animal estético. El *anima* le inyecta al ser la posibilidad de asumir la belleza y contemplarla participativamente. Es merced a este sosiego, que en ella todo converge en una soledad contemplativa y creadora. Podría decirse que el *anima* es un alma ocupada de sí misma, satisfecha: es el principio de nuestro reposo. Si se hablara de sus dimensiones, estas tendrían que ser circulares, como una redonda plenitud del ser. Nada le preocupa por tanto al *anima*, nada le perturba, pues se asume en su propia felicidad" (2007: 7).

ISSN: 1594-378X

en segundo lugar, los criterios esperables de operatividad de cuanto *es* o *debe ser* un poemario en el país y el mundo. La *hybris* que ha recaído, de parte de algunos sectores del ámbito cultural y literario costarricense e internacional, sobre la transgresión de la *Enciclopedia de maravillas* por sus características y su visión del mundo ha sido producto de la censura política, económica[6], así como la indiferencia de la crítica[7], en ocasiones fundamentadas en preceptos personalistas contra el autor —esto más que todo en el nivel nacional— (Breto, 2012; Campos, 2012).

Sin embargo, tales acontecimientos no pueden oscurecer la presencia de este texto albaniano o la producción poética de este autor en general.

La mayoría de los poemas de la *Enciclopedia de maravillas* está dirigida a ser parte de un fin de mundo de los valores y las perspectivas materialistas, fenomenológicas de la realidad profana y circunstancialidades cotidianas, justamente porque ella abre de nuevo la permanencia e inmanencia de un sistema de valores éticos y metafísicos, los cuales enriquecen y transforman estética y filosóficamente las tragedias, sueños, vivencias, objetos, seres, conceptos y tramas cotidianos de la humanidad, dentro de las estructuras profundas de los arquetipos y mitos, la imaginación simbólica y la ensoñación poética, asociados con la vivencia de lo sagrado y su perennidad. De ahí que, como se ha demostrado con el análisis de una muestra textual de la *Enciclopedia de maravillas* (Campos, 2012), la experiencia de lo sagrado se encuentre ligada a este "ambicioso proyecto que disfruto mucho dando una definición poética del mundo —en esta enciclopedia—, [que] trabajo desde hace 30 años" (Albán, 2011, cit. en Cantero, 2011: §12). En síntesis, la *Enciclopedia de maravillas* pretende revelar "las impertinencias de Dios entre las pertinencias del hombre"[8].

Se puede aseverar, con las mismas palabras de Albán[9], que la *Enciclopedia de maravillas* "es una especie de mística moderna. No es ya la mística del monje con el Señor, rezando o meditando, con sus oraciones o los mantras. Es una mística desde la perspectiva de la vida diaria […] Es una metafísica donde se entrecruza el tema contingente con la revelación".

---

[6] Le comenta Albán, entre otros puntos, al investigador de este estudio, durante una entrevista de cuarenta minutos, el jueves 18 de octubre de 2012, en su casa de habitación, en la sesión del taller del Círculo de Poetas Costarricenses: "La política y la economía han corrompido lo más bello del ser humano (la poesía). Ahora solo imperan los valores mercantiles y editoriales que propicia el comercio de la narrativa. La *Enciclopedia* no ha tenido ningún valiente nacional ni extranjero que se anime a publicarla, que no sea la Poetry Forum".

[7] Dice Albán, en otros momentos de la susodicha entrevista: "Tengo muchos amigos españoles, franceses, italianos, norteamericanos…, que cogen la *Enciclopedia* y me dicen: 'Pero, Laureano, ¿dónde están los otros firmantes, los otros autores?' 'No, no, si yo la escribí.' '¡Ah! ¿Ah…? ¿Es una broma?' Y no me creen. Y ya cuando aceptan que yo la escribí, se ponen a leer y, azorados, ahí, en el banquito del café donde estamos, me dicen:'¡Si es alta literatura!' Así Carlos Bousoño, que ya murió, y otros. Y qué pasa. No dicen nada. No se atreven a escribir nada sobre ella […] ¿Qué pueden decir si [la *Enciclopedia de maravillas*] está más allá de sus parámetros cognitivos […] La *Enciclopedia* va más allá de la diosa razón […] ¡Y es que cómo van a tomarla en cuenta…! No pueden entusiasmarse con *algo* que no entienden, que no pueden percibir. […] La *Enciclopedia de maravillas* rompe muchísimos parámetros de la percepción física, se mueve más hacia los arquetipos, hacia los mitos ancestrales, y metafísicamente hacia las realidades multidimensionales. Es una especie de conexión dentro del mundo bellísimo de la poesía, ¡maravilloso de la poesía!, que establece una mostración —que no es una demostración— entre el mundo visible y el mundo invisible. […] La mayor parte de las personas tiene visión antropoidal, la visión de túnel que tenemos los cuerpos antropoidales humanos, en los cuales están las almas nuestras, que son la chispa espiritual interna. […] Es una visión que conlleva un enfoque a un punto determinado en la espacialidad. Una visión muy racional que se debe al desarrollo de la neocorteza cerebral […] Por eso la gente está enfocada en el mundo físico, y no se dan cuenta que su cerebro también ha desarrollado enormemente las estructuras y los mecanismos de asociación para enfocarse en ese mundo con la iluminación que es la conexión con el todo…" "¡Con el *anima mundi*!", interviene el investigador de este estudio. "¡Con el anima mundi como decís vos!", confirma Albán.

[8] Laureano Albán define con estas palabras la *Enciclopedia de maravillas*, durante un comentario que intercambió con el investigador de este estudio, el jueves 01 de noviembre de 2012, en la sesión del taller del Círculo de Poetas Costarricenses.

[9] Estas palabras de Albán también son tomadas de la entrevista del 18 de octubre de 2012.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Por eso, el sujeto lírico de la *Enciclopedia de maravillas* presenta y defiende, con su palabra poética, una ética distinta, dado que su escala de valores no pertenece a la axiología de las sociedades contemporáneas sumergidas en el facilismo inmediato y materialista. Su perspectiva ideológica deconstruye la visión colectiva del mundo profano moderno, pues su objetivo es mirar de nuevo el mundo, pero ahora desde la perspectiva de lo sagrado, con base en su facultad intuitiva y la contemplación, así como lo realizaron en parte los seres humanos partidarios de las sociedades humanas arcaicas, quienes creyeron y creen en la vivencia cotidiana del misterio tremendo y fascinante. El sujeto lírico de la *Enciclopedia de maravillas* no descarta que el hombre sumido en las realidades del mundo profano es, ciertamente, un ser quien puede enmendar su modalidad de vida y existencia, y asumir un destino espiritual, una *vita religiosa*, con miras a una mayor plenitud intuitiva, mística, metafísica y poética, pues "la intuición de lo eterno ha de aparecer clara en lo temporal" (Otto, 1925: 209). Parafraseando a Eliade (1981), aun para el hombre moderno —siempre y cuando tenga una intención de reintegrarse a lo sagrado—, debido a su esencia arcaica religiosa, el mundo se presenta cargado de mensajes, rastros, que los símbolos, los mitos y, en consecuencia, la poesía pueden ayudar a descifrar solo desde una perspectiva religiosa o vivencial de lo sagrado, en medio de un contexto globalizadamente caracterizado por las cesión de los trayectos cotidianos de lo religioso, debido a las ideas racionales y valores mercantilistas, organizadoras de la convivencia económica y sociológica del devenir histórico de la realidad profana. La contemplación, la facultad intuitiva, la imaginación simbólica y la ensoñación poética del sujeto lírico de la *Enciclopedia de maravillas* evidencian tal aserto. Por eso, este "ambicioso proyecto" de Albán prepara, contiene y revela asombros más profundos sobre vivencias cotidianas y trascendentales, cuando en la época de la sobrecomunicación (siglos XX y XXI) se ha perdido el asombro ante cada objeto, palabra, ser, mito, entre otros, inmanentes en su propio misterio.

En función de lo anterior, se puede decir que el sujeto lírico de la *Enciclopedia de maravillas*, sin importar cuál pronombre o forma de tratamiento emplee (primera, segunda o tercera singular o plural), pretende un diálogo consigo y los demás, una polifonía, una dialéctica en donde su interlocutor, metonimia siempre de la humanidad, se sincronice con su naturaleza cósmica y llegue al fondo de su ser espiritual, de modo que cada quien emprenda, por elección o determinismo sagrado, la contemplación del cosmos y su vida religiosa. Como la *Enciclopedia de maravillas* abarca en cuanto "enciclopedia" saberes universales e inclusivos, es procedente comparar este objetivo del sujeto lírico albaniano con el de los *tlamatinime* de la cultura azteca[10], quienes buscaban enseñar los misterios de la vida cotidiana y religiosa a los demás, sabiendo que al fondo del alma de cada ser humano solo puede llegar Dios.

Según el sujeto lírico de la mayoría de los poemas de la *Enciclopedia de maravillas*, todo en el cosmos resulta una hierofanía revelativa de lo trascendental, allende las concepciones racionalistas, sensoriales y materialistas del mundo. Los fenómenos circunstanciales o conceptuales, los referentes materiales objetivos que cada una de las entradas, cada uno de los títulos de los poemas de la *Enciclopedia de maravillas* advierte, siempre son trascendidos por la imaginación material del sujeto lírico, en tanto su palabra poética incide sobre cada ser, materia o concepto —el límite ilímite es el cosmos—, y los vuelve un fenómeno vivo de la ensoñación y la revelación provocada por el "delirio de Dios" (Albán, 1995: 89), o el delirio de la acción poética (Zambrano, 1992), producto del misterio tremendo y fascinante.

En este sentido, se demuestra que la poesía de Albán corresponde a un suprarrealismo, en términos de Otto (1925), al manifestar lo heterogéneo sagrado a través de motivos animales, vegetales, y otros asociados tanto con fenómenos y manifestaciones naturales; así como con

[10] Tómese en cuenta el conocimiento de Albán sobre las culturas precolombinas americanas y la influencia que este ha tenido en él, sobre todo durante su labor de poetizar las realidades, mitos, creencias, costumbres, lenguaje, entre otros, de los aztecas, mayas y quechuas, en *Geografía invisible de América* e *Infinita memoria de América*.

ISSN: 1594-378X

instrumentos cotidianos, acciones concretas; seres divinos, mitológicos y humanos; e inclusive conceptos, entre otros. Para el sujeto lírico, en cuanto *homo religiosus*, tales motivos le permiten ahondar en lo tremendo y fascinante, y establecer así un diálogo con la divinidad y una *anamnesis* de lo numinoso en su manifestación cósmica y microcósmica, mediante intervenciones simbólicas y el lenguaje poético.

Sin lugar a dudas, la preeminencia y la osadía de la *Enciclopedia de maravillas* se fundamentan en la definición lograda del mundo por el sujeto lírico a través de la ensoñación poética de su palabra, la imaginación subjetiva y simbólica, la manifestación de arquetipos primordiales, las realidades míticas maravillosas, la perspectiva trascendentalista, las vivencias del *mysterium tremendum et fascinans*; todo esto, inevitablemente, a partir de seres, objetos, conceptos y acciones, entre otros, pertenecientes al plano de lo cotidiano y, por ende, al ámbito metafísico de la materia y las formas en el universo. El sujeto lírico no delimita lo sagrado a un tema en específico, porque dicha vivencia es parte de todo. La totalidad de cuanto mira, pisa, usa… es sagrado. Y no puede evitarlo. Él explora extensamente lo tremendo y lo fascinante del misterio.

La importancia de la *Enciclopedia de maravillas*, en resolución, radica en su riqueza estilística, cualitativa y cuantitativa al proponer y permitir un acercamiento universal, atemporal, subjetivo (por tanto, simbólica y trascendentalmente significativo) y aún *in crescendo* (como se dijo, Albán continúa con la composición del V tomo hasta la fecha inédito); una perspectiva dialéctica de las verdades sobre el cosmos y lo sagrado, basada fundamentalmente en una constante y dinámica expresión de la imaginación creadora y la ensoñación del mundo, cuyo nuevo ordenamiento y forma de conocimiento solo se pueden dar a través de la intuición del sujeto lírico y la experiencia estética del lector ante cada enunciado poético, al ir más allá de la preceptiva de la Filosofía Occidental y la ciencia como forma prevalente de conocer actualmente el universo. La *Enciclopedia de maravillas*, en toda su extensión y profundidad, es manifestación y plenitud de una ontopoética en el sentido bachelardiano.

Podría parafrasearse el hecho de que si el enciclopedismo francés combatió, como se mencionó antes, el oscurantismo político y religioso de su época, definitivamente la *Enciclopedia de maravillas* viene a contrastar la forma, los recursos, la perspectiva y los métodos científicos con que se ha pretendido conocer el mundo desde el siglo XVIII hasta el XXI. Por ello, como afirmaron Fornoff y McClintock, la *Enciclopedia de maravillas* es, en poesía, "la nueva obra maestra de la literatura latinoamericana" (1995: 36) —y universal, agrega el investigador de este estudio.

Bibliografía

Albán, Laureano (1995) *Enciclopedia de maravillas*, tomos I, II y III, Pittsburg, International Poetry Forum.

——— (2010) *Enciclopedia de maravillas*, tomo IV, Pittsburg, International Poetry Forum.

Albán, Laureano *et al* (1977) *Manifiesto trascendentalista*, San José, Editorial Costa Rica.

Ávila, Carlos (2005) *Ontopoética. Una contribución a la fenomenología del lenguaje en la obra de Gastón Bachelard*, México, Alfil.

Bachelard, Gastón (1993) *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica.

——— (2002a) *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.

——— (2002b) *La poética de la ensoñación*, México, Fondo de Cultura Económica.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

BRETO, José (2012) *Biografías del terror*: *Laureano Albán y el deber del llanto*, trabajo de fin de máster en Literatura Hispanoamericana, Madrid, Universidad Complutense.

CANTERO, Marcela (16, agosto, 2011) "Laureano Albán recita sus versos en italiano" en *La nación*, http://www.nacion.com/2011-08-16/AldeaGlobal/laureano-alban-recita-sus-versos-en-italiano.aspx (21/11/2012)

CAMPOS, Ronald (2012) *De la permanencia de lo sagrado en la* Enciclopedia de maravillas *de Laureano Albán*, tesis de maestría en Literatura Latinoamericana, Universidad de Costa Rica.

CHEN, Jorge (2007) *Del sosiego luminoso y serenidad metafísica en Mariana Sansón Argüello*, León, Nicaragua, Editorial Universitaria UNAN.

DIEGO, Eliseo (1986) *Entre la dicha y la tiniebla: Antología poética (1949- 1985)*, México, Fondo de Cultura Económica.

DURÁN, Juan (1995) "La poesía de Laureano Albán: Desde la esmeralda ceñida de su patria hasta el altar de la tierra" en Albán, 1995: III, 1.083-1.097.

DURAND, Gilbert (1971) *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu.

——— (1982) *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.

——— (1993) *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos.

——— (1999) *Ciencia del hombre y tradición*, Barcelona, Paidós.

ELIADE, Mircea (1981) *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor.

FORNOFF, Frederick y Scott MCCLINTOCK (1995) "Después del boom, una explosión de poesía" en Albán, 1995: I, 17-37.

GARAGALZA, Luis (1990) *La interpretación de los símbolos: Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos.

JUNG, Carl (1984) *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós.

——— (2004) *Obra completa. La dinámica de lo inconsciente*, Madrid, Trotta.

KELLER, Catherine (2009) "A Response to the Encyclopedia of Religion and Nature", *Journal of American Academy of Religion*, 77 (1), 56-59.

LAPOUJADE, María, ed. (1999) *Espacios imaginarios. Primer coloquio internacional*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

MANDEVILLE, Juan de (2009) *Libro de las maravillas del mundo*, de http://biblioteca-antologica.org/wp-content/uploads/2009/09/MANDAVILA-Libro-de-las-maravilladel-mundo.pdf (15/03/12)

OTTO, Rudolf (1925) *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Revista de Occidente.

OVIEDO, José (2001) *Historia de la literatura hispanoamericana. Posmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid, Alianza.

SALAZAR, Luis (2007) "La fenomenología de la imaginación y la ensoñación creante en Gastón Bachelard", *Synthesis*, 41 (enero-marzo), pp. 1-8.

TRIONE, Aldo (1989) *Ensoñación e imaginario. La estética de Gastón Bachelard*, Madrid, Tecnos.

VON MAYER, Peggy (1995) "Enciclopedia de maravillas, o la experiencia del asombro inagotable" en Albán, 1995: II, 563-574.

——— (1999) "Lo sagrado: espacio de confluencia entre lo real y lo imaginario" en M. Lapoujade, 1999: pp. 117-123.

——— (2007) "Laureano Albán, premio 'Magón' 2006" en *La Nación*, 21 de enero de 2007, http://www.nacion.com/ancora/2007/enero/21/paginasflotantes961536.html (11/04/12)

WIKIPEDIA (2011) "Enciclopedia", de http://es.wikipedia.org/wiki/Enciclopedia (27/09/2012)

ZAMBRANO, María (1992) *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

ISSN: 1594-378X

El proceso redaccional de *Poesías* de Miguel de Unamuno: intento de reconstrucción[1]

MARÍA MARTÍNEZ DEYROS
Universidad de Valladolid

Resumen
Miguel de Unamuno publica su primer poemario en 1907. Considerado como una antología más, *Poesías* no ha despertado nunca el interés de la crítica. Sin embargo, como veremos a lo largo de este artículo, este libro tuvo un significado especial para su autor. Fue concebido como un proyecto muy ambicioso y personal, en el que llegó a trabajar durante más de siete años. Tomando como ejemplo el excelente trabajo de García Blanco, intentaremos reconstruir el proceso redaccional de la obra, basándonos principalmente en el epistolario y los borradores conservados.
Palabras clave: poesía – Miguel de Unamuno – proceso redaccional – epistolario – borradores.

Abstract
Miguel de Unamuno published his first poetry book in 1907. Considered as a simple anthology, *Poesías* has never awakened the interest of critics. However, as discussed throughout this article, this book had a special meaning for its author. It was conceived as an ambitious personal project, in which he continuously worked for more than seven years. Taking the example of the excellent work of García Blanco, we will try to rebuild the editorial process of the unamunian work, based mainly on correspondence and drafts preserved.
Keywords: poetry – Miguel de Unamuno – editorial process – correspondence – drafts.

En el mes de abril de 1907 ve la luz el primer poemario de don Miguel de Unamuno, *Poesías*. Estas "flores de otoño", como el propio autor las denominó, han despertado hasta ahora un escaso interés entre la crítica que, *grosso modo*, las ha venido considerando como una mera recopilación antológica. Sin embargo, *Poesías* fue un ambicioso proyecto que se incubó durante ocho largos años y que sufrió diferentes fases redaccionales. El pionero en los estudios poéticos unamunianos y, posiblemente, quien más profundizó en ellos fue, sin lugar a dudas, Manuel García Blanco. En su excelente trabajo de 1954, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, realiza un minucioso estudio de génesis que abarca toda la producción poética de nuestro autor. El presente artículo tomará la investigación de García Blanco como punto de partida e intentará, en la medida de lo posible, completar y cerrar ciertos interrogantes que quedaron abiertos con el trabajo del catedrático salmantino.

1. PRIMERA FASE REDACCIONAL: "ONCE POEMAS Y UN PRÓLOGO"

En la correspondencia consultada, comprendida entre el 29 de abril de 1890 y el mes de diciembre de 1936, no hemos localizado ninguna carta, en el epistolario de Unamuno, que revele su intención de publicar un libro de poesías antes del mes de mayo de 1899. En efecto,

[1] Este trabajo se enmarca dentro de la tesis doctoral, "Nueva propuesta metodológica en la edición de textos y manuscritos hispánicos: la crítica genética y los borradores de *Poesías* de Miguel de Unamuno", proyecto cofinanciado por el Banco Santander y la Universidad de Valladolid a través de la "Convocatoria de Contratos Predoctorales de la Universidad de Valladolid para 2013".

el día 24 de este mes escribe a su íntimo amigo Jiménez Ilundáin haciéndolo partícipe de su nueva vocación:

> […] Ahora me ha dado por la poesía. […] Mi propósito es publicar un tomito de poesías, con dos traducidas: una de Leopardi y otra de Coleridge. Tengo la pretensión de que mi poesía aporta algo a las letras españolas de hoy. En su forma es casi toda, no toda, al modo del verso libre italiano, y el resto en romance endecasílabo. En cuanto al fondo se parece a los musings ingleses, a la poesía meditativa inglesa, la de Wordworth, Coleridge, Browning, etc. (Benítez 1949: 298).

Y, a continuación, adjunta dieciséis versos del poema "La cigarra" y menciona, además, los títulos de otras tres poesías que irá publicando en diversas revistas: "La flor tronchada", "Alborada espiritual" y "El Cristo de Cabrera". Si consideramos este testimonio al pie de la letra, nos llevaría a pensar que su dedicación a la poesía se produciría solo a partir de 1899. Sin embargo, un análisis más detenido del epistolario unamuniano demuestra que su interés por la creación poética se remonta, al menos, a tres años antes. En carta autógrafa con data del 6 de febrero de 1896, Fernando Fernández Villegas aconseja a Unamuno sobre una composición que, recientemente, le ha enviado:

> […] Dice V. en su soneto algo que tengo por paradógico [sic]. Cierto que la audacia secundada por la paciencia horada montes y vence imposibles; pero; ay amigo mío! Esa es la paciencia del pensamiento, no la del sentimiento. Cuando experimentamos un dolor que no tiene remedio, nos <u>resignamos</u> a sufrir porque no podemos sanar. Yo me he resignado algunas veces luchando porque confiaba en vencer. Para las penas que traen aparejada la pérdida de la esperanza no hay lucha. La resignación, cuando V. es una forma de la impotencia; es como el ciego que se resigna a no ver o como el mudo que se resigna a no oir […] (Carta nº 6 del ms.50/94).

Aunque no se indica el título de ese soneto, por el comentario de *Zeda* podemos llegar a deducir que se trataría de "Resignación", poema que incluirá Unamuno en el texto final de 1907. De esta composición nos han llegado hasta tres borradores diferentes, a los que nos referiremos, de ahora en adelante, con la signatura del archivo de la Casa Museo de Unamuno en Salamanca: 76/151, 76/149 y 75/105. Por las características físicas de los manuscritos es imposible proponer una datación precisa. Sin embargo, parte del comentario que realiza Fernández Villegas ("Cierto que la audacia secundada por la paciencia horada montes y vence imposibles"), nos lleva a plantear como primeras redacciones las presentes en las carpetas 76/151 y 76/149, en las que leemos en los versos 10 y 5, respectivamente: "Préstale audacia y a la vez paciencia"; "Audacia presta y a la vez paciencia". En el tercer manuscrito, se ha reemplazado el término "audacia" por "osadía", coincidiendo con la versión impresa del poema de 1907.

En la última década del siglo XIX, don Miguel trabaja en diferentes proyectos. Desde 1890 hasta finales de 1896, su mayor preocupación se centra en la redacción y publicación de su primera novela, *Paz en la guerra*; labor que compagina con la preparación de varios trabajos filológicos (*Vida del romance castellano, Patología del lenguaje*); filosóficos (*Filosofía de la religión*, *El reino del hombre*, sus *Meditaciones* con los sermones: "El mal del siglo", "Jesús y la samaritana", "La conversión de San Dionisio", "Nicodemo", "San Pablo en el areópago"); la recolección de algunos artículos publicados y reunidos en los volúmenes: *En torno al casticismo*

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

o *Celajes y Paisajes*; y su colaboración constante con la prensa española: *El Nervión*, *La España Moderna*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *Ciencia Social*, *Revista Nueva*, etc.

Sin embargo, no encontramos, en el epistolario conservado y consultado, ninguna referencia directa de Unamuno hacia su creación poética. Tan solo, en el mes de mayo de 1899, se decide a enviar una composición, "La flor tronchada", al director de la *Revista Nueva*, Luis Ruiz Contreras: "Al mismo tiempo que esta carta, recibirá usted una poesía (!!!) que le remito para la revista y que deseo le guste. Subrayo esa palabra y le añado tres admiraciones, porque es la cuarta vez, desde catorce o quince años, que escribo versos" [Carta del 14 – V – 1899] (Ruiz Contreras 1961: 166).

Por las propias palabras de su autor, podemos suponer que era la primera vez que se decidía a publicar algo después de sus inicios literarios. Y el remitente de la susodicha carta debió de quedar tan impresionado que, no solo le publicó su poemita en el número del 25 de junio de ese mismo año, sino que le ofreció editar todas sus poesías en los pliegos aparte de la revista, con la firme intención de publicar un volumen y de comercializarlo en las librerías.

No obstante el ofrecimiento, Unamuno parece mostrarse algo reticente, pues "apenas me conocen como poeta" (Ruiz Contreras 1961: 171). Pero, en seguida, se manifiesta entusiasmado a la hora de "ordenar" y "graduar" sus poesías, para lo que propone encabezarlas con un prólogo, en el que a través del comentario a su traducción de *La Ginestra*, de Leopardi, y de algunos poemas de Coleridge, exponga sus principios estéticos.

A finales de ese mismo mes, da un número preciso de las composiciones que tiene terminadas, "once, que con una especie de prólogo en forma de carta dirigida a Vicente Colorado, formarán un regular folleto. Así que les dé la última mano y escriba la carta se las enviaré, y usted verá qué hace con ellas" [Carta del 22 de junio de 1899] (Ruiz Contreras 1961: 174). A pesar de prometerle el inminente envío de sus poemas corregidos con la carta-prólogo, nunca llegó a remitirlos a Ruiz Contreras, quien asegura no haber recibido más versos de Unamuno, después de "La flor tronchada" (Ruiz Contreras 1961: 178). Testimonio que se contradice con las propias palabras de don Miguel, pues, en carta del 7 de agosto de 1899 dirigida a Eloy Luis André, asegura haber publicado dos poesías en *Revista Nueva* (Robles 1991a: 70). También Bernardo G. de Candamo manifiesta haber leído dos poemas suyos en dicha publicación[2].

Resulta interesante observar las reticencias que muestra Unamuno al dar a conocer su vena poética. Incluso con íntimos amigos, como Jiménez Ilundáin o Pedro Múgica, presenta esa discreción a la hora de difundir su poesía. A este último, compañero desde la infancia, lo hace partícipe de numerosos proyectos, como de la redacción de *Paz en la guerra*, de la que le confiesa hasta los más mínimos detalles de su elaboración y, en repetidas ocasiones, solicita su opinión y ayuda. Sin embargo, hasta finales de 1899 no le informa de su quehacer poético: "Ahora me da por hacer versos, y se me ha puesto en la mollera publicar un tomito de ellos. Voy cobrándome apego a todo lo cordial e íntimo, y convenciéndome de que es el intelectualismo uno de los mayores males" [Carta del 29 XI 1899] (Pereda 1995: 647).

Si nos preguntamos el porqué de dicha reacción, quizá, encontremos la clave en la misma respuesta que le da su amigo en carta del 2 de diciembre de 1899: "¿Tu toque? ¡Ave María! Eramos pocos poetas, y parieron otro las musas" (Pereda 1995: 640). A lo que, don Miguel responde, no sin cierto resquemor: "Sí, yo toque, también yo voy a publicar versos, y pongo en ellos más amor y más espíritu que todas las filologías habidas y por haber. «Eramos pocos los poetas, y parieron otro las musas», dice usted. Si han parido o no otro no lo sé, pero que son pocos, sí, y muy pocos, poquísimos, demasiado pocos. Yo apenas los conozco…" [Carta del 23 I 1900] (Pereda 1995: 657 - 658).

[2] "Las que conozco, publicadas en *Revista Nueva* son muy hermosas y llenas de una placidez encantadora […] Eso es lo que me parecieron las dos poesías que conozco", en carta del 15 de marzo de 1900 (Blázquez 2007: 252).

ISSN: 1594-378X

Por lo tanto, en este año de 1899, planeaba Unamuno publicar un tomito de versos con once composiciones, de las cuales Manuel García Blanco señala como seguras "La flor tronchada", "La cigarra", "Alborada espiritual", "Nubes de misterio" y "El Cristo de Cabrera", a las que habría que añadir las traducciones de "La retama" de Leopardi y de Coleridge. Además, de las ya mencionadas, para el estudioso salmantino, habría que incluir "Al sueño" y dos traducciones de poetas catalanes: "El arpa" de Verdaguer y "La vaca ciega" de Maragall (García Blanco 1954: 11).

Hay una serie de poemas que no ofrecen lugar a dudas, pues el propio autor expresa su voluntad de incluirlos en el libro proyectado: "La flor tronchada", "La cigarra", "Alborada espiritual", "El Cristo de Cabrera", "La retama" y "Reflexiones". En lo referente a las traducciones del poeta catalán, debemos disentir de su opinión. Es cierto que don Miguel parece tener la intención de incluirlas en el tomo que está preparando y así se lo transmite a Maragall el 6 de junio de 1900 (García Blanco 1976: 12). Sin embargo, pensamos que esta voluntad habría que inscribirla en un segundo momento redaccional del poemario, pues, como veremos más adelante, en marzo de ese mismo año, su proyecto ha aumentado considerablemente y ya se refiere a él como *Veintisiete poesías*. Por lo tanto, creemos más acertado no estimar las traducciones catalanas como integrantes del primerísimo "Once poemas y un prólogo".

Si tenemos en cuenta las declaraciones que realiza Unamuno en carta a Jiménez Ilundáin del 24 de mayo de 1899, las composiciones que piensa incluir en el poemario estarían escritas "al modo del verso libre italiano, y el resto en romance endecasílabo". Por este motivo, nos atrevemos a proponer dos poemas que presentan esta última estructura arromanzada: "Nubes de misterio" y "Al campo". En un borrador que analizaremos en el siguiente apartado, que corresponde a la segunda fase redaccional de la obra, aparecen mencionados los dos poemas[3]. Ya el 22 de junio de 1899, Don Miguel habla de "Nubes de misterio" a Ruiz Contreras, como el poema que mejor capta la unión de su "Metafísica" y su "Poesía" (Ruiz Contreras 1961: 177). Sabemos con certeza que "Al campo" estaba terminada en diciembre de ese año y fue enviada por su autor a Giner de los Ríos, quien le solicitó, en carta del 22 de diciembre, "algunos de sus versos" para "darlos a conocer a estos muchachos, a quienes estará bien enterarse de ellos y de muchas cosas más" (Gómez Molleda 1977: 96 – 97, 106). Tampoco hay duda sobre "Al sueño", pues responde por igual a ese afán de combinar versos libres de once, siete y cinco sílabas, con metros asonantes y consonantes. Además, poseemos la certeza de que ya en 1899 tenía concluido dicho poema, pues como se desprende del análisis del borrador contenido en la carpeta 76/155, su redacción se remontaría al año 1894. Para la escritura del poema, don Miguel se sirve del verso de una octavilla en cuyo recto figura el recibo por el pago del alquiler de la casa de la Hera, fechado en el mes de marzo de 1894.

Siguiendo el mismo esquema métrico, sugerimos como décimo poema "La elegía eterna". García Blanco considera esta composición dentro del grupo de poesías de 1900: "creo debió ser, por lo menos, iniciada en los primeros días del año 1900" (1954: 34). Determina esta fecha en base al contenido de una carta escrita por don Miguel el 22 de enero de 1900. En ella, el poeta hace partícipe a su amigo Jiménez Ilundáin de su incesante preocupación por el misterio que supone el tiempo y, a continuación, reproduce algunos de los versos de la elegía. Versos que, por otro lado, vendrán a coincidir plenamente con la versión impresa de 1907:

> De cómo todo pasa y nada queda.
> ……..
> En el cristal de las fluyentes linfas
> se retratan los álamos del margen

[3] Se trata del manuscrito 76/129 y contiene un borrador del prólogo que acompañaría a este poemario, así como un elenco de las composiciones a incluir.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

que en ellas tiemblan;
y ni un momento a la temblona imagen
la misma agua sustenta.

No obstante, nosotros proponemos retrotraer la fecha de composición, al menos, a mediados de 1899. En los fondos del archivo de la Casa Museo de Miguel de Unamuno, hemos localizado un borrador, con signatura 71/12, que contiene una versión de "La elegía eterna". Se trata de una fase redaccional bastante avanzada, pues aunque el mismo manuscrito de trabajo presenta en sí varios estados diferentes de textualización y de revisión, la *dispositio* del poema se mantendrá intacta hasta la versión impresa de 1907. Diferente es el caso en el nivel de la *elocutio*, donde sí se aprecian numerosas variables, al cotejarla con el texto definitivo. Como soporte de escritura, Unamuno ha reutilizado una carta que su amigo Daniel Cortés le escribe el 11 de julio de 1899. De ahí que deduzcamos que don Miguel venía trabajando durante mucho tiempo en este poema y que, a mediados de julio de ese año, ya lo tenía bastante avanzado.

También es necesario observar cómo en este borrador 71/12, la composición aparece con su título definitivo. Esto resulta interesante si tenemos en cuenta la carta enviada a Candamo el 16 de abril de 1900, en la que le ruega haga entrega de su manuscrito de poesías a Martínez Ruiz, quien ha demostrado su interés por leer su poema "El tiempo". Este no sería otro que "La elegía eterna" y para demostrarlo hacemos referencia al manuscrito 78/5, donde encontramos otro borrador que presenta una fase redaccional inicial, si bien no prerredaccional, en el que comienza, a lápiz, la escritura de un poema que titula "El tiempo. Cronos", seguido de los primeros versos: "Una vez más el sempiterno canto / la queja que no acaba / como todo pasa y nada queda", que recordarían los del poema de 1907: "Una vez más la queja, / una vez más el sempiterno canto / que nunca acaba, / de cómo todo se hunde y nada queda, / que el tiempo pasa". No cabe duda de que la idea heraclitana del *παντα ρει* estuvo bien presente en la concepción de la poesía desde el principio y que, probablemente, su autor oscilara en repetidas ocasiones entre estos dos rótulos posibles.

Sin embargo, se presentan serias dudas a la hora de decidir el undécimo poema de esta primera fase redaccional de la obra. Si tenemos en cuenta el manuscrito 76/129, habría una serie de composiciones posibles, que presentan ciertas similitudes a las anteriores en cuanto a su forma: "Cruzando un lugar", "Emilio y Margarita", "El idiota y su perro", "Limosna es la vida", "Libérta-te", "Perdón!" y "Recuerdos".

Comenzaremos descartando "El idiota y su perro", pues gracias a un manuscrito de trabajo conservado del poema, con signatura 70/61, podemos datarlo a partir de 1901. Dicho documento autógrafo consiste en un borrador redaccional de la poesía, para cuya escritura Unamuno reutilizó el verso de tres octavillas. En la segunda de ellas, alude a su colaboración con el diario *El Liberal* de Bilbao[4], lo que no se produciría hasta 1901 (Urrutia 2009): "Disfrazado, pues, de cronista regenerador, me instalo de rondón en las columnas de *El Liberal*, y con voz entonada y ademán cadencioso, prorrumpo: Qué significan nuestras modernas saturnales?".

Asimismo, rechazamos "Perdón" por considerarla bastante posterior, también del año 1901. El manuscrito de trabajo hallado en la carpeta 76/110, contiene una versión bastante avanzada del poema. Para su extensión, don Miguel ha empleado tres octavillas que contienen varios fragmentos en prosa. Aunque no hemos conseguido identificar el texto al que pertenecen, el primero gira en torno a unas reflexiones surgidas en torno a la noche del 31 de

[4] Pensamos que se trata del diario bilbaíno y no del madrileño, puesto que con este último Unamuno comenzó a colaborar mucho más tarde, a partir de 1920 (Urrutia 2006: 214).

ISSN: 1594-378X

diciembre de 1900 y el 1 de enero de 1901, por lo que resulta imposible concebir esta composición dentro de la primera fase redaccional de la obra.

En cuanto al resto de poesías, "Emilio y Margarita", "La vida es limosna", "Libérta-te" y "Recuerdos", podrían ser perfectas candidatas a formar parte de los "Once poemas", pues los borradores que se conservan de todos son copias en limpio, o en un estado redaccional muy avanzado, y no presentan ningún tipo de indicio a través del cual podamos llegar a fecharlos. Por ejemplo, "Recuerdos" sigue el esquema arromanzado de versos endecasílabos y heptasílabos, respetando la rima asonante en *é -o* en los pares. Por la temática, podemos suponer que estuviera dedicado a su hijo Fernando, quien en torno a 1899 tendría la misma edad que don Miguel, cuando este perdió a su padre, unos 6 años. "Niño era como tú cuando mi padre / dio su postrer aliento / y de su imagen en mi mente queda / sólo débil reflejo". Sin embargo, no deja de ser una mera conjetura, pues no disponemos de pruebas materiales para demostrarlo.

Por último, recordando las palabras de Ruiz Contreras, conviene precisar que Unamuno solo incluye, en este proyectado primer poemario, aquellas composiciones que más se ajustan a sus innovaciones poéticas: "Combinando acertadamente los versos de once, de siete y de cinco sílabas, lo armónico de las palabras revestiría la sencillez de las ideas; pero metros asonantes y consonantes, mezclados al azar, no encuentran en el oído la senda que podría conducirlos al cerebro o al corazón" (Ruiz Contreras 1961: 176). Pero esto no quiere decir que se limitara, únicamente, a la elaboración de este tipo de poesía. Ya García Blanco señaló la prematura concepción de "Árbol solitario", en torno a 1884[5], y en los *Cuadernos inéditos* publicados recientemente, se conservan algunos borradores de poemas juveniles, fechables entre 1884 y 1885, como "El músico de la tempestad"[6].

También a través del análisis de los manuscritos de trabajo, se percibe su incipiente labor como sonetista. Hemos mencionado anteriormente el comentario que Fernández Villegas realiza de "Resignación", por lo que deducimos que ya en 1896 tenía concluido dicho poema, aunque más tarde pudiera ser retocado y presentar variables al cotejarlo con la versión impresa. Por en análisis llevado a cabo de los borradores de esta composición, observamos que concibió otros dos sonetos con el mismo hilo temático: uno –localizado en la carpeta 76/151 - del que desarrolló tan solo los cuartetos, y otro –en la carpeta 76/149- que, aparentemente, posee una estructura ya completa, aunque presenta alguna variable en el nivel de la *elocutio*, y del que no hemos hallado referencia antes de nuestro estudio, "Génesis de los primeros sonetos unamunianos" (2015a), donde sugerimos que estos sonetos, que tienen como base el tema de la "Resignación", los concibió su autor de una forma unitaria junto con "Fortaleza" y "Piedad", puesto que en la carpeta 75/105 se conserva un borrador que incluye, entre otros, estos tres sonetos; y, al cotejarlos con la versión definitiva de 1907, nos damos cuenta de un cambio sustancial: Unamuno ha intercambiado los tercetos de los poemas, manteniendo intactos los cuartetos. Así, los versos que concibe, incialmente, para "Resignación" terminan en el texto

[5] Manuel García Blanco, en *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, a propósito de la datación del poema "Árbol solitario", remite al testimonio de Unamuno en "Mi primer artículo", publicado en *El Noticiero Bilbaíno* el 8 de enero de 1924. Aquí recuerda don Miguel sus primeras colaboraciones en dicho periódico. Dentro de sus "obras virginales", el autor recuerda algunos artículos literarios y sus "primeros versos. Eran doce líneas; referíanse, sin nombrarlo, al árbol de Guernica, y Trueba se creyó obligado a ponerles otros suyos, por contera, y en que revolvía, a su modo, contra lo que yo decía".
A diferencia de Manuel Alvar, no consideramos que este poema pudiera formar parte del primer estadio redaccional del poemario (1997: 14), sino que tan solo fue incluido en la última fase, como broche final de la sección dedicada a su tierra "Vizcaya".

[6] Rivero Gómez (2006) recoge dos poemas incluidos en el temprano *Cuaderno XVII*, fechado en torno a 1884 – 1885. Los textos no presentan tachaduras ni añadidos. El primero lleva por título "El músico de la tesmpestad"; el segundo se trata de un breve canto elegíaco dedicado a Dª María Vicenta de Zaldua.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

final de "Fortaleza", los de "Fortaleza" en "Piedad" y los de "Piedad" en "Resignación". Aunque no han llegado hasta nosotros más manuscritos de trabajo de "Fortaleza" y de "Piedad" no nos cabe duda de que estos formaron parte de una misma unidad, patente no solo a través del contenido, sino también de la forma.

Asimismo, se puede afirmar que la elaboración de los sonetos "Fe" y "Al destino" se remontaría al año 1899. Para la primera composición, contamos con un manuscrito de trabajo, 74/11, que contiene una versión prerredaccional de la misma. Como soporte de escritura, don Miguel utilizó el recto de una carta, con membrete de la Universidad de Salamanca, fechada el 19 de junio de 1899. Por otro lado, para la extensión del segundo, "Al destino", emplea el verso de un borrador que contiene la textualización del artículo "Los cerebrales", publicado en *La Ilustración Española y Americana*, el 22 de octubre de 1899.

Por ende, todos estos datos nos sugieren que Unamuno, aunque proyectaba un poemario con un tipo de versificación novedosa en literatura española, no solo se centraba en la práctica de este tipo de metros libres al estilo italiano, sino que también practicaba versos más tradicionales, en particular, el soneto; pero que, al menos en un primer momento, no se decidió a publicarlos.

2. SEGUNDA FASE REDACCIONAL (1900 – 1901): *VEINTISIETE POESÍAS*

A pesar de la insistencia con que anuncia a sus corresponsales la intención de publicar sus poesías, dicho proyecto no llega a ver la luz a finales de 1899, y comienza el nuevo año en plena actividad creativa. Su incipiente éxito comercial en América, donde la primera edición de *Paz en la guerra* se agotó, y su fructífera colaboración con diarios como *La Nación*, de Buenos Aires, despiertan en don Miguel la voluntad de aumentar su trabajo. En efecto, a principios de 1900, vemos cómo su producción literaria se acrecienta notablemente, pues tiene en elaboración tres dramas (uno de ellos, *La venda*), sus diálogos filosóficos, la *Vida del romance castellano*, diversos ensayos, como "¡Adentro!" y su tomo de poesías [Carta a Jiménez Ilundáin, 26 enero 1900]:

> Trabajo como nunca, estoy ocupadísimo. Además de mi obra magna (que diría Schopenhauer) acerca de la vida del romance castellano, trabajo en unos Diálogos filosóficos que quiero sean lo más maduro, en tres nuevos dramas (el argumento de uno de ellos lo verá V., en *El Imparcial* de ayer, en un relato que titulo "La Venda" y en algunos ensayos, uno de ellos "¡Adentro!" en que pongo mi alma. Mi firma va extendiéndose e influyendo mi labor. *La Nación*, de Buenos Aires, me pidió un artículo, se lo envié (acerca de la raza vasca) y anteayer me enviaron un cheque de 150 pesetas por él. […] Mi novela *Paz en la guerra* […] se ha agotado ya. Pienso hacer una segunda edición muy corregida [Carta a Pedro Múgica del 23 de enero de 1900] (Pereda 1995: 658).

La buena acogida que está teniendo su obra le impulsa a seguir escribiendo y alimenta, poco a poco, su ambición de convertirse en un escritor universal: "Sí, cuando escribo cosa de empeño pienso en el público universal y no en el español tan solo; sueño en que se me traduzca" (Pereda 1995: 658).

A través de la correspondencia con Jiménez Ilundáin y Rubén Darío, observamos que no ha cejado en su empeño de darse a conocer como poeta, y continúa aumentando su volumen de poesías. También al nicaragüense lo hace partícipe de sus quehaceres poéticos y, en carta del 8 de febrero de ese mismo año, le envía su soneto "Memnón" (Darío 1926: 172).

En marzo de 1900, su tomo de versos ha aumentado tanto que llega a duplicar el número de poemas. Y, así, anuncia la próxima publicación de "un volumen *Veintisiete poesías*, que están

ISSN: 1594-378X

ya prontas y en disposición de ir a la imprenta" [En carta a G. de Candamo, 13 de marzo de 1900] (Blázquez 2007: 249), de las cuales especifica que incluye veinticinco composiciones originales y solo dos traducciones, una de Leopardi y otra de Coleridge. Uno de los predilectos destinatarios de esta correspondencia, Bernardo G. de Candamo, se muestra exultante ante la inminente publicación de los versos:

> […] Tengo verdadera ansiedad por leer las poesías. - ¿Cuándo y a quién las va a mandar? – Las que conozco, publicadas en *Revista Nueva* son muy hermosas y llenas de una placidez encantadora: son como [tachado] poemas en que triunfa el quietismo, el quietismo de la forma y del espíritu, son meditaciones profundas de un alma recogida, un himno a la paz del espíritu y a la paz de la Naturaleza […] [Carta del 15 de marzo de 1900] (Blázquez 2007: 252).

Ante tal entusiasmo, Unamuno le confía su manuscrito, otorgándole la distinción de ser el primero en leerlo (Blázquez 2007: 254); hecho que G. de Candamo le agradecerá sinceramente, y se ofrecerá para ayudarle en todo lo relativo a la impresión del libro (Blázquez 2007: 258). En ese momento, el joven quedará encargado de custodiar el manuscrito y remitírselo íntegro a su autor, lo que no sucederá hasta casi cinco meses después, ya que don Miguel acusará el recibo a mediados de agosto de 1900[7].

Durante el tiempo que Unamuno permanece sin su manuscrito, no interrumpe la elaboración de otros proyectos: publica sus *Tres ensayos*, planea una nueva novela, *En el campo*, mientras continúa con sus *Diálogos filosóficos* y su *Vida del romance castellano*[8]; sin descuidar, en ningún momento, su poesía, pues "no se me ocurren más que versos" [En carta del 14 de mayo de 1900] (Ruiz Contreras 1961: 191). Quizá esta continua efervescencia lírica sea lo que haga posponer, una vez más, la impresión de sus *Veintisiete poesías*: "Y luego las poesías, que no me decido a publicar todavía" [En carta del 30 de mayo de 1900] (Blázquez 2007: 274).

En junio de este mismo año, comenzará para don Miguel una amistad que será decisiva para su quehacer poético. A principios de mes, recibe carta del poeta catalán Joan Maragall, agradeciéndole este el envío de sus *Tres ensayos* y el día 6 de ese mismo mes, Unamuno ratificará esa amistad:

---

[7] Consultando el libro *Unamuno y Candamo. Amistad y Epistolario (1899-1936),* hemos notado un error a la hora de fechar una de las cartas. Se trata, en concreto, de la misiva que Unamuno envía a G. de Candamo acusándole recibo de haber recibido el manuscrito de sus *Veintisiete poesías*. La carta transcrita, con número 34 en esta edición, está fechada en [Salamanca, mediados de octubre de 1900] y a pie de página el editor añade una nota: "Editada por Bernardo G. de Candamo en Índice, XI, 113, mayo de 1958, p. 21. Esta carta la editó Candamo sin indicar la fecha. Posiblemente se le olvidó porque Unamuno siempre fechaba sus cartas a Bernardo. Edito por primera vez esta carta en una monografía", p. 303. En nuestra opinión, Blázquez González yerra en datar esta epístola a mediados de octubre, pues resulta bastante incomprensible que el manuscrito remitido por G. de Candamo a principios del mes de agosto tardara más de dos meses en llegar a destino. Además, tenemos que tener en cuenta la recomendación que en esta carta, la número 34 por la edición de Blázquez González, hace don Miguel a G. de Candamo aconsejándole la lectura de la *Esquisse d'une philosophie de la religión*, de Aug. Sabatier. A lo que G. de Candamo responde en una misiva de finales de agosto de 1900, la número 30 de dicha edición, que se ocupará de la lectura recomendada: "Uno de estos días encargaré á París el libro de Sabatier que usted me indica". Por otro lado, como veremos más adelante, el 5 de septiembre de 1900, Ramón D. Perés acusa recibo del manuscrito de sus poesías, por lo que resulta plausible que Unamuno recibiera a los pocos días su manuscrito, en pleno mes de agosto. Además, otro dato interesante contenido en la carta nº34, de mediados de octubre, es que Unamuno menciona una posible escapada que hará a Ledesma: "Estoy algo cansado y me voy a ir unos días al campo, aquí cerca, junto a Ledesma" (305). Sin embargo, en la carta número 31, del 31 de agosto, don Miguel relata a su amigo y discípulo ese viaje a Ledesma: "He salido unos días, pero no al campo precisamente (saldré pronto, a Portugal), sino a la villa de Ledesma, que es casi lo mismo" (295). Por lo tanto, creemos que esa carta de mediados de octubre debería de datarse en los primeros días del mes de agosto, al poco de ser expedidas por G. de Candamo.

[8] Carta del 5 de mayo de 1900 a José Enrique Rodó y también a Luis Ruiz Contreras el 14 del mismo mes. (Ruiz Contreras 1961: 189).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> ‹‹Nos hemos hecho amigos››, me escribe. Así tenía que ser, y lo que tiene que ser al fin es. Yo lo era de usted tiempo hace, porque más de una vez he apacentado mi espíritu en sus Poesías, y una de estas, La vaca çega, hace tiempo que me la sé de memoria de puro leerla y recitarla a otros. Es una de las poesías más puramente poéticas que conozco [Carta del 6 de junio de 1900] (García Blanco 1976: 10).

Esta misiva le sirve para dar a conocer la publicación de sus poesías, entre las que destaca cuatro traducciones: "La Retama" de Leopardi, otra de Coleridge y dos más del propio Maragall: "La vaca ciega" y "El Arpa". Será, en efecto, este uno de los poetas que tome como referente el Unamuno de esos años, junto con el portugués Guerra Junqueiro y el catalán Verdaguer. El acercamiento a la "opinión catalana" acerca de la poesía, más innovadora y adelantada que la "castellana", se convertirá también en uno de los puntos de unión del rector de Salamanca con el escritor y crítico literario, Ramón Domingo Perés, afincado en Barcelona, aunque de origen cubano. En carta autógrafa del 7 de julio de 1900, este se muestra sumamente interesado en conocer sus versos:

> Cuanto me dice V. de sus obras en preparación (¡feliz, fecunda, envidiable constancia la suya!) me interesa en extremo, sobre todo lo relativo á sus poesías. ¡Qué agradable sorpresa para mí el conocerle prosista, adivinarle poeta y hallar al fin que también escribe V. versos como yo! Por algo debí de simpatizar con V. desde el primer día. Mándeme todas esas composiciones de que me habla y por las que V. siente paternal cariño, que yo soy como aquellas viejas casamenteras que ya que no se casan ellas gustan de ver como se casan los demás. Me apresuro a contestarle, principalmente, para pedirle esas poesías que aquí podré leer con toda calma […]
> Copio esta frase que me gusta en extremo porque me parece un eco de las ideas de toda mi vida, algo que parece arrancar de lo íntimo de mi naturaleza: "paréceme el tradicional verso castellano por lo común más acompasado que rítmico, la cadencia ahoga á la melodía, tiene mucho de tamborilesco. En Zorrilla aquellos agudos me hieren los oídos." Ese es mi modo de sentir la poesía, y es también de un modo más o menos vago la opinión catalana. […] (y veo ahora con alegría que V. piensa lo mismo) que está mucho más adelantada y mucho más en lo cierto en materias poéticas que la opinión castellana [Carta nº 11 del ms. 37/61].

La opinión de Perés, quien confirma haber recibido el manuscrito de sus poesías el 5 de septiembre de 1900, resulta reveladora para datar algunos de los poemas de esos años. El 11 de enero de 1901[9], responde por extenso a Unamuno, exponiéndole sin ambages las impresiones sobre sus composiciones líricas:

> Sus poesías me parecen ante todo muy sinceras, muy personales, como deben ser las obras de arte para ser algo. Luego muy hondas, en el pensar y en el sentir, y muy honradamente versificadas, sin adornos de oropel, y demostrando que el autor ha leído sus clásicos y conoce íntimamente a su pueblo, pero sin dejarse dominar por aquellos y gustando mucho de asemejarse a éste. Esto me parece darle a V. una doble personalidad: la del hombre que traduce a

[9] Al tratarse de un documento inédito, optamos por la transcripción íntegra de la misiva. Para la edición, hemos regularizado la escritura según las normas ortográficas actuales, prescindiendo de marcar la acentuación en algunos monosílabos. Las palabras en cursiva aparecen subrayadas en el manuscrito.

ISSN: 1594-378X

Leopardi, simpatiza con Fray Luis de Leon, escribe con serenidad filosófica y vuelos místicos "La flor tronchada", "Alborada espiritual", "Al sueño", "Nubes de misterio", "Seis sonetos", y la del enamorado de la inspiración, completamente libre, del pueblo se acuerda más de los gaiteros del Norte de España (que V. debe conocer *de visu* y no de oídas como yo) y haciendo coincidir sus libertades con el movimiento general de la poesía en otros países, que quiere romper antiguas trabajas, escribe "El Cristo de Cabrera", "La vida es limosna", etc. Esta personalidad popular de V. tampoco es simple, sino compleja, pues tiene algo que ya me recuerda a Medina, ya a los poetas modernísimos extranjeros, y aun a veces muestra fundidas completamente ambas tendencias.

Este poeta popular y de canto completamente libre, revolucionario, anárquico, o como deba llamarse, que en este momento no hay necesidad de fijarlo, es el más difícil de apreciar en V. a la primera lectura, como también ocurre con otros de la misma clase. Esa misma libertad de que le he hablado le despista a uno a veces, parece rendir caprichoso culto al dios de lo raro, de lo extraño, y hay que irse poniendo en antecedentes para saborear esas poesías, hay que leerlas más de una vez, y conocer de antemano muchas del mismo género. A ese grupo de poesías creo que convendría el prólogo de que V. me hablaba, ya que en nuestro país han de publicarse y aquí juzgamos con extraordinaria ligereza y sólo por la primera impresión. No supongo a la masa de mis lectores españoles tan buenas e *ilustradas* entendederas que adivinen lo que V. se propone sin necesidad de explicaciones previas.

El libro de V. empieza con versos de un ritmo que llamaré fácil, termina por el estilo de como ha comenzado (los "seis sonetos") y contiene, hacia la mitad, un grupo de composiciones que llamaré de ritmo difícil (desde "El idiota y su perro" hasta "La elegía eterna". Con "Al campo" vuelve el libro otra vez al ritmo acompasado, severo, sereno. Aquel grupo tiene algo de travesura o de desbordamiento momentáneo de un espíritu. No me parece que constituya en V. un modo constante de ser (como lo era en Whitman).

Vamos ahora a los pormenores y a las objeciones de hombre del oficio. Hay dos poesías en su tomo que no me son simpáticas: se lo digo con entera franqueza, por si tengo razón y puedo hacerle un favor *de colega*. Estas dos poesías son "El idiota y su perro", y "Hero-worship". El asunto de la primera es repulsivo, ultra-naturalista (y V. precisamente no lo es) y queda uno preguntándose involuntariamente si los amores perrunos son también amor del que V. necesita en su poesía para que ésta convenciera al lector. Será cuestión de gustos y podré equivocarme, pero miro con desconfianza esa composición para el día que se publique el tomo.

En cuanto a "Hero-worship" la suprimiría sin contemplación o cambiaría de lugar a fin de que no fuera final de la colección. Es una poesía de espíritu no afirmativo sino negativo, de tono irónico, de un fondo desanimador (aunque verdad) poco característico de quien tanta fe posee, y por otra parte no está todo esto compensado por un gran valor artístico.

Ahora unas cuantas minucias (y sigo molestándole a V.): la traducción de Leopardi (muy notable en otras cosas) contiene estos versos que es lástima no sustituya V. por otros, aun a costa de la exactitud que se propone, pues suenan mal:

> y grato refugio, y ciudades famosas
> … .. ……
> te crees de todo, y que tantas veces
> ……
> los sepultos; y los muros postrados.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> En "Libértate, Señor" el *descúbreme*, el *liberta-te*, *liberta-te*, etc. no son muy de mi gusto tampoco, aunque me hago cargo de las razones que tiene V. para escribirlos. Y temo que lo que a mí suceda a muchos.
> ¿Por qué dice V. en los "Seis sonetos" (que me gustan mucho):
> mientras toma el beduino *de* cantera
> ……
> tomándose *de* firme fundamento?
> En el primer verso, sobre todo, ese *de* dificulta la pronta y recta inteligencia del resto.
> Y basta de pequeñeces. En resumen su tomo me parece muy bien y su tendencia poética muy útil. Gusto especialmente de "La retama", "La flor tronchada", "Alborada espiritual", "Al sueño", "Nubes de misterio", "El Cristo de Cabrera", "Cruzando un lugar" (breve, pero bien hecha), los "Seis sonetos", y alguna más. Mil gracias por haberme favorecido con esa primera impresión que podríamos llamar de antes de la impresión. Ahora soy yo el que quedo en deuda con V. y espero no tardar mucho en cumplir mi promesa.
> […]
> Buen año, vengan pronto esa novela que está germinando y ese drama que va á representarse, y reciba V. un abrazo de su afmo" (Carta número 14 del ms. 37/61).

Es interesante constatar cómo Unamuno tiene muy presente la opinión de sus confidentes, al menos en materias literarias. No cabe duda de que debió de seguir los consejos del crítico cubano, pues en la edición final de *Poesías* no llegó a incluir ni "El idiota y su perro" ni "Hero-worship". Asimismo, decidió corregir los versos señalados de sus sonetos. El primero, el tercer verso de "Memnón", aparece en el impreso de 1907 como "mientras toma el beduino por cantera"; mientras que el segundo, el verso 10 de "Fortaleza", leemos "tomándote por firme fundamento".

Además, esta misiva resulta clave para datar el manuscrito de un prólogo que esbozó, con toda probabilidad, para encabezar este primer poemario. Se trata del documento autógrafo conservado en la Casa Museo de Miguel de Unamuno con la signatura 76/129, del tamaño de una octavilla, en cuyo recto escribe don Miguel unas notas que le habrían servido para bosquejar esa carta–prólogo de la que habló a varios de sus corresponsales. En el verso, en cambio, nos da la lista de composiciones que incluiría en la obra:

1. La retama
2. Coleridge
3. Al campo
4. Al sueño
5. La flor tronchada
6. Alborada espiritual
7. Nubes de misterio
8. La cigarra
9. El Cristo de Cabrera
10. Sonetos (6) [En el recto, escribe los títulos: "Piedad", "Fortaleza", "Resignación", "Fe", "Hai ben Yocdán" y "Memnón"]
11. Hero worship [aparece subrayado]
12. Emilio y Margarita
13. Canción de cuna al niño enfermo
14. El coco caballero [Traza un signo que indica la inversión de las palabras 'coco' y 'caballero']
15. Cruzando un lugar

ISSN: 1594-378X

16. Mi niño
17. El idiota y su perro
18. Limosna es la vida
19. Libértate, Señor! [Agrupando este soneto y el siguiente, dibuja un corchete junto al que escribe la palabra "Salmos?"]
20. Perdón!
21. La elegía eterna
22. Recuerdos

Por la nómina de poemas citados, consideramos que este manuscrito se escribió a lo largo de 1901; muy probablemente, a partir del 11 de enero de 1901, es decir, después de la lectura de la carta que le envía Ramón Domingo Perés. Observamos que el orden de los poemas que menciona el crítico no coincide con el seguido en el ms. 76/129. En la versión que remite al cubano, los "seis sonetos" abrirían el poemario y terminaría con "Hero-worship", composición que Perés aconseja vivamente sustituir o, al menos, cambiar de lugar, ya que le parece del todo inapropiada para finalizar la colección. En el borrador se aprecia cómo los poemas de "rima fácil" han sido colocados hacia la mitad, dejando los de "rima difícil" y "ritmo acompasado" para la apertura y clausura del volumen. Retomando lo anteriormente mencionado para el caso de "Perdón", recordamos que esta poesía debió componerse a lo largo de 1901, pues uno de los borradores analizados así lo evidencia.

A finales del año 1900, vemos a Unamuno enfrascado en la primera redacción de su novela pedagógico-humorística, *Amor y Pedagogía*, así como en la conclusión de otros cuatro trabajos de encargo. Y, comienza 1901 con la inminente representación de su primer drama, la proyección de otro nuevo basado en su artículo "La venda", la continuación de su novela, sus *Diálogos filosóficos*; además de la preparación de una nueva obra narrativa titulada "En el campo", "empezada e interrumpida" y otros ensayos, entre los que destaca "Eróstrato y erostratismo"; la intención de recopilar sus artículos publicados en *Ecos literarios* y *Revista Nueva*, y, como informa a Leopoldo Gutiérrez Abascal el 15 de enero, publicar una segunda edición revisada de *En torno al casticismo* y "una obra extensa sobre religión, cuyo germen es mi ensayo «La fe»" (González de Durana 1986: 111). Sin embargo, según reconoce en esta misma carta del 15 de enero, en lo que más entusiasmo pone es en sus poesías, "prontas ya para ir a la prensa", para las que piensa redactar un prólogo en el que exponga sus ideas sobre el ritmo empleado en ellas.

No obstante, un día después, el 16 de enero, parece haber cambiado de opinión y así confiesa a G. de Candamo guardar sus poesías, pues "no quiero precipitarme". Resulta curioso ver cómo un día antes manifestara su firme resolución de publicar sus versos y de que estos estuvieran ya listos para ir a la imprenta y, tan solo veinticuatro horas más tarde, se retractara y mostrara más cautela a la hora de dar a conocer su vena poética. ¿Quizá influyera en esta decisión la carta enviada por Ramón D. Perés el 11 de enero, es decir, cuatro días antes, en la que aconseja al poeta realizar diversos cambios en su poemario? ¿Puede que Unamuno se sintiera inseguro ante las sugerencias del crítico literario y decidiera llevar a cabo una revisión más acurada de los versos? Es una hipótesis que no debemos descartar, pues los cambios operados a raíz de estos comentarios así nos lo evidencian.

De esta forma, decide revisar su libro de poesías y centrarse en su novela pedagógico-humorística. Mientras tanto, continúa con otros proyectos literarios, entre ellos la traducción por encargo de la *Historia de la Revolución Francesa* de Carlyle, un libro de "Nuevos ensayos", compaginándolo todo con las obligaciones del rectorado.

En estos primeros meses del año, en los que lleva a cabo el repaso de su poemario, no ha interrumpido su labor poética y ha continuado creando nuevos versos. Así lo demuestra la carta enviada a Bernardo G. de Candamo, el día 23 de marzo de 1901, en la que le anuncia el

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

próximo envío de tres nuevas composiciones, con motivo de su colaboración con la recién estrenada revista *Arte Joven*: "Por ahora no puedo hacerles nada de crítica o literatura extranjera, pero mañana mismo le remitiré tres sonetos, dos de ellos que usted no conoce y otro artículo"(Blázquez 2007: 327). Los dos nuevos sonetos desconocidos para el director de la revista son, "Muerte" y "Niñez", a los que habría que añadir "Al destino". Anteriormente, el 1 de enero de 1901, había publicado en las páginas de *El Imparcial* su soneto "La rima", que más tarde titulará "A la rima". Para Manuel García Blanco, este último formaría parte del elenco original de las *Veintisiete poesías* (García Blanco 1954: 41), para lo que se apoya en las propias palabras que Unamuno escribe a Darío el 8 de febrero de 1900, en las que, por otro lado, no se especifica en ningún momento de qué sonetos se trata: "Este soneto [Memnón] figurará, con otros, en el tomo de poesías que pienso dar en breve a luz." Sin embargo, nuestra opinión sería diferente y, basándonos en la nómina conservada en el verso del manuscrito 76/129, estos sonetos serían: "Piedad", "Fortaleza", "Resignación", "Fe", "Hai ben Yocdan" y "Memnón".

Por lo tanto, aunque a principios de 1901 seguía teniendo en proyecto la publicación de sus versos, aún no veía con claridad cuáles incluir en su primer poemario. Asimismo, habría que considerar que, a medida que avanzaba el tiempo, esta producción poética aumentaba cada vez más y que, quizá, a lo largo de este año pudo tener en mente la ampliación de dicho volumen. Es más, en el epistolario conservado y revisado de este año, ya no se refiere a dicho proyecto con el título de *Veintisiete poesías*, sino "mis poesías" (Blázquez 2007: 330) o volumen de versos (Pereda 1995: 675).

No podemos finalizar este apartado sin detenernos antes en analizar el contenido del verso del manuscrito 76/129, que, a continuación, transcribimos:

> Prólogo
> Si sólo fuesen originales nada di_
> ría. Pero Leopardi
> En forma de carta a Vicente Colo_
> rado.
> A usted que tiene horror a la prosa
> y que me ha excitado siempre a que
> escriba en verso. El final de mi novela:
> ¡que bien estaría en verso!
> La poesía es lo supremo

Por la correspondencia conservada en la Casa Museo de Unamuno, sabemos que Don Miguel mantuvo una intensa correspondencia con Vicente Colorado y Martínez. Pocos datos se conocen de este vallisoletano afincado en Madrid, donde trabajó como bibliotecario en el Museo Arqueológico Nacional, primero, y en la Biblioteca de San Isidro de Madrid, después. Finalizados sus estudios en Filosofía y Letras en la Universidad Central, ingresó el 8 de marzo de 1881 en el cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, ascendiendo a oficial de segundo grado el 11 de noviembre de 1898. De su correspondencia con Unamuno se conservan veintidós cartas autógrafas.

En carta fechada en 1897 (pero no por el autor), elogia Colorado su novela *Paz en la guerra*, que está leyendo con detenimiento, "sorbo a sorbo", y le aconseja sobre el estilo, que deberá trabajar algo más:

> también me gusta el estilo, es usted; de la construcción gramatical, yo espero que V. irá dando más trasparencia a la frase, no porque no se entienda ahora, sino porque es preciso que les entre por los ojos a sus críticos de V., aunque muchos tienen ojos y no ven; también Mellado (a quién vi hace poco) me habló

ISSN: 1594-378X

> en este sentido; me dijo que le gusta mucho la novela pero que ha cuidado V. poco la forma.

Para lograr esta perfección en el estilo y llegar a un absoluto control de la lengua, le da un curioso consejo: "Haga V. versos como quien hace temas de traducción, de esta suerte modelará V. con más facilidad el idioma y hará V. de él lo que quiera". Es decir, que a través de la traducción y de la práctica versificadora, obtendrá una mayor maestría en el uso del castellano. Sin duda, fue Colorado unos de los primeros en advertir el carácter poético de su escritura y, así, en la carta nº 2, le confiesa: "No comprendo que vacile V. entre la ciencia y la poesía, porque la característica de V., su naturaleza toda está amasada con esos dos elementos, y en V. la ciencia es poética y la poesía científica, esta es, verdadera, no desvaría de la loca de la casa".

Lamentablemente, no tenemos constancia de que se conserven las cartas que don Miguel enviara a Colorado, y no nos cabe la menor duda de que revelarían aspectos claves para la comprensión del proceso redaccional de *Poesías*. A través del epistolario parcial que ha llegado hasta nosotros, apreciamos la estrecha amistad que les unía. No en vano, don Vicente participó de forma activa en la difusión de las obras de Unamuno en los círculos literarios madrileños, encargándose de buscar críticos favorables a realizar la reseña de *Paz en la guerra*, de controlar la gestión que el librero Fé realizaba de la misma, así como de proporcionarle numerosos consejos sobre su labor literaria, animándole a no dejar en el olvido trabajos como *Nuevo Mundo*.

En ninguna de las misivas consultadas hallamos de forma explícita la motivación de Unamuno para querer dedicar su primer poemario a Colorado. Desde nuestro punto de vista, no resultaría extraño al saber que fue uno de los primeros, si no el primero, de los literatos españoles en creer en él como poeta, hasta el punto de considerarlo, por encima de todo, "pensador y poeta"[10]. Así lo recordaba el propio don Miguel, en 1924, desde la revista madrileña *Nuevo Mundo*, donde el 14 de noviembre reflexionaba sobre el éxito comercial de sus obras, incluidas, para sorpresa de muchos, las de poesía:

> Mi amigo Vicente Colorado - ¡cómo se le ha olvidado ya! -, fanático de la versificación – no toleraba que se hiciesen dramas en prosa -, me decía cuando apareció la primera edición de mi novela *Paz en la guerra* que debí haber puesto en verso su final, ya que era, según él creía, pura materia poética.

3. TERCERA FASE REDACCIONAL: *POESÍAS*, 1907

A finales de 1901, confiesa atravesar una "fiebre de actividad", gracias a la cual da los últimos retoques a su novela *Amor y pedagogía* (publicada, finalmente, en abril de 1902); revisa sus artículos de "En torno al casticismo"; prepara nuevos dramas, su novela *La tía* y seis sermones laicos; continúa su trabajo sobre el erostratismo, e inicia el nuevo año con un proyecto novedoso, su libro "Ciencia y religión" o "Razón y fe"; sin olvidar su colaboración periódica con la prensa. Y, sin embargo, nada dice acerca de sus poesías.

Desde el mes de octubre de 1901, en que confiesa a Jiménez Ilundáin estar "puliendo" y "refinando" sus versos, no volvemos a encontrar otra mención acerca de su poemario hasta un año después, el 3 de noviembre de 1902, en que informa a Joan Maragall de estar preparando un "tomo de poesías": "Las más originales, y solo tres traducciones, La retama, de Leopardi, una de Coleridge, y La vaca ciega, de usted" (García Blanco 1976: 16).

[10] En la primera carta conservada, Colorado habla de la impresión que ha generado en él la lectura del ensayo, *Pistis y no Gnosis*, en donde "le reconocí a V., pensador y poeta como siempre".

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Abre el nuevo año de 1903 con la intención de recoger en tomos todo lo publicado en prensa; retoma su *Vida del romance castellano*; y prosigue con *Religión y Ciencia*. En marzo da noticia de un nuevo proyecto, "A la juventud hispana", formado por una serie de ensayos, entre los que incluirá "Eróstrato o la gloria". En enero de 1904, tras un ligero parón en su producción literaria iniciado en torno a noviembre de 1903[11], vuelve a experimentar "un periodo de gran actividad mental" (Robles 1991a: 146), en que lee "más que nunca" y trabaja en dos libros: una novela, *La tía*, y diversos ensayos para *La España Moderna*; además de traducir en verso a Carducci para "desengrasarme". A lo largo del año, amplía sus proyectos literarios con dos libros, que resultarán fundamentales para su trayectoria literaria, *La Vida de don Quijote y Sancho* (de la que tenemos una primera mención en carta del 8 de febrero de 1904 dirigida a Jiménez Ilundáin y, en la que se refiere a la próxima publicación de unos *Comentarios del Quijote*), y sus *Sermones laicos*. También hay que destacar, durante este año, su esfuerzo por difundir sus obras fuera de España, pues "es fácil que me traduzcan algunos al italiano y al inglés además" (Blázquez 2007: 373). En cuanto a sus versos, la única noticia que nos consta de una composición de este año es de la oda a Salamanca, enviada por primera vez a su amigo Luis Maldonado, el 6 de junio de 1904, con motivo de su cumpleaños.

Pero, sin duda alguna, el proyecto que ocupará la mayor parte de su tiempo serán sus comentarios al *Quijote*:

> Yo estoy en periodo de plena actividad. Me he pasado cosa de dos meses sin hacer apenas más que unos comentarios o más bien meditaciones sobre el *Quijote* y ahora las estoy ampliando y enriqueciendo. Formarán un volumen de más contenido que la mitad del *Quijote* mismo y acaso tanto como él. No creo haber puesto más alma en ninguna otra de mis obras [Carta del 11 VIII 1904 a Leopoldo Gutiérrez Abasacal] (Blázquez 2007: 148).

Resulta interesante recordar la redacción de este libro para poder entender mejor la forma de trabajar de su autor. En su elaboración, don Miguel aúna todas sus fuerzas, pues, como bien dice a su amigo Múgica, en esta obra no ha procedido por oviparición, como en *Paz en la guerra*, lo que le dejaba más tiempo libre para otros proyectos, sino que la ha "hecho por viviparición":

> Este verano pude gozar de alguna tranquilidad desde fines de junio a fines de agosto y la aproveché para escribir un libro que titulo: *La vida de D. Quijote y Sancho según M de C S explicada y comentada por M de U*. La he hecho de un tirón y por viviparición – otros libros los he escrito por oviparición, empollando en notas – trabajando en él hasta cinco y seis horas algunos días, y de aquí el que me haya salido con más calor que otras cosas mías. Es, como usted supondrá, un modo de verter mi pensamiento todo. El texto cervantino me sirve de cañamazo en que bordo mis propias imaginaciones. Estoy muy satisfecho de tal obra. Por supuesto, nada de juicios literarios, ni críticos, ni lingüísticos, ni cosa parecida; libres meditaciones sobre la base del *Quijote* [Carta del 15 de septiembre de 1904] (Pereda 1995: 860).

[11] En carta a Pedro Múgica, del 24 de noviembre de 1903: "Entro en mala época; el rectorado me pesa ya, muchos de mis proyectos me temo que se me agüen. Yo que soñé una labor silenciosa y terca, de pensador solitario y hasta de benedictino laico y librecreyente (no digo librepensador), me veo metido en el barullo de la lucha, en el tráfago del combate. Y no hay más remedio; hay que pelear, y en la pelea desparramarse, prodigarse, acudir a todas partes, agitar más que enseñar. Tengo que esparcir mi alma así y no recogerla para embotellarla en uno o varios libros" (Pereda 1995: 670).

ISSN: 1594-378X

Aunque, unos meses antes, concibe la idea del libro leyendo el *Quijote*[12], no será hasta junio cuando comience su redacción, que hará de "un tirón", lo corregirá y pondrá en limpio a finales de año; labor esta que le llevará más de seis horas diarias y no concluirá hasta el 4 de enero de 1905. En los primeros meses del nuevo año lo dará a la imprenta y llevará a cabo la redacción definitiva en las vacaciones de Semana Santa. Una vez publicado y, viendo la buena acogida que recibe el libro, don Miguel se dedica, casi de forma inmediata, a dar forma a su *Tratado del amor de Dios*, al mismo tiempo que retoma antiguos proyectos, como su novela *La tía*: "Y luego otra cosa, y luego otra, y otra y luego… morir, es decir, resucitar. Y luchar siempre, luchar contra ese espesísimo ambiente de ramplonería" (Robles 1991a: 190). Motivado, sin duda, por el éxito de sus comentarios al *Quijote*, retoma la preparación de su poemario y otro volumen en que reúna sus recuerdos de infancia (Pereda 1995: 974).

A lo largo de estos últimos dos años, solo tenemos noticias de que trabajara y publicara una sola composición poética, su oda a Salamanca, cuya primera versión conocida se encuentra en la carta enviada a Luis Maldonado, el 6 de junio de 1904. Como bien apunta Manuel García Blanco (1954: 51), esta primitiva versión dista bastante de la publicada en *Poesías*, en 1907. Don Miguel trabajó afanosamente en esta brillante oda, que corregirá, según el epistolario, en sucesivos momentos: el 11 de junio, la envía a Eduardo Marquina con nuevas variantes y, en torno al 2 de septiembre de 1904[13], le informa a Darío de haber concluido su revisión. Sin embargo, los retoques no terminaron ahí, ya que unos días más tarde, el 21 de ese mismo mes, anuncia a Leopoldo Gutiérrez Abascal haber acabado la corrección de las pruebas de imprenta (González de Durana 1986: 152). En efecto, la poesía vio la luz el 30 de diciembre en las páginas de *La Ilustración Española y Americana*.

Un año después, el 13 de noviembre de 1905, envía sus últimas dos poesías, "que estaban en telar" a Arthur Gordon, de una de la cuales se nos facilita el título: "No busquez luz, mi corazón, sino agua" (Robles 1991a: 197). Lamentablemente, no han llegado hasta nosotros más testimonios de esta labor poética a lo largo de estos dos años, de 1904 a 1905, pero resulta incuestionable que siguiera trabajando en ese deseado poemario. Así, el 7 de noviembre confirma a Múgica su propósito de publicar en volúmenes sus ensayos de *La España Moderna*, sus discursos, un tomo de recuerdos de su infancia y otro de versos (Pereda 1995: 974); y el 2 de diciembre de 1905, informa a Giner de los Ríos de que, al mismo tiempo que trabaja en su *Tratado del Amor de Dios*, continúa "haciendo poesía en verso" (Gómez Molleda 1977: 92).

Será 1906 el año decisivo para que sus poesías vean, finalmente, la luz reunidas en un tomo, pues será en este momento cuando dará preeminencia a este proyecto, pero sin abandonar otros, como el *Tratado del amor de Dios* y *Recuerdos de infancia y juventud*. El 3 de marzo de 1906 comenta a Luis de Zulueta que, desde su marcha, ha concluido ya "diez o doce composiciones – las más mías, las más personales, las más íntimas-, entre ellas un pequeño poema. Algunas hice en Bilbao durante la semana santa, que pasé allí. Hoy mi preocupación y mi labor favorita son mis poesías, y lo que más me anima es el deseo de publicarlas, antes que el *Tratado*. Las de ahora, las de mi época actual, son todas unos trenos, acaso sombríos" (Johnson 1973: 232).

---

[12] El 11 de agosto de 1904, escribe a Leopoldo Gutiérrez Abascal, comentándole la génesis de este proyecto: "Cogí un día el *Quijote* y una cuartilla, encabecé ésta así: "La vida de D. Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes, explicada y comentada por Miguel de Unamuno", abrí el texto, empecé a leerlo y según lo leía iba haciendo mis reflexiones. Yo no dejé, trabajando en ello algunos días hasta 5 y 6 horas, hasta que dí fin. Ahora lo repaso y adorno. Voy entremezclando pasajes del Cid, de "La vida es sueño" y de la vida de S. Ignacio, que ofrece una sorprendente analogía con la de D. Quijote" (Blázquez 2007: 148).

[13] En carta a Rubén Darío, el 3 de septiembre de 1904, dice haber "corregido ayer una poesía – creo que la mejor que he hecho – titulada Salamanca, y que aparecerá en *La Ilustración Española y Americana*. Los versos son sáficos clásicos, cual cuadra a esta ciudad" (Darío 1926: 178).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Ese mismo mes, envía al escritor boliviano, Ricardo Jaime Freyres, tres de sus composiciones, en las que plasma su teoría sobre su "instinto rítmico": un soneto, "A la rima"; una silva rimada, "No busques luz, mi corazón, sino agua"; y otra silva en verso libre, aún sin concluir, "Vuelve, mi alma, a soñar el viejo ensueño". Y, a finales de marzo, encontramos el título definitivo del poemario en carta a Arthur Gordon. Esta misiva es la primera que conservamos en la que Don Miguel se refiere a este tomo de versos con el rótulo de *Poesías* (Robles 1991a: 210).

En abril de ese mismo año, por una carta conservada del poeta Amado Nervo, sabemos que Unamuno le envió, previamente, su manuscrito con varios poemas (Tellechea 2000: 47). Así, el mexicano muestra su admiración por algunos, como "Las magnolias de la plaza nueva de Bilbao", "La elegía eterna", "Para después de mi muerte". Y, este mismo mes, se encuentra "en plena erupción poética" y da a conocer a Leopoldo Gutiérrez Abascal dos más: "Muere en el mar el ave que voló del buque" y "Por dentro". A tal punto llega su efervescencia lírica que, en breve, piensa dar a la luz:

> un tomo de poesías líricas, especie de *musings* o meditaciones, a que no sé si me lleva mi familiaridad con la lírica inglesa o mi educación en mi nativo país vasco. Lo que sobre todo gusto es de la filosofía poética o la poesía filosófica, no de la mezcla de la poesía y filosofía, no de los versos conceptuales en que el esqueleto lógico asoma su apófisis y costillas por entre la flaca carne poética, no sino de aquellos otros en que poesía y filosofía se funden en uno como en compuesto químico. Yo no siento la filosofía sino poéticamente ni la poesía sino filosóficamente. Y ante todo y sobre todo religiosamente [En carta del 6 de mayo de 1906 a Zorrilla San Martín] (Robles 1991: 213).

El 10 de mayo envía al poeta Eugenio de Castro una de las más cortas, una canción de cuna. Sin embargo, desconocemos de qué "canción" podría tratarse, pues los editores del epistolario que intercambiaron el portugués y don Miguel no lo mencionan (Álvarez 2006: 197). De esta forma, pasará el año, haciendo más versos que nunca, pues son su "principal desahogo" (Johnson 1973: 232) y "le han subido espontáneamente del corazón a la cabeza; han sido el natural desahogo de tormentas íntimas porque voy pasando" (Álvarez 2006: 199). Tanto es así, que, en agosto, pensará publicar un tomo de unos cincuenta poemas para el próximo otoño. Pero las poesías siguen aumentando, y el 26 de septiembre envía a José Ortega y Gasset una de ellas, "Sísifo". El mismo día lo remite al italiano Luigi Siciliani, excusando su envío "no por ser lo mejor", sino "por ser lo último" que ha hecho (Ghidetti 1977: 313).

A pesar de tener ya concluidas sus *Memorias de niñez y mocedad*, no se decide a publicarlas antes que sus versos, y emplea los últimos meses del año en "corregir" y "arreglar" sus poesías, de las que "más de la mitad son de este año". Confiesa a Zorrilla de San Martín, en carta del 2 de noviembre de 1906, que sus cantos "son poesías de otoño, no de primavera", pues se inició de forma tardía en el noble arte de la poesía, pasados los treinta, y "la casi totalidad" de sus composiciones las realizó "traspuestos los 40" (Robles 1991a: 276).

Clave para esta dedicación completa a la poesía, será su estancia en Cataluña en octubre de ese mismo año. Don Miguel asiste, invitado por el Ateneo Enciclopédico Popular, a la inauguración del curso académico, con motivo del cual leerá algunos de sus poemas. Y, a pesar de que sus impresiones sobre la ciudad de Barcelona no fueron del todo buenas, será una visita decisiva que reforzará la visión que no solo otros tendrán de él como poeta, sino que fortalecerá la suya propia. Así, lo expresa a su fiel amigo Francisco Antón Casaseca: "yo no les he convencido más que como poeta. Mi verdadero triunfo fueron las poesías. Todo lo cual me anima a publicarlas pronto"[Carta del 2 de noviembre de 1906] (Tellechea 2001: 161); y a Ortega y

ISSN: 1594-378X

Gasset, el 26 de noviembre: "Mi triunfo en Barcelona fueron las poesías, que leí en el Ateneo y se publicaron algunas. Hubo quien pudo ver en ellas *le mot de l'enigme* y exclamar: ¡bah! no es más que un poeta! Y usted sabe que es todo lo que quiero ser, si lo soy de veras. Las publicaré en breve" (Robles 1987: 47-48).

Durante su permanencia en Cataluña, escribirá las composiciones tituladas "Tarrasa", fechada el 16 de octubre de 1906, y "L'aplec de la protesta", con data del 21 de octubre de 1906. Sin embargo, será a su retorno a la capital salmantina cuando despunte su intensa labor lírica, pues, según confiesa a Eduardo Marquina el 4 de diciembre, en algo más de un mes, ha escrito ya veintiuna poesías más (Robles 1991a: 219). Una de ellas, "La catedral de Barcelona", fue publicada por Joan Maragall en el periódico barcelonés *La Vanguardia* el 23 de noviembre; otras son la oda "A la Libertad"; "En el desierto" y las traducciones de "La vaca çega", "Cants dels hispans" y la "Oda a Espanya" de su amigo catalán. También por carta dirigida a Leopoldo Gutiérrez Abascal, el 18 de diciembre de 1906, sabemos el título de cinco más: "Peru y Marichu", "Las siete palabras y dos más", "No eres tuya", "Al pie del sauce" y "Credo poético". A esta nómina habría que añadir "Id con Dios", en parte enviada a Pérez Galdós unos días antes, el 8 de diciembre, y "El último héroe", para la que sirvió de inspiración una misiva de Joan Maragall del día 19 de diciembre (González de Durana 1986: 184).

Por otra carta, dirigida al mismo poeta catalán, sabemos que en febrero de 1907 se halla don Miguel involucrado en la tarea de impresión de sus versos, entre los que incluye "bastantes" que su amigo no conoce, como "El buitre de Prometeo" (García Blanco 1976: 66).

No cabe duda de que el año de 1906 fue el más productivo en cuanto a su poesía se refiere. Además, debemos tener en cuenta las palabras del propio Unamuno cuando, el 8 de diciembre de ese año, confiesa a Pérez Galdós: "de 87 composiciones que conservo – las hay de hace muchos años – 59 son de este año. Versos de otoño, que me han brotado después de pasar la cuarentena. Y ¡cómo los quiero!"; una gran parte de los cuales se compusieron a raíz de su alentadora visita a tierras catalanas. Considerando estas declaraciones, veintiocho de las ochenta y siete composiciones que lleva concluidas hasta diciembre de 1906 corresponden a años anteriores; mientras que las cincuenta y nueve restantes serían de ese mismo año. Pero no olvidemos que el elenco de poesías incluidas en el poemario se eleva a ciento dos, por lo que deducimos que don Miguel concluyó las últimas quince entre los meses de diciembre de 1906 y febrero de 1907.

Podemos apreciar, a primera vista, una considerable diferencia en el ritmo de composición: más pausada y reflexiva en los primeros momentos, más acelerada en el último año antes de la impresión del libro. Quizás, esta fluctuación en el proceso de composición se deba, en parte, a la mayor destreza en la versificación que don Miguel pudo haber adquirido con el paso del tiempo. Sin embargo, no sería objetivo por nuestra parte, afirmar tajantemente tal consideración, pues apenas se nos han conservado borradores de los últimos poemas escritos, en 1906 y 1907, lo que no quiere decir que no existieran. Y, por otro lado, en *Poesías* no incluye todas los composiciones elaboradas durante esos años. De este modo, hallamos diversos borradores de poemas, publicados póstumamente como inéditos, que, probablemente, pensara incorporar en algún momento al poemario. A parte de los ya mencionados en el primer apartado de este trabajo, podemos señalar: "Cuando de juventud y frescura…"; "Todo es uno y lo mismo"; "Apretón de manos"; "Mirando al cielo"; "A la reina de España, Victoria Eugenia de Battenberg", compuesta con motivo de la celebración de su matrimonio, el 31 de mayo de 1906; y "Fatalidad", fechada, en el ms. 66/6, del 27 de marzo al 4 de abril de 1906 y enviada al profesor Everett Ward Olmsted, posteriormente (García Blanco 1954: 82 – 83). También en nuestro artículo, "*Soledad* de Miguel de Unamuno" (2015b), señalamos un posible soneto iné-

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

dito hallado en la carpeta 75/105, con el título de "Soledad". Fechamos este poema entre finales de 1900 y principios de 1901, ya que aparece escrito en el verso de una octavilla en cuyo recto se puede leer una redacción bastante avanzada del soneto "Muerte".

Lamentablemente, no hemos localizado ningún esquema o guión que nos proporcionara noticias sobre la concepción y elaboración de la estructura de dicho poemario. A pesar de ser comúnmente considerada por parte de la crítica como una mera antología de la poesía escrita hasta entonces, nosotros pensamos que fueron muy distintas las motivaciones que llevaron a Unamuno a publicar este proyecto poético; sobre todo, sabiendo que él se sentía, ante todo, poeta[14]. Por otro lado, destaca la especial *dispositio* que concede a este primer poemario, basada en una clasificación temática, a diferencia del orden genético a partir del cual estructurará la mayor parte de sus posteriores libros de poesía.

En este sentido, el manuscrito 62/2 que contiene la "copia en limpio" de la mayor parte de esta primera obra lírica, revela datos interesantes sobre el título elegido. Todas las octavillas presentan en su margen izquierdo un número escrito a lápiz. Sin lugar a dudas, el trazo de esa escritura se corresponde con el de don Miguel y concordamos con Scotto di Carlo (2014) en que dicha numeración reflejaba el distinto orden que otorgó a esos poemas en diferentes fases redaccionales. Sin embargo, nos ha resultado imposible establecer una ordenación lógica, pues no solo aparecen así numeradas las copias en limpio de los poemas sí incluidos en *Poesías*. A esta lista habría que añadir los manuscritos definitivos de aquellas composiciones que, en un momento determinado, sí iban a formar parte del libro, pero que, al final, su autor decidió descartar. Resulta imposible decidirnos por un orden determinado, pues en muchos casos, varias octavillas contienen el mismo número, o bien aparecen con dos numeraciones diferentes; y a falta de otros testimonios, no sabremos nunca, a ciencia cierta, a qué fase redaccional podrían pertenecer.

No obstante, queremos destacar la octavilla numerada en su margen superior izquierdo por los archiveros con el número 222, correspondiente en realidad, con el folio 223 del manuscrito. En dicha octavilla, don Miguel presenta uno de los posibles títulos que pudo barajar para la colección: "Ecos de soledad. Poesías de Miguel de Unamuno". Creemos que no se trata del rótulo de una sección determinada del poemario, y que podríamos estar ante el posible encabezamiento del libro por la numeración que presentan las octavillas siguientes. Si a lo largo de los 222 folios precedentes el autor ha marcado la paginación en lápiz, en el margen superior derecho, y todas las octavillas presentan una correlación uniforme sin saltos ni variaciones, a partir del folio 223, esa numeración cambia. El primer poema que encontramos después del posible título es "El buitre de Prometeo" y en la octavilla donde comienza la composición inicia también la numeración, partiendo del número uno y siguiendo hasta el dieciocho, escrito también de mano de su autor pero con un útil de escritura diferente, en tinta negra. A continuación, comienza una nueva sección, "Meditaciones", pero aquí se vuelve a retomar la numeración anterior, siendo esa octavilla la página 223, según la escritura de Unamuno, y la 241, según el archivo. Estos datos nos vienen a sugerir un comienzo bastante diverso del que conocemos, en el que don Miguel habría vacilado tanto en la estructura como en la elección del título.

Por desgracia, no se conservan más testimonios de este proceso de composición, motivado, en primer lugar, por el desinterés del propio autor por preservar sus manuscritos de

[14] Álvarez Castro (2005) o Blanco Aguinaga (1975), entre otros, han profundizado en el concepto unamuniano de *poesía* y ambos coinciden en señalar las diversas connotaciones que adquiere en su obra: "Poesía, en definitiva, no es meramente un determinado modelo de composición en verso, sino toda creación producida por la imaginación de un poeta" (Álvarez Castro 2005: 79). Por lo tanto, es necesario entender este término en su acepción etimológica de *poiesis*, creación.

ISSN: 1594-378X

trabajo. Ante la insistencia de varios corresponsales que le solicitan el envío de sus manuscritos, don Miguel se ve obligado a excusar el cumplimiento de este tipo de petición, alegando no conservar "manuscrito alguno de obra ninguna mía publicada", pues todos "han solido ir directamente a los cajistas que los dejan inservibles, y si alguno fue antes mecanografiado yo no lo conservo. Nunca me figuré que pudiesen llegar a adquirir valor y aun figurándomelo los habría regalado. No conservo, pues, ninguno. Y si los conservara no sé qué habría hecho de ellos" (Robles 1991b: 228).

No cabe lugar a dudas de que tan solo nos ha llegado un número reducido de manuscritos de trabajo, en comparación con lo que realmente debió de escribir don Miguel. Sin embargo, el análisis de estos testimonios creemos que es sufiente para desterrar esa concepción tradicional de la crítica de considerar *Poesías* como una mera antología. Descartamos, por completo, esta idea, pues como hemos visto a lo largo del presente artículo, fue un proyecto muy meditado a lo largo de ocho años, y que contó con diversas fases redaccionales y numerosas reescrituras.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Bibliografía

ÁLAVEZ, Eloísa y Antonio SÁEZ DELGADO (2006) *Eugenio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario 1877-1943*, Mérida, Serie de Estudios Portugueses.

ÁLVAREZ CASTRO, Luis (2005) *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

BASTONS, Carles (2006) *Joan Maragall y Miguel de Unamuno. Una amistad paradigmática. Cartas, artículos, dedicatorias, poemas*, Lleida, Milenio.

BENÍTEZ, Hernán (1949) *El drama religioso de Unamuno*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

BLANCO AGUINAGA, Carlos (1975) *El Unamuno contemplativo*, Barcelona, Laia.

BLÁZQUEZ GONZÁLEZ, Jesús Alfonso (2007) *Miguel de Unamuno y Bernardo G. de Candamo: amistad y epistolario (1899 – 1936)*, Madrid, Ediciones 98.

DARÍO, Rubén (1926), *Obras Completas. Tomo XIII. Epistolario I*, (Ed.) Alberto Ghiraldo, Madrid, Biblioteca "Rubén Darío".

GARCÍA BLANCO, Manuel (1964) *América y Unamuno*, Madrid, Gredos.

——— (1958) *Cincuenta poesías inéditas*, Madrid, Son Armadans.

——— (1954) *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

GUIDETTI, Enrico (1977) "Miguel de Unamuno poeta e predicatore (in due lettere inedite di Luigi Siciliani)", *Belfagor. Rassegna di varia umanità*, Anno XXXII, 31 di maggio, pp. 313 – 320.

GÓMEZ MOLLEDA, D. (1977) *Unamuno "agitador de espíritus" y Giner. Correspondencia inédita*, Madrid, Narcea.

GONZÁLEZ DE DURANA, Javier (1986) *Cartas íntimas. Epistolario entre Miguel de Unamuno y los hermanos Gutiérrez Abascal*, Bilbao, Estudios Gráficos.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

JOHNSON, William David (1973) "Miguel de Unamuno – Luis de Zulueta: Cartas (1903 – 1933)", *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 23, pp. 231 – 232.

MARTÍNEZ DEYROS, María (2015a) "Génesis de los primeros sonetos unamunianos (1896 – 1907): presentación de dos poemas inéditos", *I Congreso Internacional de la AIEMH: La creación literaria a través de los archivos personales,* celebrado en Valladolid, del 11 al 12 de febrero de 2015.

——— (2015b) "*Soledad* de Miguel de Unamuno: edición de un soneto inédito", *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, [en prensa].

PEREDA GONZÁLEZ, Cristina (1995) *Correspondencia inédita Unamuno – Múgica. Edición y notas*, Salamanca (tesis doctoral).

ROBLES, Laureano (1987) *Epistolario completo Ortega – Unamuno*, Madrid, El Arquero.

——— (1991a) *Epistolario inédito. 1, 1984 – 1914*, Madrid, Espasa – Calpe.

——— (1991b) *Epistolario inédito. 2, 1915 - 1936* , Madrid, Espasa – Calpe.

RUIZ CONTRERAS, Luis (1961) *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, Aguilar.

SCOTTO DI CARLO, Assunta Claudia (2014) "Para una nueva edición de *Poesías* de Miguel de Unamuno: *La torre de Monterrey a la luz de la luna*", *Creneida*, nº2, pp. 138 – 160.

TELLECHEA IDÍGORAS, Ignacio (2000) *Desde nuestras soledades. Amado Nervo y Unamuno. Epistolario*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.

——— (2001) "Unamuno y Francisco Antón Casaseca. Epistolario", *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 36, pp. 145 – 276.

UNAMUNO, Miguel de (2009) *Poesías*, ed. A. Alvar, Madrid, Cátedra.

URRUTIA LEÓN, Manuel Mª (2006) "La colaboración de Unamuno en *El Liberal* de Madrid", *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 41, 1, pp. 213 – 282.

ISSN: 1594-378X

El verso 20 del *Poema de Mío Cid* y la memoria histórica: ideología y contexto en la literatura medieval española. Estructuras literarias comparadas

JOSÉ MANUEL QUEROL SANZ
Universidad Carlos III de Madrid

Resumen
El verso 20 del *Poema de Mío Cid* ha sido el caballo de batalla de la crítica, que ha concentrado en él el estudio de las relaciones entre el vasallo y el señor en el texto. Las teóricas contradicciones entre este verso y las menciones favorables a Alfonso VI en el conjunto del poema han dado como resultado diversas propuestas de enmiendas para la lectura del mismo que entrañan, en el fondo, visiones ideológicas del poema muy diferentes. El estudio comparado del co-texto y de las relaciones jurídicas del periodo en el que el Cantar se difunde pueden facilitar su interpretación en el marco de la construcción de una idea de cohesión nacional y autoridad regia que los reyes castellanos emprenden enfrentándose a la inestabilidad política de las revueltas nobiliarias, a la suerte diversa en la empresa de la reconquista peninsular, desde la derrota de Uclés hasta la victoria en las Navas de Tolosa, y con la mente puesta en la constitución del reino de Castilla como motor de la generación de la nueva identidad hispánica.

Abstract
Verse 20 of the *Poema de Mio Cid* has been the hobby-horse of the criticism, which has concentrated on it the study of the relationships between the vassal and Lord in the text. The theoretical contradictions between this verse and mentions favorable to Alfonso VI in the whole of the poem have resulted in proposals of amendments to the same reading involving in essence very different ideological views of the poem. The comparative study of the co-text and the legal relations of the period in which the *Cantar* spreads can facilitate their interpretation in the context of the construction of an idea of national cohesion and Regal authority that the Castilian Kings embark on confronting the political instability of the aristocratic revolts, to the different luck in the activity of the reconquest of the Iberian peninsula, since the defeat of Uclés to the victory at las Navas de Tolosa, and having the mind in the Constitution of the Kingdom of Castile as the new driving force Hispanic identity generation.

Dios, qué buen vassalo, si oviesse buen Señor

Muchas parecen haber sido las vueltas que la crítica filológica ha dado al verso 20 del *Poema de Mio Cid*, en el que se ha querido hacer explícita una vacilación teóricamente sostenida por un problema de coherencia textual en el discurso ideológico del *Cantar*. Ante la rotundidad del verso, que parece actuar como un juicio reprobatorio de la actitud de Alfonso VI para con su vasallo, y frente al tono general del texto, que presenta un Rodrigo Díaz de Vivar leal al rey incluso en las horas más amargas de su destierro y, más aún en las más felices de su buena

José Manuel Querol Sanz, "El verso 20 del *Poema de Mio Cid* y la memoria histórica: ideología y contexto en la literatura medieval española. Estructuras literarias comparadas", *Artifara* 15 (2015) pp. 43 - 60
Recibido el 16/02/2015 · Publicado el 29/03/2015

fortuna guerrera en su periplo militar de conquista, pareciera que este verso no encajara en modo alguno con lo que el *Poema* expresa.

Hay, para este verso, dos enmiendas clásicas, las que proponen Menéndez Pidal y Amado Alonso, que presentan una muy pequeña diferencia de significado, alguna propuesta más arriesgada, como la de Eva Simón, y muchas variantes menores en las ediciones modernas del *Cantar,* que oscilan generalmente entre la interpretación pidaliana y la de Alonso, al margen de alguna que otra más imaginativa y muy poco aceptada por la comunidad científica.

La lectura que hace del manuscrito Menéndez Pidal en su edición paleográfica (Menéndez Pidal, 1980[5]: 909) es: "Dios, que buen vassalo si ouiesse buen Señor!", mientras Amado Alonso propone "¡Dios, que buen vassalo! ¡Si oviesse buen señore!" (Alonso, 1944: 187-191), enmienda que adopta Colin Smith en su edición del texto de 1972 (Smith, 1976: 139). Novedosa, y un tanto excéntrica, es la propuesta de enmienda que hizo Eva Simón (1999: 207-221) y que incorpora en sí misma una interpretación muy diferente de este verso: "¡Dios, qué buen vassalo! ¡Si oviesse buena, Señor!", es decir, "si tuviese bienes"[1]. Esta propuesta parte del estudio comparado de este pasaje del *Cantar* con los versos 11590-11594, 11628 y 11634-11636 de la *Chevalerie Ogier* del Códice XIII del Fondo Francés de la Biblioteca Marciana de Venecia (y que corresponden a la entrada en Marmora de Ogier), combinando la comparación con el estudio contextual del poema al amparo del campo semántico del adjetivo *bueno* en la época de composición del poema y teniendo en cuenta la enmienda de Alonso, entendiendo la mayúscula que aparece en el manuscrito ("Señor"), y que transcribe Pidal, como una invocación a Dios, y no una referencia al rey.

Por otra parte, las diferentes interpretaciones de este verso aportan al menos dos líneas muy diferenciadas ya clásicas, las de Leo Spitzer y de Horrent, a las que se suman también muchas otras vías exploratorias derivadas de una u otra con mayor o menor fortuna. Así, mientras que Leo Spitzer (1946:132-135) compara el verso 20 del *Cantar* con el verso 3764 (tirada CCLXXIII) de la *Chanson de Roland:* "S´il fust leials, ben resemblast barun", eliminando el valor condicional del "si" y dando de esta manera por buena la enmienda de Alonso que pretende una lectura desiderativa-optativa procedente del término latino "sic" ([a]si), Pidal, aceptando la corrección como plausible, indica sin embargo que no por ello el verso debe ser necesariamente una reprobación de la ira regia de Alfonso, sino que el verso debe entenderse como una reflexión en términos generales, esto es, que el Cid sería buen vasallo fuese quien fuese su señor (ya que en ese momento no es vasallo de Alfonso al haber sido airado). Horrent (1973: 362), por su parte, aplica el concepto alfonsí de "bonus dominus" que aparece en *Las Siete Partidas* después de considerar que hay un desplazamiento del lugar idóneo para este verso, y con él Garci-Gómez (1975: 62-64) llega a la conclusión de que el verso no se refiere a Rodrigo Díaz de Vivar sino a Alvar Fañez como "hombre bueno", mediador entre el Cid y el rey.

Muchas de las ediciones modernas del *Cantar* dejan sin anotación el verso 20, optando por una u otra enmienda (la de Pidal o la de Alonso) que vienen a presentar al Cid como un vasallo leal por el que los burgaleses sienten una gran simpatía (y hasta ternura, si atendemos al pasaje de la niña de nueve años) y al pueblo de Burgos indignado contra la arbitrariedad e injusticia del rey; es el pueblo quien expresa sus sentimientos y el que alza la voz impotente por no poder ayudar a Rodrigo. La crítica por su parte, continúa dudando, y, así, De Chasca (1972: 67-76) da lugar en su interpretación a una inversión de la pirámide social en la conciencia popular, de modo que es el rey el que asciende al nivel del héroe cuando reconoce

[1] La hipótesis de Simón aporta argumentos contextuales no probatorios, pretendiendo ajustar la coherencia discursiva del *Cantar* al universo referencial del mismo, pero estableciendo suposiciones imposibles de confirmar textualmente.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

su error y le perdona, y a partir del verso 1378 el epíteto aplicado a Alfonso es el de *bueno* hasta el final del cantar, optando claramente por la interpretación condicional del verso 20 y descartando la optatividad, mientras que López Estrada, más radical, elabora toda una poética textual para el verso 20:

> Me inclino, una vez más, por entender que los de Burgos – los burgueses del texto – comprimen en esa exclamación un contenido muy amplio, indicado resumidamente de una manera emocional; el pensamiento que le corresponde, a mi juicio, es: "¡Dios mío, qué buen vasallo fue el Cid hasta ahora con respecto a su señor Alfonso! ¡Bien quisiéramos que, de acuerdo con los méritos que ha manifestado hasta aquí, mientras estaba en el favor real, encuentre en adelante un buen Señor que lo acoja tal como él se merece!"(López Estrada, 1982: 65-66).

López Estrada (1982: 66) confirma que coincide con Lacarra (1980: 122) en que el verso 20 expresa el deseo colectivo de los burgaleses de que el Cid encuentre un buen señor en el destierro.

Por otra parte, el co-texto puede dar alguna luz más allá de las impresiones críticas y de las intenciones del redactor o redactores del cantar. Nicolás Marín (1974: 451-461) llega a la conclusión de que no hay juicio moral en el verso, sino expresión de lo irreversible al establecer como patrón de la frase el verso 3354 de la *Chanson de Roland*, donde se lee, en referencia a Baligant, "Dé! Qual vasal s´el fust cristier", algo que ya había propuesto Martín de Riquer (1953: 227-247). Este verso del cantar francés no es, sin embargo, el único que Martín de Riquer cita comparándolo con el de nuestro *Cantar*; entendido como paremia, Riquer aporta el verso 3164 del *Roland* según el manuscrito de Oxford: *Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen, señore!* Frente a: *Deus, quel baron , s´oüs chrestïentet!*, mientras que, en nota a pie de página, ofrece una versión de la expresión formular aún más ajustada al verso 20 del *Poema del Cid* y documentada en la refundición que se encuentra en el manuscrito de París (siglo XIII) de la *Chanson* (verso 3659): "Deus, quel vassal s´eüst crestianté!"(Martín de Riquer, 1983: 303).

Tal vez el controvertido verso 20 no sea sino eso, una expresión formular, parémica, recogida del modelo general épico que representa el *Cantar de Roldán*, aunque la aplicación de este esquema formular en el texto francés se hace, en el caso de los versos 3354 y 3164, con respecto a Baligant, y en el 3765 que cita Spitzer como modelo del nuestro ("S´il fust leials, ben resemblast barun") es al traidor Ganelón a quien se aplica; en ambos casos parece darse a entender que ellos serían dignos de admiración como caballeros si fuesen, en el caso de Baligant, cristiano, y en el caso de Ganelón, leal, y parece más un esfuerzo por reconocer la apostura, valentía y porte de su antagonista (en el caso de Baligant, Carlos, y en el caso de Ganelón, Roldán) como recurso de engrandecimiento de la hazaña del héroe. ¿Por qué entonces aplicar este esquema formular al héroe castellano? Por otra parte, el esquema formular francés coincide con el castellano sólo en el primer término, el segundo, en el caso de la *Chanson de Roland,* hace referencia a la carencia de una virtud necesaria (la cristiandad o la lealtad), mientras que en el *Poema de Mio Cid* lo hace, en todo caso, a la carencia de la reciprocidad en la lealtad (en la bondad como caballero y vasallo) por parte del señor.

Otro modelo co-textual, más ensamblado semánticamente con el verso 20, lo encuentra Francisco Carrasco (1969: 284-286) en la expresión que aparece en los *Anales* de Tácito (*Anales*, VI, 20) quien, refiriéndose a la relación entre Tiberio y Calígula, dice: "neque meliorem unquam servum neque deteriorem dominum fuisse". Como afirma López Estrada (1982: 67), aunque no es imposible, no parece haber relación de filiación entre una y otra expresión, y demostrar la misma exigiría, además de considerar la poligénesis que argumenta López Estrada, replantearse, al mismo tiempo, la reflexión sobre la redacción del *Cantar* por un autor

ISSN: 1594-378X

culto (la tesis de Colin Smith) que, cuando menos, son aspectos ambos largamente discutidos y aún por dilucidar.

El co-texto en el caso del *Poema de Mio Cid* puede ayudar a reconsiderar diferentes aspectos que siempre han sido objeto de examen crítico y de polémica. Samuel Armistead (1989) utiliza este procedimiento comparativo para argumentar la pertinencia de la reconstrucción pidaliana de los versos de origen cronístico, que no transcribió Per Abbat pero que parecen necesarios en el examen de la coherencia textual del *Cantar* a la vista de la aplicación comparatista en procedimientos y estructuras narrativas similares. El origen del artículo de Armistead es el verso 14*bis* del *Cantar* que todas las ediciones más recientes del texto han eliminado con la excepción de la de Horrent (1982) *mas a grand ondra / tornaremos a Castiella* y que Menéndez Pidal reconstruyó considerando su aparición en todas las crónicas alfonsíes y postalfonsíes, entre ellas en la *Estoria de España*, donde se lee:

> Otro dia salió el Cid de Viuar con toda su companna, et dizen algunos que cato por agüero, et saliente de Viuar que ouo corneia diestra, et a entrante de Burgos que la ouo siniestra, et que dixo entonces a sus amigos et a sus caualleros: "bien sepades por cierto que tornaremos a Castiella con grand onrra et grand ganancia, si Dios quisiere". (Menéndez Pidal, 1977: II, 523b,19-27; ms. E: Escorial X-I-4)

Pasaje éste que parece no dejar dudas, habida cuenta de la fidelidad de la crónica en los versos inmediatamente anteriores al lugar teórico de este, de su muy más que probable existencia en el entorno oral o en otros manuscritos perdidos del *Cantar* y que, sobre todo, parece poner en evidencia el pánico de la crítica neoindividualista.

En todo el bloque (las tres primeras tiradas) parece haber tres secuencias que estructuran el sentido de la misma, secuencias gobernadas por tres versos: el 9, el 14*bis* y nuestro verso 20, que construyen conjuntamente un sentido global de lo que ocurre en el poema y forman parte de una estructura narrativa rastreable en otros textos épicos. Así, Armistead afirma:

> Como otras tantísimas obras medievales y orales, el Cantar aprovecha el concepto del tríptico como recurso estructural. Y desde tal perspectiva hay que enfocar el v. 14bis. Nuestro verso no existe en aislamiento. Se relaciona, sin la menor duda, con los vv. 9 y 20 que concluyen las otras tiradas. Y estos tres versos, en combinación, participan en una estructura poética crucial para el arte del Cantar. Si el v. 9 resume lo transcurrido al principio de la obra (la denuncia de los malos mestureros), el v. 14bis presagia lo que pasará al final, mientras que el v. 20 plantea el esencial conflicto personal que informa toda la primera parte del Cantar. No cabe duda: Estos tres versos forman parte de un mismo esquema, dependen los unos de los otros y, para entender cabalmente el Cantar, no podemos prescindir de ninguno de los tres. (Armistead, 1989: 180)

La argumentación que sigue a esta afirmación pasa por la cita del comienzo de la *Chanson de Roland*, donde el verso 9 presagiará la derrota de Marsil, el verso 95 predice las desgracias que sufrirá Carlomagno en el intervalo del cantar y el verso 179, analéptico en la secuencia, como en el caso del *Poema de Mio Cid*, anuncia la reunión de la que surgirá la traición de Ganelón. En la versión anglonormanda de *Boeve de Haumtone* el recurso vuelve a repetirse cuando el verso 17 predice el pesar de Guy por casarse con una mujer infiel, los versos 22-23 anticipan la muerte del conde y los vv. 29-30 repiten y recalcan los anteriores. Más allá del ámbito románico, en el *Cantar de los Nibelungos* el tríptico descrito por Armistead vuelve a

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

evidenciarse; y así, las tres predicciones consecutivas forman una estructura cohesionada que resuelve sinópticamente el tópico nuclear del discurso del cantar.

En cierto modo, los ritmos en la estructura temática básica del *Poema de Mio Cid* o de la *Chanson de Roland* gobiernan el proceso de deshonra y ascensión del héroe. La ominosa muerte de Roland en Roncesvalles (en el centro mismo de la narración épica) marca el punto más bajo en la deshonra del héroe que antes fue el sobrino predilecto de Carlos. La deshonra de Roland tiene como eje la traición de Ganelón, y la segunda parte del poema será construida con la narración de la restitución de la honra a cargo de Carlomagno, quien llorará a su sobrino, arrasará Zaragoza y dará muerte al traidor y a todo aquel que ha tenido parte en la felonía de su muerte. Por su parte, nuestro *Cantar* encierra ritmos más complejos, pero paralelos. Hay, de hecho, dos procesos relativos a la honra en el *Poema de Mio Cid*, el que se refiere a la honra familiar tiene forma de "w", puesto que, y teniendo en cuenta la condición de comienzo *in media res* forzosa (por la pérdida de los dos folios iniciales) del manuscrito, sufre un primer descalabro con las consecuencias familiares del destierro del Cid, una remontada que culmina en las bodas de sus hijas con los de Carrión, una segunda pérdida de la honra con los sucesos del robledal de Corpes y una nueva ascensión del héroe al final del poema con el nuevo casamiento de las hijas, pero, y por lo que respecta al ámbito personal heroico del Cid, el militar, la estructura es idéntica a la de Roland, salvo por una cosa, que el *status* de privilegio y honra del héroe al comienzo de la narración está alojado en la prehistoria narrativa. En cierto modo podemos decir que el destierro es el punto más bajo de una "v" y que este se corresponde con la muerte del héroe en el cantar francés, mientras que el perdón real primero, sus conquistas progresivamente más audaces a lo largo de todo el poema, y el emparentamiento con la propia monarquía como premio final a su lealtad, marcan el ritmo estructural gráfico de todo el *Cantar*. Al mismo tiempo, mientras que la causa de la pérdida de la honra por la muerte ominosa de Roland es la traición de Ganelón, hay otras traiciones también dibujadas en la causa de la pérdida de la honra y el destierro de Rodrigo Díaz de Vivar; el verso 9 es muy claro: "¡Esto me an buelto / mios enemigos malos!".

Así las cosas, el verso 20 parece ensamblado en una estructura general sinóptica del poema y, además, vinculado semánticamente a la fractura que desencadena el tópico temático subyacente en la narración, de modo que, aquello a que haga referencia, será el elemento nuclear del desencadenamiento de los hechos narrados. Sin embargo, nada hay en la interpretación habitual de este verso (aquella que hace culpable al rey del destierro, y vuelca la semántica del mismo sobre la explosión compasiva de dolor que siente el pueblo de Burgos por el héroe) que sea concomitante con el modelo rolantiano, en el que se carga definitivamente contra la traición de Ganelón (no hay ni "fatalidad" ni "hybris" en el desencadenamiento de la tragedia). En este sentido, los tres versos (el verso 9, el 14*bis* y el verso 20) del *Poema de Mio Cid* resuelven el origen del *pathos* épico, el destino heroico y la expresión de la situación de partida de la narración; y la situación de partida se hace explícita enseguida: "el rey don Alfonsso / tanto avie la grand sana" (verso 23), que más adelante se expresa bajo fórmula jurídica: "quando en Burgos me vedaron compra y el Rey me a airado" (v. 90), "Ya lo vedes que el Rey le a airado" (v. 114).

Parece probado que la tesis del *Cantar* es que el motivo desencadenante del destierro del de Vivar es la "ira regia", o "indignatio regis", fórmula jurídica medieval en cuyo estudio podemos encontrar alguna clave para ayudar a resolver el dilema del buen vasallo y del buen señor, si es que ambos lo son tanto, y sobre todo, intentar construir con la definición del significado medieval del acto jurídico que representa si la actuación real merece ser reprobada y en qué contexto histórico debe serlo si tal es así; esto es, probaremos a definir los parámetros

ISSN: 1594-378X

que dan lugar al verso y luego procederemos a la deconstrucción de la recepción medieval del *Cantar*[2].

En el origen de la institución del acto jurídico de la *ira regia* en la Alta Edad Media están la "pax regis" visigótica y los *Friendlos legung* germánicos. Para el mundo visigótico, la conservación o pérdida de la "pax regis" era el eje con el que se ejercía la autoridad real, emanada, no de un derecho atribuido a la institución monárquica, sino al propio pueblo: el rey garantizaba la paz protegiéndola (Grassotti,1965: 8). La *ira regia* era la sanción real para los que caían en desgracia, perdían el amor del rey o incurrían en su ira, que obligaba a quien la sufría a salir del reino; el rey podía romper el vínculo vasallático desterrando y haciendo perder cualquiera de los beneficios que pudiese tener el que, desde ese instante, era llamado "ome airado". Rotos los vínculos de vasallaje, a partir de ese momento el "airado" podía incluso luchar contra su soberano.

El rey podía "airar" a su voluntad siguiendo los patrones jurídicos que en cada momento evolutivo del concepto estaban vigentes. Las causas que podían provocar la *ira regia* pueden resumirse en tres: por malquerencia, por malfetría o delito del vasallo o por traición[3], pero, en general, el rey, desde la *Friendlos legung*, podía airar a un vasallo sin mediar pruebas ni juicio alguno. *Las Siete Partidas* abundan en las razones de la "ira regia": por venganza de una persona o malquerencia, por malfetrías que han hecho en la tierra y por razón de yerro en que haya traición o alevosía(*Partida* IV, 25,10), pero, y en cualquier caso, las consecuencias de la ira real, así como las causas y las pruebas, están determinadas durante toda la Edad Media por una cierta arbitrariedad del rey.

Las penas que llevaba aparejada la ira regia en tiempos del Cid no eran muy diferentes de las consignadas en la antigua tradición visigótica: la confiscación total o parcial de los bienes, el destierro, la pérdida de la paz y/o la pena capital; también podía haber variantes en las que se incluían penas corporales tales como la flagelación o la mutilación[4].

Como ya comentó Menéndez Pidal en su momento (1969: 268), las discordias civiles entre los nobles, y aun entre los concejos, provocadas por enemistades personales o comunales, hipertrofiaban sentimientos de solidaridad amistosa o familiar y producían por tanto malfetrías, de modo que la maledicencia envidiosa tenía en la vida pública un extraordinario poder. Los "malos mestureros", o "mezcladores", eran una verdadera plaga que se cebaba en los oídos de los reyes, especialmente si éste era de carácter débil o receloso. Esta práctica tenía además una dimensión añadida a la animadversión personal, tenía también una función política. Cuando la causa era de tal carácter, al destierro de un infanzón, que normalmente no comportaba la confiscación de sus bienes ni otras penas (Menéndez Pidal, 1969: 270), se le añadía la confiscación de propiedades y se establecía un plazo para el cumplimiento del abandono del reino (Orlandis, 1947: 64).

Los plazos y las fórmulas diversas sobre la suerte de los vasallos del desterrado varían en los diferentes fueros, y el plazo de nueve días que aparece en el Poema, así como la suerte que reserva el rey a quienes le siguen al Cid en su destierro, aunque tiene más puntos de

[2] El tema de la ira regia como motivo literario lo trató ya Ghislaine Fournés (2002: pp. 285-294). Sin embargo, nuestra intención aquí es intentar probar que la construcción del tópico obedece a necesidades político-literarias que forman un anclaje textual, una estructura cohesiva en toda la literatura medieval como consecuencia de la función simbólica que esta ejerce sobre el contexto situacional del receptor.

[3] Un examen pormenorizado de las causas puede verse en García González (1962: 330-341). Para el caso de la traición véase *La España del Cid*, de Menéndez Pidal (1969: 368).

[4] Orlandis afirma que la infamia ocasionaba la pérdida del derecho a ocupar cargos públicos, a actuar como testigos en los tribunales, etc., y solía ir ligada a otras sanciones, como la reclusión de por vida en un claustro, el destierro, la reducción al estado servil, la confiscación (Cfr. Orlandis, 1947: 63-64). En términos más particulares sobre la *ira regia* y las demás instituciones y actos jurídicos en el *Poema de Mio Cid* el análisis es obra de González Díez (2000: 169-187).

ISSN: 1594-378X

coincidencia con el que aparece en el *Fuero Viejo*, no se ajusta completamente a él, y parece más bien acercarse a alguno de los fueros municipales, pero, y en cualquier caso, éste es un hecho poco relevante.

Toda la estructura narrativa del *Cantar de Mio Cid* gira en torno a la caída en desgracia del Cid, todos sus actos en el poema son consecuencia directa de la ira del rey y del interés del vasallo por recuperar el favor real. La carta (*sententia principalis*) en la que se condena al Cid al destierro aparece consignada en los versos 23-25:

> Antes de la noche en Burgos dél entró su carta,
> con gran recabdo e fuertemientre sellada:
> que a mio Cid Roy Díaz que nadi nol diesse[n] posada. (vv.23-25)

La causa formal ha sido explicada en el verso 9 ("Esto me an buelto mios enemigos malos") que es repetida por Jimena más adelante: "Merced, Campeador, en ora buena fuestes nada! /Por malos mestureros de tierra sodes echado" (versos 266-267), y la confirmación de que el Cid no era culpable y por ello debe ser perdonado está puesta en boca del propio Alfonso VI: "Huy eché de tierra al buen Campeador,/ e faziendo yo ha él mal, y él a mí grand pro" (versos 1890-1891).

Pero, antes del reconocimiento por parte del rey de la condición de buen vasallo del Cid, el texto hace la confesión de los motivos reales que dieron lugar a la *ira regia* (versos 109-112): el Cid ha sido acusado de hurto, se ha quedado con parte de las parias del rey de Sevilla:

> El Campeador por las parias fue entrado,
> grandes averes priso e mucho sobejanos,
> retovo dellos quanto que fue algo;
> por en vino a aquesto por que fue acusado.

Esta es la causa de la pena impuesta al vasallo *(¡Albriçia, Albar Fáñez, ca echados somos de tierra!* v. 14), y para su cumplimiento se establece un plazo de nueve días que se consigna en los versos 306-310. Los versos que dan comienzo al Cantar, la desolación y el vacío de los arcones, las puertas abiertas, no son sino la mirada a las propiedades del vasallo que han sido enajenadas por el rey como consecuencia derivada de su condena.

Durante ese plazo de nueve días el Cid confía a su familia (en encomienda) al Monasterio de Cardeña, que describe otra de las consecuencias que trae aparejado el destierro: su mujer y sus hijas no tienen un lugar donde vivir, pero, además, el Cid trata de buscar la seguridad de sus vidas en el privilegio de las encomiendas, la inmunidad de los monasterios donde los sayones del rey no pueden entrar[5]:

> Dues fijas dexo niñas e prendet las en los braços;
> aquí vos las acomienda a vos, abbat don Sancho;
> dellas e de mi mugier fagades todo recabdo.
> Si essa despensa vos falleciere o vos menguare algo,
> bien las abastad, yo assí vos lo mando;
> por un marco que dependades al Monasterio daré yo quatro. (vv. 255-260).

[5] Santos Díez (1961: 29-68) argumenta que, cuando una familia se encomendaba a un monasterio, habitualmente se comprometía a que, a la muerte de sus miembros, sus heredades pasarían a ser propiedad del monasterio, el cual las poseía en usufructo durante la vida de sus dueños. A cambio de este servicio el monasterio mantenía, cuidaba y protegía a los encomendados. Si la familia no poseía heredades, como es el caso de un desterrado a quien se le confiscan sus bienes, debía pagar estos servicios con dinero. Esta práctica última no parece estar documentada antes del siglo XIV, si bien ése parece el sentido del acuerdo del Cid con el abad don Sancho.

ISSN: 1594-378X

La ira del rey afecta también a los vasallos de Rodrigo, quienes ven cómo les son confiscadas sus propiedades al partir al exilio con él, y cómo son amenazados de muerte (vv. 301-303), asunto refrendado en el texto cuando se describe el perdón real para todos aquellos que le acompañaron al destierro:

> Oídme, escuelas, e toda la mi cort!
> non quiero que nada pierda el Campeador;
> a todas las escuelas que a él dizen señor
> por que los deseredé todo gelo suelto yo; (vv. 1360-1363)

El perdón real, sin embargo, esconde guiños curiosos al lector. El proceso está dividido en tres secuencias, y la primera de ellas es quizás la más interesante desde el punto de vista que estamos tratando aquí; después de la batalla de Alcocer, el Cid envía parte del botín al rey a través de Minaya pidiéndole el perdón, y el rey, en su argumento para la negativa, arguye, no la dimensión de su delito, sino el poco tiempo transcurrido desde la sentencia, simplemente eso:

> Dixo el Rey: "Mucho es mañana,
> omne airado, que de señor non ha graçia
> por acogello a cabo de tres semanas.
> Mas despues que de moros fue prendo esta presentaja;
> Aun me plaze de mio Çid que fizo tal ganançia.
> Sobr´esto todo a vos quito, Minaya,
> Honores e tierras avellas condonadas;
> Hid e venit, d´aquí vos do mi graçia;
> Mas del Çid Campeador yo non vos digo nada. (vv. 881-889)

Más aún, en los versos siguientes el rey perdona y devuelve los bienes a quienes quieran ir con el Cid, sobre todo teniendo en cuenta que eso redunda en las ganancias de Alfonso procedentes de las correrías del Campeador.

La segunda fase del proceso se produce después de la toma de Valencia, cuando el Cid pide el perdón para su mujer y sus hijas y el rey se lo otorga (vv. 1355-1359), y la tercera fase, y definitiva, tiene su origen en el regalo de doscientos caballos que son parte del botín de guerra tomado a Yusuf:

> Oidme Minaya e vos, Per Vermudoz:
> sírven mio Çid el Campeador,
> el lo merece e de mi abra perdón
> viniesen a vistas no oviesse dent sabor. (vv. 1897-1899)

Y a partir de aquí comienza el procedimiento ritual del perdón del rey, se fijan las vistas sobre el río Tajo, el plazo de tres días, la llegada del rey y la del Cid, quien se humilla ante su soberano echándose a tierra y mordiendo las hierbas del campo como gesto de sumisión absoluta ante su soberano (vv. 2019-2024). El rey concede el perdón a Rodrigo, quien besa la mano del rey y luego ambos se besan en la boca, actos del ritual de vasallaje; acto seguido el rey invita al Cid a ser su huésped. El perdón del rey es público.

Todo el proceso del perdón real en el *Cantar* se desarrolla en dos planos que presentan las dos funciones, la del guerrero y la del rey, que tienen su origen en las más antiguas instituciones indoeuropeas, y que en el poema se evidencian muy claramente. El Cid, en actitud activa, en las fronteras del reino, frente al rey, pasivo, en el centro (Castilla), conforme a la

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

conocida teoría del lugar idóneo que construyó los antiguos mapas y portulanos medievales. El rey, representando la función real, administra justicia, es juez impasible, como en la serena imagen de Cristo juez de San Clemente de Tahull. No puede por tanto ser acusado el rey de injusto, su justicia tiene un origen sagrado, y por tanto es inapelable como institución desde la noche de los tiempos; el perdón, de igual manera, es también producto, no de la benevolencia, sino de la restauración del orden. No queda más que suponer que la causa del infortunio del Cid son los malos mestureros, que causan el desorden cósmico, desbaratan la "pax regis" que finalmente es restaurada por la actividad guerrera del Cid, esto es, por hacer lo que desde la noche de los tiempos, en el antiguo sistema de valores indoeuropeo del que participa el mundo germánico y que el universo medieval desarrolla, hace quien pertenece a la casta de la segunda función duméziliana[6].

Pantocrátor del ábside de San Clemente de Tahull (Lérida)

Si todo el *Cantar* es el relato de la caída en desgracia del Cid y la relación de sus esfuerzos para recuperar el perdón real, si la causa desde el punto de vista del Cid y de su mujer son las injurias vertidas por sus enemigos políticos, y desde el punto de vista de la ley la desaparición de parte del dinero de las parias sevillanas, hurto que queda con creces resarcido con los regalos que el Cid envía a Alfonso después de cada victoria con el interés único de obtener el perdón real, si todo esto es así ¿dónde está el vasallo rebelde? Pero, es más ¿dónde está el mal rey al que parece que todo el pueblo de Burgos culpa en el verso 20? Hay en el *Poema de Mio Cid* una llamada a la unidad entre vasallo y señor que alcanza al interés común, unidad e interés que tienen una fórmula específica en el uso de Alfonso VI del título imperial ("imperator totius Hispaniae"), que no usaron ni Sancho "el mayor", ni Fernando I ni Sancho II, y que aparece utilizado en un diploma fechado el 17 de octubre de 1077 y que tendrá su refrendo simbólico en la capitulación de Toledo, la antigua capital visigoda, en mayo de 1085, y su gesto en 1083, cuando en la punta de Tarifa introdujo Alfonso su caballo en las aguas del mar dando a entender su dominio de toda la Península(Gambra, 2000: 193-195)[7].

El interés ideológico del *Cantar de Mio Cid*, si se nos permite usar esta expresión, parece ir más allá de la generación de un héroe popular y de una conciencia nacional castellana en el

[6] El estudio de las tres funciones de las sociedades indoeuropeas que hiciera Georges Dumézil (1995), y en especial sobre la segunda función, la del guerrero (Dumézil, 1996) constituye la aportación más importante en el ámbito histórico-literario-antropológico al conocimiento de las estructuras, instituciones y mitos que aún hoy sobreviven en nuestra sociedad occidental. Para el estudio de la función real y el valor simbólico de sus actos, así como de la constitución de la realeza como institución avatar de la preservación del orden cósmico en la Edad Media pueden verse los estudios de Ernst H. Kantorowicz (1957), y Jean Hani (1998).

[7] La noticia sobre el gesto de Alfonso en Tarifa procede de fuentes musulmanas (Rawd al-mi´tar), que Gambra toma de Ambrosio Huici Miranda (1956: 25-26).

ISSN: 1594-378X

entorno de la construcción del reino separado de León y con una proyección de liderazgo en la Reconquista del antiguo solar visigodo. Es más probable que, sobre la base de esa necesidad, se asiente otra que reconduce el hecho histórico –la peripecia vital de Rodrigo Díaz de Vivar– hacia la epopeya, donde el juglar se juega algo más que la reconstrucción de un pasado fragmentado en las memorias individuales para levantar un edificio ideológico que sustente la necesidad presente del pueblo que le escucha: la deconstrucción y síntesis de los valores que están en juego en el marco político y social de ese momento, y esa particular construcción de la memoria histórica, parece que tiene sentido unos cien años después de la muerte de Rodrigo, periodo en el que los materiales históricos y literarios se van amalgamando y transformándose para acabar cuajando en la Castilla de Alfonso VIII ante el peligro almohade y en la antesala de la victoria de Las Navas de Tolosa en 1212.

Los elementos programáticos del *Cantar* se pueden resolver en cinco núcleos temáticos: la exaltación del héroe victorioso, la fidelidad al rey, la confianza en la victoria con la ayuda de Dios, el valor en el decurso histórico de la segunda nobleza en detrimento de la primera y la exaltación del reino de Castilla. Es cierto que los primeros cuatro núcleos temáticos podían haber tenido un valor social en todo el tiempo que media entre la derrota de Alfonso VI en Uclés (1108) y la fecha más temprana de las probables para la composición del manuscrito de Per Abad (1207), mientras que el quinto elemento parece que tendría más sentido sólo con la independencia del reino de Castilla (entre 1157 y 1230).

La política castellana entre 1108 y 1207 (los reinados de Urraca I, Alfonso VII, Sancho III y Alfonso VIII) da lugar también a pensar en la necesidad de construcción de modelos que exalten la fidelidad a la monarquía; la autoridad real había sido cuestionada en tiempos de Urraca I a raíz de su segundo matrimonio con Alfonso I de Aragón (Alfonso "el batallador"), dividiéndose el reino en bandos enfrentados, como también lo fue en los años de la minoría de Alfonso VIII (entre 1158 y 1170), e incluso más tarde, una vez alcanzada la mayoría de edad, momento en que la familia Castro, los descendientes de los infantes de Carrión cidianos, da serios problemas al monarca; Don Pedro Fernández de Castro llega incluso a tomar parte en la batalla de Alarcos (1195) en el lado almohade, batalla que, recordemos, acabó con la derrota absoluta del ejército castellano.

Por otra parte, desde 1140 Castilla necesitaba de un impulso que cohesionara el reino frente a las amenazas exteriores, unidad y liderazgo necesarios, primero frente a los almorávides, y después, en 1165, frente a los almohades, y aún más en el contexto de la derrota de Alarcos. La necesidad de un instrumento de propaganda que aunase los esfuerzos y sacrificios del pueblo en torno a una idea se iba acrisolando cada vez con mayor fuerza en el símbolo real. Si el poder real de la monarquía era reforzado, Castilla, y por ende la reconquista del territorio peninsular, serían una realidad, y los actos políticos de afirmación simbólica se ven aparejados de la confirmación política: Alfonso VIII es el último "primus inter pares"; a partir de él, Fernando III, y sobre todo Alfonso X, construirán las bases del desarrollo del estado castellano sobre la estructura social piramidal de la monarquía, y no podemos olvidar, en la transmisión del *Cantar de Mio Cid*, la labor filológica e ideológica alfonsí (incluyendo aquellos versos cronísticos de los que antes hablábamos).

Quizás por todo esto Alfonso VI no es un cruel rey leonés que sojuzga Castilla, ni los infantes de Carrión son unos desalmados leoneses; son desalmados, pero castellanos, y sus posesiones se situaban entre los ríos Cea y Pisuerga, territorios que, desde comienzos del siglo XI, habían constituido una especie de bisagra entre León y Castilla y que volvieron a ser disputados por los dos reinos en los años de Alfonso VIII. Por otra parte, el Rodrigo literario no es un ser sobrehumano, inaccesible, no es un mito como Roland u Oliveros; la pareja Cid/Alvar Fáñez está formada por seres humanos a los que la fortuna pone a prueba en la adversidad;

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

más aún, son colocados en la posición del exilio y la pérdida de sus bienes por la traición de la corte y, pudiendo muy bien desentenderse de la lealtad debida al rey (les ha airado y eso deja sin efectos los vínculos de vasallaje), se empeñan en ella y en mostrar la fidelidad al monarca. El *Cantar*, sostenido en el amparo ideológico de la religión y de la combinación de esta con la actividad guerrera (el espíritu de la cruzada), acepta la base sobre la que se asienta el orden frente al caos en el imaginario medieval, la gracia divina que se derrama sobre el rey, lo que, por otro lado, es incluso anterior, que está en la base de las primeras sociedades indoeuropeas, y que no deja de ser tampoco reflejo del "ordo imperialis" romano, especialmente desde Teodosio, cuya fractura en el siglo V no ha dejado nunca de ser un núcleo temático literario en Europa ni una añoranza política desde entonces.

Por otro lado, el texto llama a la unidad y al valor de la segunda nobleza, la nobleza guerrera donde se fundan las esperanzas del éxito de la Reconquista y el apoyo a la monarquía frente a la primera nobleza ávida de poder, y esa unidad da frutos en la generación de un orden, orden que supone la aceptación de la pérdida de la "pax regis" tanto como el fin de la tradición germánica de la venganza familiar que tan presente está en otros cantares como el *Romanz del infant García* o el de los *Infantes de Lara*.[8] La aceptación del orden que supone la ley, el respeto a la misma, se presenta en el texto de manera muy llamativa en la actitud de Rodrigo frente a los Condes de Carrión, con quienes, después del ultraje de sus hijas, en vez de ejecutar una cruel venganza que todo el auditorio del juglar hubiese aprobado, les emplaza a un juicio, esto es, se atiene a la ley con ellos.

El *Cantar de Mio Cid* inaugura una tradición ideológico-literaria en las letras españolas de compromiso con la monarquía, sostenido por la necesidad de fortalecimiento y unidad del reino frente a la invasión musulmana, tradición que deja huellas en la prosa alfonsí y en la producción del mester de clerecía, que se manifiesta abiertamente radical en la literatura de la época de Sancho IV y en la de Alfonso XI (en el *Poema de Alfonso onceno*) con matices de política interior, porque todo el periodo histórico que media entre Fernando III y Pedro I (y más allá aún) manifiesta un estado de cosas que el *Cantar* evidencia ya: las luchas por el poder entre las grandes familias castellanas y contra la centralización del mismo, y la necesidad de "hombres buenos", de ejemplos como Rodrigo que hacen permanecer el mito sobre el hecho histórico convertido en épica.

Sin embargo, esta posición ideológico-literaria no se ve refrendada de igual modo en la literatura europea, especialmente en la francesa. Su contexto histórico propicia elementos de eufemización del símbolo de la realeza tanto como la denuncia de una realidad social que sólo mejorará después de la generación del mito de Luis IX (San Luis) gracias a la labor del abad Suger. De hecho, la legitimidad del poder imperial se traslada en la literatura francesa de la épica a la materia de Bretaña; es el ámbito social de la corte anglonormanda, necesitada de legitimidad (los motivos para la unidad y concentración del poder son distintos de los de la monarquía hispánica). El mito de Arturo es el emblema de la restauración del "ordo imperialis" romano, y la construcción de anclajes de ese mito en la realidad dinástica de los Plantagenet, mientras que la denuncia de la debilidad del poder real (como contraparte de ese mismo anhelo) se instala en la épica francesa de segunda generación con el rótulo tópico de "les barons revoltés", desplazando la crítica política a las regiones míticas del comienzo de la dinastía de los Capetos, al propio Carlomagno y al débil Ludovico Pío.

[8] Sobre el elemento germánico y el tema de la venganza en los cantares de gesta puede verse nuestra modesta aportación: Querol Sanz, 2003: 3-17.

ISSN: 1594-378X

De hecho, los ciclos épicos franceses que componen el corpus de este tópico literario manifiestan una posición pro-feudal evidente, y la excepción quizás, el *Raoul de Cambrai*, muestra la confirmación de la norma mediante la afirmación de los valores morales que se solicitan de los reyes. Aún así, la posición ideológica de estos cantares se llena de matices y, en el fondo, viene a desarrollar un deseo muy similar a lo que puede expresar el verso 20 de nuestro *Cantar*. Si en *Gormont e Isembart*, deudor muy probablemente del *Ludwigslied* germánico, no parece haber sombra de duda, en el ciclo de *Guillaume d´Orange* se celebra el "fier linaje" del héroe que actúa autónomamente como actor principal de la lucha contra los sarracenos, llevando a término las conquistas que hubieran correspondido a Carlomagno o a su hijo, Ludovico, desdichado y débil, pero, y sin embargo, el texto reserva para el rey (Ludovico) una sombra de autoridad que precisamente debe a Guillaume, quien no ve recompensada por contra su lealtad. De la misma manera, el ciclo de *Ogier el danés* (la *Chevalerie Ogier* y las *Enfances Ogier*) fundamenta la fidelidad del vasallo incluso en su rebeldía; pues es Ogier quien *in extremis* salva a Francia de la invasión musulmana.

Es curioso que este ciclo fuera muy pronto conocido en España, citado ya en la *Nota Emilianense* y luego popularizado en el *Romancero* (Danés Urgel, o Urgero y quizás relacionado con la leyenda de Otger Catalón), porque evidencia una relación ideológica con nuestro *Cantar* más allá del respeto a la institución monárquica como receptora de la voluntad divina, incardinando el tópico de la fidelidad vasallática en la necesidad política. *Les Quatre fils Aymon*, o *Renaut de Montauban*, nuestro *Reinaldos de Montalbán* en su versión francesa, tiene también algún momento de ambigüedad que deja una huella textual sobre la conciencia política de la situación social francesa. Reinaldos y sus hermanos, injustamente perseguidos por Carlomagno, caen sin embargo de rodillas ante él cuando le hacen prisionero. El complejo mundo de relaciones e intereses que se interconectan en una fórmula política de estado que está basada en las relaciones personales antes que en la estructura teórica de gobierno permite espacios de confrontación personal sin que se alteren las bases de reconocimiento de autoridad; en ciertos momentos la épica francesa parece suplicar a los reyes que ocupen su puesto en el orden universal, que ejerzan de reyes, y la rebeldía es causada siempre por el desorden del mundo que provoca que alguien, en este caso el rey, no esté en su sitio.

Es la teoría del "lugar idóneo" aplicada a la escala social; el desorden provoca el caos (y por tanto la necesidad de restauración del orden, que es el filo argumental general de toda narración), y la rebeldía comporta, necesariamente, una restitución sustitutoria del orden, que se hace realidad en la actividad guerrera contra el invasor sarraceno, causante del desorden mayor del orden socio-político y, más allá, de un pecado aún mayor que atenta contra el fundamento del estado y la sociedad medieval que es el cristianismo: si el poder real deviene de la voluntad divina, una percepción de la divinidad diferente ataca el propio fundamento de nuestro modo de entender el mundo, socava los pilares fundamentales de la propia definición de nosotros mismos. El caso de *Raoul de Cambrai*, del que ya hemos adelantado que es una excepción que confirma la norma de la restauración del orden social, presenta un primer desorden que es la equivocada acción del rey Luis al otorgar el feudo de Raoul a otro linaje, pero este desorden se ve anulado y superado por la desmesura y violencia de Raoul en su lucha por conseguir aquello que le pertenece. La crueldad manifiesta de sus actos acaba por desencadenar un desorden mayor, una anarquía de sangre que no puede resolverse sino con la muerte del propio héroe a manos de su amigo Bernier, quien se encarga al final del cantar de devolver la paz (el orden) a las familias de Cambrai y Vermandois.

El verso 20 del *Cantar de Mio Cid* evidencia una anomalía, un desorden, en este caso no achacable del todo al rey sino a los "malos mestureros". En definitiva, hay algo que ha ido mal en las relaciones personales que son el fundamento del acto de vasallaje; evidentemente el rey se ha equivocado, el pueblo de Burgos lo denuncia, no tanto por la crueldad o error del rey

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

(no se discute la orden de exilio, sino sus extremos, y sólo en boca de Rodrigo y de Jimena aparece la causa de la pérdida del favor real: las intrigas de los enemigos políticos), sino por la valía del vasallo, y a lo largo del poema el rey reconoce paulatinamente, estráticamente, su error, y devuelve el orden al reino.

Julio Rodríguez Puértolas (1996: 22-24), siguiendo a De Chasca, presenta el problema de manera diferente en su edición del *Poema de Mio Cid*: no hay para él glorificación alguna de la monarquía, sino que, como De Chasca, considera que es el rey el que asciende al nivel del Cid, y la superioridad del vasallo manifiesta un fenómeno de importancia radical que argumenta con la teoría de Lukács sobre la epopeya (Lukács, 1971: 70-71), que, a su juicio, debe hacer corresponder al héroe siempre con el rey, pues es la figura simbólica que representa a la sociedad y quien conoce los conflictos surgidos del problema trágico. Nosotros, sin embargo, consideramos que el contexto histórico del cantar no permite tal comentario, pues estaría fuera de toda posibilidad contemplar una subversión del orden social; simplemente este no es un pensamiento medieval, sino una elucubración desde posiciones de recepción y crítica mediatizadas por un universo literario e ideológico muy diferente (a partir de la novela realista y naturalista del siglo XIX), pero, además, para poder entender este polémico verso es necesario, no sólo establecer los parámetros sociales e ideológicos en que éste pudo ser escrito, sino, y más allá, establecer el proceso de recepción en el marco del contexto situacional. De hecho, el factor de contexto situacional puede, además de acercar nuestro cantar al desarrollo general de la épica de segunda generación que antes hemos esbozado tímidamente, facilitar una lectura adecuada del verso 20 en el marco de la posición receptora del poema, que no se corresponde con el universo de finales del siglo XI sino, antes bien, con el intervalo de tiempo que media entre el reinado de Alfonso VIII y el de Alfonso X.

De entre todos los géneros literarios quizás la épica haga explícita de manera más evidente la condición de sistema dinámico de la literatura, un sistema engarzado en una estructura polisistémica de referencias y dependencias de diferentes sistemas autoreferenciales que podemos denominar cultura (Even Zohar, 1979: 287-310). Considerando tanto la dinamicidad como el carácter sistémico, el *Cantar de Mio Cid* es un producto literario construido en evolución permanente por el agregado de materiales y refundición, desarrollo, entropía, interpolación y derivación de unas constantes co-textuales y contextuales desde su estadio probable de cantilena hasta la fijación escrita hecha con el cálamo de Per Abat (característica general de la literatura oral). Se trata de la memoria histórica convirtiéndose en emblema ideológico al tiempo que en uno de los ejemplos mayores de nuestra literatura en lengua castellana. Esa memoria histórica tiene, además, unos actantes determinados, tanto en la ejecución como en la recepción, por ello, cuando nos enfrentamos a la multitud de problemas de interpretación en la literatura antigua y medieval, hay que tener en cuenta dos premisas generales que, para el caso que nos ocupa, consideramos pertinentes y productivas.

Si nuestro *Cantar* es generado en un intervalo de tiempo amplio (al menos en el que va desde 1099, año de la muerte de Rodrigo, o incluso antes, hasta 1207 cuando menos) el verso 20 pudo ser introducido en cualquier momento de ese periodo, y por tanto su significado tendría primero que validarse en la oportunidad de la afirmación que se hace en un contexto social determinado y variable diacrónicamente. Su mantenimiento en el texto depende también de que las condiciones que dan lugar a su presencia se mantengan, al menos aquellas generales que permitan afirmar una sentencia que, cuando menos, es polémica para el contexto político medieval (o quizás no tanto). Por otra parte, la recepción del verso en este mismo intervalo, y más allá en la prosificación cronística, debe corresponderse con una realidad que permita al auditorio considerarlo como una sentencia válida, que armonice la "welt-struktur" y la "text-structur", la estructura del mundo y la estructura del texto, si se nos permite la

ISSN: 1594-378X

terminología petöfiana; esto es: debe manifestarse la coherencia textual como estructura confluyente con el referente social (la situación ideológica y política que vive el auditorio), sin ello el verso 20 no hubiera permanecido en la memoria histórica del juglar ni hubiera sido consignado por el cálamo de Per Abat, y es esto, la memoria histórica, y su necesidad como argumento de presente y de futuro, la que mantiene el verso y le da significado.

En tiempos de Alfonso VI no hay realmente un conflicto de relevancia que permita colegir una expresión sobre la unidad del reino; las leyendas que terminan fosilizadas en el *Romancero* sobre la Jura de Santa Gadea y la teórica participación del rey en la muerte de su hermano Sancho en Zamora, no tienen correlato en los hechos históricos pero, y además, bien pudieron tener el mismo sentido que el verso 20, esto es, que *a posteriori* fuera necesario hacer de la memoria histórica una actualidad política; los reinados de Urraca I, Alfonso VII (a quien hay que tener en cuenta en su dimensión de emperador de los Reinos Hispánicos) y Sancho III están marcados por los conflictos con el reino de Aragón (la dimensión nacional), mientras que a partir del reinado de Alfonso VIII hay una necesidad política de unidad frente al peligro exterior (los almohades) y frente al interior (la guerra civil entre los Castro y los Lara) que se prolongará durante el brevísimo reinado de Enrique I (rey a los diez años) y la regencia de Berenguela (quien abdicaría el mismo día de su proclamación como reina). El reinado de Fernando III abre un periodo no exento de revueltas (la familia Lara de nuevo) y de guerras para reunificar el reino con León, además de continuar con la Reconquista, y el de Alfonso X, tiempo en el que se articula la prosificación cronística del *Cantar*, está igualmente marcado por las luchas intestinas en las que las ciudades jugaron un papel importante, y por el impulso en la Reconquista que le valió la toma de Murcia, Alicante, Cádiz y otras plazas importantes, pero también es el tiempo de la aventura imperial de Alfonso y sus pretensiones a gobernar el Sacro Imperio Romano Germánico, algo que exigía en cierta manera la imagen de un poder central fuerte. A la muerte del primogénito de Alfonso, Don Fernando de la Cerda (1275), y con el levantamiento del segundo hijo, quien fuera luego Sancho IV "el bravo", la guerra civil planea de nuevo sobre el reino (antes, en 1264, Alfonso había tenido que hacer frente a la revuelta de los mudéjares). En este marco político se desarrolla la prosificación alfonsí del *Cantar*, y un verso como el que aquí nos ocupa, o tenía un significado que no viene a desmerecer el valor real, o no hubiera permanecido para la memoria histórica del reino. En el otoño de 1272 en el que Alfonso, débil, está acorralado por los nobles del reino, el monarca bien podía haber sido muy receptivo (estando necesitado de ello) a la narración de un vasallo que muestra, a pesar de todos los avatares, su fidelidad al rey (aunque este fuera a Alfonso VI).

Más aún, toda la literatura posterior, y no sólo castellana, sino europea (especialmente la francesa y alemana) está marcada por una adhesión imperial que ejerce una función propagandística del poder central, necesitado de apoyo popular frente a la primera nobleza; es el tiempo en el que Europa se juega un modelo político que permita el desarrollo de los estados-nación, proceso que culminará en España con los Reyes Católicos y se hará patente y europeo en el proyecto de Carlos I, como en Francia se hará realidad con Francisco I. Poemas como el de *Alfonso onceno* no dejan lugar a dudas sobre el papel de la literatura en la política del reino, y el *Cantar de Mio Cid* hace posible la pervivencia de un modelo de "imitatio" política sostenida en la evocación de las virtudes caballerescas, especialmente la de la fidelidad del vasallo. No es de extrañar que la prosa alfonsí y postalfonsí continúe ejemplarizando modelos pro-imperiales, incluso importándolos; *La Gran Conquista de Ultramar*, ejercicio político-literario de origen francés, da cuenta de la situación de asedio a que se ve sometido el propio Sacro Imperio por parte de la gran nobleza, y el valor salvador (mesiánico incluso, con un valor simbólico emblemático) del caballero fiel. Así, en el texto francés de *La Chanson du Chevalier au Cygne*, un noble, el malvado Rainer, despoja de sus posesiones a una dama y, mientras el emperador (Otón) le recrimina, el sajón se enfrenta al emperador (y hasta a Dios) para conservar su

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

privilegio obtenido con fuerza; será Hélyas, el Caballero del Cisne, quien salve a la Duquesa y a su hija de las ambiciones del sajón y ayude al emperador a devolver el orden al reino. La respuesta de Rainer a la demanda de devolución de las tierras usurpadas a la Duquesa de Bouillon que el emperador le hace es la siguiente:

> Or entendés, fait-il, Aleman et Baivier,
> Et Saisne el Loherenc, li vassal droiturier :
> La terre dont la dame me fait vers lui plaidier,
> Rois, vous me la donastes, ne l´me devés noier ;
> S´en fesistes acorde vers moi de gerroier ;
> Si que j´en ai tesmoig l´arcevesque Raignier
> Et le duc de Lovain et vostre clachonier.
> Entrés sui en la terre, ne la voil mais laissier ;
> Perdue l´a la dame, ni a mais recovrier ;
> Ne vos, ne Dex, ne hom, ne li puet mais aider
> (Reiffenberg, 1846-59, vv. 3032-3061, p. 113).[9]

Nuestra *Gran Conquista de Ultramar* y los dos manuscritos castellanos que conservamos que derivan del ciclo francés de la Primera Cruzada (el 1187 y el 2454 de la Biblioteca Nacional de Madrid), y que pueden ser datados en época alfonsí (lo más tarde en el reinado de Sancho IV), siguen punto por punto este desarrollo ideológico que nos permite, salvando las distancias (el mesianismo y la construcción fantástica de la leyenda genealógica de Godofredo de Bouillon), poner en relación funcional al Caballero del Cisne con Rodrigo Díaz de Vivar (más aún cuando el tópico nuclear y la intención última del discurso de todo el ciclo francés giran en torno a la misma idea que permite el desarrollo argumental de nuestro *Cantar*: la lucha contra el Islam).

Parece claro, pues, que el verso 20 debe ser interpretado en clave política como una llamada a la unidad, y estar muy probablemente pensado en el contexto histórico de la difícil situación interna y externa que tuvo que solventar Alfonso VIII. Después de la victoria de Las Navas la memoria histórica concentra su atención, a partir de 1240, en construir la identidad del reino, proceso ejercido cooperativamente por Rodrigo Jiménez de Rada, el arzobispo de Toledo que reescribe la Historia de España, Gonzalo de Berceo con sus poemas dedicados a Santo Domingo de Silos y San Millán de la Cogolla o los autores anónimos del *Poema de Fernán Gonzalez*; el *Cantar de Mio Cid* sirve de catalizador de la ideología que Castilla necesita para construir su futuro identitario y su particular mesianismo político en la península.

Por ello quizás, y porque históricamente no podía ser de otra manera, no hay diatriba alguna contra Alfonso VI en nuestro *Cantar*, sino un artificio literario que obedece a las reglas básicas de desorden y orden de la épica; por eso, el juglar se permite en momentos de triunfo paralelos, como el de los versos 3022-3023: "Bien aguisado viene el Çid con todos los sos, / buenas compañas que assí an tal señor".

La bondad de uno trae la del otro, y los modelos se comunican, tal y como en las viejas creencias del mundo antiguo celto-germánico: si el rey medra, la tierra florece, si el rey peca (el desorden) la tierra muere (la "terre gasté" de las leyendas artúricas); si el señor es bueno, así lo será el vasallo (o debe serlo), y en el grupo social se logra la armonía, armonía que se extiende por todo el reino y permite la victoria sobre los enemigos.

[9] Para un estudio más pormenorizado de los manuscritos castellanos sobre El Caballero del Cisne y todo el ciclo sobre la Primera Cruzada nos remitimos a nuestro estudio (Querol Sanz, 2000).

ISSN: 1594-378X

La permanencia de este verso tiene su valedor en Alfonso X; el impulso final de esta idea, su conversión en crónica, en *Historia*, se le debe a él y a sus razones políticas para reclamar la fidelidad de la nobleza[10]. Todo el Cantar, su prosificación alfonsí, su enquistamiento en nuestro acervo folklórico, e incluso su uso, sus usos históricos (los adecuados y los abusivos) tienen como eje la fidelidad. Cuando Don Ramón Menéndez Pidal argumentó en 1929 sus razones para recuperar el *Cantar* en el prólogo a la primera edición de *La España del Cid* (1929), también advertía de que en el contexto histórico de la década de los treinta del siglo XX la vida del Cid era del todo oportuna, especialmente cuando el desaliento y el escepticismo ahogaban los sentimientos de solidaridad, porque contra esa debilidad del espíritu colectivo podrían los grandes recuerdos históricos servir de reacción, haciéndonos intimar con la esencia del pueblo al que pertenecemos y robustecer el alma colectiva (la trabazón de los espíritus) que inspira la cohesión social. Eso decía Don Ramón Menéndez Pidal en 1929, quizás eso mismo pensaban Alfonso VIII y Alfonso X, quizás eso pensaba el juglar, y si consideramos en conjunto en toda nuestra historia hasta la actualidad parece que hay cosas en España que nos persiguen siempre.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Bibliografía

ALONSO, Amado (1944) "¡Dios, qué buen vasallo! ¡Si oviesse buen señore!", *Revista de Filología Hispánica*, VI, pp. 187-191

ARMISTEAD, Samuel (1989) "Cantares de gesta y crónicas alfonsíes: 'Mas a grand ondra / tornaremos a Castiella'" *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* Berlín : Ibero-Amerikanisches Institut, Preussischer Kulturbesitz, Freie Universitat Berlin, Institut fur Romanische Philologie. Sebastian Neumeister, ed. Frankfurt am Main: Vervuert.

BARON DE REIFFENBERG, Frédéric, ed. (1846-59) *Chanson du Chevalier au Cygne*, Bruselas, M. Hayez.

BUSTOS TOVAR, Francisco de (1992) "Épica y crónica: contraste en la estructuración del discurso", en Ariza VIGUERA, M. y otros (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, I, Madrid, Pabellón de España, pp. 557-568.

CARRASCO, Félix (1969) "¿Un antecedente latino de ¡Dios, qué buen vasallo! […]?", *Thesaurus*, 24, pp. 284-286.

DE CHASCA, EdmondV. (1972)[2] *El arte juglaresco en el Poema de Mio Cid*, Madrid, Gredos.

DUMÉZIL, Georges (1995) *Mythe et épopée*, París, Gallimard, 3 vols.

——— (1996) *Heur et malheur du guerrier, Aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, París, Flammarion.

DYER, Nancy Joe (1995) *El Mio Cid del taller alfonsí: versión en prosa en la "Primera Crónica General" y en la "Crónica de veinte reyes."* Newark, Delaware: Juan de la Cuesta

[10] Sobre la labor cronística de Alfonso X, y en especial sobre las relaciones entre épica y crónica, pueden verse, de modo general los trabajos de: González-Casanovas (1990: 157-178), o Francisco Bustos Tovar (1992: 557-568). Específicamente, sobre los problemas relacionados con el *Cantar de Mio Cid* véanse los trabajos compilados por Nacy Dyer (1995) o el de Pattison (2002: 23-27). Para el estudio de la ideología, tanto en el *Cantar* como en *la Primera Crónica General*, es muy interesante el de Lawrence Rich (1992: 8: 5-16).

ISSN: 1594-378X

FOURNÈS, Ghislaine (2002) "Un motivo cidiano en la obra de Alfonso X el Sabio: la ira regia" en Georges MARTIN, Carlos ALVAR EZQUERRA, Fernando GÓMEZ REDONDO (coords), *El Cid, de la materia épica a las crónicas caballerescas*, actas del congreso internacional "IX Centenario de la muerte del Cid", Univ. de Alcalá de Henares, pp. 285-294.

GAMBRA, Andrés (2000) "Alfonso VI y el Cid. Reconsideración de un enigma histórico" en *El Cid, poema e historia. Actas del Congreso Internacional (12-16 de julio de 1999)*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, pp. 189-204.

GARCÍA GONZÁLEZ, Juan (1969) "Traición y alevosía en la Alta Edad Media", *Anuario de Historia del Derecho Español*, XXXI, pp. 330-341.

GARCI-GÓMEZ, Miguel (1975) "*Mio Cid". Estudios de endocrítica*, Barcelona, Planeta.

GONZÁLEZ-CASANOVAS, Roberto J. (1990) "The Function of the Epic in Alfonso X's Estoria de Espanna: Cantares de gesta as Authority and Example for the Chronicler", *Olifant*: A Publication of the Societé Rencesvals, American-Canadian Branch, (15:2), Summer, pp. 157-178.

GONZÁLEZ DÍEZ, Emiliano (2000) "El derecho en la época del Cid", *El Cid, poema e historia. Actas del Congreso Internacional (12-16 de julio de 1999)*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, pp. 169-187.

GRASSOTTI, Hilda (1965) "La *ira regia* en León y Castilla", *Cuadernos de Historia de España*, XLI-XLII.

HANI, Jean (1998) *La realeza sagrada*, Palma de Mallorca, José de Olañeta editor.

HORRENT, Jules (1973) *Historia y poesía en torno al "Cantar del Cid"*, Barcelona, Arial.

——— (1982) *Cantar de Mío Cid / Chanson de Mon Cid.* 2 vols., Gand, E. Story-Scientia. Arthur Kimmel ed.

HUICI MIRANDA, Ambrosio (1956) *Las grandes batallas de la Reconquista durante las invasiones africanas*, Madrid, Cremades.

JONIN, Pierre ed. (1979) *La Chanson de Roland*, París, Gallimard.

KANTOROWICZ, Ernst H. (1959) *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza.

LACARRA, Maria Eugenia (1980) *El "Poema de Mio Cid": Realidad histórica e ideolog*ía, Madrid, Porrúa.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1982) *Panorama crítico sobre el "Poema del Cid"*, Madrid, Castalia.

LUKÁCS, György (1971) *Teoría de la novela*, Barcelona, Siglo XX-Edhasa.

MARÍN, Nicolás (1974) "Señor y vasallo. Una cuestión disputada en el *CC*" *Romanische Forschungen*, 86, pp. 451-461.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1929) *La España del Cid*, Madrid, Plutarco, (1929) 2 vols.

——— (1969) *La España del Cid*, Madrid, Espasa Calpe.

——— (1980)[5] *Cantar de Mio Cid, Texto, Gramática y vocabulario*, en *Obras completas* de R. Menéndez Pidal, vol V, Madrid, Espasa Calpe.

ISSN: 1594-378X

ORLANDIS, José (1947) "Sobre el concepto del delito en el Derecho de la Alta Edad Media", *AHDE*, 16, pp. 63-64.

PATTISON, David G. (2002) "El Mio Cid del Poema y el de las crónicas: evolución de un héroe" en MARTIN Georges, Carlos Alvar Ezquerra, Fernando Gómez Redondo (coords); *El Cid, de la materia épica a las crónicas caballerescas*, actas del congreso internacional "IX Centenario de la muerte del Cid, Univ. de Alcalá de Henares, pags. 23-27.

QUEROL SANZ, José Manuel (2000) Cruzadas y Literatura: El Caballero del Cisne y la leyenda genealógica de Godofredo de Bouillon. Madrid, ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

——— (2003) "La historia épica humanizada: pasiones, *pathos* y venganza en el desarrollo de las variantes épicas medievales", *Voz y Letra*, XIV/1, pp.3-17.

RICH, Lawrence (1992) "Reyes, vasallos y moros: Ideología en el *Poema de mio Cid* y la *Primera crónica general*." *Ariel* (Lexington, KY) 8: 5-16.

RIQUER, Martín de (1968) "Babieca, caballo del Cid Campeador, y Bauçan caballo de Guillaume d´Orange" en Martín de Riquer, *La leyenda del Graal y otros temas épicos medievales*, Madrid, Prensa Española (1968) pp. 227-247.

——— ed. (1983) *La chanson de Roland. El Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*, edición de Martín de Riquer, Barcelona: El Festín de Esopo.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, ed. (1996) *Poema de Mio Cid*, Madrid, Akal.

SANTOS DÍEZ, José Luis (1961) *La encomienda de monasterios en la Corona de Castilla, siglo V-XIV*, Roma, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

SIMÓN, Eva (1999) "Observaciones sobre dos pasos paralelos en el Poema de Mio Cid y en la Chevalerie Ogier franco-véneta del Códice XII de la Biblioteca Marciana de Venecia", *Rivista di Studi Testuali*, I, pp. 207-221.

SMITH, Colin ed. (1976) *Poema de mio Cid*, Madrid, Cátedra

SPITZER, Leo (1946) "¡Dios qué buen vassallo, si oviesse buen señore!", *Revista de Filología Hispánica*, VIII, pp.132-135.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Poesía, corte y epistolaridad entre España e Italia: cuarenta y seis cartas inéditas de Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas, con el cardenal Ascanio Colonna (1560-1608)

PATRICIA MARÍN CEPEDA
Universidad Pompeu Fabra

Resumen
El presente artículo ofrece el estudio y la edición de cuarenta y seis cartas inéditas manuscritas pertenecientes al epistolario del cardenal italiano Ascanio Colonna (1560 - 1608), localizadas en el Archivio Colonna, custodiado por la Biblioteca Statale en el monasterio benedictino de Santa Scolastica de Subiaco (Roma). Las cartas fueron intercambiadas por dos personalidades fundamentales en el campo político y literario de finales del siglo XVI: el prolífico poeta y político avezado Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas, y el cardenal italiano, protector de escritores del círculo de Miguel de Cervantes y Virrey de Aragón, Ascanio Colonna (1560-1608). Su correspondencia constituye una pieza clave para entender la red de relaciones, tanto de amistad como clientelares, que ambos trazaron en el campo político y literario de las décadas finales del reinado de Felipe II, entre España e Italia. Su lectura debe incardinarse en el amplio mapa que dibujan las más de veinte mil cartas conservadas en el cartulario de Ascanio Colonna, intercambiadas con las principales cortes europeas y con importantes escritores españoles del Siglo de Oro (como fray Luis de León, Luis Gálvez de Montalvo, Pedro Fernández de Navarrete, Juan Rufo, Juan Bautista de Vivar, Luis de Vargas y el ya citado Conde de Salinas). Dicha correspondencia entre Salinas y Colonna revela, en última instancia, un ejemplo elocuente de las dinámicas de clientelismo y patronazgo entre los escritores y la nobleza italo-española de la temprana modernidad.

Palabras clave: Diego de Silva Conde de Salinas, Cardenal Ascanio Colonna (1560 - 1608), epistolaridad, corte, Siglo de Oro, mecenazgo, patronazgo, clientelismo, relaciones entre España e Italia.

Abstract
This article presents the study and philological edition of forty-six manuscript and unpublished letters belonging to the private correspondence of the Italian Cardinal Ascanio Colonna (1560-1608), which is located in the Archivio Colonna, within the Biblioteca Statale in the Benedictine monastery of St. Scholastica in Subiaco (Rome). The letters were exchanged by two key figures in the late sixteenth-century political and literary fields: the prolific poet and skillful politician Diego de Silva y Mendoza, Count of Salinas, and Ascanio Colonna (1560-1608), the Italian cardinal who was patron of writers related to Miguel de Cervantes, and Viceroy of Aragon (1602-1604) during the reign of Philip III. This correspondence is key in understanding the network of relationships, both of friendship and of patronage, that both figures developed in the political and literary fields during the final decades of the reign of Philip II between Spain and Italy. This analysis must be inserted within the large map drawn by more than twenty thousand letters preserved in the correspondence of Ascanio Colonna, which were exchanged with major European courts and several Spanish writers of the Golden Age (such as Fray Luis de León, Luis Gálvez de Montalvo, Pedro Fernández de Navarrete, Juan Rufo, Juan Bautista de Vivar, Luis de Vargas, and the aforementioned Count of Salinas). The correspondence between Salinas and Colonna reveals, ultimately, an eloquent example of

Patricia Marín Cepeda, "Poesía, Corte y epistolaridad entre España e Italia: cuarenta y seis cartas inéditas de Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas, con el cardenal Ascanio Colonna ", *Artifara* 15 (2015) pp. 61 - 114
Recibido el 23/04/2015 · Publicado el 27/04/2015

the dynamics of clientelism and patronage among writers and Italian-Spanish nobility of early modernity.
Keywords: Diego de Silva, Count of Salinas; Cardinal Ascanio Colonna (1560-1608), Epistolarity, Court, Golden Age Spanish Literature, Early Modern Spanish Literature, Clientelism, Patronage, Spanish-Italian Relations.

Debida es cualquiera correspondencia a un amigo[1].

1. HISTORIA DE DOS AMIGOS EN LA CORTE DE FELIPE II

La dimensión literaria y política del Conde de Salinas fue ya reconocida en su tiempo y en la actualidad, después de algunos siglos de olvido, goza de un lugar preeminente entre los poetas del Siglo de Oro y en la historiografía política de los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV, gracias a la constante atención que ha recibido por parte de los estudiosos durante las últimas cuatro décadas[2]. Queda, sin embargo, trabajo por hacer, como por ejemplo la edición crítica de su poesía, que cuenta todavía con textos inéditos, testimonios dispersos y dudosas atribuciones en numerosos manuscritos de la época con los consabidos problemas de datación y autoría anejos a la lírica áurea (Dadson, 2008b, 2009, 2010), así como el estudio de su trayectoria poética en conjunción con el campo literario en el que interactuó (Marín Cepeda, 2015: 352-370), entre otros aspectos que irá deparando la investigación.

Un acercamiento novedoso a la red de relaciones en la que se incardinan los inicios poéticos del Conde de Salinas lo ha proporcionado el estudio del epistolario del cardenal Ascanio Colonna (1560-1608), formado en su conjunto por más de veinte mil cartas de las que no se tenía noticia, intercambiadas con la nobleza de las principales cortes europeas y con escritores españoles del círculo histórico-literario próximo a Cervantes en la década de 1580 (Marín Cepeda, 2015). En particular, las cartas de Colonna con escritores españoles han permitido cartografiar buena parte de las redes políticas y literarias que escritores del círculo del escritor alcalaíno tejieron con las figuras políticas más representativas del tiempo de *La Galatea*. Entre quienes mantuvieron correspondencia con el futuro cardenal se hallaron: fray Luis de León, maestro de Colonna en las aulas salmantinas entre 1578 y 1583 (Marín Cepeda, en prensa); Luis Gálvez de Montalvo y Pedro Fernández de Navarrete, ambos en calidad de secretarios primero en España y más tarde en Roma; Juan Rufo, que pretendió su favor sin demasiado éxito en los días en que dio a la imprenta *La Austriada*; Juan Bautista de Vivar, que se contó entre sus amigos más estrechos al tiempo que fue beneficiado con diversas mercedes económicas por el cardenal; Luis de Vargas, su amigo encarecido y enigmático; y, por último, el Conde de Salinas, cuya amistad con Colonna parece haberse contado entre las más estrechas que ambos cultivaron en sus días de juventud, a juzgar por las trazas y las huellas que dejó en la correspondencia mantenida y conservada que aquí se edita. No por otra razón, se tratan entre ellos como "amigo", "señor" y "hermano" a lo largo de las cartas, haciendo uso de los términos

[1] Borrador autógrafo de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Alcalá, 16 de enero de 1586. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*. (Carta 14). Nota aclaratoria: se citan las referencias según las signaturas del archivo, y cuando se consigna "Duque de Francavila" estamos ante el Conde de Salinas, que no gozaría de dicho título de Conde de Salinas hasta su matrimonio con Ana Sarmiento, Condesa de Salinas, en 1591.
[2] Para una bibliografía completa remito a los estudios de referencia de Dadson (2010, 2011).

ISSN: 1594-378X

propios de la consanguinidad familiar para referirse a su amistad. Como se ha observado asimismo en epistolarios nobiliarios del Renacimiento italiano, la amistad entre miembros de redes clientelares y de patronazgo —como en el caso que nos ocupa— fue alimentada por los sentimientos de familiaridad que el lenguaje empleado evocaba en las cartas, remitiendo de manera implícita a las obligaciones de amor y fidelidad que los hijos heredaban de sus padres (Kent, 2009: 59).

En estas páginas, dedicadas exclusivamente a la contextualización y edición filológica de las cartas de Salinas con Colonna conservadas en el Archivo Colonna, acudiré tan sólo a los hitos de la trayectoria cortesana y vital del Conde de Salinas que son necesarios para iluminar las vicisitudes de que dio cuenta a su amigo el cardenal Colonna en las cartas que intercambiaron. Brevemente, recordemos que don Diego de Silva y Mendoza (Madrid, 1564-1630), III Duque de Francavila, V Conde de Salinas y Ribadeo y I Marqués de Alenquer, era el cuarto hijo de los Príncipes de Éboli, doña Ana de Mendoza y de la Cerda y Ruy Gómez de Silva. Descendía, pues, del Marqués de Santillana, y era pariente del escritor Diego Hurtado de Mendoza. De su juventud, al parecer alocada, nos ha quedado el retrato perdurable que Marañón trazó de él y de su hermano Rodrigo, el Duque de Pastrana:

> La violencia enfermiza [de la princesa de Éboli] se transmitió a algunos de sus hijos, los que se parecieron a ella. El mayor de los varones, don Rodrigo, segundo Duque de Pastrana, "de singular gentileza y lindeza", según Cabrera; el que se decía que era hijo de Felipe II, tuvo una juventud más que alocada. (…) Don Diego, el que seguía a don Rodrigo, Duque de Francavilla, nació en Madrid y fue, en su mocedad, por el estilo. (…) La edad le tranquilizó y acabó siendo un excelente poeta y un gran personaje, sobre el que llovieron las honras y los cargos con la ayuda del Duque de Uceda (2006: 202-204).

Una de las cartas quiere contradecir este retrato, pues en ella Diego de Silva le dice a su amigo que "no he perdido la opinión de sosegado ni he cobrado la de revoltoso"[3]. Ya en su madurez, el Conde de Salinas tuvo una trayectoria cortesana y política brillante, que supo sortear a su favor las dificultades derivadas de tres cambios de reinado con Felipe II, Felipe III y Felipe IV. A pesar de ser hechura del Duque de Lerma y amigo estrecho de su hijo el Duque de Cea, consiguió eludir el escollo de la subida al poder del gobierno de Felipe IV encabezado por el Conde-Duque de Olivares. Como bien explica su mejor estudioso,

> por voluntad de su madre, Diego se casó en 1577, a la edad de 14 años, con Luisa de Cárdenas Carrillo y Albornoz, rica heredera y sólo dos años mayor que el novio. El matrimonio fue poco menos que un desastre y cuando la princesa fue apresada en julio de 1579 doña Luisa vio el cielo abierto para escaparse de él. Su matrimonio fue finalmente anulado por la Rota en 1590 (Dadson, 2010: 388).

Este es uno de los asuntos centrales en el que se demoran buena parte de las cartas intercambiadas entre 1584 y 1591, fechas de inicio y cierre de la correspondencia: en la súplica a su amigo y cardenal por la intercesión en la corte papal para que saliera en defensa de sus intereses en lo relativo al proceso de nulidad matrimonial con doña Luisa de Cárdenas. Las cartas no son en absoluto explícitas en este punto, pues dicho tema se toca de manera general y plena de sobreentendidos, dejando a la consulta "a boca" (esto es, oral, por medio de mensajeros e intermediarios) todos los detalles importantes en el negocio. En este sentido, son

[3] Carta 10. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, sin lugar, sin fecha (h. 1585). ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*. (Mal catalogada en 1589, en el Archivo Colonna).

ISSN: 1594-378X

frecuentes las alusiones a los mensajeros que se encargarán de transmitir los detalles de las negociaciones o el estado de los pleitos: "todo se averiguará, siendo Dios servido de que nos veamos con la brevedad que espero. De mi llegada a Génova avisaré como lo mandáis, llevando represadas cien mil cosas que no son para cartas"[4]. Si hemos de creer sus cartas, don Diego parece haber tenido la firme intención de viajar a Roma para activar en persona su pleito. Colonna no deja de aguardar con ansia de amigo su llegada. Hasta donde nos cuentan las cartas, no llegó a embarcarse, pero no podemos saber cuánto de cierta era su intención.

Todo parece indicar que Diego de Silva, por aquel entonces Duque de Francavila, era contrario a la anulación de su matrimonio para salvaguardar los intereses y los compromisos económicos contraídos en el matrimonio con la joven y rica Luisa de Cárdenas. Lo que es indudable es la poca felicidad que le había reportado dicho matrimonio, como le comenta su amigo Ascanio, el 10 de agosto de 1588: "el casamiento de mi sobrino parece hermano del vuestro en la poca felicidad"[5]. Además, los enemigos de los intereses de Diego de Silva en Roma, al parecer franceses, adujeron que el matrimonio había sido concertado por el mismísimo Felipe II, hecho que —al margen de ser o no cierto—parece haber entorpecido las posibilidades de resolución del pleito a favor de Diego de Silva, que terminó en la concesión de la nulidad matrimonial. Así le da la noticia el cardenal a su amigo, el 20 de abril de 1590:

> Cuando yo vine a esta corte, ya el negocio de V. S. iba con malos principios por haber sido cometido a un juez francés y tan francés que, por decir que el rey de España hizo fuerza en el matrimonio, ha atropellado con todas las razones que había para que la justicia de V. S. se conociera. Y no solo hubo desgracia en el cometer de la causa, pero en la ausencia que monseñor Bianqueto ha hecho en compañía del legado que fue a Francia, que si entonces como yo procuré fuera esta jornada el poniente y se quedara el Bianqueto, era cierta la vitoria, con un amigo más y un enemigo menos. Pero todo sucedió al contrario y no por falta de mi buen deseo y diligencia, sino por la poca suerte que ha tenido siempre este negocio, en el cual ni he dejado de procurar granjear los auditores, ni de juntar muy de ordinario en mi casa los letrados[6].

Como intermediario de sus intereses, en representación del cardenal Ascanio Colonna, actuó la figura de Martín de Cárdenas, mayordomo del noble italiano desde la etapa española de formación del futuro cardenal en las Universidades de Alcalá y de Salamanca (1576-1586). No he podido averiguar si existió algún grado de parentesco entre doña Luisa de Cárdenas, esposa de Diego de Silva, y el racionero Martín de Cárdenas, mayordomo de Ascanio Colonna. Existe, sin embargo, un indicio en las cartas que parece apuntar a un posible parentesco entre ambos. Por carta de 5 de marzo de 1588, Diego de Silva le escribe a Colonna: "A Cárdenas diréis que le escribo que de nuevo estimo mi pleito porque me sentencien hacer su pariente, y que haga maravillas, pues las he de hacer en su servicio" (carta 23). Esta frase solo cabe entenderla de dos maneras: o bien está hablando de manera metafórica, queriendo decir que no quiere que se anule su matrimonio con Luisa de Cárdenas para emparentar con él, o bien sencillamente la mención al parentesco entre ambos es literal. No hay por el momento más datos al respecto.

Por cuanto atañe a los negocios e intereses de Colonna en la corte hispana, se leen algunas alusiones generales (en las cartas 8, 22, 24, 28 y 34), cuyas circunstancias conocemos gracias

[4] Carta 37. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, El Escorial, 16 de septiembre de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.
[5] Carta 35. Copia de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Marino, 10 de agosto de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*
[6] Carta 44. Copia de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Roma, 20 de abril de 1590. ACS: Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

a otros documentos, como por ejemplo en lo relativo a la recuperación de los castillos de la familia Colonna en Sonnino, San Lorenzo y Vallecorsa, que estaban confiscados a los Colonna y se hallaban en manos de ministros de Felipe II. Diego de Silva ejerció, a su vez, de activador de los intereses de los Colonna ante la corte de Felipe II, y en sus cartas menudean las alusiones de su intercesión ante Antonio de Luis de Leiva, IV Príncipe de Ásculi, amigo estrecho de Salinas, y ante Juan de Idiáquez, ministro muy próximo a Mateo Vázquez, y ante el propio Mateo Vázquez, líder del partido castellanista en el poder y todopoderoso secretario de Felipe II en aquellas fechas:

> Las cartas que venían en mi pliego para don Juan Idiáquez y Arzobispo de Zaragoza y Mateo Vázquez di, y don Juan respondió que si había algo de nuevo a qué responder, respondería a este ordinario, y los demás dijeron que responderían[7].

Ascanio Colonna lograría recuperar los castillos de su familia, pero ya en el reinado de Felipe III durante su etapa como Virrey de Aragón (1602-1604)[8]. El cardenal no siempre tuvo el viento a su favor con Felipe II, pero no me adentraré en esas cuestiones ahora.

En 1591, prácticamente dos años después de la anulación de su matrimonio, Diego de Silva contrajo segundas nupcias con Ana Sarmiento de Villandrando, Condesa de Salinas y Ribadeo, títulos con los que hoy conocemos al poeta. Las dos últimas cartas entre los dos amigos (cartas 45 y 46), inmediatamente después de la comunicación por parte de Colonna de la resolución del pleito en contra de los intereses de Diego de Silva (carta 44) que acabamos de ver, son más breves y quejosas que las del resto del epistolario, y parecen anunciar el final o la disolución del lazo que los unía desde el período de estudios de Ascanio en España. Las tres últimas cartas del epistolario son definitivas, en mi opinión, en la comprensión de la deriva de la epistolaridad entre los dos amigos.

Como acabamos de ver, la primera de estas tres últimas cartas, de 20 de abril de 1590, permite al cardenal Colonna comunicar a Diego de Silva la mala resolución de sus intereses en Roma (carta 44). La siguiente y penúltima carta conservada data de casi un año después, con fecha de 23 de enero de 1591; en ella, el Conde de Salinas le pide a Colonna, en tono de súplica sincera, que le escriba una carta en demostración de que aún le mantiene en su privanza y en su amistad, "para que en ninguna manera desconfíe de la merced que me solía hacer, aunque se pasen tantos siglos sin ver carta suya", y añade:

> Le escribo tan a menudo como habrá visto por ver si, con responderme y mandarme mil cosas de su servicio, podré desechar el miedo que tengo de que ya no soy tan favorecido de V. S. Illma. como solía[9].

La última carta conservada, y quizá la última carta que ambos amigos se intercambiaron dos meses más tarde, va firmada por Colonna el 19 de marzo de 1591. En ella se disculpa por su silencio debido a las muchas tareas que le ocupan, "pues en octubre, noviembre, setiembre ni diciembre, no pude escribir, habiendo estado encerrado en cónclave todos ellos por causa

[7] Carta 8. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Monzón, 2 de septiembre de 1585. ACS: Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.

[8] Véase "Copia semplice della procura fatta dai contutori di Marco Antonio detto il Contestabilino in persona del Cardinal Ascanio Colonna con la Regia corte di Spagna sul pagamento dell'assegno annuo interrotto da 17 anni, e sulla restituzione dei frutti dei tre castelli sequestrati Sonnino, San Lorenzo e Vallecorsa". ACS: carta III BB, busta 57, 25.

[9] Carta 45. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Alcántara, 23 de enero de 1591. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

ISSN: 1594-378X

de las dos sobrevacantes"; a pesar de este silencio, Colonna parece querer reafirmar a su todavía amigo: "yo soy el más obligado servidor que vos tenéis y el más seguro y cierto amigo que ternéis en toda vuestra vida"[10]. En este punto, conviene advertir que toda la correspondencia de Colonna presenta un declive y una disminución general de la frecuencia epistolar que mantenía con sus amigos españoles. Se carece, por el momento, de más información para explicar el silencio progresivo de Colonna, al margen del fallecimiento de algunos de sus amigos españoles en los años iniciales de la década de 1590, como fray Luis de León, Luis de Vargas, Luis Gálvez de Montalvo y Juan Bautista de Vivar, con quienes mantuvo una rica correspondencia. Precisamente en marzo de 1591 se trunca —hasta donde se ha averiguado— la correspondencia entre los dos amigos. A falta de más noticias documentales que vayan surgiendo gracias a la investigación, por el momento no es posible determinar con certeza la causa de este cese en la comunicación epistolar. Sus cartas trazan una historia con final abierto en el que lector puede inferir cuáles son los caminos por los que se desvanece una amistad juvenil.

De su nuevo matrimonio con la Condesa de Salinas nació Pedro Sarmiento de Silva, que murió siendo niño. Tras enviudar de doña Ana en 1595, logró la dispensa para volver a casarse con su cuñada Marina en 1599. De su último matrimonio nació un hijo, don Rodrigo Sarmiento de Silva. Viudo de nuevo en 1605, a punto estuvieron de casarle por cuarta vez con doña Leonor Pimentel, por mediación de la reina Margarita de Austria (Dadson, 2007: 23-33). Por cuanto atañe a su trayectoria política, en 1580, con apenas dieciséis años recibió el nombramiento de capitán general de la frontera de Zamora. Ocho años después, asumió el cargo de capitán general de la costa de Andalucía cuando a su cuñado, el Duque de Medina Sidonia, le fue dado el mando de la Armada Invencible. En este asunto, también se detienen las cartas. Desde el otoño de 1587 en adelante, como sabemos por las cartas (19, 23, 26 y 30), Diego de Silva está ya pendiente de las resoluciones de Felipe II al respecto de dichos nombramientos:

> Y, de toda esta gente, la que me ve inclinada a la guerra me hace tiniente de mi cuñado en esta impresa y, otros, capitán general del Andalucía, y el rey calla y manda que me esté quedo. No sé qué ha de ser[11].

Sin embargo, su ascenso político se inició verdaderamente durante el reinado de Felipe III, a raíz de la llegada al poder del Duque de Lerma en 1598. En agosto del año 1605, recibió el nombramiento de Veedor de la Hacienda del rey en Portugal y miembro del Consejo de Portugal, del cual, en poco tiempo, llegó a ser presidente. El Conde de Salinas residió en Valladolid mientras fue capital de la corte entre 1601 y 1606. Advierte Dadson que en los pocos meses que pasó Góngora en Valladolid en 1603 parece ser que hizo amistad con nuestro poeta y, a juzgar por el soneto "De los ríos soy el Duero acompañado", permaneció unos días en una quinta que poseía el conde a orillas del Duero (Silva y Mendoza, 1985: 23). En la *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid* (...), cuya autoría se ha atribuido en ocasiones a Cervantes, se relata la participación de Salinas en los festejos que tuvieron lugar por el nacimiento del futuro Felipe IV. En el año de publicación del *Quijote*, con la residencia de Cervantes en la calle del Rastro, encontramos a don Diego participando activamente en las justas y torneos que dieron lustre a la capital de la corte. Formó parte del séquito que recibió al Almirante de Inglaterra el 26 de mayo de 1605. La grandeza del Conde de Salinas en estas fechas queda constatada por el hecho de que el Almirante de Inglaterra —enviado para la ratificación de las paces del año anterior firmadas en Londres por el embajador español, Diego Sarmiento de Acuña, Conde de

[10] Carta 46. Copia de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Roma, 19 de marzo de 1591. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*

[11] Carta 26. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Madrid, 2 de abril de 1588. ACS: Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.

ISSN: 1594-378X

Gondomar— se hospedase durante las semanas en que permaneció en Valladolid en las casas del propio Diego de Silva (Marín Cepeda, 2005: 106).

Durante su virreinato de Portugal (1617-1621), Salinas trazó las pautas para el gobierno de Felipe III sobre el país vecino, y vio gratificada su tarea con el Marquesado de Alenquer —quizá otorgado para acallar las voces críticas de los portugueses que alegaban que el Conde de Salinas no era natural del reino— y, al siguiente año, con el virreinato y la capitanía general de Portugal. A la caída de las hechuras de Lerma con el ascenso al poder del Conde-Duque de Olivares en abril de 1621, Diego de Silva supo conservar su puesto de capitán general de Portugal durante un año más y, después de 1622, logró con no poco mérito sobrevivir al cambio político (Dadson, 1995, 1996 y 2008a). Como advirtió Dadson, Salinas, después de haber sobrevivido a la caída de las hechuras de Lerma, no se retiró de la vida cortesana, sino que defendió sus derechos y su capacidad política ante las ofensivas que le llegaban desde la Junta de Reformación. Hizo valer con éxito, ante el nuevo monarca y su valido, las promesas aún vigentes que se le hicieron durante el gobierno de Felipe III (Dadson, 1996: 314 y n.).

Sobre su carácter pleiteador y orgulloso, consta que durante gran parte de su vida pleiteó con su hermano don Rodrigo, Duque de Pastrana, y luego con su sobrino y heredero, sobre los estados de Pastrana y el mayorazgo de Cifuentes (Dadson, 1995: 10 y ss.). Aunque su personalidad se fue templando con los años, "no le abandonó nunca cierta altivez de carácter, lo que podríamos llamar una idea muy clara de su propio rango y los derechos y privilegios que iban con él" (Silva y Mendoza, 1985: 15). Murió en Madrid el 15 de junio de 1630, sobre las once de la noche, quien fuera uno de los nobles cortesanos de la época altomoderna más interesantes, como político, diplomático, señor feudal, poeta y protector de escritores. Por deseo expreso, fue enterrado "en medio de la condesa doña Ana, y doña Marina mis mujeres, y a los pies de mi madre y señora doña Antonia de Ulloa, condesa de Salinas"[12].

2. LOS INICIOS POÉTICOS DEL CONDE DE SALINAS

> Vi las redondillas que me parecieron como vuestras y, por hacer aún más su parte, quiero después de habéroslas traído a la memoria, para que aún os parezcan mejor, deciros un soneto que hice a una desmayada estando con el mismo desmayo yo, antes que tornase en sí[13].

Así se despacha una de las cartas de Diego de Silva de 1588, en la que mezcla asuntos relativos a su pleito matrimonial con referencias literarias y textos propios casi a vuelapluma con los que busca entretener y agasajar a su amigo Colonna. Si en este caso estamos ante un soneto conocido por otros testimonios manuscritos ya editados (véase la carta 37 y n.), resulta muy elocuente como soporte material y vehículo de transmisión de novedades literarias entre España e Italia a finales del siglo XVI. Valga la carta de Diego de Silva a Colonna, de 28 de mayo de 1588 como botón de muestra:

> Habiéndome mandado por otras vuestras que os dé cuenta de los disparates en que se ocupa lo mejor del tiempo, digo deste que es la parte que tiene de ociosidad. Porque en ella ni se defiende ni ofende ni trata de vengarse nadie, que esto de la dicha que ahora puede tenerse he querido que lo vea y por algunos versos que van en este pliego ajenos y míos (los malos, míos, y los menos malos, aunque los hice no tienen bueno, sino ser enajenados de muy

[12] AHPN: Nicolás Gómez, *protocolo* 5184, fol. 696r. *Apud* Dadson (1998: 208).
[13] Carta 37: Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, El Escorial, 16 de septiembre de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.

ISSN: 1594-378X

> buena voluntad aunque no de libre, como lo veréis). Y perdone V. S. Illma. la indecencia y mande mostrar que la perdona, tornando a responderme en este mismo lenguaje[14].

De esos ocios literarios inherentes a la nobleza altomoderna, la carta de Salinas de 10 de agosto de 1588 (carta 35) proporciona pistas de un texto desconocido del poeta, el "soneto a Porcia", que al ser localizado entre los papeles que pasaban a ser coleccionados aparte, fuera del epistolario en sí, nos habla del proceso de formación de las colecciones poéticas o carta-pacios personales del Siglo de Oro[15]. Como mero ejemplo del carácter misceláneo de las cartas de ambos amigos, que tratan de modo indistinto cuestiones relativas a sus relaciones clientelares en las cortes de España y de Roma y cuestiones literarias, puede leerse la carta que dirige Colonna a Diego de Silva, cuando ambos están pendientes de la resolución casi inminente del pleito matrimonial del hijo de la Éboli:

> yo espero que vuestro valor porná en forzosa necesidad a Su Majestad de que le reconosca de suerte que estime en mucho ser rey para poderse servir de vos. Mis negocios ahí [en España] caminan al paso de mi fortuna, que para mí no es nuevo ver que tiene dende que la conosco gota en sus pies. Acá [en Roma] no hay qué medrar, si no es en pesadumbres, pues las rentas se llevan los sobrinos y los trabajos, las hechuras. Sírvase Dios de todo. El casamiento de mi sobrino parece hermano del vuestro en la poca felicidad. Yo vivo y paso en este lugar vuestro [Marino] este verano, ya que sin gusto, con menos trabajo que en Roma, a donde acudo siempre que es menester no estando más lejos que cuatro leguas della. El soneto de Porcia es cual su llama lo merece, pues aun es causa se ilustre de centellas tan claras como salen de las no muertas brasas de su corazón en vuestros versos. En retorno van unas redondillas que declaran el estado de quien las envía, seguras de que esplican lo que siente quien las hizo y de que serán por más las que sean bienvenidas, siquiera cuando se leyeren de vos. A la de 24 de junio, dejando aparte los pleitos pues hasta noviembre no se trata dellos, digo que se debe mucho a la diligencia de Cárdenas, que cierto hasta aquí los ha tratado con no menor cuidado que afición[16].

La carta es explícita en lo literario y tan solo alusiva hacia cuanto tiene que ver con los negocios personales. Ese último proceder es constante, remitiendo a la transmisión oral toda la información delicada que no debe ponerse por escrito para evitar, si la carta es interceptada, perdida o compartida, la tergiversación y el empleo malintencionado de dicha información. La discreción barroca abarca todos los frentes y el "gesto" epistolar representa, entre otros aspectos complejos, una de las materializaciones de la cultura y del discurso cortesanos en la Europa de la temprana modernidad[17]. Por contra, llaman la atención las referencias literarias a las dedicatorias e intercambio de libros (carta 26 y carta 33), así como la inserción de poemas propios en los márgenes o en el seno de la carta, porque en el resto del epistolario de Colonna, desde luego, la materia literaria no constituye el asunto protagonista de las misivas, como sucede en general en los epistolarios de esta naturaleza (Genette, 1997: 372-384). Sucede lo

[14] Carta 30. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Madrid, 28 de mayo de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

[15] Se da noticia y edición de este soneto en Marín Cepeda, 2012 y 2015: 361-368.

[16] Carta 35. Copia de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Marino, 10 de agosto de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

[17] Para la vasta bibliografía sobre la epistolaridad nobiliaria en la Edad Moderna, remito a los estudios clásicos de Fernando J. Bouza, Antonio Castillo y Santiago Martínez Hernández, entre otros. La aplicación de estos y otros enfoques al epistolario de Ascanio Colonna puede verse en Marín Cepeda, 2015: 143-170.

ISSN: 1594-378X

mismo, por ejemplo, el epistolario de Lope de Vega. Como ya adviertieron Amezúa y recientemente García Reidy,

> cuando afloran en el discurso epistolar de Lope menciones de su propia faceta literaria, en la mayoría de ocasiones se trata de referencias escuetas insertas en el contexto de un discurso más amplio, relacionado con los intereses concretos del de Sessa o con asuntos que no tienen nada que ver con cuestiones literarias (...), en parte porque la naturaleza de la relación entre el duque y el Fénix hizo que éste se centrara en sus responsabilidades como secretario, en parte porque no era común en la época que un epistolario privado incluyera alusiones a la actividad literaria (García Reidy, 2013: 202-203).

Llama la atención, pues, el "madrigal en prosa" con el que Colonna rellena el margen sobrante al final de un pliego:

> no he estado bueno estos días y, con no haber estado malo, he tenido todos los días del verano malísimos. Veníos y nada faltará, pudiéndoos ver y tratar y servir. Nuevas, no sé qué escribiros. En cambio, va un madrigal hecho de mí al estado presente de mi vida, que porque no parezca verso se escribe en prosa:
> Cualquiera vida temo [/] y mi muerte procuro a vela y remo, [/] viviendo ya de suerte [/] que, si deseo la vida, es por mi muerte, [/] ansí que, si recibe [/] contento con morir el alma mía, [/] morir siempre querría. [/] Mas puesto, que la fuerza es ley de vida, [/] que no puede morir el que no vive, [/] por hallar en morir gloria cumplida, [/] el deseo de morir causa mi vida[18].

Y casi dos meses más tarde, Colonna se queja de que no ha recibido respuesta a su carta "con un madrigal en prosa":

> No he visto respuesta vuestra a una mía que os escribí con un madrigal en prosa por saber cuán mal suenan consonantes en corte. Deseo saber cómo estáis y si la recibisteis y por qué no me escribís que, aunque nuestra amistad es tal que no recela de nada, con todo eso, es bien que siempre se sepa la causa de muchas cosas que parecen olvido[19].

Otro ejemplo está en las coplas "que empezaban el remedio del castigo" que Colonna le reclama a Salinas, y que este le envía en su carta de 12 de diciembre de 1586 (carta 18). Las cartas permiten fechar los inicios poéticos de Salinas a finales de la década de 1580, cuando el hijo de la Éboli es aún un veinteañero, así como contextualizar algunos de sus primeros pasos poéticos en la 'corte' literaria que reunió en torno a sí el joven italiano de la gran familia Colonna protectora de artistas y escritores (Marín Cepeda, 2015). Salinas, ya en su madurez, fue considerado en vida un poeta excelente y un político consumado. Situado en la tradición garcilasiana, su poesía combina las nuevas formas métricas establecidas en España por Garcilaso (sonetos, octavas, canciones) y los moldes tradicionales castellanos (redondillas, romances, glosas). La mayoría de sus poemas, casi todos de tema amoroso, fueron escritos durante la última década del siglo XVI y la primera del XVII, es decir, mientras estaba casado con las hermanas Sarmiento y antes de que empezase su auténtica carrera política. Luis Rosales

[18] Carta 11. Copia de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Alcalá, 20 de septiembre de 1585. ACS: Carteggio di Ascanio Colonna cardinale. (De mano de Luis Gálvez de Montalvo).
[19] Carta 12. Copia de carta [de mano de Luis Gálvez de Montalvo] de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Alcalá, 10 de noviembre de 1585. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

ISSN: 1594-378X

escribió, a propósito de la poesía del Conde de Salinas y de la del Conde de Villamediana, que "nunca ha tenido el amor ideal una expresión más agotada, unívoca y exigente" (Rosales, 1944: 109. *Apud* Silva y Mendoza, 1985: 20). Fue también protector de escritores, como hacen pensar las dedicatorias y elogios que de sus obras le hicieron Francisco Suárez de Argüello (*Ephemerides generales de los movimientos de los cielos por doce años*, 1608), Fernando Alvia de Castro (*Aphorismos y exemplos políticos y militares sacados de la Primera Década de Juan de Barros*, 1621), Jorge Ferreira de Vasconcellos (*Aulegrafia*), Juan Luis de la Cerda (*Virgilio. Bucolica et Georgica*, 1619) y Antonio Zaroto (*Tratado das maravilhas de Deus*) (Dadson, 1988: 208-209). Una de las cartas de Diego de Silva comenta la dedicatoria que se le ha hecho de un libro —sin más datos—que además le envía como regalo a su amigo Colonna:

> Un libro me han hecho. Ahora allá irá con el otro ordinario en ratos perdidos y firmados de su dueño, que lo son por habellos empleado tan mal. Yo, después que os fuistes, no sé qué sea tener ninguno aprovechado y, así, acompañaré el libro con cien mil disparates que, si no son tantos, la calidad dellos hace mayor número que el dicho[20].

El escritor Luis Gálvez de Montalvo, secretario de Colonna, llegó a prometerle la dedicatoria de una traducción en marcha de la *Jerusalén* de Torquato Tasso, como veremos a continuación. Junto a otros nobles, como el Conde de Villamediana, el Príncipe de Esquilache o el Conde de Saldaña, Diego de Silva formó parte de grupos poéticos que amparaban, a su vez, a otros poetas. Consta su participación en la academia madrileña del Conde de Saldaña, segundo hijo del Duque de Lerma, entre 1605 y 1611. Pudo asistir a la Academia Selvaje, fundada por su sobrino, Francisco de Silva, aunque esto se avendría mal con el hecho de que litigó contra él hasta el final de sus días sobre el estado de Pastrana y el mayorazgo de Cifuentes. Recibió los elogios de Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Valdivieso y Esquilache. Lope de Vega le dedicó elogios en el *Laurel de Apolo* (1630); Cervantes hizo mención de las "raras obras" de Salinas "que en los términos tocan de divinas", en el *Viaje del Parnaso* (II, 250-252); Góngora celebró el nacimiento de su hijo con Marina Sarmiento y dedicó unas décimas al Conde; Gracián le alabaría dos veces en su *Agudeza y arte de ingenio*, en los Discursos XXIV y XLVIII, donde le llamó "el ingenioso Conde de Salinas, ornamento del saber y desempeño de la española nobleza", y en el *Discreto*, Gracián subrayó la fama de gracioso y chistoso que tenía el conde, quien "sobre todo tiene una tan sazonada como curiosa copia de todos los buenos dichos y galantes hechos, así heroicos como donosos: las sentencias de los prudentes, las malicias de los críticos, los chistes de los áulicos, las sales de Alenquer…". Los donaires de Salinas llegaron a incluirse en el *Arte de galantería* de Francisco de Portugal, como modelos de la discreción que todo cortesano debería cultivar (Silva y Mendoza, 1985: 20).

Como ya mencioné al comienzo de estas páginas, su producción poética comparte con buena parte de la lírica áurea no pocos problemas de datación y autoría debido a que carecemos de un cancionero autorizado de sus poemas. En este sentido, hemos visto cómo las cartas del epistolario permiten trazar por primera vez los inicios poéticos de Diego de Silva en la década de 1580, y que su afición a la lírica encontró su acomodo en el contexto del círculo de escritores que rodeó a Ascanio Colonna, de cuya amistad se precia con orgullo en todas las cartas del epistolario conservado. El cuarto hijo de la Princesa de Éboli se contó al menos hasta 1591 entre los mejores amigos del cardenal y en sus cartas menudean las alusiones literarias a su propia escritura poética, a un libro que le fue dedicado y a las aficiones líricas del joven Colonna. También se dan alusiones a otros escritores, como Luis Gálvez de Montalvo (carta

[20] Carta 26. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Madrid, 2 de abril de 1588. ACS: Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

23) y don Luis de Vargas (carta 3). El propio Gálvez de Montalvo, que ejercía en esas fechas como secretario de Ascanio Colonna, primero en España y más tarde en Roma (hasta su caída en desgracia con Colonna en mayo de 1588 y su huída a Sicilia), se sitúa en el trasfondo de muchas de las cartas de Ascanio Colonna, dado que las copias (o borradores) conservados de dichas cartas van escritas de su puño y letra (cartas 5, 6, 11, 12, 17 y 24) como era tarea habitual de secretarios.

Gracias a las investigaciones de Rodríguez Marín sobre *El pastor de Fílida*, se conocía una carta autógrafa de Luis Gálvez del Montalvo dirigida desde Roma a Diego de Silva. Por dicha carta de 13 de julio de 1587 se podía deducir que Gálvez había pasado a Italia formando parte en calidad de secretario del séquito del recién nombrado cardenal. En dicha carta se sinceraba con desasosiego y amargura sobre su vida en Roma, probablemente a espaldas de su señor Ascanio:

> La vida de Roma es, señor, de harto trabajo, do no basta la mucha merced que el cardenal me hace, para poderla sufrir. Está todo tan estragado y malo de suyo que, sin duda, ha de ser mal hombre el que se hallare bien. La mentira, la lisonja, la poca fe, el engaño, tan avecindados, que cada uno come con ellos y duerme y, ansí, cuando recuerdan algunos, se hallan donde es imposible salir. No hay un real, y hay cien mil trapazas. Las cárceles llenas de españoles. Los italianos parecen mozos de mulas, toda la vida causándonos infamias. Las calles llenas de putanas casadas y por casar. Doce mil están en lista. Dolas al diablo, y apenas hay quien las mira a la cara. Trátase la sodomía con menos recato harto menos que comer un huevo en viernes, bravo caso aquí, donde se topa a cada paso un vicario de Cristo, y tantas, y tan grandes reliquias, que se puede llamar archivo del cielo. (…) Yo estoy ocupado, fuera del servicio de mi amo, en traducir la *Hierusalem* del Tasso, en coplas castellanas. Sale cual jamás salió traducción en el mundo. V. S. se aperciba a ampararme este libro, que se le pienso dirigir, y no tardar mucho en acaballe (Rodríguez Marín, 1927: 69-71).

Entre las cartas que aquí se ofrecen se halla, precisamente, la respuesta de Diego de Silva a la misiva anterior, que se ha conservado en la correspondencia del cardenal Colonna (carta 32). En hipótesis, no es descabellado pensar que la carta de Gálvez que acabamos de ver llegase a conocimiento del cardenal Colonna. Lo que es seguro es que Ascanio leyó la respuesta de Diego de Silva, pues su carta llegó semanas después de que Gálvez de Montalvo hubiera huido de la corte de Roma sin despedirse por haber caído en desgracia con Ascanio Colonna (Marín Cepeda, 2015: 207-211). Por esta razón, se ha conservado una carta de Diego de Silva dirigida a Gálvez de Montalvo en el epistolario de Colonna. En dicha carta, Salinas se dirigió así al autor de la *Fílida*:

> El no haber escrito a V. M. no ha sido falta de gana sino engaño que me ha hecho el tiempo que, como no faltaría, ha faltado para cien mil cosas que me han dado pena. De[s]usado en esta su prolijidad, pensé que no se podía pasar y que le tuviera para poderme alargar en cien mil cosas que quisiera y, cuando mal o bien, he satisfecho a las que de allá me escriben y que me pueden embarazar estotro deseo. Vengo a quedar a veces cansado y, otras [veces] que le tengo de escribir, me dicen que se irá el ordinario.
>
> Mas ya escarmentado en esto como en todo, no fiaré del tiempo ni dejaré pasar ninguno que sea a propósito sin escribir a V. M., aunque como quien piensa será ya tan presto podré remitirme a mí mismo en algunas historias. Y entre tanto, me mandará V. M. avisar cómo va la del Tasso y la que doña Paura ha estorbado, pues no es para estorbar así, porque puede ser celebrada como

ISSN: 1594-378X

> porque podría remediar, y así para esto se toma el Consejo de V. M. como lo verá en esta resolución que tomo de ver a la señora Roma por la causa matrimonial, que acá se tiene por aguileña. No digo más porque, aunque os escribo con borrones, si esta se hubiere de mostrar no parezcan demasiados, que lo fueran si me alargara. Y acábase esta respuesta anfibológica y la carta encomendándome en la buena gracia como si ya hubiera estado en Roma[21].

Interesantísima resulta la mención a "la del Tasso", en referencia a la traducción de la *Jerusalén* de Torquato Tasso que el propio Gálvez le había anunciado, con voluntad de dedicársela, por carta anterior. Parece que "doña Paura" la ha estorbado, en alusión metafórica al miedo del escritor para concluir su proyecto. De haberse realizado con éxito, hecho del que no constan más noticias, Gálvez se habría convertido en el primer asimilador español de las ideas teóricas y poéticas de Tasso, muchos años antes que el Pinciano, reclamado por los historiadores como el primer receptor peninsular de las ideas tassianas.

A la vista está que el Conde de Salinas, siendo un veinteañero, esgrimía la pluma como soldado y se relacionaba con la red de escritores de su amigo Colonna, cuatro años mayor que él. Con ellos intercambió poemas y compartió libros, en constante conversación epistolar con sus amigos de Roma. Prometió viajar a la ciudad eterna, pero no consta que ese viaje se llegase a producir. Por ahora, tenemos ocasión de recobrar sus conversaciones escritas con su amigo Ascanio, que comienza a perfilarse como uno de los protectores de escritores españoles más significativos de finales del siglo XVI.

3. DESCRIPCIÓN DEL CORPUS

El epistolario del cardenal Ascanio Colonna conserva, hasta donde he podido averiguar, cuarenta y cinco cartas intercambiadas por el noble italiano y el Conde de Salinas, entre 1584 y 1591, más una carta de Diego de Silva dirigida a Gálvez de Montalvo. Son, en total, cuarenta y seis las cartas que aquí se editan. Al Conde de Salinas corresponden veintiocho de las cartas, y dieciocho a copias de cartas de Ascanio Colonna. No todas son autógrafas, pues en ocasiones hacen uso de secretarios para la escritura o traslado de las cartas. Por ejemplo, es fácil identificar en algunas de ellas la letra de sus secretarios, en concreto la grafía de Luis Gálvez de Montalvo. En el marco del epistolario de Ascanio Colonna con escritores españoles (formado por unas 112 cartas en total), estamos ante la relación epistolar más profusa entre Colonna y un escritor español. La comunicación epistolar entre los dos amigos se interrumpe bruscamente en 1591, como hemos visto, sin que tengamos ocasión de saber la causa de tan abrupto final. En hipótesis, el fin de la relación entre Colonna y Salinas podría estar relacionado en parte con la tramitación de la nulidad matrimonial emprendida por doña Luisa de Cárdenas. El hecho es que, tras la concesión de dicha nulidad en 1590 por el Tribunal de la Rota, se desvanece su diálogo de años, y nos deja solo dos cartas más hasta su completa desaparición en la primavera de 1591.

En este sentido, llama poderosamente la atención que, el 23 de enero de 1591, el Conde de Salinas enviase una sentida carta al cardenal, en la que se queja de manera reiterada del silencio de Ascanio Colonna a lo largo de cuatro meses[22]. Sin embargo, dado que muchos de los lazos epistolares trazados entre el cardenal y los miembros de la corte española reflejan un acusado descenso general en esas fechas, o incluso su finalización en torno a 1590 o 1591, al

[21] Carta 32. Carta del Duque de Francavila a Luis Gálvez de Montalvo, Madrid, 24 de junio de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*
[22] Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Alcántara, 23 de enero de 1591. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

ISSN: 1594-378X

margen de algunas muertes acaecidas en esos años (Gálvez de Montalvo, Juan Bautista de Vivar, Luis de Vargas, fray Luis de León…), no puede descartarse la hipótesis de que hayan sido otras causas personales las que hicieron que el cardenal Colonna descuidase sus relaciones epistolares. Sabemos, por otros testimonios epistolares, que padecía algún tipo de enfermedad ocular: tal vez pudo esta afectar de alguna manera a la frecuencia de escritura diaria de cartas.

La letra de don Diego de Silva es ciertamente difícil de leer y se asemeja en algunos rasgos, sin llegar a sus extremos de ilegibilidad, a la escritura de su madre, la princesa de Éboli. Sus cartas tienen muy diversa extensión: de la breve noticia acerca de su salud, hasta los dos o incluso tres folios plenos de noticias sobre los negocios propios y sobre los intereses comunes con el cardenal, entre los que se encuentran breves alusiones a fiestas cortesanas, así como algunas pinceladas literarias. En todo el epistolario se da una plena confianza entre los dos amigos, que no queda diluida en la retórica de la cortesía y en los largos períodos sintácticos que cultiva el Duque de Francavila.

La mayoría de las cartas van de mano propia como era preceptivo de la cortesía en la escritura de cartas y, cuando no es así, se justifica con las consabidas disculpas (enfermedad, falta de tiempo, etc.). Coincidiendo con el nombramiento de Ascanio Colonna como cardenal, a finales de 1586 se aprecia un cambio en el uso de las cortesías en el encabezamiento de las cartas escritas por el Duque de Francavila, que pasa de "Ilustrísimo Señor", a "Ilustrísimo y Reverendísimo Señor". Este cambio, con la ayuda de algunas alusiones autobiográficas, ha resultado clave en la identificación de cartas escritas en torno a los meses de mayo y de junio de 1585, que carecen de fecha y de lugar y que además se hallan archivadas erróneamente en los años de 1588 y 1589 en el Archivo Colonna de Subiaco. Por otro lado, recuérdese la importancia de las cortesías, que andaban manga por hombro en la corte y que trató de regular en vano la *Pragmática de las cortesías* de Felipe II, publicada por vez primera en 1586. El propio don Diego de Silva se refiere a dicha pragmática con ironía al dirigirse a su amigo en el otoño de 1587: "sepa que se me olvidó la cortesía y no os maravilléis que no pueda descomuniones contra voluntad sin artificio"[23].

Más allá de la retórica que envuelve la epistolaridad altomoderna, las cartas de Salinas con Ascanio Colonna revelan una relación de amistad estrecha que además, en el marco de todo el epistolario, se nos muestra como una de las más comprometidas y constantes en el terreno político y cortesano. La petición de mercedes es mutua, pero esto no es óbice para que pueda verse en ellas un afecto amistoso que parece auténtico, y que en cualquier caso debe ser entendido en el marco de las "relaciones interesadas" tan caras a las relaciones de clientelismo y mecenazgo que Aristóteles ya contemplaba dentro de la amistad útil. Difícil es trazar el punto exacto de la relación entre Salinas y Colonna en la línea que va de la amistad útil a la amistad deleitable, y no digamos nada de la desinteresada. Entre otras peticiones de merced en las que aquí no me detengo, el cardenal Ascanio Colonna parece haber asumido como si fuera propio el pleito de Diego de Silva relativo a la nulidad matrimonial. Fue, como vimos, Martín de Cárdenas, racionero y mayordomo de Ascanio, el encargado de activar en la corte pontificia los negocios del cuarto hijo de la Éboli. Por su parte, don Diego intercedió en Madrid fundamentalmente por los intereses del cardenal, sobre todo en el particular de los tres castillos confiscados a la casa Colonna.

[23] Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Herrera, 6 de octubre de 1587. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.

ISSN: 1594-378X

4. REDES LITERARIAS Y FACCIONES CORTESANAS

En estudios anteriores se ha tenido ocasión de trazar puntualmente las relaciones entre Luis Gálvez de Montalvo, Pedro Fernández de Navarrete, fray Luis de León, Juan Rufo, Juan Bautista de Vivar, Luis de Vargas y el propio conde de Salinas, entre otros escritores españoles, con Ascanio Colonna, en las décadas finales del siglo XVI. Aunque Cervantes no haga mención del Conde de Salinas en el "Canto de Calíope" de *La Galatea* (1585) y hayamos de esperar al *Viaje del Parnaso* (1614) para encontrarle, parece probable que ya le conociera en esas fechas tempranas debido a su amistad con algunos de los ingenios de dicho círculo. Ya en el reinado de Felipe III, sí sabemos que su sobrino, Ruy Gómez de Silva Mendoza y de la Cerda (Valencia, 1585-1626), hijo de su hermano don Rodrigo de Silva, II Duque de Pastrana, visitaba con frecuencia al autor en su casa de la calle del Rastro en Valladolid en los años del *Quijote*.

Paralelamente, el cardenal Ascanio Colonna se rodeó, durante su estancia en las universidades españolas, de personajes estrechamente vinculados al círculo de Antonio Pérez y de la Princesa de Éboli: desde agentes como Francisco de Escobar y su sobrino Hernando de Escobar, Juan de Ibarra, Antonio de Cuéllar y Diego Navarrete, miembros de la oficina del secretario caído en desgracia, a la amistad íntima con el cuarto hijo de la Princesa, según acabamos de ver. Las alusiones a doña Ana de Mendoza menudean en la correspondencia entre los dos amigos, aunque no entran en cuestiones de detalle sobre su destierro en Pastrana: "Lo que os puedo escribir de aquí son nuevas de muertes y, por ser nuevas, las escribiré y, por ser muertes, no de mi mano; con esta, va una de mi madre. Suplícoos se la enviéis y que me tengáis en vuestra buena gracia"[24].

En resumen, a la luz de las cartas aquí editadas, resulta obvio que el cardenal Colonna activó, como si fueran propios, los intereses del Duque en la corte de Roma, y que recibió en justa correspondencia los favores de Diego de Silva y Mendoza, al menos hasta las fechas que documentan sus cartas. De estas cuestiones, así como del resto de conexiones entre Colonna y los escritores españoles con los que trabó amistad y una cierta relación de patronazgo en diverso grado, va cristalizando un campo literario en estrecha relación con el campo político de finales del reinado de Felipe II que permitirá leer bajo nueva luz las obras de estos escritores.

Bibliografía

BAZZANO, Nicoletta (2003) *Marco Antonio Colonna*, Roma, Salerno Editrice.

DADSON, Trevor J. (1995) "The Duke of Lerma and the Count of Salinas: Politics and Friendship in Early Seventeenth-Century Spain", *European History Quaterly*, 25, pp. 5-38.

——— (1996) "Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas (1564-1630), y el arte de la supervivencia política", en Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse, Frédéric Serralta, coords., *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO* (Toulousse, 1993), Tolouse-Pamplona, GRISO-LEMSO, vol. I, pp. 309-317.

——— (1998) "La biblioteca del poeta y político Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas (1630)", en Trevor J. Dadson, *Libros, lectores y lecturas*, Madrid, Arco/Libros, pp. 205-214.

[24] Carta 9. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, sin lugar, sin fecha (h. 1585). ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

——— (2007) "Portugal, España e Inglaterra a principios del siglo XVII: las maniobras de los Condes de Salinas y Gondomar", *Península, Revista de Estudos Ibéricos*, 4, pp. 23-33.

——— (2008a) "El viejo y el nuevo régimen: los condes de Salinas y Olivares durante la década de 1620", en Piedad Bolaños Donoso, Aurora Domínguez Guzmán, Mercedes de los Reyes Peña, coords., '*Geh hin und lerne*.' *Homenaje al profesor Klaus Wagner*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 583-599.

——— (2008b) "Editing the Poetry of don Diego de Silva y Mendoza, Count of Salinas and Marquis of Alenquer", *Bulletin of Hispanic Studies*, 85.3, pp. 285-331.

——— (2009) "Gracián's *Agudeza y arte de ingenio* and the Count of Salinas: Some Reflections on the Circulation and Dating of his Poetry", in Barry Taylor and Isabel Torres, eds., *Ars eloquentiae. Studies on Early Modern Poetry and Art in Honour of Terence O'Reilly*, *Bulletin of Hispanic Studies*, 86.6, pp. 823-838.

——— (2010) "Silva y Mendoza, Diego de. Duque de Francavila, Conde de Salinas y Ribadeo, Marqués de Alenquer (Madrid, 1564-1630)", en Pablo Jauralde, dir., Delia Gavela García, coord., Pedro C. Rojo Alique, ed., *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, vol. I, Madrid, Castalia, pp. 388-408.

——— (2011) *Diego de Silva y Mendoza. Poeta y político en la corte de Felipe III*, Granada, Universidad de Granada.

GARCÍA REIDY, Alejandro (2013) *Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert.

GENETTE, Gerard (1997) *Paratexts. Thresholds of interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press.

KENT, Dale (2009) *Friendship, Love, and Trust in Renaissance Florence*, Cambridge Mass., Harvard University Press.

MARAÑÓN, Gregorio (2006) *Antonio Pérez,* Barcelona, Espasa.

MARÍN CEPEDA, Patricia (2005), ed., *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid, desde el punto del nacimiento del felicísimo nacimiento del Príncipe Dominico Víctor Nuestro Señor, hasta que se acabaron las demostraciones de alegría que por él se hicieron*, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.

——— (2012) "El género epistolar como cauce para la difusión de la poesía manuscrita áurea", en Valentina Nider, ed., *Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (XVI-XVIII),* Trento, Università degli Studi di Trento (Collana Labirinti), pp. 207-224.

——— (2015) C*ervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid, Polifemo ("La Europa de la corte", vol. 14).

——— (en prensa) "Seis cartas inéditas de fray Luis de León: en torno a la polémica sobre la Vulgata y la invitación a participar en la Nueva Imprenta Vaticana de Sixto V en Roma", *Hispanic Research Journal.*

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1927) *La Fílida de Gálvez de Montalvo,* Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia), pp. 69-71.

ROSALES, Luis (1944) "Poesías de D. Diego de Silva y Mendoza", *Escorial*, XLVII, pp. 109-121.

SILVA Y MENDOZA, Diego, Conde de Salinas (1985) *Antología poética 1564-1630*, Trevor J. Dadson, ed., Madrid, Visor.

TEXTOS

Criterios de edición de las cartas

Los textos han sido editados de acuerdo a una serie de criterios establecidos teniendo en cuenta las peculiaridades fonético-fonológicas del período en el que se escribieron. Se normaliza según los usos actuales cuando la variación no tiene carácter distintivo, como es el caso de la acentuación, el uso de mayúsculas, la puntuación y la separación de párrafos. Las abreviaturas se desarrollan (*hermano* en lugar de *hno.*, *tiempo* en lugar de *tpo.*, *besa las manos* en lugar de *b. l. m.*, etc.) en su forma moderna, a excepción de las fórmulas de tratamiento más abundantes (*V. S. Illma.*, *V. S.*, etc.), que se mantienen abreviadas. Se respetan, por tanto, los cambios en la grafía en los casos de variación fonética: se mantienen los grupos consonánticos cultos *–ct*, *–pt/t*, *–cc–/–c–* (delante de *e*, *i*), y *es–/ ex–*; las vacilaciones en el timbre de las vocales átonas, la asimilación de la *–r* del infinitivo delante de los pronombres personales (*perdonalle*), la contracción de la preposición *de* con los pronombres o adjetivos demostrativos (*deste, dese, della,* etc.) y la metátesis en imperativos (*significalde*, *juzgalde*). Los lugares del texto que plantean dudas se señalan mediante *(?)* y si hay algún breve pasaje ilegible, en ocasiones por mala conservación del pliego o tachaduras, mediante *[...]*.

Abreviaturas: ACS. Archivo Colonna Subiaco.

Carta 1. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, sin lugar, 1584. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. Señor:

El notario va a tomar a V. S. su dicho. No quise que se fuese sin carta mía, ni tampoco me parece buen mensajero, ni a propósito para llevar otra que ha muchos días que os tengo escrita, aunque no parece ella tan pensa[da] y hecha tan despacio y cree —y a ella pongo por testigo— de que ha muchos días que está escrita y ha tenido parte en la culpa de no habérseos enviado un criado. Ved que, aguardándole, no he querido envialla con otro, y cuando me cansaba de esperalle y quería enviárosla, veíala tal que tenía vergüenza de vos y de mí, y quiérola perder, y con el primero que fuere enviárosla, si no os acordás de lo que ha prometido con la dilación. Yo lo estoy mil años a vuestro servicio y en lo que fuere dél no la tendré ya más. Y confío que me conosceréis sin otra firma, mas siempre que se ofrezca firmar esto no lo dejaré de hacer por ninguna cosa.

Illmo. Señor, besa las manos de V. S. su mayor servidor y amigo, don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] Al Illmo. Señor Ascanio Colona mi señor.
El Duque de Francavila.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

[De letra de Ascanio Colonna:]
Caravanda no te entones,
pues que ya en los bodegones
quieren ya los socarrones
cantar tu gran desventura.

Carta 2. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, sin lugar, 12 de junio de 1584. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.

Illmo. señor:

Ahí va el juez de mi causa y, si no me acuerdo mal, me parece que podréis decir cómo me vistes desposar, y si estaba alegre o triste él, la Duquesa, y si la prisa del arcediano no es de manera que no se quisiere detener. Con que ahora juréis podréis a su vuelta jurar, digo decir, y también diréis al padre don Luis[25] que le beso las manos y que a la vuelta del juez le enviaré la licencia del nuncio, que la de su provincial no ha habido remedio. Y también os suplico me hagáis merced de una carta para el señor Marcantonio[26], en recomendación de Esteban de Legoreta, de quien él tiene ya sabidas y conocidas sus buenas partes, para que le emplee en algunas cosas del servicio de Su Majestad, y atento que es a hombre tan principal y persona que yo holgaría de verla acrecentada. Acabando esta razón se me acordó de mi promesa y así me pongo hacerlo, para lo cual me despido de vos y os pido licencia. A Dios, el cual guarde la Illma. persona de V. S. como desea este su amigo y mayor servidor, que sus manos mil veces besa.
Del Duque don Diego de Silva y Mendoza.

[Sobrescrito:] Al Illmo. Señor mi señor Ascanio Colonna.
[De letra de Ascanio Colonna] Del Duque de Francavila de 12 de junio de 1584. Respuesta a 13.

Carta 3. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, sin lugar, sin fecha (h. junio de 1585). ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*[27].

Illmo. Señor:

Primero que hiciese yo lo que V. S. me envió a mandar por don Luis de Vargas, que fue que convidase a esas fiestas al Príncipe de Ásculi[28], supe si lo había de hacer, y hallé que el Conde de Melgar[29] le había convidado a ellas desde cuando ellos dos se vieron aquí, y no quise con darle ocasión a que me lo negase que lo hiciese, y tampoco tomarla yo para no ser su amigo,

[25] Se trata casi con seguridad del jesuita Luis de Mendoza, tutor de Ascanio Colonna durante su estancia en España.
[26] Marco Antonio Colonna (1535 - 1 de agosto de 1584), padre de Ascanio Colonna (Marín Cepeda, 2015: 90-101; Bazzano: 2003).
[27] Esta carta está mal catalogada en 1589, como se deduce a partir de las evidencias internas. Además, aunque la carta carece de fecha, podemos saber que fue escrita el jueves 20 de junio de 1585, dado que se escribe, como se explicita en el texto, el día de la procesión del Corpus.
[28] Antonio Luis de Leiva, IV Príncipe de Ásculi.
[29] Luis III Enríquez de Cabrera, Conde de Melgar, VIII Almirante de Castilla, contraerá matrimonio con Vittoria Colonna, hermana del cardenal Ascanio, en 1587 (Marín Cepeda, 2015: 56, 96, 121-124, 137, 154, 165, 178, 195, 317, 322, 328, 333-344, 424).

ISSN: 1594-378X

visto que V. S. le procura mostrar la que tiene con él. Así que él de mí ha sabido cosa. Y yo no voy porque no es menester para el servicio de V. S., por el cual dejara yo todas estas abstinencias y todos mis negocios cuando fueran de más importancia. Mas bien sabéis, señor mío, que no parecerá bien que quien huye de las fiestas de su lugar, del lugar donde vive, las vaya a ver a otros, y no por mirar en esto porque cerrados los ojos os he de obedecer, sino porque sé que si miráis esto vos me mandaréis que haga lo que hago, y a estos obedezco y fuera desobedeceros otra. Lo cual, ni buscar salida para dejallo de hacer, no lo haré yo importando a vuestro servicio por ninguna de las del mundo. Lo que se debe hacer, según mi pobre parecer, es enviar a visitar al Príncipe a velle y, si queréis que otro día que parezca acaso os le lleve, yo lo haré. Y puédese decir entonces que vamos a caza a algún soto desos que están cerca de Alcalá y, cuanto menos a propósito venga, menos entendido será y se hará mejor; y para esta que se va a hacer, vivo. Pues lo tenés por servicio vuestro, iré yo y os dejaré amigos más que hermanos, y más que buenos hermanos. Lo cual, gustando vos dello, tomo a mi cargo y todo lo que más me quisiéredes mandar, avisándome primero dello un día o dos antes. Perdóname el ser tan ruin correspondiente, que parte de culpa tienen mis negocios, mas toda la tiene pensar que con vos y con nuestro amigo Perceval no está la amistad tan prendida de alfileres que sea menester sustentalla con cartas. Así que, cuando tengáis lugar y queráisme responder y, cuando le tenga, si quiero, os escribiré. Mira si puede ser más llana cosa en el mundo, y así se lo diréis a Perceval y juntamente diréis cómo le beso las manos.
Mi pleito está visto y andamos informando. Esto hay en él, y creer que para Santiago tendremos, si Dios es servido, sentencia a favor. Y si queréis saber nuevas de aquí, no sé ninguna, porque aún no podré decir qué tal fue la procesión y autos de hoy, y fuera escusado estando allá don Luis de Vargas aunque lo supiera decillo, porque lo dirá mejor. Y si por algo me pesa de no habellos visto, es por creer que los hizo él, y creer que, siendo suyos habrán sido lindísimos. En el escribiros tan largo veréis cuán poco pienso que os lo parecerá, mas llegando esta en día que ha de ser todo fiestas, sin haber lugar a ninguna cosa, yo no tengo qué decir, sino una misma, que es que tengo de servir a V. S. y a su Casa con mi persona y la mía. Nuestro Señor guarde con el acrecentamiento de mayores estados y dinidades, aunque yo más quisiera fuera esto primero y asirme yo. Adiós, que tengáis dos ángeles muy presto sobrinicos en el cielo, que rueguen por vos y por los que esto rogamos.
Illmo. Señor, besa las manos de V. S. su mayor servidor y amigo, Don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] Al Illmo. Señor Ascanio Colona mi señor.
Del Duque de Francavila.

Carta 4. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, s.l., s. f. (junio o julio de 1585). ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.* (Mal catalogada en 1589).

Illmo. Señor:

No será esta larga porque no ha mucho que escribí a V. S. otra, y también porque no se escribe para más de suplicar a V. S. me avise de su salud y si hay algo a quien se pueda servir. Ofrécese también suplicalle si, para su servicio, importa reciba por paje de bonete a Álvaro de Villalobos, que su servicio me han asegurado ha de agradar a V. S. mucho. Es hijo de padres tan hidalgos y honrados y mis amigos, que el desear el servicio de V. S. y todo esto me obliga a suplicárselo a quien Nuestro Señor guarde mil años, con el acrecentamiento que sus servidores deseamos, y yo como el mayor de todos es deseo. Bésaos las manos mil veces vuestro amigo y mayor servidor,

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] Al Illmo. Señor Ascanio Colona mi señor, etc.
Del Duque de Francavila.

Carta 5. Copia de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Alcalá, 9 de julio de 1585. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*[30]. (De mano de Luis Gálvez de Montalvo).

Favorecidísimo me hallo con dos de V. S., y préciome tanto de vuestro servidor y amigo que no les doy respuesta sino cuando quiero. Mira qué puede, mas mira qué no puede, una verdadera amistad. Yo, señor mío, he estado achacosísimo todo este verano y, entre mil males, he hallado solo este bien de no escribir sino cuando he querido. Así que he guardado muy bien el consejo que en vuestra carta me distis de no responderos sino cuando al poder acompañase el querer. Ya estoy mejor, y con mi mejoría no me espanto haya también mejorado mi humor. De mí no hay qué deciros, demás de lo que sabéis, y de mis negocios trecientas cosas de que dar parte, a quien de todas ellas y de mí es tan señor como vos. Así que deseo en estremo cumpláis lo que en vuestra carta me escrebís que haréis con el de Ásculi porque, demás del que yo tengo de ser muy gran servidor de quien es tan de veras vuestro amigo, me cumpliréis uno de los mayores que después que os conozco he tenido, y es de daros siempre cuenta de todas mis cosas pues, demás del gusto que en hacer esto un verdadero amigo rescibe, no es desigual la confianza que causa el serlo vos tan mío para aconsejarme en todo, y siempre lo que a vos pareciere me conviene. Y lo que agora a mí mucho es que esto se haga, por las razones que acabo de escrebiros, lo más presto que pudiere ser, de la manera que V. S. mi hermano en su carta me escribe, que es la mejor traza que puede darse a esta negociación, a donde usarla con el Príncipe es del todo escusado y más que impertinente cualquier otro remedio. Yo no despacharé un criado para Su Majestad hasta que vos me aviséis el que tomáis para la ejecución de mi deseo. Y lo que en esta os suplico es que de cualquier determinación luego me aviséis porque ya acabe de determinarme.
Bésoos mil veces las manos por las buenas nuevas que me dais de vuestro negocio. Y si a vuestro merecimiento acompañara el suceso, cualquiera que como yo tuviere conocimiento del vuestro le asegura conforme a su deseo. Plegue a Dios en breve sea tal, que la certeza ya deje descansar a la esperanza. Perseval os besa las manos y cierto es tal que merece muy bien todo el favor que le hacéis. En lo que en la vuestra postrera mandáis de Álvaro de Villalobos, si es cumplimiento, podréis cumplir con decirle os he escrito me hallo con trece pajes y, si no, harase cuanto mandáis, pues en todo y siempre el mayor gusto que podré tener será el fin. Del mío sea la ejecución de vuestra voluntad. Nuestro Señor la Illma. persona de vos guarde y dé demás de lo que desea lo que a mí me parece que merece. En Alcalá, hoy martes 9 de julio de 1585.

[Sobrescrito:] Respuesta a dos del Duque de Francavila.

[30] Las referencias a la invitación al Príncipe de Ásculi, así como a la petición de merced para Francisco Villalobos por parte del Duque de Francavila, que contiene la carta de Ascanio Colonna, escrita desde Alcalá de Henares, el 9 de julio de 1585, permiten la correcta secuenciación de estas dos cartas anteriores de don Diego de Silva, que carecen de fecha y de lugar, y que asimismo se encuentran catalogadas erróneamente en la carpeta correspondiente al año de 1589 en el Archivo Colonna.

ISSN: 1594-378X

Carta 6. Copia de carta de Ascanio Colonna al Conde de Salinas, sin lugar [¿Alcalá?], 14 de agosto de 1585. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*. (De mano de Luis Gálvez de Montalvo).

Illmo. Señor:

Bien puede V. S. con toda razón darme la norabuena del buen suceso de sus cosas, como yo agora a V. S. del que V. S. escribe han tenido las mías y, cierto hermano amigo y señor mío, si la amistad es verdadera, no hay que dudar si recibe más gusto con los sucesos de los amigos que con los proprios, pues estos en ser particulares se menguan, y aquellos en ser comunicados crescen. Filosofías a un cabo, lo que os aseguro es que me debéis toda la merced que me hacéis y yo a vos más de lo que pensáis ni sabré encarescer. Con esta va la respuesta de la que V. S. me mandó enviar a mi señora la Princesa[31], y esta se acaba con besaros las manos y suplicaros dé Dios la salud, contento y grandeza que vos merescéis.

[Sobrescrito:] Al Duque de Francavila, de 14 de agosto de 1585, en respuesta de una suya, de 5 del dicho.

Carta 7. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Monzón, 14 de agosto de 1585. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. Señor:

Ahora tiene lugar el holgarme yo con el buen suceso de los negocios por lo que vos os habéis holgado, y no es menester aseguraros ha de ser todo para poder serviros mucho mejor. Leí la carta que V. S. escribió al racionero Cárdenas y, si no me engaño, le culpaba en ella por no haber pedido carta de Su Majestad para el cardenal Castalio[32], lo cual no fue negligencia suya, sino que, juntándonos para ver lo que convenía al servicio vuestro, me pareció a mí —según me había dicho halló vuestro amigo un ministro por quien pasa todo— sería gran negociación obligarle a ser dueño y cabeza del negocio, y así pareció al racionero. Y de acuerdo de los dos, determinamos que se hiciese. Lo cual hecho, fue necesario seguirnos por su parecer, el cual fue de pedir las cartas que se llevan. Y él os envía las copias de las cartas, y las cartas no sé qué tales son, porque no las he querido ver, y porque del buen suceso me holgaré más. Así, hermano, que el racionero no solo no tiene culpa, mas no sé yo con qué le podréis pagar la voluntad y buena y mucha diligencia, que es prueba de desear mucho más los buenos sucesos vuestros que vos mismo. Y es disparate gastar yo tiempo en lo que es forzoso que se sepa y en lo que dicen que no se puede encubrir, que es el amor y afición que os tiene. Es sin duda la mayor que se ha visto y la que yo jamás pensé ver, y si va a pagar hágoos saber cuán buena voluntad podréis tener para pagar parte de la cual os tiene. Y pues ya que os la tengo tal, me doy por satisfecho. Creed que lo podéis estar. Díceme el racionero que se parte de aquí a dos días. Aquí quedo yo y, no con poca obligación, he de hacer que no se eche de menos su cuidado. Vos le tened de mandarme y de enviar las que van con esta a mi madre, y con tanto, remitirme a él en lo demás. Nuestro Señor vos guarde y os dé lo que yo deseo,

[31] Doña Ana de Mendoza y de la Cerda, Princesa de Éboli.
[32] No he localizado ningún cardenal de este nombre. Tal vez sea un sobrenombre poético.

ISSN: 1594-378X

Illmo. Señor, besa las manos de V. S. su mayor servidor y amigo, Don Diego de silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] Al Illmo. Señor Ascanio Colona mi señor, etc.
Del Duque de Francavila de 14 de agosto de Monzón, en respuesta a una mía de 22 de julio de 1585.

Carta 8. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Monzón, 2 de septiembre de 1585. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. Señor:

Las cartas que venían en mi pliego para don Juan Idiáquez y Arzobispo de Zaragoza y Mateo Vázquez di, y don Juan respondió que si había algo de nuevo a qué responder, respondería a este ordinario, y los demás dijeron que responderían. Vea V. S. si manda más, que donde yo estuviere con lo que valiere y pudiere le he de servir siempre. Díceme V. S. en su carta la llegada del racionero, y güélgome haya sido tan presto. Así nació él con condición de no tardarse en lo que quiere serviros y sin duda que si él llevara el despacho a su cargo —que aunque todo ha de suceder como yo deseo— se pudiera pensar que por él no se había perdido punto. Decís también que vuestro secretario me daría la carta que me escribís. No le he visto ni le he podido descubrir por todo Monzón, y pésame porque no sé lo que tengo de hacer para serviros. Guárdeos Dios mil años, dando en ellos el gusto que desea y el acrecentamiento que yo deseo. De Monzón, a 2 de septiembre, besa las manos de V. S. su mayor servidor y amigo, don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] Illmo. Señor Ascanio Colonna, mi señor, Alcalá.
Del Duque de Francavila de dos de setiembre de Monzón, en respuesta a una mía de 28 de agosto de 1585.

Carta 9. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, sin lugar, sin fecha (h. 1585). ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*[33].

Illmo. Señor:

V. S. no me escribe y pésame porque deja con dejallo de hacer de mandarme en qué le sirva, y güelgome porque mientras tuviérede menos cosas, necesidad tendrá más. Lo que os puedo escribir de aquí son nuevas de muertes y, por ser nuevas, las escribiré y, por ser muertes, no de mi mano; con esta, va una de mi madre. Suplícoos se la enviéis y que me tengáis en vuestra buena gracia. Mis negocios van despacio, y yo esto deprisa no sé si podré aguardar dar la resolución dellos. Al licenciado Cárdenas beso las manos y, con tanto, Nuestro Señor os guarde y dé lo que yo deseo. Besa las manos vuestro mayor amigo, don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] Al Illmo. Señor Ascanio Colona, mi señor.
Del Duque de Francavila.

[33] Mal catalogada en 1589 en el Archivo Colonna.

ISSN: 1594-378X

Carta 10. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, sin lugar, sin fecha (h. 1585). ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*. (Mal catalogada en 1589)

Illmo. Señor:

Ya no habrá cosa que no sepa V. S. Yo, por no parecer bravo, no os cuento nada. Está todo apaciaguado y vos, como mi amigo, contento. Y yo no he perdido la opinión de sosegado ni he cobrado la de revoltoso. No tengo qué deciros más, sino que pienso veros muy presto y que siento que no me enviéis a mandar mil cosas de vuestro servicio. Nuestro Señor os guarde con el acrecentamiento que puede. Illmo. Señor, besa las manos de V. S. su mayor servidor, don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] Al Illmo. Señor Ascanio Colona mi señor.
Respuesta del Duque de Francavila.

Carta 11. Copia de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Alcalá, 20 de septiembre de 1585. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*. (De mano de Luis Gálvez de Montalvo).

Illmo. Señor:

Mucha merced recebí con la de V. S., que no sé ni dónde ni cuándo se escribió. La correspondencia de las nuevas estimo muchísimo. Continúe V. S. el hacerme merced con condición que cesen las muertes. Linda cosa es el cuento de los letrados. A traer capa, buenos quedaban los cortesanos de espada. Mucho puede el miedo sin duda en el mundo. Plega a Dios os vea fuera de tan mal lugar, que cierto me tiene con cuidado de ordinario. Vuestra salud déosla Dios y el gusto que merecéis. Vuestra carta envié a mi señora la Princesa[34]. No creo podrá ir la respuesta con esta que va. Mañana si viniere a tiempo irá y, si no, con otro ordinario. Después de la que os escribí por mi secretario no lo he hecho. La causa ha sido temor de cansaros. Mis negocios corren, que no es poco gusto para el mucho sosiego de Monzón. No os he suplicado los solicitéis, pues sabéis cuán poco aprovecha diligencia en cosas que las ha de madurar el solo tiempo. Aquí hay más sobra de él que de salud. Aunque no nos va tan mal como allá, no he estado bueno estos días y, con no haber estado malo, he tenido todos los días del verano malísimos. Veníos y nada faltará, pudiéndoos ver y tratar y servir. Nuevas, no sé qué escribiros. En cambio, va un madrigal hecho de mí al estado presente de mi vida, que porque no parezca verso se escribe en prosa:
Cualquiera vida temo [/] y mi muerte procuro a vela y remo, [/] viviendo ya de suerte [/] que, si deseo la vida, es por mi muerte, [/] ansí que, si recibe [/] contento con morir el alma mía, [/] morir siempre querría. [/] Mas puesto, que la fuerza es ley de vida, [/] que no puede morir el que no vive, [/] por hallar en morir gloria cumplida, [/] el deseo de morir causa mi vida.
Guárdeos Dios y dé lo que deseáis y sé que merecéis. En Alcalá, a 20 de septiembre de 1585,
Besa las manos muchas veces vuestro mayor servidor y amigo.
Colonna.

[Sobrescrito:] Respuesta a una del Duque de Francavila. De Alcalá, 20 de septiembre, 1585.

[34] Doña Ana de Mendoza y de la Cerda, Princesa de Éboli.

ISSN: 1594-378X

Carta 12. Copia de carta [de mano de Luis Gálvez de Montalvo] de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Alcalá, 10 de noviembre de 1585. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. Señor:

Seis días ha que no sé de V. S. y cierto que, por más que ha libre confianza, cuida el deseo de saber de la salud de V. S., mi hermano, mientras estuviere en tal mala tierra. No he visto respuesta vuestra a una mía que os escribí con un madrigal en prosa por saber cuán mal suenan consonantes en corte. Deseo saber cómo estáis y si la recibisteis y por qué no me escribís que, aunque nuestra amistad es tal que no recela de nada, con todo eso, es bien que siempre se sepa la causa de muchas cosas que parecen olvido.
Yo tengo salud, a Dios gracias, y de Roma confirmación de mis esperanzas, que arrimándose al favor de Su Majestad puedo esperar no se las llevará tan de ligero el viento. Soy el que siempre y, más que nunca, deseo serviros y veros. Mi señora la Princesa me manda os envíe este pliego. Suplícoos me enviéis luego la respuesta, porque parezca no me descuido en cumplir lo que vos sabéis si debo ejecutar. El que os le dará es mi prior. Con él, vendrá la respuesta presto y segura. Guárdeos Dios mil años y dé lo que vos para mí deseáis y yo para vos le suplico. De Alcalá, y de noviembre 10 de 1589.

[Sobrescrito, de letra de Gálvez de Montalvo:] Copia de carta que Ascanio mi señor escribió de mano propia al Duque de Francavila. A 10 de noviembre de 1585.

Carta 13. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, (Madrid), 15 de enero de 1586. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. Señor:

Mi voluntad es carta viva y en ella hallaréis lo que en ninguna, por larga que sea, se podrá decir. Y bien se sabe que está escrito en ella, de manera que no se puede borrar, que os he de servir hasta la muerte y que, si no me mata ver lo poco que valgo según lo que deseo valer para esto, que no me matará trabajo ninguno. Y creed de mí que, para que se acaben los míos, no hay camino sino emplearme en vuestro servicio. Y para que más libremente se pueda hacer esto que en carta, envío al señor Luciriaga para que abiertamente le digáis en qué os podré yo servir, y también le envío para que os ofrezca cuánto puedo y valgo, no porque sea menester, pues está hecho sino para dos cosas. La una, porque es tan poco que quisiera que otras muchas veces parecerá más, aunque no deseo que parezca sino que sea para poderos mejor servir. La otra es porque, como los ofrecimientos son principios de amistades, me güelgo yo siempre de estarme ofreciendo, no por estar en los principios, sino como agradecido dellos.
Ahí os envío media docena de guantes de polvillos de los que os contentan, y no los he visto. Si os agradare la muestra, enviareos cuantos más mandáredes. También van en la misma caja dos pares de ámbar para Luis de Montalvo. Si salen tales como están floridos, serán buenos y, si no fueren tales, entenderémosles la flor de aquí adelante, pues engañan. Nuestro Señor os guarde y Nuestro Señor el Papa haga lo que quisiere, que no podrá hacer que vos no seáis quien sois que, *sub correctione sanctae matris ecclesiae*, digo que esto vale mucho,

ISSN: 1594-378X

Illmo. Señor, bésaos las manos vuestro hermano y mayor servidor, don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] Al Illmo. Señor Ascanio Colona, mi señor y hermano.
El Duque de Francavila, de 15 de enero de 1586. Respuesta a 16 del dicho.

Carta 14. Borrador autógrafo de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Alcalá, 16 de enero de 1586. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.

Illmo. Señor:

Sin duda que se huelga más cualquiera con la amistad que sabe allá en todos sucesos con sus amigos de lo que puede esplicar ninguna pluma. Cierto, mi hermano, que me alivié tanto con vuestra carta cuanto no sabré escribiros, por más que lo esperimentase en el consuelo que se recibe con la vuestra. Debida es cualquiera correspondencia a un amigo y verá, señor, que lo soy tanto vuestro que no me espanto siendo quien sois os descubráis por tan mío, como cada día voy reconociendo más. De mi suceso os daré cuenta de mil cosas. El domingo en la noche, pues he de ser vuestro huésped, habiendo de verme forzosamente con quien os diré y diré de buena gana la relación hasta entonces, ya que se recompensará en ser más larga la falta que me parece cometo en no daros aviso por momentos de cuanto pasa en mis cosas.
Con Luceriaga me holgué mucho. No he visto los guantes. Viéndolos os diré si me contentan, y dende agora os beso mil veces las manos por el cuidado que tenéis de mi gusto, ese tengo por cierto en serviros [...][35] de lo que ~~podréis pensar~~[36], pues es tan mal suceso ninguna cosa podía resistir al desgusto sino tal contento. Tal os le dé Dios, como os le deseo y la grandeza que a mí me parece que vos merecéis. En Alcalá, y de enero 16, de 1586.
Bésaos mis veces las manos vuestro hermano y mayor amigo y señor, Ascanio Colonna.

[Sobrescrito:] Respuesta a una del Duque de Francavila, de 15 a 16 de enero de 1586.

Carta 15. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Madrid, 30 de enero de 1586. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.

Illmo. Señor:

Ya V. S. sabe la obligación que tenemos a los médicos, pues ponemos nuestras vidas en sus manos, y yo la tengo grandísima al doctor Álvarez, médico de Su Majestad, porque ha veinte años que nos cura con tan grandísimo cuidado y amor que quiero remitir a V. S. la paga, que será para mí muy grande que, venido V. S. a esta corte, se sirva de su persona y casa, que bien cierto estoy que pocos o ninguno hallará V. S. que más le satisfaga. Fue condiscípulo y camarada del doctor Joan Gómez que, si mi información no bastare, él la dará con más ventajas que yo digo. Guarde Nuestro Señor la Illma. persona de V. S. con el acrecentamiento de estado que sus servidores deseamos. Madrid, y enero 30, 1586.

Illmo. Señor, bésaos las manos vuestro amigo y mayor servidor, don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[35] Mal conservado, con un pliegue que impide leer la línea.
[36] Tachado, con una enmienda ilegible al margen. Toda la carta es un borrador.

ISSN: 1594-378X

[Sobrescrito:] Al Illmo. Señor Ascanio Colonna mi señor.
Madrid, 30 de enero, 86. El Duque de Francavila.

Carta 16. Copia de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Torija (Guadalajara), 25 de noviembre de 1586. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.

Illmo. Señor:

Siéntese tanto nuestra soledad, que es fuerza se esplique lo que a vuestra causa, mi hermano, se padece. Y es, Dios, verdad: me esforzó de manera ver que por el camino se ofresció ocasión de poderos servir, que me alienta a padecer para poderos servir. Mi prima me escribió mandándome lo que veréis por esa copia que, por cumplir con vuestra amistad, os envío, y luego os suplico rasguéis. Respondo a su señoría lo que veréis por esta que os envío, asegurándoos [que] la insolencia de vuestros contrarios y las pocas fuerzas de nuestros valedores afilan los bríos de serviros mientras tuviere vida, como os dirán las obras, sin que lo publiquen palabras sin ellas. Yo partí cual vistes y llegué aquí cual podéis pensar. Paselo malísimamente, y solo alivia engañarme con que os he de volver a ver, y en este tiempo serviros. Enviame, hermano, luego, suplícoos, el consuelo del riguroso castigo, y escribeme siempre que pudiéredes, pues veis empiezo y acabo asegurándoos tiernísimo el sentimiento que tengo en verme ausente de vos. Que Dios guarde, consuele y aumente como merecéis. En Torija, y de noviembre 25 de 1586, vuestro amigo y mayor servidor, besa las manos,
Ascanio Colonna

[Sobrescrito:] Al Illmo. Señor el Duque de Francavila mi señor ett.
Al Duque de Francavila, de 25 de noviembre de 1586.

Carta 17. Copia de carta [de mano de Luis Gálvez de Montalvo] de Ascanio Colonna a Diego de Silva, Zaragoza, 5 de diciembre de 1586. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.

Illmo. Señor:

De Torija os escribí lo que pasaba en vuestro negocio y agora, mi hermano, de aquí lo que pasó sin vos, que es harto más de lo que podéis pensar, y menos mucho de lo que se debe al sentimiento de verse ausente de amigo como vos. Llegué aquí fatigadísimo de pensamientos, con los más tiernos sentimientos que nunca haya tenido imaginación. Escribidme y mandadme mil cosas de vuestro servicio, que gusto yo no le tengo para procurárosle, aunque de mi disgusto se yo que le sacaré para serviros. Si vos con mandármelo lo queréis, enviame las coplillas del riguroso castigo y avisar del recibo de la que os escribí de Torija y enmendaos en escribirme porque, aunque las amistades tan firmes no estriben en cartas, la desdicha de los ausentes es tal que se sustenta solo con este sustento. No digo mil cosas aquí de mí, por no agraviar a vuestra imaginación, sabiendo lo mucho no se esplica con poco. Harto digo de mí para vos. Guárdeos Dios y me dé siempre ocasiones para poderos escribir y dicha de poderos tratar. En Zaragoza, y diciembre 5 de 1586.

[Sobrescrito:] Al Duque de Francavila, de Zaragoza de 5 de deciembre de 1586

ISSN: 1594-378X

Carta 18. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, sin lugar [¿Madrid?], 12 de diciembre de 1586. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.

Illmo. y Rmo. Señor:

Luego como me dieron vuestras cartas tuve tanto contento por ser vuestras como sentimiento de que fuesen cartas, y no respondí luego. Antes tuve por fineza tardar en hacello, más por leerlas muchas veces que por pensar lo que os había de responder, pues, gracias a Dios, está ya tan seguro el poder escribir ni decir cosa de nuevo que sea de temor el procurallo, como cosa que está mal si es demás amistad porque está por decir y, si no es de amistad, no hay para qué se piense.
Al fin, señor, pregunté por Lizarazo, y me dijeron que había partido a alcanzaros. Pregunté que dónde se había de encaminar la respuesta y nadie me lo supo decir hasta que fui a casa de Juan Jacomo. Y dijo que él metería en su pliego mis cartas y que me avisaría. Y contento me volví a la posada, donde tirando una daga me pasé este dedo con que tengo la pluma. Y no fue esto solo, sino que me sobrevinieron unas calenturas y una esquinencia terrible. Y con todo esto, para que yo tuviese este por mal respe[c]to del que le fue para mí vuestra partida, fue menester que me estorbase el escribiros esta que hice. Bueno ya porque os escribo, y por el rato que traen consigo de presencia las cartas, tengo lugar para hacello. Lo que en las que me enviastes venía no era para que mano que no fuese propia las respondiese y, aunque esto no fuera sino que lo pudiera hacer, no querré yo que en carta vuestra se haga, si güelgo de que nuestra amistad se publique. También güelgo de firmalla y escribilla cien mil veces, segurísimo siempre y cada vez más de no cansarme. Mandáisme que os escriba unas coplas que empezaban el remedio del castigo, y bastará la primera para que veáis que no es malo y que me valgo del deje, pues

el remedio del castigo
que da fortuna a los dos
es que, como más amigo,
con ir yo siempre con vos
apacentéis vos conmigo.

Y aunque vi por escrito la merced que me hicisteis en responder como quien sois, que vos sois quien sois y sois mi amigo, no pude hacer la relación que yo me imaginase porque jamás tuve duda. Solo ahí tuve alguna, considerando lo que yo haría por vos y de la manera que me emplearía en vuestro servicio, si ha sido natural o aprendido de lo que he conocido y creído siempre que vos habéis de hacer por mí. Y si os he de decir verdad, de solo vos me preciaré de discípulo de esta ciencia que, por ser para serviros, jurara que nací con ella.
Todas las cartas vuelven, que es la mejor manera de rompellas. Vuestra respuesta quisiera tener licencia para mostrar, mas pesárame porque se perdiera la fe, que es justo que se tenga de que, sin que se vea, se ha de creer como vos respuesta tan honrada, y todo cuanto fuere por este camino. Y ya no sólo me da pena el que empezastes a llevar sino el que lleváis, por ser tan largo, y mucho más por lo que os cansaréis, pues para mandarme no me tendréis lejos. Suplícoos que vais lo más a placer que fuere posible, y que en cada carta me escribáis esperanzas de que nos hemos de ver presto. Que si esto no es, aunque Su Santidad por vuestro medio quiera acabar mi pleito, no lo consiento por dos cosas: la una porque, aunque me vaya tanto como sabéis, la tengo por liviana y la estimo en poco respe[c]to de veros y, la otra, por

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

veros y besaros las manos. Y si fuese causa desto mi causa matrimonial, así como San Gregorio empieza *¡oh, feliz culpa!*, empezaré yo diciendo *¡oh, feliz causa!* Cárdenas me ha escrito que se la habéis dado a su cargo. Bésoos la mano cien mil veces, que no ha sido para mí poca recreación, y a Acevedo esto bien se le puede decir que, aunque es la primera que hará para hacerme merced, que no se descuide porque va el resto espiritual y parte del temporal, y claramente me avisaréis porque yo le pienso hacer cabeza de todo. Y para que tome señal vea que he jugado con él a la primera por escrito u / [*sic*] *in scriptis*, como V. S. Illma. más mandare y el señor racionero más se recreare. Con el licenciado Núñez paso de falso sin escribille porque me quiere y porque siempre tiene buen punto nuestra amistad después de aquellas noches áticas.
Mande V. S. no dar mis encomiendas a todos esos señores, sino tenelles por encomendados. Particularmente a todos ofre[c]íase un cuento, mas es tan largo que ha de parecer de cuentos. Y aquí se ofrece otro, y es que dijo Perea que no daba a su hija un cuento de dote, y yo dije que era poco si era de cuentos. Hase dicho también que los hijos del Marqués del Valle, por ser el uno mucho más necio que el otro, y el otro mucho más que el otro, que no son dos, sino primera y segunda parte, y su padre dice que es así y Madrid también, no sola gente sino hasta las piedras y, piedras por piedras, las margaritas, para la cual querría un contraseño. Ha visto V. S. que de buena conversación he estado, como si no fuese posible haber cansado a V. S. con muchos menos ringlones que estos, que el considerarlo no hace que me arrepienta de lo escrito, porque pensar y creer no es todo uno. Mas háceme que eche de ver que es carta y que no es verdad lo que yo pensaba, que era estar con vos y con Cárdenas riendo y holgando y pasando el tiempo, que tanto me había de pesar de haber pasado. Entonces se cometió el delito; ahora se paga, y cómo que se paga. Mas no sé yo si el bien de trataros y serviros se hubiese de comprar con tardar en veros, si podría quien tal hiciese quedar quejoso o agradecido. Yo, como me coje el sentimiento en medio destos dos, ni podría juzgar ni me dan lugar para más que sentir y haberme holgado, que es sentir otra vez más que culpa tenéis para que yo os canse. Dios guarde vuestra Illma. persona como yo deseo, y con el acrecentamiento que merecéis. De Madrid, a 12 de diciembre, 86,

Illmo. y Rmo. Señor. besa las manos de V. S. Illma., su mayor servidor y amigo, don Diego de Silva, Duque de Francavila.

En la carta de Cárdenas me remito a vos y a Luciriaga, criado mío en cierto negocio, como a quien los ha tratado desde los principios. A lo que él escribiere podréis vos dar entero crédito, aunque siempre os digo lo que os dije. Querré sentéis al Papa, que ya quiero brevemente haga que este negocio se acabe. Ven mi favor en contra, y que vea Su Santidad cómo yo pleiteo con buena fe, y aparejado y contento en cualquier suceso y sin cautelas, y que solo tira por mí la seguridad de la conciencia. Y todo esto lo habéis de encubrir de todos y, particularmente, de Cárdenas, como yo lo hago de Luciriaga, que siguen el negocio en vía ordinaria y aflojarán si conocen en vos o en mí este intento, que sería dañosísimo para el fuero interior, porque si se dejan de hacer las diligencias posibles me han dicho que en tal caso corre peligro la conciencia. Y aunque tengo otros muchos más pecados, que yo quisiera con todo esto pecado de por vida y tenido por negligencia, ni yo le quiero ni vos le habéis de consentir, sino que se echen los hígados hasta que alma quede segura. Y si os quiero poco o mucho veldo en lo que os digo, y en los que os fío, y en lo que os suplico, y lo que hará por vos quien os hace señor de sus pensamientos y autoridad, de que las hallo yo dinas de menos que de ser remediadas por esas manos, las cuales beso, y borren todo esto luego. A don Pablo diréis de mi parte que me escriba cómo estáis y cómo le va, y si gusta de algo.

ISSN: 1594-378X

[Sobrescrito:] Del Duque de Francavila, de 12 de diciembre de 1586.

Carta 19. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Herrera, 2 de septiembre de 1587. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*[37].

Illmo. Señor y Rmo. Señor:

Si pudiera escribirse lo que me holgué de la elección de V. S. Illma. pesárame de que se hubiera perdido, mas como cosa que después de muy largamente escripta queda bien en qué alargarme, solo me podrá quedar lástima de que no haya llegado esta verdad dos veces a sus manos y, en trueco desta pena, me alegra mucho la ocasión que me da de confesar muchas veces este contento, que le aseguro que no tuvo poco que hacer en competencia de la pena con que me dejó su partida.
La mía a Sant Lúcar fue casi al mismo tiempo, donde por estar alguno tardé más en acabar la profesión, que para mi vuelta me pudiera costar el que pensara que desde entonces estaba profesando. Noventa días me detuvieron, que yo os juro que a su medida tomara yo otro tanto para poderos besar las manos y gozar de la merced que siempre me hacéis. Y diérales la vida a los días porque era remedio para parecer pequeños la que yo tenía, cuanto a lo primero, si fuera muy corta, sobrara. Y sea lo postrero decir que escogí tan gran remedio como escribiros para sanar della y que, si dejo de escribir lo que pasa, es porque no sea a costa de V. S. Illma.
Luego, de aquí, a Cádiz, a hacer las gentilezas que a V. S. Illma. habrán escripto, a lo cual fui del convento a hallarme con mi cuñado. Cuando llegué fue tarde, y no para entender por orden del rey en hacer despachar el Armada que en Sant Lúcar se hacía. Di de todo particular relación y mandáronme asistir al consejo que allí se hacía de mi cuñado el Adelantado y otras personas. Diome gana entonces servir a Su Majestad con docientos hombres en aquella ocasión, de que es capitán Gregorio de Chinchilla y, saliendo el Armada con nueva de que estaba el inglés en el cabo de San Vicente, la quise acompañar con mi persona y amigos. Llegados al cabo se mandó repartir el Armada y que fuesen quince naos solas a la Tercera, a una de las cuales me pasé, y después por otra nueva orden se mandaron a juntar, siendo necesario para que la supiésemos aventurar a que se engolfase una galera por nuestra derrota. La cual, luego que fue vista, aguardamos la mar bien adentro y luego volvimos a cumplir la orden. Llegados a Lisboa la tuvimos de aguardar al Marqués de Santa Cruz, que fue a asegurar la flota que viene con diez y siete millones registrados, donde al presente estamos, aunque yo en Herrera, mas cuéntome allá porque tengo hecho matalotaje y embarcación. He escripto al rey que me parece la más honrada orden de negociar empezar a servir y que así lo he hecho yo, deseando que el admitir esta voluntad se les parezca a los trabajos de mi madre.
Muy bien escribe el racionero Cárdenas, copiosa y substancialmente en los negocios que ahí tengo, como V. S. Illma. lo alaba en su carta. Mas yo le pongo este argumento, que como llamando causa bastante, a la que tengo, matrimonial, para que vaya a recibir merced a casa de V. S. Illma., que tanto quiero y deseo servir, dice que si fuese [a Roma] que la acabaría presto, habiendo antes de ser inmortal por este camino, haciéndome seguir aquel a que soy tanto inclinado como es estar siempre con V. S. Illma. sirviéndole. Más fuerza tendrá mi pecho

[37] Esta carta fue enviada por duplicado, y se conservan dos copias de grafías diferentes en el cartulario del cardenal Colonna. El cotejo de ambas arroja varias *lectio facilior,* hecho que permite diferenciar la carta original de la copia. Además, el original presenta un fragmento final que es autógrafo del Conde de Salinas, mientras que la copia va toda de la misma mano y señala, antes del párrafo autógrafo que ahora se copia, "de mano propia". Así pues, edito esta carta tomando como texto base el original, y me sirvo de la copia -que presenta una grafía mucho más clara- para resolver aquellos pasajes oscuros.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

poniendo la gravedad de él en besar a V. S. Illma. las manos, para lo cual solo iré de muy buena gana, porque si después me quisiere valer de la segunda causa no tengáis duda sino que parecerá matrimonial la mía en no acabarse a instancia mía, por gozar más tiempo de V. S. Illma. El que agora hay no da lugar de pasar de aquí, por mí y mi indispusición y estar sangrado dos veces, que será también causa de que no vaya esta de mi mano. V. S. Illma. perdone, y dé licencia para que se acabe besándole mil veces las suyas, y rogando a Nuestro Señor guarde la Illma. y Rma. persona de V. S. Illma. y estado acreciente como puede y deseo. De Herrera, y de septiembre 2 de 1587.

[Hológrafo de Diego de Silva]:

Cuanto más a solas se pasa esta soledad es peor de pasar. Deseo ir a Madrid y desde allí escribir tanto que no me haga falta más que el responderme vos haciendo de mi parte cuanto pueda con estaros hablando. Y procuraré por veros, pasadas estas ocasiones, ir a gozar de la merced que me ofrecéis y, entre tanto, no dejéis de mandar enmendar descuidos de un bisoño vuestro amigo, que por serlo le embaraza mucho la soldadesca, que más presto me tendréis allá mientras menos tirare de mí otra causa que la de besaros las manos. Y mira que os suplico como puedo, siendo tan vuestro amigo, y porque lo soy tanto no hablo más en ello.
Si se perdiere esta norabuena tan añeja, el original no se envejece y conserva siempre deste contento una misma alegría, y pudiera enviar mil duplicados no para remediar el perderse, sino para sinificación de cuántas más veces me alegro. Vuestro amigo, don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] Al Illmo. Ascanio cardenal Colonna mi señor. Roma.
Del Duque de Francavila, de 2 de septiembre de 1587. Respuesta a 2 de noviembre del dicho.

Carta 20. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Herrera, 6 de octubre de 1587.
ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.

Illmo. y Rmo. Señor:

Esta, con pensar escribir otra más larga a V. S. Illma. desde Lisboa donde, siendo cierta la ocasión de haber de tornar a salir el Marqués de Santa Cruz, pienso embarcarme, será más corta que la que de allá escribiera por haber de dar cuenta de los intentos que se llevaren y las órdenes que se tuvieren y de las demás cosas que allí se ofrecerán de que dar aviso a V. S. Illma. Agora la que hay es hallarme muy favorecido de cartas de Su Majestad, con grandes esperanzas de que se servirá de mí, haciéndome merced en lo primero que se ofreciere y muchos agradecimientos hallándose servido de lo que de mi parte se ha hecho, aunque ha sido bien poco en su servicio.
Hállome al presente en esta encomienda enviando por el río abajo, cuan apriesa puedo, mi matalotaje y lo demás que es necesario para mi embarcación. Dicen que será jornada de dos meses y yo, hasta que me junte con los demás que tratan esto, no podré asegurar a V. S. Illma. ni decir por cierto nada.
Al dotor Martín de Cárdenas envío el poder con las fuerzas posibles y suplico a V. S. Illma. le mande que, entre tanto que no doy esta vuelta, me guarde las espaldas, que espero, con el favor de V. S. Illma. y con la dicha que será besarle las manos, tenerla en el breve y buen suceso de mi negocio, al cual no haré falta no faltándole la merced que, por ser mío, V. S. Illma. le hará en ampararle contra las fuerzas de don Gutiérrez de Cárdenas y su gordura.

ISSN: 1594-378X

Y si V. S. Illma. debe mucho a Cárdenas por tener tanto cuidado de dalle nuevas de mí, no me parece que le debo yo menos, pues que, sofriendo el secretario escribirme carta tan favorecida que según la merced que de V. S. Illma. estoy mostrado de recibir, le pareció a V. S. Illma. necesario declarar cuyos eran los conceptos y, si en esta parte no los tuviera por de V. S. Illma, parece ofenderá en alguna a nuestra amistad.
Yo sé quién se ríe ahora y llama a Cárdenas para que también lo haga. Y así, será bien dejar en esta conversación la carta y llorar la pérdida, que es noticiar en persona y tener tanta envidia a una carta.
Lucuriaga [*sic*][38] escribe más largo sobre los negocios, y V. S. Illma. me dé licencia que yo no lo haga por no darle más pesadumbre en cuanto a imaginar que viendo tales sean de un tan grande amigo suyo y sin su culpa. Y guarde Nuestro Señor la Illma. y Rma. persona de V. S. Illma. con el acrecentamiento que sus servidores deseamos. De Herrera, y otubre 6 de 1587.

[Hológrafo de Diego de Silva:]

Lo que sé decir que me pesa de que V. S. Illma. no tenga la salud que yo deseo quise poner de mi letra, aunque se me puede creer sin que lo firme. Los concetos del secretario fueron tan en mi favor que no puedo decir contra ellos, sino que quiso lisonjearme para que fuese en mi daño el mal que yo pudiese decir. Y siendo en mi favor, dará licencia para que crea que no son ajenos en esta parte, pues tan de buena gana confesaré yo que V. S. no ha menester hurtarlos para tener los que a mí me estuvieren tan bien. Mande V. S. avisarme si le puedo servir en alguna cosa y también hacer que sepa yo cómo está don Pablo, Montalvo y Galindo, y el San Miguel de la corte de[l] cielo de Pastrana, pues derribó de la silla a Palomino. Todos los negocios mejoran, y así espero brevemente dar a V. S. la norabuena del buen suceso dellos. Y entre tanto le beso las manos cien mil veces, por la merced que me hizo en pasar consigo a San Miguel, que fue como de mano de V. S. y no se puede encarecer más ni según yo la he estimado de otra manera. Déjemela Dios servir con otras infinitas en número y en grandeza que tengo a mi cuenta.
Illmo. y Rmo. Señor, don Diego de Silva, Duque de Francavila.

Sepa que se me olvidó la cortesía y no os maravilléis que no pueda descomuniones contra voluntad sin artificio.

[Sobrescrito:] Al Illmo. y Rmo. Señor, el cardenal Ascanio Colona, mi señor.
De Herrera, de 6 de otubre de 1587. Respondida en 24 de enero.
De don Diego de Silva Duque de Francavilla. Recibida a 6 de enero de 1588.

Carta 21. Copia de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Roma, 2 de noviembre de 1587. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.

Bien poco podré responder a vuestra carta de 2 de setiembre por haberla recebido postrero de otubre y estado ayer 14 horas en misas, vísperas y vigilias sirviendo a Su Santidad, comiendo con su sobrino y acudiendo por descanso después a nuestras esequias ayer y esta mañana. Así que todo es muertos y ausencia y, a la verdad, solos los muertos son los que no podrán sentir vuestra ausencia y la pena que causa carecer de vuestra conversación. En fin, vos en jornadas,

[38] Probablemente, Luciriaga, como en el resto del epistolario. Las menciones que aparecen en las cartas a Lucuriaga, a Luciriaga y, en una ocasión, a Juan de Luciriago, probablemente remiten al mismo personaje, sin que tengamos más noticia acerca de él, más allá de tratarse de un criado de Diego de Silva.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

yo en capillas, vos en galeras, yo en mulas cansando todos los bancos de los consistorios, vos ocupadísimo de vuestras indisposiciones, yo lastimadísimo de vuestros males.
Gran bien es el que promete la esperanza que me dais. Podrían vuestros pleitos y mi amistad traeros por acá. De mi amistad no sé lo que puede con vos, aunque pruebo lo que puede conmigo, de manera que no me hace confiar más que dudar. Y si los pleitos me hiciesen este bien, nunca pleitos más deseados. Yo vivo solísimo después que murió Lelio. Soy tan vuestro amigo como vos mi señor. Deseo vuestras cosas más que las mías, y ansí me holgué con la relación que en vuestra carta me dais de tan honrados principios.
Tengo salud, mas no contento, y a la verdad era mucho poderle tener sin vos. El Papa me quiere y me ocupa. Los viejos me aman y los compañeros mozos me invidian. En fin, hay a quien esos pocos vislumbres de letras que tengo les parece luz de vidrios y, a otros, mis vidrios, diamantes. Acabo porque no puedo escrebir más, aliviándome el pensar a muchas cosas que deja de decir mi pluma suplirá vuestra imaginación. En Roma, 2 de noviembre de 1587.

[Sobrescrito:] Respuesta a la del Duque de Francavila, de 2 de setiembre de 1587.
A 2 de noviembre del dicho.

Carta 22. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Madrid, 5 de febrero de 1588.
ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. y Rmo. Señor:

Por varios casos, etcétera, me hallo en Madrid, adonde la buena dicha me trujo a tiempo que pude emplearme en servicio de V. S. Illma., hablando a don Juan Idiáquez en la confianza de Paliano, que según Lizarazo me dijo era en lo que se había de apretar. Don Juan —demás de lo que os escribo, que será en conformidad de lo que me dijo, que fue que con gran brevedad me daría respuesta a mi gusto— dirá cómo me ha dado la palabra de hacello, cómo me lo ofreció y también cómo se la tomé yo de buena gana y como soldado, para hacérsela cumplir. Y en cuanto a esto no hay qué decir (si no en cómo me hicieron venir y lo que prentendo, y con lo que sospecho que he de salir, dejando las nuevas a Lizarazo y el hablar de la causa que en esa corte tengo a Juan de Luciriago[39], a quien me remito), juntamente con suplicaros mandéis a Cárdenas que, en lo que fuere necesario entre tanto que yo saco el despacho de unos dineros cuya situación ha de ser en el principado de Mélito y Ducado de Francavila, acuda a proveer los necesarios asentándolo todo a mi cuenta porque conviene así para que mejor se haga y que de una vez acabado y han ido a donde con seguridad y certeza se ha de acudir.
Mi venida fue, señor mío, después de haber dejado mis armas y caballos y galeón señalado y bastecido y todas las demás cosas a punto, a suplicar al rey y me honrase y apodase tan honrados deseos, que no se han dejado aguar de los trabajos. Esta pretensión fue bien recibida y pareció justificada, y ni más ni menos han parecido bien recibidos los pocos servicios que, en lo que se ha ofrecido, han hecho. De manera que remito al Consejo esta, esto desta manera. Cuanto al rey, suplicándos que tengáis secreto, he entendido que no está en dejarme tornar, y me ha enviado a decir que no torne porque él tiene en la paz en qué poderse servir de mí. Yo he respondido que donde fuéremos aceto mi servicio. Allí le haré de mejor gana y donde aventurare más por hacelle con mayor gusto. Volvió a mandar que supiesen de mi vida y de mí segunda vez, dónde holgaría más de serville de mi vida. No sé que le habrán dicho. De mí dije que le dijesen que donde le sirviese más iré. Esto está […] que ahora he determinado porque

[39] Véase la nota 37.

ISSN: 1594-378X

se declare hacer que de mi parte le digan que el Armada que está en Lisboa se da gran prisa a salir, y que vea qué manda, porque para lo uno o para lo otro no me halle desapercibido. Lo que de nuevo mandare escribiré a V. S. Illma. Y tengo para mí que será que quedemos a servir a Su Alteza, que está muy bonito y con público, y me han mandado que asista a su comida. Suplicos por todo lo que más puede con vos, que no lo sepa persona porque vienen hasta imaginaciones de los que estáis ahí volando, cuánto más lo que dicen de si será parte el saber […] vuestro amigo el lugar que puede ser tan de vuestro servicio.
Enviame a mandar lo que de particular fuere del vuestro, demás de lo que Lizarazo me dijere, porque en caso que quede de paz el desear saber esto y ser de algún provecho, no me haga guerra. Y porque, si acaso fuere a ella, el haber empleado el tiempo de la paz tan fuera de mi gusto no me lo quite como no habiendo […] para serviros. No me quite la que puedo tener en fe deste deseo conmigo, más que la misma guerra. Nuestro Señor os guarde como deseo, digo la Illma. y Rma. persona de V. S. Illma., con el acrecentamiento que sus servidores deseamos, que será tal que no le quede a V. S. Illma. que desear. En Madrid, a 5 de ebrero de 88.

Illmo. y Rmo. Señor, besa las manos de V. S. Illma., su mayor servidor y amigo, don Diego de Silva, Duque de Francavila.

Carta 23. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Madrid, 5 de marzo de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Yo, que quería escribir esta de desafío valiéndome en el estilo de lo poco que tengo de soldado, tuve otra de V. S. Illma. con la cual, perdiendo el respeto al serlo, me doy por rendido en confirmación de haberlo estado siempre a su servicio. Háceme en ella rey de sus amigos que, si admito este título con la confianza necesaria, también lo hago por suplicar a V. S. crea que la puede tener de ser *rex regum* y en mí no la hay pequeña ni menos bien fundada de que nos hemos de ver, pues hace más la voluntad en tenernos en esta ausencia presentes que en buscar camino para que lo estemos, sin que ponga en esto ella tanto de su casa. En la de V. S. es bien que a flacos y gordos se favorezca y, particularmente, los gordos entiendan que los flacos, o por decir verdad enflaquecidos del favor que se nos solía hacer sin causa, podemos darle o serlo de que se les haga. Y así os suplico que, yendo esto a mi cuenta, hagáis que don Gutierre entienda que son ultramarinos mis amores y que estime lo que por él se hiciere desta manera. Lo primero, no entendiendo que en esta materia pasa la adoración de la Cruz al Crucificado, pues el crucificado adora su cruz y todos los pasos desta pasión solo por la causa della. Y yo, por la que hay de que todos entiendan, hasta don Gutierre, lo que valgo con vos, quiero que se le parezca en lo que con él, por mi respeto, hiciéredes.
A Cárdenas diréis que le escribo que de nuevo estimo mi pleito porque me sentencien hacer su pariente, y que haga maravillas, pues las he de hacer yo en su servicio. El de Su Majestad se ha mejorado con haber dado al Duque mi cuñado el cargo de la Capitanía General del Mar Océano y enviando a su cargo esta gran armada. Dicen que me hacen a mí General del Andalucía y yo no lo quiero por hallarme en la jornada, y sé que me han de apretar que lo tome. De lo que hiciere os avisaré suplicándoos siempre me empleéis en vuestro servicio, y que amparéis los negocios que en esa corte tengo, dándoles la prisa posible. Muy contento quedo del que tienen vuestros criados, y no con poca envidia de lo que os servirán. También me le da en particular de la eleción que en Montalvo[40] habéis hecho, de que él no lo debe esta poco. El capitán Chinchilla y los demás están muy buenos, al fin correspondiendo en no poder estar mejores al agradecimiento que deben a tan gran merced como les hacéis de tenelles en

[40] Luis Gálvez de Montalvo.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

vuestra memoria, a quien me encomiendo. Nuestro Señor guarde la Illma. y Rma. persona de V. S. Illma. con el acrecentamiento que deseo. En Madrid, a 5 de marzo de 1588,

Illmo. y Rmo. Señor, besa las manos de V. S. Illma. su mayor amigo, don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] Al Illmo. y Rmo. Señor cardenal Ascanio Colonna, mi señor.
Del Duque Francavila, de 5 de marzo de 1588. Respuesta a 20 de abril del dicho.

Carta 24. Copia de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Roma, 20 de marzo de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.* (De mano de Luis Gálvez de Montalvo).

Su carta de V. S. de 5 de hebrero fue tan bien recibida como bien deseada, pues hacía algunos ordinarios que me veía sin este alivio, tiniéndole ausente de V. S. mucho menester. Bésoos las manos por el oficio que hicisteis con don Juan de Idiáquez sobre la paga de Paliano y ansí, en este despacho como en la resolución de la Abadía del Parco y restitución de los tres castillos, os suplico pongáis las veras de vuestra voluntad en cosas que tanto me tocan, como os dirá Lizarazo, a quien como agente desta Casa os suplico siempre favorescáis. En lo de vuestro pleito os escribirá más largamente Cárdenas, a quien yo he encargado la solicitud de este negocio y ansí, no sólo provee lo necesario, pero con extraordinaria diligencia le trata. Y creedme que si yo pudiera hacer lo que él hace, no lo podría hacer con mayor diligencia aunque con mayor voluntad, por más que le pese. Yo hago cuanto puedo, y sigún todo este tribunal está obstinado en querer creer que el rey hizo fuerza a la Duquesa para que se casase con vos es menester todo lo posible para desengañarlos.
La ocasión que me escribís os ha hecho dejar las armas es bastante para que en la paz todos vuestros amigos no prometamos descanso. Dios guíe vuestras cosas de manera que subcedan como merecéis, que tales merecimientos no se sufren fiar de deseos tan vuestros como los míos, por lo poco que de nuevo os pondrían en casa y lo mucho que se debe esperar de ver acrecentada la vuestra con nuevos ditados, siguiendo las antiguas pisadas de privanza. El secreto que me mandáis guarde en esto empiezo a cumplirle con vos, pues veis que mi parabien y respuesta se dejan a vuestra imaginación y, el suceso deste negocio, a mi deseo fundado en vuestro merecimiento, que me asigura dejará a la trompeta de la fama la publicación del premio.
No tengo que suplicaros demás de lo dicho hasta que os vea en parte donde el sosiego de vuestra paz me libre para siempre del temor que de cualquier guerra pudiera temer. Y en fe de estos deseos que ofrecéis aparejados a hacerme merced, yendo aquedando en las postreras razones de vuestra carta, se acaba la mía con aseguraros no desmerece quien tanto os ama y estima como yo toda la merced y favor que me hacéis. Os beso las manos y suplico, por la obligación que debéis a mi amistad, vean siempre mis ojos todas las obras que en paz o en guerra salieren de las vuestras. Pues siendo vuestros concetos despojos que saca la fuerza de vuestro gusto, de vuestro entendimiento, la memoria de repartir estos trofeos en paz os hará vencer a mi desgracia, que da más fuerza a vuestro descuido que a mi deseo. Nuestro Señor la Illma. de V. S. guarde, y dé lo que a mí me parece que merece. En Roma, 20 de marzo 1588.

Illmo. Señor mío, os besa las manos vuestro mayor servidor y amigo, Ascanio Cardenal Colonna.

ISSN: 1594-378X

[Sobrescrito:] Respuesta a la del Duque de Francavila, de 6 de hebrero de 1588, a 20 de marzo del dicho.

Carta 25. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Madrid, 22 de marzo de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. y Rmo. Señor:

El doctor Luis de Cuéllar me está quebrando la cabeza porque escriba a V. S. Illma. esta carta en recomendación de este hombre, y por quitarle del trabajo y redimir mi vejación suplico a V. S. Illma. me haga merced de favorecerlo en su pretensión, que en ello la recibiré muy grande. Nuestro Señor la Illma. y Rma. persona de V. S. guarde y acreciente como sus servidores deseamos de Madrid, y de marzo 22 de 1588.
Illmo. y Rmo. Señor, besa las manos de V. S. Illma., don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] Al Illmo. y Rmo. Señor Ascanio Colona cardenal de la Santa Iglesia [...] mi señor.
Madrid, 1588. Don Diego Duque de Francavila, 22 de marzo.

Carta 26. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Madrid, 2 de abril de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. y Rmo. Señor:

Algunas cartas me debe V. S. Illma. y más me debe, pero no hay que averiguar cuenta. Habiendo yo siempre de tomármela tan […][41] en lo que fuere servicio suyo, que es la razón porque me hallo alcanzadísimo, después que pasan tantos días sin ocuparme en nada dél, enmendaos, señor mío, y no venga ordinario sin mandarme cien mil cosas. Y es poca esta cantidad para la que yo os quisiera decir, mas ya véis lo que se pierde no hablando las cartas más de sola una vez, y Lizarazo quiere que esta no sea larga y yo he de tomar este placer a costa suya y de su pesar. Dice, pues, la historia, como de otros originales habréis sabido, que lo menos que las calles me dan es la cámara del rey y príncipe. Y, de toda esta gente, la que me ve inclinada a la guerra me hace tiniente de mi cuñado en esta impresa y, otros, capitán general del Andalucía, y el rey calla y manda que me esté quedo. No sé qué ha de ser. Bien sé que lo que fuere será para serviros. Gran prisa se han dado don Martín de Cárdenas y el dotor Cornejo. Doy os la norabuena de la vitoria del dubio como a quien por mil causas se le debe, demás de haber sido la principal de tal principio, y que lo ha de ser de mucho mejor fin. Este espero yo desta manera que digo y con gran brevedad, sin tener otro más que el de serviros con cuanto tuviere y valiere y, porque tenga algo que ofreceros de nuevo, da brava prisa al dotor don Martín de Cárdenas y decilde que tenga esta por su recreación china, que yo espero que en esta corte hemos todos de tornar a tenellas tales que ocupen el lugar que las otras tienen en nuestras memorias y aunque han de habelle menester mayor.
Un libro me han hecho. Ahora allá irá con el otro ordinario en ratos perdidos y firmados de su dueño, que lo son por habellos empleado tan mal. Yo, después que os fuistes, no sé qué sea tener ninguno aprovechado y, así, acompañaré el libro con cien mil disparates que, si no son tantos, la calidad dellos hace mayor número que el dicho. Decime, señor, cómo os halláis, pues

[41] A la altura de esta línea, el documento presenta un pequeño pliegue que hace ilegible una o dos palabras.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

sabéis cuán mal me puedo hallar yo sin sabello y por no hallarme aún peor callándoos. Una nueva os la quiero decir, y sabréis que he enviado por orden del Consejo Real al acalde Espinosa para que prenda a Palomino y a todos sus criados y mujer, y estanle probados muchos delitos grandísimos. Y cuando de la nueva probanza consten, trataremos de que a mi madre se le vuelva todo, pues demás de ser en cualquier tiempo justo, en el que digo será más fácil. Trato de casar a mi hermana y pienso que se acertará, pues no se ha de resolver nada sin vuestro parecer, que en mi voluntad se llama mandato inviolable. Acabado esto, quedará la persona descansada por haber cumplido con sus obligaciones, tomando por propias las que aunque lo son, en comparación de otras, parecen ajenas. Y dejando estas en manos del mayor amigo que tengo, con la confianza que es justo de que ha de hacer en ellas más que yo en las que he tomado a mi cargo. Y porque no es ninguno en el que cumpliendo con la obligación he hecho, os digo que estoy desembarazado tanto que aun esta consideración no me estorba y que es culpa vuestra no mandarme. Y dígolo tantas veces porque no lo sea mi pena grandísima no habello acordado. A Hipólito hago recibir en casa del Duque de Nájera, a petición suya y de Lizarazo. Y por cumplir con la que me torna hacer, diciéndome que es tarde y que acabe, no paso más adelante. Nuestro Señor a la Illma. y Rma. persona de V. S. Illma. guarde y en mayor dinidad acreciente, que *di questi lignami si fanno pape*. Abril, a 2 de 88,

Illmo. y Rmo. Señor, besa las manos de V. S. Illma. su mayor servidor y su mayor amigo.
Haceme saber cómo se hallan todos esos señores criados vuestros, a quien beso las manos.
Don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] Al Illmo. y Rmo. señor el Señor Cardenal Ascanio Colonna, mi señor.
Del Duque de Francavila, de dos de abril de 1588. Respuesta a 20 de mayo del dicho.

Carta 27. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Madrid, 29 de abril de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. y Rmo. Señor:

Un criado mío me ha dicho que ha muchos años tiene devoción poner en la iglesia de la villa de San Juan de la Mota, donde es natural, un jubileo, y que por no haber tenido quien lo suplique a Su Santidad, se ha estado sin él hasta que agora que, conocida la merced que V. S. me hace y la ocasión tan buena para salir con su pretensión, me ha pedido encarecidísimamente ayude a este negocio con suplicallo a V. S. Illma. Por ser criado mío y haberlo sido de mi madre, y porque me quepa parte desta buena obra, me pareció estos ringlones a V. S. Illma., a quien suplico fuera de todo cumplimiento favorezca esto con Su Santidad de manera que tenga efeto. Y el criado a cuyo a pedimiento se ha de conceder se llama Bartolomé García de Vega, y la iglesia es su advocación de San Juan Bautista en este día, y el de mi Señora, de marzo, se ha de ganar. Está en la diócesis de Astorga. El tiempo será por veinte años, más o menos, lo que Su Santidad fuere servido. Nuestro Señor guarde a V. S. Illma. como puede los largos años que yo deseo con los acrecentamientos que merece. En Madrid, y abril 29, 1588,
Don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] Al Illmo. y Rmo. señor cardenal Ascanio Colona mi señor.
Del señor Duque de Francavila y de 29 de abril. Respondida a 12 de junio.

ISSN: 1594-378X

Carta 28. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Madrid, 30 de abril de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. y Rmo. Señor:

No querría ser tan descortés, por más que lo sean conmigo los sucesos de los pleitos, que el rato que tengo de hablar con vos le gaste en acordarme dellos, ni el tiempo que yo estimo en tanto, que os sé decir que, cuanto el que paso me parece largo por lo mal que le paso, tanto viene a parecerme corto el que querría tener para estaros hablando y sirviendo. Así, señor mío, que, dejando a Lizarazo el cargo de coronista de lo que aquí se hace, tomo al mío hacer cuanto de vuestra parte me dijere, y le dejo a él que lo relate y espero darle bastente materia de vuestros sucesos con el sabor de Dios y con el vuestro, que no da pequeñas alas, ni anima poco a la solicitud. Esta se ha tenido en lo que toca al casamiento del Condestable vuestro sobrino, y Lizarazo avisará de lo demás y a mí de las diligencias que quedaren por hacer y fueren a propósito para que yo no pierda punto. También os dará cuenta de cómo el rey está en el Escurial, a cuya causa no he sido poderoso de dar alcance a don Juan Idiáquez. Dicen que viene y, siendo verdad, pegaré con don Juan hasta que dé señal como endemoniado. Finalmente os serviré que es dicho en una palabra y esplicada la gana que en esto hay, más capazmente que con algunas obras se suele hacer porque se descubren otros fines. De paso os digo que animéis a don Martín de Cárdenas, porque tiniéndoos por tan gran amigo ni temo a nadie y cuando hubiera de temer escogiera diferente persona que "madama de mon aume", como vos decíades.
Esta corte está muy ruin sin vos. No habrá ninguna parte buena. Mis pretensiones se me van en grandes esperanzas, "di modo che ogni un dice sono yo vane de gran espe me", que es tanto como nonada "senza a dinpirsi" [*sic*]. No ha quedado persona que no va a esta jornada si no es el dueño de esta carta por orden del rey y aguarda la que le da y, con tanto, se dice lo que pasa al presente. La Armada se parte a 30 de abril *volente*, y yo propuse deciros maravillas de lo que me iba ditando el sentimiento de tan grande soledad, y hanme estorbado de manera que contra el bando con que empecé he llenado esta carta de insustancias. Y es tan tarde que aun no las veréis si no se envía luego la carta. Dios os me deje ver y servir sin que haya de por medio cartas, que se dejan por estas y por otras causas, al tiempo que la persona quisiera alargarse más. En Madrid, a 30 de abril de 1588,

Illmo. y Rmo. Señor, besa las manos de V. S. Illma. su mayor amigo, que en España ni en otra parte no creo que soy conocido mejor por nombre otro ninguno aunque sea por el de Don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] Al Illmo. y Rmo. Señor, el Señor Cardenal Ascanio Colonna, mi señor.
Del Duque de Francavila, de 30 de abril de 1588. Respuesta a 15 de junio del dicho.

Carta 29. Copia de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Roma, 16 de mayo de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. Señor:

Esta servirá de respuesta a la vuestra de 2 de abril. Y a los favores que en ella V. S. me hace corresponde la voluntad, de manera que vos de mí, y yo de vos, podemos vivir seguros de amistad que tiene tan aficionada correspondencia de obligaciones. Bésoos las manos, cuanto de vuestras esperanzas me dais, y haga Dios sean cumplidas las que yo tengo de vos, fundadas

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

todas en vuestro merecimiento. Os suplico me aviséis luego en cuánto paran y qué se determina Su Majestad servir de vuestra persona que, como esto se haga, en la guerra me asegura vuestro valor y en la corte vuestra cordura y en todas las cosas y toda la vida vuestro entendimiento. De vuestro negocio no escribo nada, remitiéndome a Cárdenas y dejando solo para mí la nueva del buen suceso, cuando tras nublados le espero sereno. Solo lo que os digo es que Cárdenas le trata como debe y que su diligencia, con deberse a vos desta Casa todo el servicio posible, me obliga muchísimo.
Yo a Dios gracias tengo salud y pasaré el verano cuatro leguas de aquí en una gentil casa de un lugar nuestro que se llama Marino, por dejar la mía a la hermana y sobrinos de Su Santidad, que es la ocasión que me hará parecer presente por ausente, que este bien sé que creereis holgara con el trueque de Pastrana para serviros y gozar de vuestra compañía, pero no hay ausencia donde hay verdadera amistad. Os beso las manos, y suplico sirváis en Roma y de mayo 16, 1588.

[Sobrescrito:] Respuesta a la del Duque de Francavila de 2 de abril de 1588. A 20 de mayo del dicho.

Carta 30. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Madrid, 28 de mayo de 1588.
ACS: ***Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.***

Illmo. y Rmo. Señor:

La carta de V. Illma. fue para mí de tanto contento que estoy por solo detenerme en escribiros casi para atreverme a encarecelle más el ordinario. Desparte estas consideraciones que tan de ordinario me ocurren con irse tan aprisa cuando escribo, y pareciendo que no se parte según hay pocas ocasiones de hacello, habiéndose de dejar como corazón los negocios aparte, diré que en los vuestros me ha dado el corazón que desta jornada que hago al Escorial he de traer algo que escribiros de que quede contento de mi diligencia.
Bien sabéis que son tan cortos los términos que por falta dellos quedan agraviadas en lo mal que se esplican las voluntades, y así no es de culpar si respeto de lo que se debe a las nuestras parece pequeña cualquiera particular relación. Y conociendo yo que no pueden llegar palabras a lo que yo os querría decir, de desconfiado vengo a declararme en tan pocas, aunque os hago saber que en esto me pareciera, el mayor retórico, vizcaíno. Su Majestad miró muy bien la eleción de mi cuñado y creo que, por haber mirado la que quiere hacer en mí, no la ha tomado según lo poco que valgo. Y así entiendo que si no la tomasen mira ya que podré yo mirar a otras pretensiones. Ahora están las mías en este punto, que dicen quieren enviarme con el cargo de mi cuñado al Andalucía, y escribiré de lo que hubiere como a la persona del mundo en cuyo servicio emplearé cuanto tengo de mejor gana.
Habiéndome mandado por otras vuestras que os dé cuenta de los disparates en que se ocupa lo mejor del tiempo, digo deste que es la parte que tiene de ociosidad, porque en ella ni se defiende ni ofende ni trata de vengarse nadie, que esto de la dicha que ahora puede tenerse he querido que lo vea y por algunos versos que van en este pliego ajenos y míos (los malos, míos, y los menos malos, aunque los hice no tienen bueno, sino ser enajenados de muy buena voluntad aunque no de libre, como lo veréis). Y perdone V. S. Illma. la indecencia y mande mostrar que la perdona, tornando a responderme en este mismo lenguaje. Y guarde Dios la Illma. y Rma. de V. S. Illma. como deseo. En Madrid, 28 de mayo 88,

ISSN: 1594-378X

Illmo. y Rmo. Señor de V. S. Illma. su amigo y mayor servidor, don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] Del Duque de Francavila, de 28 de Mayo de 1588.
Respuesta a 10 de agosto del dicho.

Carta 31. Copia de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Marino, 15 de junio de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Vuestra carta de 30 de abril fue tan bien recibida como escrita y, si la pluma se atreviera a alaballe como el gusto a estimalla, no se quedara sin paga, pero conténtese amigo y señor mío que la paga sea de estimación y no de palabras. Satisfechísimo estoy de que conocéis que os pago la amistad que en corte me hacéis y cualquiera que Dios diere a nuestras cosas. Estar podemos seguros los dos no sólo nos desearemos ayudar con buenos deseos, sino con lo poco que pudiéremos entramos. Yo he tenido tan poco lugar de mirar por mis cosas en catorce años que ha que salí desta casa, que ha sido forzado retirarme en este lugar vuestro este verano, que si como está cuatro leguas de Roma estuviera cuatro de ahí, no hubiera más que desear.
Tengo salud. Con el Marqués mi sobrino, que ha de ir a serviros yendo a España, y cierto es la más bonita cosa y más discreto y asentado muchacho, y tan aficionado a la nación como otro que pueda hallarse en el mundo. Es aquí todo mi entretenimiento, adonde se vive con quietud ya que sin gusto, y tengo tiempo de mirar las cartas de esta casada, que son tantas las que ha menester de remedio que ocuparían diez hombres de mucha más capacidad de la que alcanzo. Cárdenas quedó en vuestros negocios y me viene a ver cada semana. Está más gordo que don Gutierre y suda las gotas más gordas que haya sudado jamás para serviros. Aquí sustenta letras y tonadas castellanas, por eso, si pariere algo vuestra pluma os suplico hagáis a vuestras partes merecedoras de ser admiradas, ya que por merecer tanto nunca podrán ser estimadas como merecen. Os besa las manos, de Marino a 15 de junio, quien es más obligado amigo y mayor servidor que el Duque de Francavila tiene en el mundo.

[Sobrescrito:] Respuesta a la del Duque de Francavila, de 30 de abril de 1588. A 15 de junio del dicho.

Carta 32. Carta del Duque de Francavila a Luis Gálvez de Montalvo, Madrid, 24 de junio de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

El no haber escrito a V. M. no ha sido falta de gana sino engaño que me ha hecho el tiempo que, como no faltaría, ha faltado para cien mil cosas que me han dado pena. De[s]usado en esta su prolijidad, pensé que no se podía pasar y que le tuviera para poderme alargar en cien mil cosas que quisiera y, cuando mal o bien, he sastisfecho a las que de allá me escriben y que me pueden embarazar estotro deseo. Vengo a quedar a veces cansado y, otras que le tengo de escribir, me dicen que se irá el ordinario.
Mas ya escarmentado en esto como en todo, no fiaré del tiempo ni dejaré pasar ninguno que sea a propósito sin escribir a V. M., aunque como quien piensa será ya tan presto podré remitirme a mí mismo en algunas historias. Y entre tanto, me mandará V. M. avisar cómo va la del Tasso y la que doña Paura ha estorbado, pues no es para estorbar así porque puede ser celebrada como porque podría remediar. Y así para esto se toma el Consejo de V. M. como lo verá en esta resolución que tomo de ver a la señora Roma por la causa matrimonial, que acá se tiene por aguileña. No digo más porque, aunque os escribo con borrones, si esta se hubiere

ISSN: 1594-378X

de mostrar no parezcan demasiados, que lo fueran si me alargara. Y acábase esta respuesta anfibológica y la carta encomendándome en la buena gracia como si ya hubiera estado en Roma. Guarde Dios a V. M. como puede. A esos señores criados del cardenal beso las manos. En Madrid, 24 de junio de 1588.

Don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] A Luis de Montalvo, secretario [del Illmo.] y Rmo. Señor, el cardenal Colona.
De Francavila a Montalvo, a 24 de junio de 1588.

Carta 33. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Madrid, 24 de junio de 1588.
ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. y Rmo. Señor:

De saber, por la carta de V. S. Illma de 6 de mayo, que tiene V. S. Illma. tan buena salud como yo deseo quedo contentísimo y más viniendo acompañado con tan buena nueva como se espera en el tercer tiempo que se vió en Rota[42] de mi pleito, que con el favor de V. S. Illma. por tantas vías no puedo persuadirme a que deje de haber declaración en mi favor, porque es tan de mi parte, clara, la justicia, y bien probada. Y conozco, señor, que no me bastara la mucha que tengo para que la atendieran según corren los tiempos y las cosas, si no fuera por el amparo que V. S. Illma. hace al negocio. Y estoy resuelto en recibir la merced que se me hace en persona, que para después de las vacaciones, y a tiempo que V. S. Illma. creo ahí de la vuelta, serlo yo también.
El doctor Cornejo me fue encaminado para ayuda a don Martín de Cárdenas, de persona que es forzoso suplir algo en él. Suplico a V. S. Illma. mande a don Martín se componga con él lo mejor que pudiere y le sobrelleve, ordenándole lo que ha de hacer, y V. S. Illma. me haga merced de remitir (?) al Cornejo en lo que fuere necesario. Cuya Illma. y Rma. persona de V. S. Illma. guarde Nuestro Señor como puede, con los acrecentamientos que deseo de Madrid y junio 24, 1588.
Ya cuando me vea con V. S. Illma. me he de hallar corrido de que otra causa me lleve más que la gana de besarle las manos y redimir la vejación de la ausencia. Y cuanto más miro en la importancia del pleito, más me corro de que pueda parecer que haya sido necesario que sea de tanta para que yo haga esta jornada, lo cual perdonado vendré a hallarme con obligación al poco merecimiento mío si, por ser conocido, me hallan indino de casarme sin pleito. Y si acaso esto fuese culpa todavía —visto que en Roma se perdonan y que donde V. S. Illma. está, a trueque de velle, también se puede perdonar otro mayor trabajo que el del camino—, podré decir con San Gregorio *¡oh, feliz culpa!*, luego que vea adónde me ha llevado. Y aunque es verdad que el amor que a la Duquesa tengo, al cabo de tantos pleitos, hará que los olvide todos. El amistad nuestra hará que no sólo los olvide mas que me muestre nuevamente obligado y agradecido a la jornada que me hacen hacer a Roma de manera, señor mío, que por lejos que estáis no os podréis escapar de tener la mayor parte en esta confederación ni se echará de ver que el amor que yo tengo a la Duquesa obrará en ella. Si él [el amor] no guiara las cosas a tanto gusto mío tan encubiertamente —que aun la misma parte piensa que es obra de su desamor no mirando que es efeto del que yo la tengo, que encamina así las cosas para reparo de la soledad que sin vos se pasa—, así, habiendo de veros, no falta sino que me imaginéis con vos

[42] Tribunal Apostólico de la Rota Romana.

ISSN: 1594-378X

como yo me estoy imaginando para que, desde luego, nos comencemos a ver a pesar del tiempo que se quisiere poner en medio, que podrá ser que, viendo que no aprovecha, guste en ocuparse en otra cosa y no entreponerse, dejando esecutar este deseo. Donde quiera que estéis os he de buscar siquiera para satisfación del engaño que recibió en que se diga que el pleito me lleva. Y así no pienso que hay en Roma más que vuestra persona por lisonjear el gusto con propiedad, que tanto me satisface y tanta diligencia puede hacer conmigo para que me despache brevemente. Y por el ruido pienso ir con la llave de nuestro rey y príncipe que es lo que ha hecho que en el pasaje de estas galeras de Génova y Florencia no me haya embarcado, y quedándolo en el pensamiento de que con vos acabo en esta dulce elevación,
Illmo. y Rmo. Señor besa las manos de V. S. Illma. su mayor servidor y amigo, don Diego de Silva, Duque de Francavila.
Ese libro me envían y sin velle todo he querido que por derecho a mí pase primero por vuestra aprobación.
[Sobrescrito:] Del Duque de Francavila, de 24 de junio de 1588. Respuesta a 10 de agosto del dicho.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Carta 34. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, El Escorial, 23 de julio de 1588.
ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.

Illmo. y Rmo. Señor:

Determino, porque este correo no se va sin carta mía, de escribirla de pocos ringlones. Y, así, con dar a V. S. Illma. cuenta de que recibí grandísima merced con las suyas y con la relación que de su salud me da, y decirle juntamente cómo los que desta casa de V. S. somos la tenemos, se acaba esta y quedo empezando otra luego en que me alargo, lo que veréis si llega a tiempo. Y por no poner en duda el reconocimiento de la merced que el Marqués vuestro sobrino me hace, que en mi estimación llega a todo lo que es posible, también mandaréis licencia que en esta vuestra le diga que es una de las personas a quien más deseo conocer y ser[vir] del mundo. Y así mi rey, V. S., tomando por mérito mío la merced que el cardenal sin tener yo ninguno me hace, será servido de dejarse engañar pensando que puede tener fundamento de alguno y me mande, que le aseguro que nadie haga más que yo por servirle. Y esto oso ofrecer porque el deseo de hacerlo me lo asegura contra todo lo poco que conozco puedo. Entre ahora el cardenal a quien digo, que en estotra carta enviaré lo que mandáredes, y porque al hermano Francisco le prometí de escribiros en la primera, como él se os encomendaba mucho lo hago en esta, y se acaba rogando a Nuestro Señor la Illma. y Rma. persona de V. S. Illma. guarde con el contento que yo deseo que, si dél se puede fiar más que de que podrá ser mi oración aceta, V. S. vea que yo soy persona que pido jubileos y que se puede fiar de mí. En el Escurial, 23 de julio de 88.
Sin orden de Lizarazo he hablado a don Juan Idiáquez de vuestros particulares. Hame respondido muy bien. A Lizarazo escribo que me diga si hay otra diligencia que hacer.
Illmo. y Rmo. Señor, besa las manos de V. S. Illma., su amigo y mayor servidor, don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] Del Duque de Francavila de 23 de julio de 1588.
Respuesta a 10 de setiembre del dicho.

ISSN: 1594-378X

Carta 35. Copia de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Marino, 10 de agosto de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Riquísimo me hallo, señor, con dos cartas de quien como vos por tal y solo amigo reconosco en el mundo a que deba respuesta, de 28 de mayo y 24 de junio, que por no mesclar mis contentos responderé a cada cual de por sí, porque se paresca mejor cuál es en todo vuestra correspondencia.

Grandes males descubre ausencia, grandes alivios, la perseverancia de tan conforme amistad. Siéntese no verse a do vos. Alíviase pensar que, ausente, se vive en vuestra memoria, pues los favores de vuestra pluma en esta de 28 abonan el caudal de la que debéis tener de quien siempre os tiene en la suya para libraros esta paga de amistad con igual voluntad. En fin, señor, decís muy bien en la vuestra que es retórica vizcaína querer dos amigos, si lo son como yo sé que lo somos los dos, declarar estos conceptos, pues las palabras no sirven donde las obras descubren más que no ellas. Pero entre otros daños que causa esta ausencia es este mal, que las palabras hayan de servir de obras a dos amigos, haciendo esta tiranía su fuerza a una tan verdadera amistad con procurar siquiera por palabras hacerla parecer de cumplimientos. Mas vence su fuerza la de una voluntad y, atropellando sus fuerzas, reinan nuestros fueros, que se da más crédito a las nuestras que no a otras obras, pues se da más fe a la más borrada sinificación de las nuestras en nuestras letras que [a] la más ilustre sinificación de obra de no conocida voluntad. ¡Qué de agravios que hago a los concetos de vuestra carta de 28 de mayo en responderos a ella con estos! Pero no esplicarme sirva de esplicaros no puede esplicarse lo que yo estimo ser vuestro amigo y desear corresponder a tan conforme correspondencia.

Que Su Majestad premiase al Duque ha sido su necesidad hacer caso de su valor para sacarle de su paso. Pero yo espero que vuestro valor porná en forzosa necesidad a Su Majestad de que le reconosca de suerte que estime en mucho ser rey para poderse servir de vos. Mis negocios ahí caminan al paso de mi fortuna, que para mí no es nuevo ver que tiene dende que la conosco gota en sus pies. Acá no hay qué medrar si no es en pesadumbres, pues las rentas se llevan los sobrinos y los trabajos, las hechuras. Sírvase Dios de todo. El casamiento de mi sobrino parece hermano del vuestro en la poca felicidad. Yo vivo y paso en este lugar vuestro este verano, ya que sin gusto, con menos trabajo que en Roma, a donde acudo siempre que es menester no estando más lejos que cuatro leguas della. El soneto de Porcia es cual su llama lo merece, pues aun es causa se ilustre de centellas tan claras como salen de las no muertas brasas de su corazón en vuestros versos. En retorno van unas redondillas que declaran el estado de quien las envía, seguras de que esplican lo que siente quien las hizo y de que serán por más las que sean bienvenidas, siquiera cuando se leyeren de vos.

A la de 24 de junio, dejando aparte los pleitos pues hasta noviembre no se trata dellos, digo que se debe mucho a la diligencia de Cárdenas, que cierto hasta aquí los ha tratado con no menor cuidado que afición. Decisme en esta que pensáis venir a ellos. Estame tan bien y dende agora puede conmigo tanto esta esperanza, que no me conviene creello porque los contentos a las más veces engañan y los pesares se sufren. Que os he yo de ver y que será posible y que os podré servir en mi casa, ¡ay, hermano, y qué no podrá ser! Y no habiendo de ser, ordenó el cielo que me lo escribiésedes porque aun en el alborozo desta esperanza venciese el rigor de mi conocida desdicha. Acabo con este temor y, si valiese deseo, venciera sin duda a mi desconfianza. Con todo esto, el engaño de mi provecho me hace suplicaros con gusto aviséis dello y, dende Génova adonde ya os desembarca el deseo, escribáis, en respuesta de una que allí hallaréis mía, la certeza del día que pensáis llegar a Roma, adonde si pensáis venir Dios os traiga con bien y os dé siempre en toda parte el contento que vos merecéis y yo le suplico. De Marino, a 10 de agosto de 1588.

ISSN: 1594-378X

[Sobrescrito:] Respuesta a dos del Duque de Francavila de 28 de mayo y 25 de junio de 1588. A 10 de agosto del dicho.

Carta 36. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Madrid, 21 de agosto de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. y Rmo. Señor:

Tómame este ordinario acabando de llegar del Escurial, y así el mayor servicio que puedo hacer es enviar las nuevas que Su Majestad ha tenido de la Armada. Son las primeras. Vienen por don Bernardino de Mendoza y a él le vinieron por Ruán. Y también se confirma la segunda nueva por Bayona de Francia, que por ser toda una no va más de una copia. Con no haber tenido cartas vuestras, dejo de tener a qué responder y hállome siempre con mayor gusto de que se vaya acercando el tiempo de veros. Y así os suplico deis licencia para que engañe yo esta vez el gusto, creyendo que el alargarme en esta me detiene por la prisa que Lizarazo me da. Guarde Nuestro Señor a V. S. Illma. con el acrecentamiento que yo deseo, en Madrid, 21 agosto del 88.
Illmo. y Rmo. Señor, besa las manos de V. S. Illma., su mayor amigo y servidor, don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] Al Illmo. y Rmo. Señor el cardenal Ascanio Colona, mi señor.
Madrid, 1588. Del Duque de Francavila y de 22 de agosto. Respondida a 2 de otubre.

Carta 37. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, El Escorial, 16 de septiembre de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. y Rmo. Señor:

Una gran vitoria nos dicen por cierto, si así es, que mi cuñado ha tenido, la relación de la cual enviaré a V. S. Illma. con el primer estraordinario. Y yo pienso alcanzalla de la desdicha a poder de tantas y tan grandes mercedes como V. S. Illma. me hace. Y así, señor mío, os aseguro que son tan estimadas como poco merecidas, porque no hay capacidad que a esto llegue, si ya con dispensación vuestra no fuese admitido en cuenta el mérito deste gran deseo de serviros que desmerece de puro puesto en razón, porque contra toda ella por hacer más se había de entender en solo esto.
Yo me he ocupado en ello estos días, como os podrán escribir, y juntamente lo poco que durará la suspensión de lo de Paliano, según don Juan Idiáquez me dijo esta última vez. De Cárdenas, tengo la satisfación que ya vos me aseguráis, así por esto como porque mis fieros no llegan con él a más de que en los celos eche de ver el amor. Mas todo se averiguará, siendo Dios servido de que nos veamos con la brevedad que espero. De mi llegada a Génova avisaré como lo mandáis, llevando represadas cien mil cosas que no son para cartas.
Quisiera que las que me han traído de la Armada pudiérades ver porque supiérades de las nuevas dellas. Mas consolareme de la pérdida deste tiempo luego que las pueda enviar, con lo que ellas pierden de no ir a vuestras manos. Y también podrán consolarse conmigo de lo mucho que tardo en llegar a besar las vuestras, que todo, aunque según deseo que hay de esta buena ventura parezca largo, tengo por cierto que la grandeza della volverá atrás el tiempo y tendrá tan ocupado el gusto que, engañado deste bien, no mire el que perdí.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Vi las redondillas que me parecieron como vuestras y, por hacer aún más su parte, quiero después de habéroslas traído a la memoria, para que aún os parezcan mejor, deciros un soneto que hice a una desmayada estando con el mismo desmayo yo, antes que tornase en sí, que dice ya:

Luego que tuvo el buen conocimiento
lugar de sujetarme y elegiros,
el alma disfrazada entre suspiros
os entrego y os entregara ciento.

No la valió el disfraz, porque al momento
mil maneras buscastes de huiros,
y sólo porque no sepa seguiros
fuera de vos estáis y sin aliento.

Mas si el desmayo fue para acabarme,
porque lo pueda hacer y contentaros,
quiero saber de mí y obedeceros.

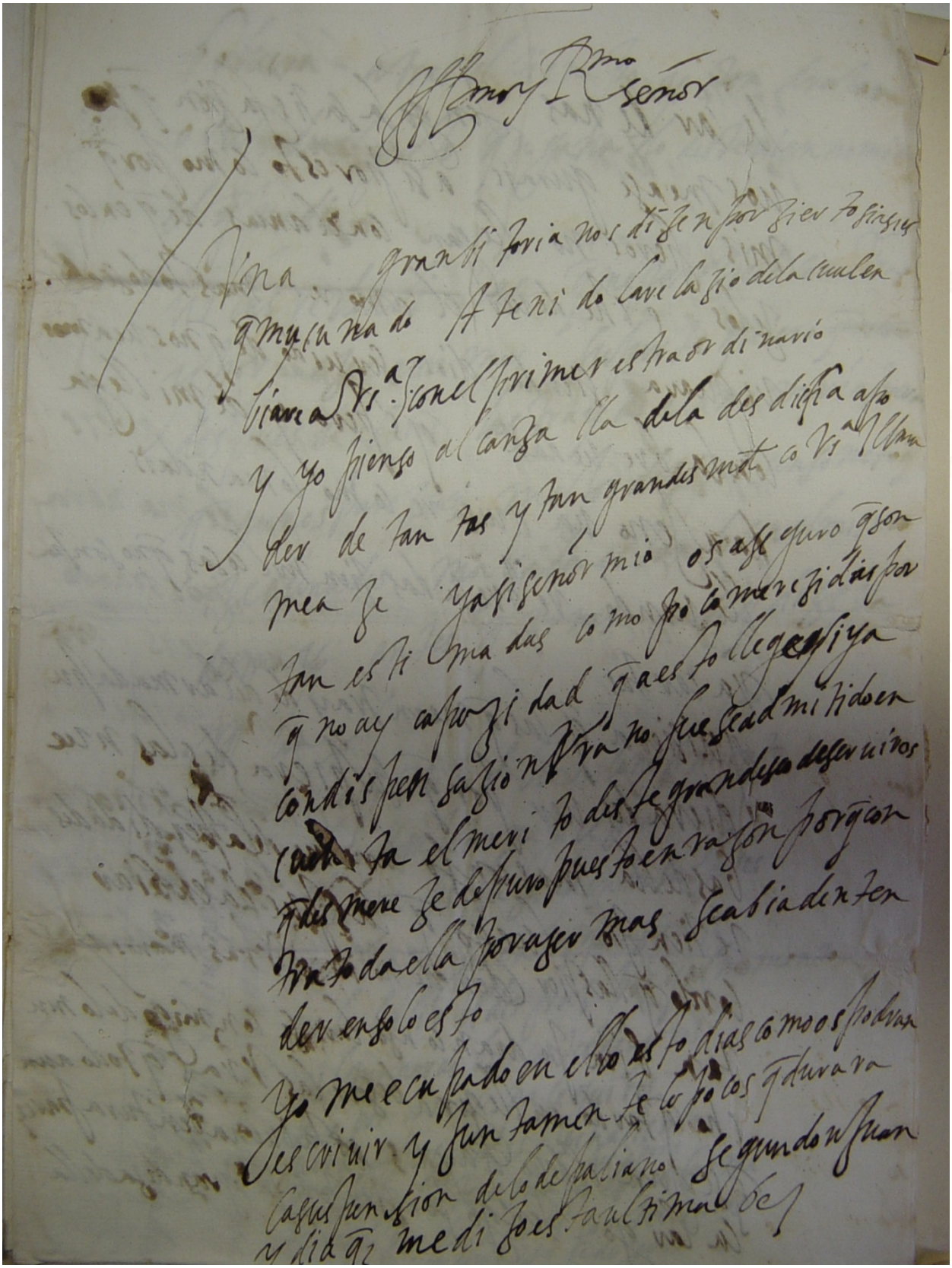
¿Dónde os he de buscar para hallarme,
si yo salí de mí para buscaros,
y vos de vos huís por esconderos?[43]

También os dirá este soneto la pasión de su dueño. Y determinado de ausentarme, que es estado que sin ir a veros y serviros no se pudiera llevar más como en regla, será por ver la dicha que se va ya ganando y perdiendo horizontes según camina la persona. Habéis en este dubio, señor mío, de hacer de manera que no parezca la mía ausente, mostrando en él toda la merced que yo sé que me hacéis, para que junta con la justicia que tengo yo, pueda lucirse y yo valer más para serviros. A todos esos señores vuestros criados, ya sabéis cuáles, beso las manos. En el Escurial, 16 de setiembre 88.
Illmo. y Rmo. Señor, besa las manos de V. S. Illma. su amigo y mayor servidor, don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] Al Illmo. y Rmo. Señor el [cardenal] Colona mi señor que Dios guarde.
Del Duque de Francavila, de 16 de setiembre de 1588. Respuesta a 2 de noviembre del dicho[44].

[43] Otra edición del mismo soneto, a partir de otro testimonio, puede verse en Silva y Mendoza, 1985: 41.
[44] La reproducción fotográfica de esta carta en las páginas sucesivas se publica por autorización del Archivio Colonna, que agradecemos.

ISSN: 1594-378X

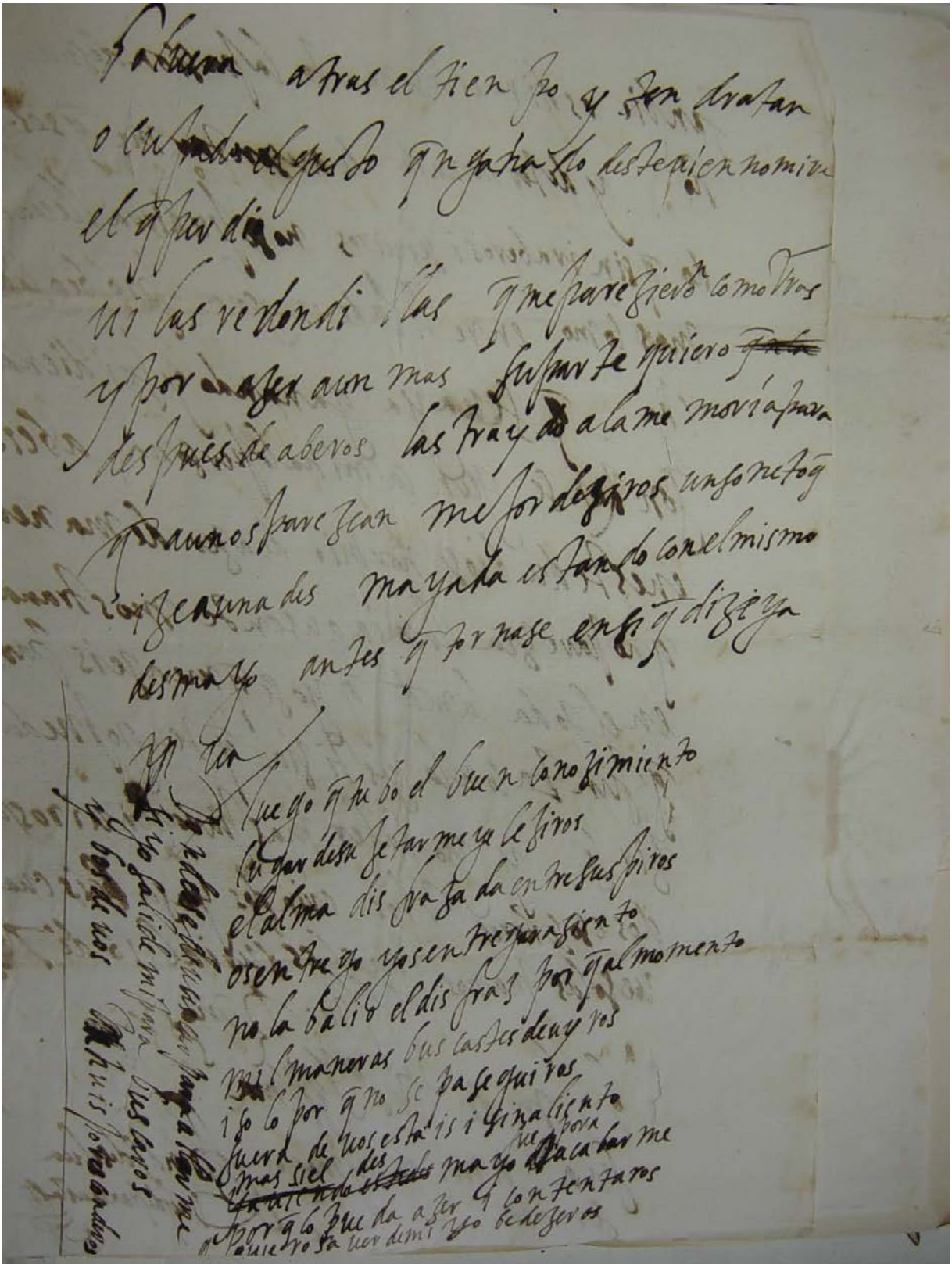


Ill.mo y R.mo señor

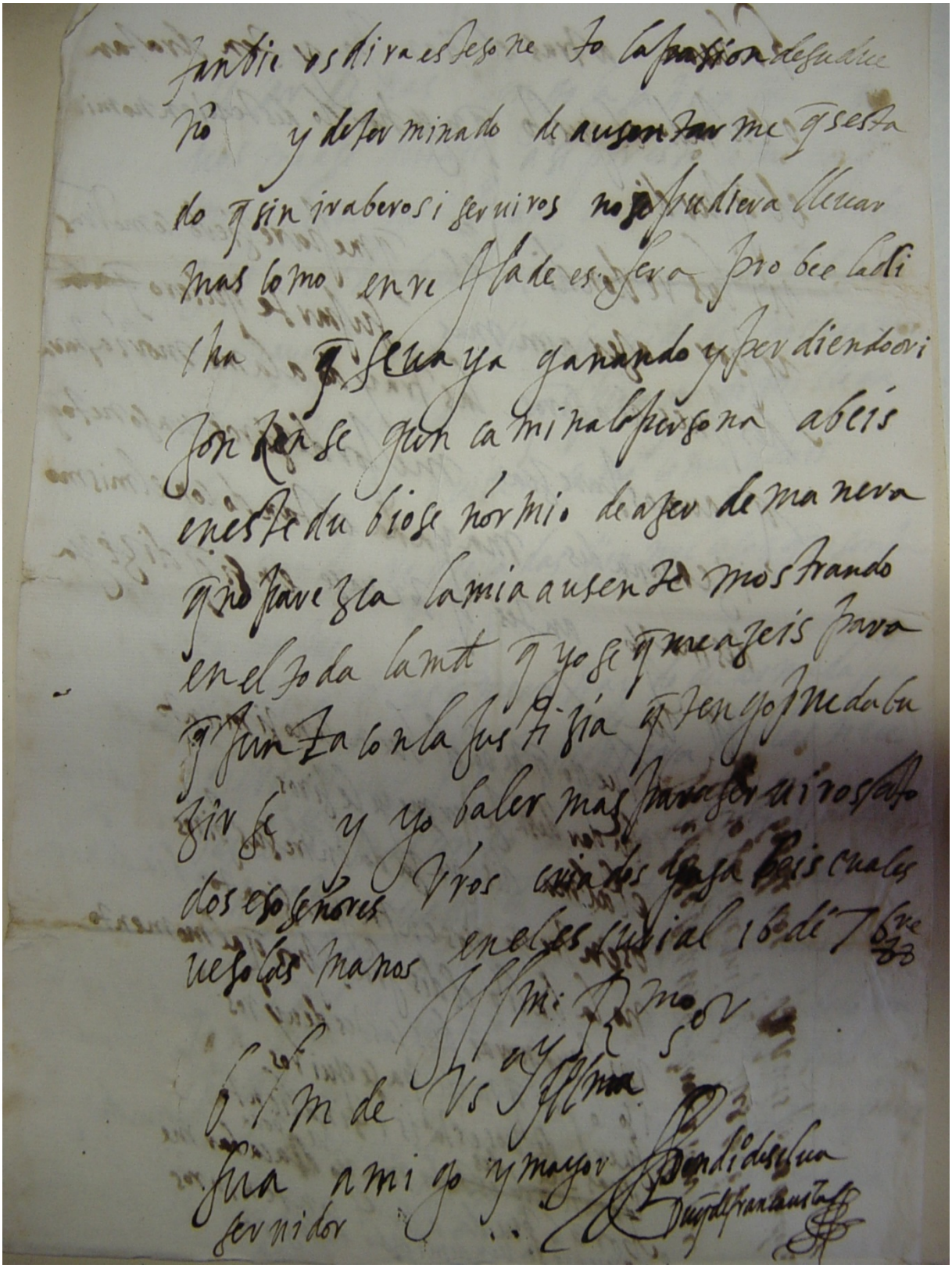
Una gran sotia nos dize nuestro Señor
que muchas de Aseni do cave la gio dela cruzen
tiene a V.s. S.a Jonel primer estado di nario
y yo siengo al canza lla dela des dicha aso
der de tan tas y tan grandes mer ced a V.s. Ill.ma
mea ze Ya si señor mio os aseguro que son
tan esti ma das como so lo merezi dos por
q no ay casorzi dad q aes so llegasiya
condis pen sasion nuestra no fue sea admi tido en
cuanto a el meri to dis te grandes de seruicios
pues mere ze de seruo pues so en razon porque con
tra toda ella sorager mas se abia de ten
der en solo esto
Yo me e cansado en ello esto dias como os podras
escriuir y sin tamen te lo so los q dura ra
cagues pension de lo de saliano segundo sean
y dia q me di ses. Ay ultimo de

de ar de nas Tengo la satisfaçion q
nos me age gurais asi por esto como por q
mis fieros no llegan con el amas de q en los
zelos e he de ver el amor mas todo seabe.
vigeana siendo dios servido de q nos veamos
con la brevedad q s pero y de mi llega
da a ferro na avisare como lo mandais
Ha cuando ve presa das fien mel cosas q no son sa
Ya cartas
q quisiera q las q mean vay do del armada pre
dieva dos ver por q sa pierva des las nue
bas della mas con so lare me dela per didades
se tien po luego q se sue da en biar
lo q las pior den de no ir a vras manos y
tan bien po dran o nso. lar se con migo de lo mu
cho q tardo en llegar a begar las vras q todo aun
q segun el deseo q ay des esta buena ventura parece
en lar go tengo por fierto q la grandeza della

ISSN: 1594-378X



http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X



Antio vos diva esto se no lo passion de su due
ño y determinado de ausentarme q se esta
do q sin trabajos i servir os no podiera llevar
mas lo mo en ve de es fera pro bee la di
cha q se ha ya ganando y perdiendo vi
jon se gun a mi na bo persona abeis
en este du bio se nor mio de ajer de ma nera
q no pare zca la mia ausencia mostrando
en el poda la mt q yo se q me ajeis para
q juntamente con la justicia q tengo me da bu
sir se y yo valer mas para ser vi ros a los
dos esos señores Vros criados que os besan cuales
ruego las manos en este Madrid 16 de Febre 93

Ill.mo Sr

B.s m de Vs Ill.ma

su amigo y mayor
servidor

Duque de Sesa

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Carta 38. Copia de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Marino, 27 de octubre de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. Señor:

Con la de V. S. de 6 de setiembre del Escorial recibí particularísima merced por la memoria y, mayor alivio, por la esperanza que me dais de vuestra venida con las primeras galeras, que con estar tan mal los viajes que hacen por acá, por haberme traído de allá, no veo la hora de saber hayan desembarcado a V. Illma. persona, que Dios me guarde como yo la he menester, que ya el deseo sabéis que se ocupa en este oficio. Esta va a España, donde me cumple pensar que no os halle, que es la ocasión que no me alargo en ella lo que quisiera, tiniendo esperanza de veros primero della.
Beso las manos por las diligencias hechas en mis negocios al Escorial y no debiendo menos a la voluntad con que se hicieron, que vos a las que yo pongo en vuestros negocios. Estoy más ufano del recambio que estotro interés por más necesitado. Creo que no se tratará de vuestro pleito hasta vuestra venida y, si se hiciere, no podrá resolverse punto ni dubio que importe dentro de tan pocos días, por el tiempo que aquí han de estudiar a las partes. Algunos cardenales os responden y corresponderán siempre todos los que fueren mis amigos, como os escribirá Cárdenas en esta materia.
El soneto es vuestro y, como a tal, de mí celebrado. Si puedo llegar a tener sentimiento destas cosas lo que sé es, amigo y hermano, que el vuestro en él es tal que se le pone a la desmayada, cuánto y más a quien no muere por vivir con ellas. Nuestro Señor os me guarde. En Marino, a 27 de otubre de 88.

[Sobrescrito:] Al Duque de Francavila en respuesta de la suya, de 17 de setiembre de 1588. A cuatro de noviembre del dicho.

Carta 39. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Madrid, 2 de noviembre 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. y Rmo. Señor:

Diéronme una de V. S. Illma. de 2 de otubre tan corta que, si me pesó de que lo fuese, no me dio poco contento creer que hubiese sido la causa pensar que me hallase en el camino. Y dejándome llevar del pensamiento y de la imaginación, que siempre socorre en esta ausencia, me figuraba sirviendo ya a V. S. en esa tierra que, como digo, igualó este gusto a lo que le había dejado estragado el disfavor. Y le remedió de suerte que ya no le tengo en más que aprestar mi partida, porque las ocupaciones pasadas me van dejando tan aprisa como a V. S. diré (cuanto a lo primero mi madre está ya en su libertad, Palomino fuera y muy apretado en la cárcel). Cuanto a lo segundo, mi hermana doña Ana casi concertada de casar. Y cuanto a lo tercero, Su Majestad me hizo merced de la vida y hacienda de aquella prima hermana mía portuguesa. Las galeras no se han ido. Pienso alcanzarlas, y avisaría a V. S. con tiempo desde Génova. Su Majestad y Altezas quedan en Madrid y, a mi cargo, hacer sobre lo de Paliano un gran esfuerzo mañana y pienso que podré yo ser el mensajero deste buen despacho. Plega Dios que así sea y de guardaros los años que deseo. Mi señora la Condesa de Melgar[45] está muy

[45] Vittoria Colonna, hermana del cardenal Ascanio Colonna, esposa de Luis III Enríquez de Cabrera, Conde de Melgar y VIII Almirante de Castilla.

ISSN: 1594-378X

adelante en su preñado. El Almirante han hecho sujeto de grandes provisiones. Otras cosas dejo para cuando nos veamos, que no llevo pocas, aunque pienso que llevaré más. De Madrid y de noviembre 2, de 1588.
Suplícoos que no olvidéis de encargar a Cárdenas haya milagros ahora y que con vuestra mano se parezcan en los sucesos de mi pleito.
Don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] De Francavila, de 12[46] de noviembre de 1588. Respuesta a 23 de deciembre del dicho.

Carta 40. Copia de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Roma, 20 de noviembre de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. Señor:

Esta va por mí a Génova a representaros el deseo con que os aguardo, pues me obliga haber de tener por cierto lo que me fuerza el deseo a dudar de vuestra venida y a que os desembaraza mi esperanza, que os figura en España mi temor. Haga Dios en todo lo que más fuere de vuestro servicio, que de mi gusto os asegura vuestro provecho como a mi gusto vuestra comodidad. Con todo esto, grande es el deseo con que os aguardo en esta vuestra casa, ya que aún las piezas donde habéis de estar, de solo verlas con esta imaginación, alegres me alegran. Avisame en respuesta desta de vuestra salud y cuándo partiréis de ahí y el día que pensáis entrar en Roma, porque anticipe mi gusto tan segura esperanza. Y acabo tan presto porque me conviene pensar que habéis de llegar tan presto que no es menester escribiros largo ya que, de no haber visto carta vuestra con este postrer ordinario, saco el bien desta dudosa esperanza para conortarme. Guárdeos Dios con el contento y grandeza que os deseo. En Roma, y de noviembre 20 de 1588.

[Sobrescrito:] A 20 de noviembre de 1588. Al Duque de Francavila.

Carta 41. Copia de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Roma, 27 de diciembre de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. Señor:

Cuando os esperábamos, hermano y señor mío, aportan las galeras sin V. S. y viene el cardenal y quédase el Duque. No sé con qué os disculpe y no dejo de disculparos por culpar a mi poca fortuna, ya que en el menoscabo desta tan cierta como deseada esperanza se ha echado de ver la buena dicha que tengo. Con todo esto me dicen quedó una galera y, en ella, mi deseo que os embarca. Haga Dios lo que más fuere de vuestro servicio y aquesto ha de ser siempre mi mayor contento. De negocios a Cárdenas y de los míos no os digo nada, pues sé que no hay menos voluntad en vos que en mí necesidad del buen despacho. Acabo, porque cierto no hay fuerzas que lleguen a llevar en paciencia esperaros y no veros en esta casa, adonde de todos érades esperado como a señor y, de mí, como al mayor amigo que tengo en el mundo. En Roma, y diciembre 27 de 1588.

[46] Nótese la contradicción en las fechas de la firma y del sobrescrito. Me guío por la fecha de la firma de la carta.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

[Sobrescrito:] Duque de Francavila de 12 de noviembre del 1588. Risposta a 27 de deciembre del dicho.

Carta 42. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Madrid, 29 de abril de 1589. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. y Rmo. Señor:

Poco fiaría de lo bien que V. S. Illma. entiende que le deseo servir si quisiese gastar papel y tinta en encarecerlo, y se le asegurar que en estas fiestas del Condestable he sentido mucho el no hallarme para poderla solenizar de mi parte a medida de mi obligación. Y porque cuanto los ofrecimientos deben ser más creídos mientras menos adornados, van de palabras. Me remito a las obras en que V. S. Illma. me quisiere emplear en su servicio. Y quedando allí, no me alargo a más de rogar a Nuestro Señor guarde la Illma. y Rma. persona de V. S. Illma, y a los novios. De Madrid, y abril 29 del 89.
Illmo. y Rmo. Señor, besa las manos de V. S. Illma. su amigo don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] Al Illmo. y Rmo. Señor el cardenal Colona, mi señor.
Del Duque de Francavila y abril, 29. Respondida en 12 de junio.

Carta 43. Copia de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Roma, de 28 de octubre de 1589. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Cuanto más deseada tenía su carta de V. S., tanto más me alegré de verme en su memoria en tiempo de guerra, que en ella acordarse de clérigos ha de causarlo fuerza de amistad. Y repararse a tal la de V. S., que la haga a sus armas, hace estimar en mucho más mi triunfo por venirme de mano de V. S. la honra y, de mi fe, la victoria. Que vuestros negocios vayan tomando buena resolución me he holgado muchísimo, y no hay que dudar que, si a buenas partes no contrasta fortuna, merecen ellas tanto que alcanzarán lo que emprendieren. Mas ella puede mucho y préciase de ser enemiga de quien las tiene, pues no la reconocen, y deseosa de mostrar su poder encumbra las que pueden descubrir al mundo más el de su rueda. De vuestro pleito se tendrá aquí la cuenta que vos podréis juzgar de lo que hiciérades por mí. Empero es pleito, y ver los azares a que están sujetos en esta corte los pleiteantes no puede imaginarse. Tenéis aquí un gran contrario, que basta deciros que es francés para entender que lo es y lo poco que podré con él. Y creyendo ayer de podérosle echar a Francia con el legado, trueca fortuna las suertes y obra, que será fino se quede y que Blanqueto se vaya, que es su contrario y el que mejor aquí sentía de vuestra justicia. No podréis en esto amigo y señor mío creer las diligencias que he hecho para que sucediese diferentemente, y la negociación que me ha costado no salir con ello. Pero creyendo vos la pena que me causa, sé que creeréis los pasos que me cuesta. En fin, da males fortuna que no son escritos y creeme que ayer, entendiendo haber acabado con Serafino fuese y Blanqueto quedase, que no cabía de contento, pareciéndome tenía seguro —con la venida de monseñor de Rossi, muy amigo de mi casa— vuestro negocio, pues la partida de ese contrario y el haber vuelto estotro del gobierno de Penisa (?), con la confianza que se puede tener de Blanqueto, concluían el negocio sin duda.
Mas no es amiga de buenos gustos ventura. Basta, señor, que tener a Serafino por hechura del rey de Francia muerto ha obrado no sea posible hacer vaya con el legado, yendo por favorecer

ISSN: 1594-378X

la Liga de los católicos. Con todo esto se hará lo posible y cuanto mandáis, asegurándoos soy amigo de veras, para que entendáis con ellas he de acudir a todas vuestras cosas.
Beso las manos por el favor que me hacéis en escribirme. Saldréis por mi causa al juego de cañas que se hará por el nacimiento de mi sobrino y, estando tan seguro de vuestra gala como de vuestra voluntad, podré daros también el parabién del suceso como vos del alumbramiento de mi hermana. De acá de gusto no hay qué avisaros, pues solo podía causarle serviros y este bien ya veis cuán malamente se alcanza. De mí no os digo nada, pues como a vos yo mismo me aseguro con mil ciertas confianzas. Sé que vos hallaréis de mí en vos mil certezas de que soy el que obliga vuestra correspondencia. Guárdeos Dios y os dé lo que merecéis y a mí lo que deseáis, para que se ajuste lo que deseamos los dos. En Roma, y de setiembre 28 de otubre.

[Sobrescrito:] Mía al Duque de Francavila, a 30 de setiembre de 1589. En respuesta de la suya de 20 de agosto de 1589.

Carta 44. Copia de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Roma, 20 de abril de 1590. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.

Illmo. Señor:

Quien ha hecho tantas y tales diligencias en servicio de V. S. en su negocio, bien puede fiar de su secretario que las diga y de la amistad de V. S., que sufrirá el no ir de mi mano esta, siendo las ocupaciones de la Semana Santa bastante disculpa para donde fuera necesaria. Cuando yo vine a esta corte, ya el negocio de V. S. iba con malos principios por haber sido cometido a un juez francés y tan francés que, por decir que el rey de España hizo fuerza en el matrimonio, ha atropellado con todas las razones que había para que la justicia de V. S. se conociera. Y no solo hubo desgracia en el cometer de la causa, pero en la ausencia que monseñor Bianqueto ha hecho en compañía del legado que fue a Francia, que si entonces como yo procuré fuera esta jornada el poniente y se quedara el Bianqueto, era cierta la vitoria, con un amigo más y un enemigo menos. Pero todo sucedió al contrario y no por falta de mi buen deseo y diligencia, sino por la poca suerte que ha tenido siempre este negocio, en el cual ni he dejado de procurar granjear los auditores, ni de juntar muy de ordinario en mi casa los letrados. Pero todo no ha bastado contra la pertinacia del poniente.
La determinación que V. S. tiene de venir a esta corte tengo por acertada, si no es que la pasión de mi deseo me lo haga creer. Pero de cualquier suerte será para esta casa un regocijadísimo día el que se tendrá con la venida de V. S. y los que durare el tener a V. S. en ella. Heme holgado mucho de que V. S. haya llevado tan bien la sentencia y espero que el salir deste negocio ha de ser para mucho gusto y quietud de V. S., pues con haber hecho lo que se ha podido, queda V. S. libre de las obligaciones que han detenido a V. S. para no poder gozar de las ocasiones que se habrán ofrecido.
Grandes nuevas espero del torneo que V. S. había de mantener, porque de tal mantenedor no se debe esperar menos que una solenísima fiesta. En esta casa hay salud y crea V. S. que todos los della la emplearemos en servicio de V. S. con las veras que V. S. debe tener creídas de mi voluntad. Guarde Nuestro Señor a V. S., con el aumento de vida y prosperidad de estado que yo deseo. De Roma, y abril 20 de 1590.
Hermano y señor mío, V. S. lo ha hecho como quien es y yo como debía en seguir este negocio hasta el cabo, pues con menos no se cumplía con los resguardos que se deben tener con obligación y amistad. Hoy, que es Jueves Santo en las mismas tinieblas, con el señor cardenal Montalto y Sforza apañamos de todos los oidores y nos hicimos prometer que os oirán en esta

ISSN: 1594-378X

tercera instancia en la antecámara de Su Santidad. Si el ser palabra de clérigo dada en Semana Santa a cardenales no se cree, no sé qué pueda creerse si no es esta, que sé que puede competir con todas las verdades del mundo que el Duque de Franvacila no tiene mayor amigo.

[Sobrescrito:] Respuesta a la de Francavila, de 3 de marzo de 1590.
A 16 de abril del dicho.

Carta 45. Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, Alcántara, 23 de enero de 1591. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. y Rmo. Señor:

Lo mucho que deseo servir a V. S. me pone delante sus grandes ocupaciones para que en ninguna manera desconfíe de la merced que me solía hacer, aunque se pasen tantos siglos sin ver carta suya. Pero con todo lo que me esfuerzan estas disculpas que le busco, le confieso que he necesitado de mi poca fe. Le escribo tan a menudo como habrá visto por ver si, con responderme y mandarme mil cosas de su servicio, podré desechar el miedo que tengo de que ya no soy tan favorecido de V. S. Illma. como solía. Y aunque podrá lo que hasta aquí se ha perdido restaurarse con que torne a hacerme dar la correspondencia y que no se dé lugar a que se confirme el miedo, una de las prendas mejores y la mejor señal será que V. S. Illma. mande despacharme la dispensación que le he suplicado a favor de fray Alonso Manrique, por quien le tengo escrito otras dos cartas con tanto encarecimiento que ya no sé qué pueda poner en esta más de decir que me va en ello entender que V. S. Illma. no me ha olvidado, aunque ha querido hacer de mi amistad larga y costosa prueba con no favorecerme tan a menudo con sus cartas. Mas estos mis destierros tienen la culpa, que no hay para qué con ellas se pueblen de merced y bien de que no son capaces. Nuestro Señor guarde la Illma. y Rma. persona de V. S. Illma. como yo deseo, aunque estoy enojado, de Alcántara y de enero 23,

Illmo. y Rmo. Señor, besa las manos de V. S. Illma, su amigo aunque no quiera, don Diego de Silva, Duque de Francavila.

[Sobrescrito:] Al Illmo. y Rmo. Señor el cardenal Ascanio Colona mi señor, etc. Roma.
Del Duque de Francavila, de 23 de enero de 1591. Respuesta a 20 de marzo del dicho.

Carta 46. Copia de carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavila, Roma, 19 de marzo de 1591. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale.*

Illmo. Señor:

Ya V. S. habrá visto por las que habrá recibido mías la poca razón que tuvo en culparme y formar concetos de mi olvido, pues en octubre, noviembre, setiembre ni diciembre, no pude escribir, habiendo estado encerrado en cónclave todos ellos por causa de las dos sobrevacantes. Pero con todo esto creo, por más que V. S. se queja en esta postrera que tengo suya de 23 de enero de Alcántara, no crea V. S. de mí lo que escribía, si es confianza, perdón y, si no, menos quejas. Yo soy el más obligado servidor que vos tenéis y el más seguro y cierto amigo que ternéis en toda vuestra vida, igualándose mi obligación con mi voluntad y, con la voluntad que os tengo, el deseo de serviros. Ya habréis visto lo que os escribí con la pasada acerca de lo

ISSN: 1594-378X

que me mandábades de fray Alonso Manrique, dándome cuenta dello Pedro Cosida. Como escribís, entenderán todos con las veras que yo deseo vuestras cosas que, dado caso que a veces no sucedan bien, por mi poca fortuna sé que no se podrá decir nunca suceden mal por mi mucha pereza, tratándolas con las veras a que me obliga vuestra amistad y mi voluntad de serviros. De acá no tento más que avisaros, sino que el Papa me ama mucho y estima lo que se hizo en cónclave en su servicio. Hame dado una abadía de tres mil ducados y a vos dé Dios amigo, hermano y señor mío, lo que merecéis, que basta. En Roma, a 19 de marzo de 1591.

[Sobrescrito:] Respuesta de la del Duque de Francavila de 23 de enero de 1591. 20 de marzo del dicho.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Fatti e interpretazioni.
Nietzsche, Saer, Sartre, Cortázar

PINO MENZIO

Abstract
Una maggiore attenzione alla letteratura, purtroppo non frequente in ambito filosofico, permette di comprendere in modo più adeguato la celebre affermazione nietzscheana "no, proprio i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni – e già questa è un'interpretazione", cogliendone il valore simbolico e metaforico. In questo modo, anche attraverso la lettura di alcuni passi narrativi di Marco Denevi, Juan José Saer, Jean-Paul Sartre e Julio Cortázar, è possibile difendere l'ermeneutica e il pensiero debole da alcune accuse che, di recente, sono state mosse nei loro confronti.
Parole chiave: Filosofia della letteratura, ermeneutica, pensiero debole, nuovo realismo.

Resumen
Una mayor atención a la literatura –muy poco frecuente, desgraciadamente, en el ámbito filosófico– permite comprender de manera más adecuada la famosa afirmación de Nietzsche "no hay hechos, sino solo interpretaciones – y esto ya es una interpretación", recogiendo su valor simbólico y metafórico. De este modo, a través también de la lectura de algunos pasajes narrativos de Marco Denevi, Juan José Saer, Jean-Paul Sartre y Julio Cortázar, es posible defender a la hermenéutica y al pensamiento débil de ciertas acusaciones hechas recientemente.
Palabras clave: Filosofía de la literatura, hermenéutica, pensamiento débil, nuevo realismo.

1. L'importanza dei rapporti tra filosofia e letteratura ritorna periodicamente al centro dell'attenzione. Da un lato, infatti, dall'esperienza artistica e letteraria la filosofia può apprendere una maniera più ricca, complessa e articolata di guardare al reale, di comprenderlo e interpretarlo: andando così al di là della pura fatticità materiale del mondo, di quel processo di oggettivazione generale caratteristico delle tecnoscienze, e quindi dell'economia. In secondo luogo, la letteratura si propone come modello di una conoscenza partecipativa e affettivamente connotata, che si risolve in una forma di amore per il mondo: un'attenzione pietosa e compassionevole, sensibile alla caducità del reale, che può essere riassunta nel concetto di *pietas* (Menzio, 2014). Oltre a questi suggerimenti più generali, un maggiore accostamento alla letteratura, o un sistema di pensiero più incline a farsene permeare, permetterebbe anche alcuni vantaggi interpretativi più specifici, aiutando ad esempio a risolvere diversi problemi teorici, ma anche storico-culturali, in cui il letterato si trova curiosamente a proprio agio. Primo fra tutti, quello legato alla celebre affermazione di Nietzsche (1975: 299) secondo cui "no, proprio i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni", con l'immediata postilla che "già questa è un'*interpretazione*"[1]: affermazione brandita come una vera e propria clava in alcune recenti polemiche, nelle quali in genere non viene citata tale precisazione decisiva, che estende a se stessa l'argomento scettico. In effetti (*et pour cause*), in mancanza di essa l'ermeneutica "si espone alla giusta accusa di autocontraddizione performativa con cui i realisti hanno sempre creduto di poter liquidare il nichilismo, così come lo scetticismo" (Vattimo, 2012: 25).

Essendo un'affermazione palesemente controfattuale, quella nietzscheana chiede infatti di essere letta non in termini *letterali* (come se si trattasse di un'affermazione scientifica), ma

[1] Il corsivo è nel testo originale.

Recibido el 07/01/2015 · Publicado el 08/05/2015

in termini *simbolici*: quei termini simbolici, figurati o metaforici tipici della letteratura. Interpretata in questa luce, essa vorrà dire che non esistono fatti senza interpretazioni ("Non esistono fatti nudi e crudi che non abbiano a che fare con qualche interpretazione, questo è un fatto, così come sono fatti – duri e provvisti di effetti – le singole interpretazioni") (Rovatti, 2011: 11); vorrà dire che i fatti sono sempre oggetto di interpretazioni selettive da parte degli individui ("In termini rigorosi non vi sono puri e semplici fatti. […] Vi sono sempre fatti interpretati […]. Ciò non significa che, nella vita quotidiana o nella scienza, noi non siamo capaci di afferrare la realtà del mondo. Significa solo che afferriamo solamente certi aspetti di essa, cioè quelli che sono rilevanti per noi") (Schütz, 1979: 5); vorrà dire che ogni fatto, nel momento stesso in cui è evocato, è evocato in un contesto determinato, in funzione di un progetto ben preciso e di interessi non necessariamente illegittimi ("Le cose non sono, innanzitutto e perlopiù […], «oggetti», ma presenze che hanno per noi un significato e che solo con un atto di astrazione consapevole – e anch'esso mosso da interesse – possono diventare «oggetti» di una descrizione «pura»") (Vattimo, 2012: 123).

Questa lettura simbolica o metaforica del testo nietzscheano permette di chiarire quella polemica che, vista dall'esterno, è potuta sembrare un dialogo tra sordi: dove, da un lato e con una certa aggressività, si è fatto notare che la presenza e la specifica altezza delle montagne sulla luna (così come l'esistenza di fossili o minerali non ancora scoperti nelle viscere della terra) sono del tutto indipendenti dall'osservatore; e dall'altro lato si è potuto replicare che l'esistenza e l'altezza delle montagne sulla luna sono evidenze, dati o notizie quiescenti, che rimangono tali finché non sono usate per qualcosa, non entrano in un gioco dialogico, in un contesto d'attenzione – e che i fossili non ancora scoperti sono entità reali in sé, ma sconosciute, e quindi non-reali per noi. In altri termini, "persino il richiamo all'oggettività delle cose come sono in se stesse pesa solo in quanto è una tesi di qualcuno contro qualcun altro, e cioè in quanto è una interpretazione motivata da progetti, insofferenze, interessi anche nel senso migliore della parola" (Vattimo, 2012: 95). Per tacere del fatto che, in base alla semplice constatazione che la montagna sarebbe riflessa nello specchio della nostra mente, "potremo al più indicarci la montagna a vicenda, ma a rigore nemmeno quello, perché anche l'indicare col dito indice è una forma di conoscenza"; non potendo parlare, e quindi non potendo nemmeno descrivere la realtà non tangibile a un non vedente, "non potendo indicare, potremo solo tacere di fronte a una verità e una realtà che saranno lì ma saranno incomunicabili ad altri e persino a noi stessi. La contempleremo solitari e muti" (Rigotti, 2012: 13).

Nella polemica contro l'ermeneutica e il pensiero debole si sono usati perlopiù dati evidenti, se non veri e propri truismi. Ma in realtà, se qualcuno afferma di essere sicuro che la pioggia bagna, o che davanti a lui c'è una sedia, fa appello a qualcosa di lapalissiano che proprio per questo ha scarso significato. "La sua mossa linguistica, direbbe Wittgenstein, è scorretta, perché non aumenta in alcun modo il nostro sapere" (Cervellione, 2013: 45), si limita ad una constatazione ovvia, a un atto comunicativo puramente tautologico. Sostenere posizioni pacifiche anche a un alunno delle scuole primarie, propriamente "non dice nulla sulla realtà: la cosa magari è aggregante e rassicurante, ma poco remunerativa ontologicamente" (Cervellione, 2013: 45). I truismi, infatti, non sono enunciati conoscitivi o fattuali, ma strategie retoriche dirette ad occupare *manu militari* lo spazio della ragione, confinando gli avversari in quello dei sofismi o dell'insania; per altro verso, si tratta di semplificazioni polemiche fatte apposta per *épater les philosophes* (i quali però, dopo un primo disorientamento, ben presto si accorgono dell'espediente) (Dal Lago, 2014: 64). Insomma, ancora una volta: se i dati, i fatti e le notizie invocati nella polemica contro l'ermeneutica non sono contestati da nessuno, nemmeno dagli ermeneutici, in quanto pertengono a "una «realtà» che nessuno si sogna di negare" (Rovatti, 2011: 15), risulta molto più interessante e significativo l'uso che ne viene fatto. Così, per restare all'esempio delle montagne sulla luna, la loro esistenza non entra in gioco come tale (siamo

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

tutti d'accordo che ci siano), ma è usata per attaccare le tesi ermeneutiche, deboliste o post-moderne; e la loro specifica altezza, presumibilmente non ancora misurata visti i costi dell'impresa, entrerà propriamente in gioco (ovvero esisterà) se e quando possa essere funzionale ad un progetto economico, ad esempio uno sfruttamento minerario. Ciò che manca, nell'uso polemico delle montagne sulla luna, è proprio la cosa più importante: l'attenzione ad esse in quanto tali, come oggetto di contemplazione e di vicinanza. Sono infatti esse che danno alla luna quell'aspetto particolare, quella trasparenza fragile e leggermente corrugata che ricorda la carta velina.

Luna,
Piuma di cielo,
Così velina,
Arida,
Trasporti il murmure d'anime spoglie?

E alla pallida che diranno mai
Pipistrelli dai ruderi del teatro,
In sogno quelle capre,
E fra arse foglie come in fermo fumo
Con tutto il suo sgolarsi di cristallo
Un usignuolo? (Ungaretti, 2009: 178)

In questa poesia ungarettiana di *Sentimento del Tempo* (*Ultimo quarto*, 1927) la luna è tramite di un'evocazione, se non di un vero e proprio colloquio, con i defunti, di cui si ode il remoto mormorio; ma è anche il polo di un enigmatico dialogo con la natura, segnato dal contrasto tra il fresco cristallino della notte e l'arsura dell'estate mediterranea, alla quale rinviano i ruderi del teatro classico[2]. Questa circolarità di segni e di messaggi, mediata dalla costante presenza del modello leopardiano, ritorna anche in altre poesie della raccolta[3]; e testimonia una corrispondenza affettiva, un'interrogazione, un dialogo con la luna che percorre tutta la nostra tradizione culturale – e che, fra l'altro, la percorre con una frequenza, una pregnanza e un'intensità che rischiano addirittura di consumare questa figura "magica" della luna come oggetto d'amore, come fuoco di proiezione dei nostri affetti: come non manca di rilevare lo stesso Ungaretti.

Magica luna, tanto sei consunta
Che, rompendo il silenzio,
Poggi sui vecchi lecci dell'altura,
Un velo lubrico. (Ungaretti, 2009: 232)

Qui (*Preludio*, 1934) la fragile trasparenza della luna, la sua consistenza di carta velina si duplica in una luce velata (in un velo impudico) che smaschera ciò che dovrebbe coprire, la vecchiezza e la consunzione delle piante: ovvero, in termini poetologici, la luna si risolve in una metafora morta che banalizza e tradisce l'amore, l'attenzione e la cura per le cose che la rappresentazione poetica dovrebbe costitutivamente implicare – una metafora morta che, non da ultimo, tradisce anche l'amore che Ungaretti prova per la luna.

[2] La poesia è propriamente una descrizione notturna della Villa Adriana a Tivoli.
[3] Cfr. ad esempio *Quale grido* (1934): "Nelle sere d'estate, / Spargendoti sorpresa, / Lenta luna, fantasma quotidiano / Del triste, estremo sole, / Quale grido ridesti?" (Ungaretti, 2009: 233).

ISSN: 1594-378X

2. Questo gesto di contemplazione e di amore è uno degli aspetti più importanti dell'esperienza artistico-letteraria, ed è il nucleo centrale delle nostre argomentazioni. L'amore per le cose, le persone e gli eventi è infatti un'interpretazione: anzi, è forse l'interpretazione principale, quella che più corrisponde alla loro condizione transitoria, fragile e caduca. In tal senso, l'espressione agostiniana *ama et fac quod vis*, più volte citata da Vattimo, potrebbe essere non solo analoga, ma anzi del tutto sovrapponibile alla tesi nietzscheana per cui non esistono fatti, ma solo interpretazioni. Infatti, nel momento in cui c'è l'amore (*ama*) come supra-interpretazione, tutte le interpretazioni "minori", conseguenti, applicative sono in fondo equivalenti fra loro (*fac quod vis*) perché vissute ed esperite in quella luce. Ciò che conta ed è decisivo, ovvero ha un valore ontologico degno di tal nome, è l'amore in quanto interpretazione che sopravanza l'oggettività, la riscatta e la trasfigura. A questo è certo possibile obiettare, in termini fenomenologici, che l'amore per le persone e le cose si radica nelle loro qualità "oggettive" e reali; ma l'esperienza quotidiana mostra che siamo chiamati all'attenzione, alla cura, al rispetto e alla tolleranza (all'amore come supra-interpretazione) anche, o soprattutto, nei confronti di persone e cose che non sembrano avere particolari qualità o attrazioni. Ugualmente, è difficile negare il carattere trasfigurante degli affetti, che portano a trovare sinceramente belle le persone amate, anche contro la più palese evidenza.

Il criterio dell'amore come supra-interpretazione, come orizzonte di senso superiore che legittima poi tutte le interpretazioni sottostanti, permette anche di superare l'apparente contraddizione tra queste posizioni di Vattimo e quelle di Eco: che, come è noto, ha più volte obiettato che non tutte le interpretazioni sono possibili, giacché l'oggetto stesso dell'interpretazione ne respinge alcune (tesi recentemente, e un po' controvoglia, qualificata dal semiologo come "realismo negativo"). Se si vuole, in tal senso, data un'area interpretativa di 360 gradi, ve ne è un settore impraticabile, che peraltro non esclude che dalla restante area si diparta un numero infinito di rette (di interpretazioni) possibili. Ora, il criterio dell'amore come supra-interpretazione è appunto quello che esclude un certo numero di interpretazioni teoricamente possibili, ma non accettabili perché ispirate all'odio, all'ostilità o all'avversione per la cosa interpretata, e più in generale per il mondo: ovvero quelle distoniche con l'oggetto, violente per mancanza di ascolto e di adeguazione, controfattuali perché ispirate a intenzioni ideologiche del tutto estranee – insomma, molte di quelle che le ontologie di impianto analitico propongono nei confronti dei loro oggetti (Menzio, 2014: 90). Se dunque il percorso di Eco parte da una serie di dati "oggettivi" e vincolanti della cosa interpretata, e quello di Vattimo da un atteggiamento più soggettivo di *pietas* dell'interprete, il risultato finale non sembra essere molto diverso: l'esclusione di atti di interpretazione violenta perché forzata, distonica e incongruente rispetto all'oggetto.

A costo di ripetersi, merita ricordare ancora una volta due punti significativi. In primo luogo, l'atteggiamento interpretativo che stiamo illustrando è al centro della raffigurazione artistico-letteraria: è appunto quel "sentimento d'amore e intima inclinazione" che già Kant (1997: 217) considerava proprio dell'esperienza estetica, nella quale "il bello ci prepara ad amare qualche cosa, anche la natura, senza interesse" (Kant, 1997: 209); ed è quell'atteggiamento grazie al quale, nell'*Estetica* di Hegel (1997: II, 1097), la "concezione e configurazione poetica" può considerare ogni elemento del mondo come "per sé interessante, per sé vivente; ed essa indugia quindi con gioia nel singolo, lo dipinge con amore e lo tratta come una totalità per sé". È quell'atteggiamento che, dalle raffigurazioni vegetali dei capitelli romanici sino alle mele di Cézanne (Menzio, 2013: 258-260, 264-265), implica un'estrema attenzione, una radicale e costitutiva prossimità rispetto alle cose del mondo, l'intenzione di cogliere con amore ciò che in esse è più intimo e significativo, di portarlo alla luce e di salvarlo nella memoria umana. Grazie a tale prossimità e sintonia affettiva, l'esperienza artistico-letteraria si propone come esempio di uno sguardo verso il mondo non rapace né utilitaristico,

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

come esplicita testimonianza di un rapporto con il reale diverso dalla sua valorizzazione produttiva – e diverso, con ogni probabilità, anche dalle varie classificazioni "ontologiche" degli oggetti a fini informatici, anch'esse sostanzialmente dirette a scopi economici o di marketing, di organizzazione del consenso e del consumo.

In secondo luogo, merita ricordare che questo plesso concettuale *pietas*-amore per le cose (che in Vattimo coinvolge anche un terzo polo, quello della *caritas*) individua un'area di significato ampia e particolarmente cruciale, che risulta condivisa anche da pensatori che vi giungono da percorsi teorici differenti. È il caso, ad esempio, di María Zambrano, che nel volume *L'uomo e il divino* del 1955 dedica appunto un'ampia sezione (il cap. II) al tema della pietà. In prima istanza, si può indubbiamente rilevare una differenza di fondo con la posizione di Vattimo. In quest'ultimo, infatti, la *pietas* è fondata sulla caducità, carattere che accomuna il soggetto umano non solo alle altre creature, ma anche all'Essere. Per Heidegger, come è noto, l'Essere può darsi solo al passato; e la sua verità può manifestarsi al pensiero solo nella forma della rammemorazione (*An-denken*), cioè del ripercorrimento dei momenti decisivi della storia della metafisica. Ma se questo è vero (se cioè l'Essere non è mai ciò che "sta", che si dà nella presenza, ma solo ciò che si tramanda in quanto è nel passato), anche l'Essere va necessariamente pensato nel segno della mortalità e della caducità, ovvero degli attributi tipici di ciò che "è stato", e a cui si può accedere solo nel ricordo. La mortalità e la caducità sono quindi, per Heidegger come per il suo esegeta Vattimo, caratteri costitutivi non solo dell'esperienza umana, a cui l'etica si riferisce, ma anche dell'Essere. Appunto in tal senso, "ricordare l'essere vuol dire ricordare questa caducità" (Vattimo, 1983: 23); ed anzi, in termini più ampi, "*il trascendentale, quello che rende possibile ogni esperienza del mondo, è la caducità*" (Vattimo, 1983: 23)[4]. In altri termini, dalla costitutiva analogia tra il passato (l'essere del passato) e il presente, accomunati da un'essenza temporale fatta di "effimerità, nascita-morte, tras-missione sbiadita, accumulo antiquariale", "sotto-voce, *Gering*" (Vattimo, 1983: 20, 28), deriva che tutto ciò che si dà nel mondo, senza possibile esclusione, è segnato da una comune condizione di labilità, finitezza e indebolimento, da una costitutiva esposizione al trascorrere del tempo.

Se in Vattimo, quindi, la *pietas* si fonda su una condizione comune a tutti, Essere compreso, in Zambrano l'attivarsi della pietà presuppone invece una differenza di piani.

> Riflettiamo un istante: quando parliamo di pietà, ci riferiamo sempre al rapporto con qualcosa o qualcuno che non sta sul nostro stesso piano vitale; un dio, un animale, una pianta, un essere umano infermo o deforme, qualcosa di invisibile o innominato, qualcosa che è e non è. Vale a dire, una realtà appartenente a una regione o piano dell'essere diverso da quello in cui siamo noi esseri umani (Zambrano, 2001: 185).

Questa differenza di piani, che corrisponde all'origine storico-culturale della pietà in quanto rapporto dell'uomo pio (*pius*) con il divino, fa sì che la pietà sia, per Zambrano, una forma specifica di rispondenza all'alterità. "Pietà è il saper trattare adeguatamente con l'altro" (Zambrano, 2001: 185), e come tale è una virtù fondativa ed eminente, vale a dire "un modo di essere dell'uomo conforme al giusto" (Zambrano, 2001: 187). Come è stato osservato, questa definizione della pietà ha innanzitutto una valenza endo-filosofica, in quanto mira a salvare, in una sorta di *Rettung* benjaminiana, quelle forme di pensiero che sono state emarginate dalla tradizione filosofica dominante. Tale intento di "accogliere in un'azione mediatrice l'*altro* rispetto al canone" (Martín, 2006: 14) ha di mira il recupero e l'affermazione della zambraniana "ragione poetica", indubbiamente altra rispetto al razionalismo prevalente nella filosofia moderna: con l'esplicito proposito di attivare, tramite questo acquisto di visibilità e di efficacia

[4] Il corsivo è nel testo originale.

ISSN: 1594-378X

teorica, un autentico cambio di paradigma, capace di superare la crisi della modernità stessa. Ma l'appello zambraniano alla pietà ha anche esplicazioni umane più concrete, nel segno di un rifiuto della violenza parallelo al rifiuto del sistema, e da esso inseparabile (Martín, 2006: 17). Espressioni dirette della pietà sono quindi, per Zambrano, la persuasione dello stoicismo antico, gesto da cui nascono le conoscenze e le arti, "forme del patto con «l'altro» che permetteranno all'intelligenza di edificare e preservare" (Zambrano, 2001: 196); l'attività diplomatica, la strategia intellettuale, la cortesia personale e il protocollo, forme sottili di trattare con gli altri nell'ambito delle relazioni umane più dirette; la tolleranza stoica, intesa come forma ultima della pietà già umanizzata; la simpatia o empatia, portata al centro dell'attenzione filosofica novecentesca da Max Scheler (*Essenza e forme della simpatia*, 1923); quella percezione del mondo affettivamente connotata che, proprio come la letteratura, si sottrae all'astrazione filosofica e al suo tratto generalizzante: "La pietà è azione perché è sentire, sentire «l'altro» come tale, senza schematizzarlo in una astrazione; la forma pura in cui si presentano i diversi piani della realtà, le diverse specie di realtà con le quali l'uomo deve vedersela" (Zambrano, 2001: 197).

A monte di questa posizione di Zambrano, così connotata in termini di differenza di piani, e quindi di alterità, opera un modello di trascendenza "forte", che è appunto il paradigma su cui la pietà si fonda – o, se si vuole, il contesto storico-ideale da cui la pietà zambraniana si genera. Tale modello è costituito innanzitutto dall'ordine del sacro (del sacrificio), e di contiguo dalla poesia intesa come attività originariamente sacrale, ispirata e oracolare. Infatti, "il sapere per ispirazione appartiene interamente al mondo della pietà, è ricevuto da qualcosa di diverso, e in se stesso è sentito come distinto da chi lo possiede" (Zambrano, 2001: 192); è un dono che non appartiene a chi lo riceve, e che anzi gli appare stupefacente e smisurato, e quindi meritevole di infinita cura. È come un ospite che bisogna saper accogliere e trattare adeguatamente, perché non sparisca lasciando non solo il vuoto, ma qualcosa di peggiore: il suo contrario. Appunto, "la poesia è il primo sapere che nasce da questo pietoso sapere ispirato. Conserverà sempre la traccia della sua origine ispirata, di qualcosa che arriva da un altro luogo, che arriva e fugge" (Zambrano, 2001: 192): ciò che fa del poeta una persona che, in ultima analisi, non è del tutto padrona di quello che dice. L'espressione più alta e matura di questo processo è la tragedia classica, "officio della pietà nella sua arte di trattare con «l'altro», con noi stessi, quando diventiamo altri o quando ancora non abbiamo cessato di esserlo" (Zambrano, 2001: 205), in quanto esposti all'alienazione, alla molteplicità delle pulsioni interne, alla frantumazione dell'io, a quei processi dissolutivi della modernità che portano al rimbaudiano *je est un autre*.

Quella de *L'uomo e il divino* è, quindi, una pietà che conserva un forte connotato di alterità: non solo nei confronti delle persone, ma anche delle cose e della realtà nel senso più ampio. Infatti, se pietà è saper trattare con l'altro, "trattare con l'altro significa semplicemente trattare con la realtà. La realtà è «la controvolontà», ha detto Ortega y Gasset, cioè quello che mi circonda e resiste" (Zambrano, 2001: 188): e che deve essere appunto trattato con pietà, con quell'attenzione partecipe, devota e preservante che è tipica dell'esperienza letteraria. Il che, fra l'altro, mostra la notevole estraneità di tale realismo o materialismo iberico (che Zambrano, attraverso "un portentoso ed esemplare recupero filosofico della tradizione letteraria spagnola", ha indicato come una costante che attraversa l'intera storia dell'arte ispanica, in chiave di rifiuto della violenza) (Martín, 2006: 15) rispetto al realismo ingenuo di alcune recenti proposte ontologiche italiane. Ben lungi, infatti, dall'"attaccamento amorevole al mondo e alla vita" e dall'"atteggiamento poetico davanti alla realtà" (Martín, 2006: 17) che sono tipici, per Zambrano, dell'esperienza e del pensiero ispanico (e che, con la sua "ragione poetica", l'autrice de *L'uomo e il divino* ha posto al centro della propria azione intellettuale), le recenti riprese

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

italiane dell'ontologia di Searle sono piuttosto tributarie del pensiero calcolante e dell'organizzazione tecno-informatica del mondo; e trattano il reale non con l'attenzione e la cura preservante tipiche della letteratura, ma come una somma di oggetti contundenti da brandire con gesto minaccioso, se non da infrangere *tout court* sul capo degli avversari.

Tuttavia, restando alla pietà di Zambrano, anche questa proposta teorica improntata all'alterità alla fine produce una comunanza, in maniera non troppo dissimile da quanto accade in Vattimo. È pur vero che lo spettatore della tragedia classica, giungendo alla conoscenza della propria verità umana, esce dalle finzioni con cui normalmente si auto-rappresenta "ed entra così nell'ordine della pietà che, *senza annullare le differenze*, crea l'equilibrio" (Zambrano, 2001: 204)[5]. Tuttavia, la conoscenza umana procurata dalla tragedia si riassume, in ultima istanza, nella "reintegrazione di qualunque destino, di qualsiasi colpa anche, per quanto mostruosa sia, nella condizione umana" (Zambrano, 2001: 203); e soprattutto, tale reintegrazione o comunanza universale opera in una chiave di riduzione che si direbbe squisitamente debolista, seppur *ante litteram*: ovvero nella consapevolezza di una comune condizione di colpa, fragilità, inadeguatezza ed errore. "Ecco perché, in fin dei conti, nessuno ha più colpa di altri" (Zambrano, 2001: 203): perché tutti partecipano di una medesima, costitutiva esposizione al male, di una necessaria condivisione del negativo. Persino il tiranno Creonte, alla fine, non risulta più peccatore di Antigone; e lo spettatore della tragedia riconosce che tutti, lui compreso, pagano a giusto titolo, perché hanno sbagliato a causa della loro condizione fallibile, della confusione e inadeguatezza di ogni mortale – come accade in certi giochi infantili, in cui tutti sono chiamati a giocare e alla fine tutti devono pagare pegno, perché nessuno è riuscito a rispettare perfettamente le regole del gioco (che sono poi le regole della vita individuale, della convivenza politica, dell'ordinamento universale).

3. Ritornando peraltro a Nietzsche e alla sua lettura letterale, che guarda al passo "non esistono fatti, ma solo interpretazioni" come se fosse un'affermazione scientifica, è indubbio che essa testimonia una difficoltà di accesso al simbolico che va al di là del caso specifico. Un esempio analogo può essere quello della celebre espressione derridiana secondo cui *il n'y a pas de hors-texte*, dove tale "testo", come ha più volte specificato Derrida, va inteso in senso ampio (senza necessariamente scomodare la metafora o il simbolo) come contesto, come struttura generale della realtà in quanto sistema di relazioni, di tracce e di rinvii: e quindi come tramite di un'apertura al mondo, agli eventi, alla storia e all'alterità secondo un'articolazione (una tessitura) complessa che non può fare a meno dell'interpretazione, e che mette capo a un'idea multiversa del reale. Viceversa, una lettura letterale di *il n'y a pas de hors-texte* per cui "testo" vale come pagina scritta, volume stampato, insieme cartaceo di una biblioteca, fa dire a Derrida che non c'è nulla al di fuori dei libri, delle pagine web e della tradizione scritta (e magari permette di spiegargli che "no, ci sono anche gli oggetti naturali", come se fosse uno scolaretto): ma è una lettura che porta a un fraintendimento totale (Regazzoni, 2013: 90-92)[6]. Oggetto di un analogo *misunderstanding* è stato anche Bruno Latour, accusato di aver detto che il faraone Ramsete III non è morto di tubercolosi, perché a quell'epoca tale malattia "non esisteva", cioè non se ne conosceva l'esistenza. Assai più sottilmente, in termini metaforici, Latour ha invece affermato che, per comprendere il significato di quell'evento per gli Egizi, non ha alcun senso appellarsi a una malattia scientificamente individuata circa tremila anni dopo; occorre interpretarlo entro le coordinate culturali dell'epoca, cioè come evento religioso o magico (Fabbri, 2012: 32).

[5] Il corsivo è nostro.
[6] Vari interpreti si domandano se tale fraintendimento sia voluto o inintenzionale, propendendo talvolta per la seconda ipotesi.

ISSN: 1594-378X

Qualcosa di analogo accade anche per quella "dissoluzione della realtà" a carattere etico che, ancora di recente, Vattimo ha posto al centro del pensiero debole, come nucleo concettuale (o compito ideale) la cui spiegazione richiede un minimo di impegno. Come abbiamo già visto, per Heidegger l'Essere si dà solo al passato, in una maniera assai complessa il cui modello è probabilmente costituito dai classici artistici e letterari, che inaugurano orizzonti storico-culturali di enorme rilievo attraverso un evento ben preciso, che però riconosciamo solo a posteriori. In termini filosofici, il rapporto con un Essere di tal fatta è possibile non attraverso una prensione piena e diretta, ma solo tramite quella che Heidegger chiama rammemorazione (*An-denken*). Inoltre, se l'Essere si dà solo al passato, non si dà al presente, in virtù di quella che Heidegger chiama "differenza ontologica". "L'Essere non si dà mai come presente, perché così diventerebbe un ente, anche se l'ente supremo, dato come gli altri" (Vattimo, 2012: 135), venendo a trovarsi in una posizione paritaria i cui rischi, peraltro, non hanno niente a che fare con le tradizionali gerarchie spirituali, filosofiche o metafisiche. Più precisamente, grazie alla differenza ontologica, "l'Essere si dà come presa di distanza dall'ente in quanto datità obiettiva" (Vattimo, 2012: 135), in due sensi fra loro strettamente connessi. In primo luogo, essendo nel passato, l'Essere si dà come presa di distanza dagli oggetti (e dai soggetti) a disposizione qui ed ora, misurabili dalle tecnoscienze e manipolabili dall'industria committente, pronti ad essere prelevati *just-in-time* e infilati in un processo produttivo diretto a farne beni o servizi profittevoli. In secondo luogo, e in conseguenza di ciò, l'Essere si dà come presa di distanza dalla logica generale che governa tale processo: perché pensato come oggetto, e quindi come razionalità oggettiva, l'Essere non sarebbe altro che la fondazione della disumanità del mondo, il principio che presiede all'organizzazione totale, il fondamento di quel pensiero calcolante che fa degli oggetti puro materiale dell'economia, e dei soggetti, senza alternative, "risorse umane" o consumatori. Se si vuole ricorrere a una metafora, grazie alla differenza ontologica (cioè al suo stare nel passato) l'Essere è una luce, una luce di tramonto entro cui ogni oggettività può, o dovrebbe, apparire.

C'è quindi, in questa sorta di distopia rispetto al presente, una peculiare intenzionalità dell'Essere, che si configura come una specie di modello, di compito, di esempio per il soggetto contemporaneo: anch'esso chiamato a guardare il mondo (i fatti, gli oggetti, la realtà) nella stessa ottica ed entro la stessa luce, al fine di "ridurre la violenza e la perentorietà dell'ente che si spaccia per il vero Essere" (Vattimo, 2012: 137). Tale compito etico si fa tanto più urgente, quanto più la realtà a cui si rinvia è complessa. Infatti, per quanto riguarda i fatti semplici, la loro perentorietà si risolve di regola in affermazioni ovvie e preliminari, se non un po' surreali ("Questa è una sedia, è una sedia!". "Certo che è una sedia, e allora?". "È una sedia, è qui, non puoi negarlo!". "Scusa, ma ti senti bene?": dove il tratto surreale è dato dal fatto che il primo dialogante non è il nipotino giocherellone, ma un potentissimo ordinario di filosofia teoretica). Per quanto riguarda invece le realtà più complesse, dietro alla perentorietà dei fatti si nasconde di regola l'ideologia, il tacitamento delle obiezioni e la violenza ("C'è la crisi economica, è un fatto, dunque bisogna licenziare": dove il nesso causale tra crisi e licenziamenti è tutto da discutere, e dalla crisi si potrebbero trarre conseguenze *toto caelo* diverse). La "dissoluzione della realtà" così individuata ha quindi un carattere metaforico e simbolico, e non letterale: sta ad indicare la dissoluzione delle cogenze fasulle del mondo, il fatto che i ganci, gli snodi, le viti e i bulloni che tengono insieme le società tardo-moderne non hanno alcun carattere "naturale" od oggettivo, e quindi immodificabile, ma sono il risultato di scelte sociali e di rapporti di potere ben precisi, aperti alla discussione e alla revisione. "È e può essere solo una dissoluzione etica – dunque un «dovere» che non si compie mai, e che soprattutto non si attua in una negazione teorica del «mondo reale»" (Vattimo, 2012: 137), né tantomeno nella sua negazione pratica o concreta. Interpretarlo, più o meno in buona fede, in questo modo letterale

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

(e magari additare il debolista come un millantatore, perché "nega il reale" ma fa un passo indietro se un'auto sta per investirlo) porta a un completo fraintendimento.

Per spiegare questa difficoltà di accesso al simbolico, viene da pensare a una battuta simpatica, ma già *off-limits* nelle scuole medie inferiori ("Vuoi un bicchiere d'acqua?". "No, il bicchiere può essere solo di vetro"): battuta che, nella sua radicale negazione di ogni metaforicità, esemplifica il più facile espediente per ridicolizzare i propri compagni, od ex-compagni, filosofici. Ma soprattutto, la sua logica rischia di essere il segreto *Leitmotiv* di un intero sistema di pensiero, di una visione del mondo rigidamente scientista che, per poter affermare che l'unica forma di conoscenza "vera" è la percezione sensibile degli oggetti, è costretta a negare il valore conoscitivo dell'esperienza artistico-letteraria – e dunque a ridurre il simbolo e la metafora, che ne costituiscono la struttura espressiva fondamentale, a strumenti di evasione dal reale in direzione del vaniloquio, della fatuità, della vuota escogitazione di larve e fantasmi. In altri termini, quanto più è forte la fissazione oggettivistica, tanto più è obbligata l'opposizione alla metafora – ovvero a una delle forme più sottili ed efficaci che abbiamo per cogliere la realtà così com'è, nella sua complessità di piani e nelle sue continue metamorfosi. Tale difficoltà ad affrontare l'esperienza nei suoi significati plurimi, polisemici e cangianti, che è in fondo una resistenza a interpretare la vita come fonte originaria di creazione e distruzione, rischia di produrre un curioso "fissismo" teorico, che delega il cambiamento della realtà solo al carattere performativo (e quindi controllato) delle leggi, dei contratti e degli atti giuridici, e non all'imprevedibilità delle grandi forze storiche, politiche, sociali ed economiche.

4. Al contrario, l'importanza della metafora per un adeguato rapporto con il reale è stata ancora di recente ribadita in *Nuova filosofia delle piccole cose* di Francesca Rigotti, un interessante lavoro che si riconnette da vicino alle posizioni di Hans Blumenberg. Quest'ultimo infatti, a partire da *Paradigmi per una metaforologia* (1960), ha respinto la concezione tradizionale per cui le metafore sarebbero una semplice anticamera logica, un mero prodromo del pensiero concettuale, attribuendo loro una specifica funzione di conoscenza dal carattere originario e fondativo, in quanto orizzonti ermeneutici che individuano, strutturano e configurano la nostra interpretazione del mondo. Come accade al simbolo in Kant, infatti, le metafore sono per Blumenberg rappresentazioni simboliche, figurate o analogiche di realtà umane, di orizzonti storico-culturali, di configurazioni di valori sostanzialmente irriducibili alla concettualizzazione – ciò che succede appunto con le "idee estetiche" kantiane, definite dalla *Critica del Giudizio* come rappresentazioni dell'immaginazione a carattere poetico o artistico, che raffigurano in forma simbolica o analogica non solo le "idee della ragione" (l'anima, il mondo, Dio), ma anche l'amore, la morte, la gloria, il male morale: ovvero quegli ambiti di esperienza e conoscenza che non possono essere racchiusi in un concetto preciso, ben determinato, corrispondente in modo perfetto a ciò a cui rinvia. In questa prospettiva kantiana, l'attenzione di Blumenberg si sofferma soprattutto sulle metafore assolute, cioè quelle metafore non riconducibili ad altre forme di pensiero (in particolare al pensiero concettuale, con le sue definizioni fredde, unilaterali e monosemiche) e non deducibili da altre metafore (nel qual caso si tratterebbe di metafore derivate). Tali immagini-cardine esprimono dunque interpretazioni del mondo, scelte di vita ultime, orientamenti storici di fondo, tropismi originari e non ulteriormente motivabili; e si costituiscono come un deposito di senso che impronta di sé le autorappresentazioni e le aspettative di un'intera civiltà. Alcune fra le più note opere di Blumenberg sono appunto una ricostruzione della storia delle più importanti "metafore fondamentali", rilevate non solo nella storia della cultura e delle idee, ma anche all'interno della specifica tradizione filosofica. Anche le filosofie che si vogliono più pure, algide e tecnicamente strutturate, infatti, sono sotterraneamente percorse da tali metafore, che emergono

ISSN: 1594-378X

nei testi come indicatori segreti che rivelano (o tradiscono) gli orientamenti di fondo del pensiero, e la loro evoluzione diacronica[7].

Appunto sulla scia di Blumenberg, anche Rigotti ritiene che l'accesso alle cose, alla loro ricchezza e complessità interna, sia davvero garantito soltanto dalle metafore. Nella loro capacità di evocare oggetti, eventi e forme di vita, le metafore promuovono un arricchimento ed approfondimento della visione umana, moltiplicando le possibilità di cogliere l'articolazione e la ricchezza del reale: proprio "come se le metafore stesse offrissero una via privilegiata alla comprensione del mondo espresso dal linguaggio" (Rigotti, 2013: 11). Per Rigotti, la metafora non è soltanto l'immagine che rimane dentro al concetto, che lo modella e lo plasma; di più, è una forma costitutivamente interna al processo di elaborazione del concetto, che agisce con lui in una relazione simbiotica. Il linguaggio per immagini è allusivo, evocativo e oscuro, e tuttavia profondamente vero: le metafore, manifestando le cose che designano o evocano, al contempo alludono sottilmente a una loro profondità nascosta, invitano ad andare oltre, mostrano una peculiare capacità di fare apparire l'altro, occultandolo. Pur prive di un contenuto logico matematizzabile o razionalizzabile in termini scientifici, le metafore sono forme che irradiano significato, in una prospettiva teorica che, nelle parole della stessa Rigotti, rinvia al pensiero di Husserl. Se infatti le metafore sono tramite di uno sguardo particolare, grazie a cui i fenomeni si possono osservare come se li si vedesse per la prima volta, esse determinano una *epoché*, quella sospensione o messa tra parentesi del mondo dopo la quale, venute meno tutte le idee preconcette, la cosa ci appare nella sua dimensione più autentica e originaria, nella sua essenza. Tale posizione husserliana è tuttavia superata da Rigotti, almeno nella misura in cui, nel suo proposito di "arrivare alla cosa attraverso la metafora", le interessa "più la metafora che la cosa, il fenomeno o il concetto che essa designa ed evoca" – o meglio, le interessa l'"entità composta da metafora e concetto" (Rigotti, 2013: 23) in quanto organismo simbiotico e inscindibile, che ha senso e vita solo nella sua unità.

Di qui deriva, in *Nuova filosofia delle piccole cose*, l'affermazione (la presa d'atto propriamente realistica) della centralità del linguaggio: che, come in Gadamer e nell'ermeneutica, è il luogo della mediazione totale. Dal linguaggio, infatti, non si può in nessun modo uscire per cogliere la realtà "così com'è", cioè nella sua articolazione, complessità e stratificazione, e nella congiunta necessità di essere spiegata, decifrata, interpretata, comunicata. In altri termini, senza possibile eccezione, "tutto l'insieme di ciò che chiamiamo «realtà» è colto dagli esseri umani attraverso la mediazione di quadri simbolici e cognitivi di natura sociale (come, innanzitutto, quelli forniti dal linguaggio che usiamo)" (Jedlowski, 2012: 72): quadri che sono, ovviamente, coerenti con le pratiche che caratterizzano le specifiche forme di vita. Questo inquadramento culturale, e quindi necessariamente linguistico, vale già per la percezione sensibile degli oggetti, che appunto "è orientata, situata, strategicamente costituita, esattamente come la traduzione, che si compie sempre per qualche ragione, con qualche scopo, secondo certe pertinenze piuttosto che altre" (Fabbri, 2012: 28); e vale a maggior ragione per la rappresentazione degli oggetti, se è vero che "ogni nostra rappresentazione della realtà, anche la più verista, oggettiva e scientifica, è mediata dalle categorie, dai linguaggi e dagli strumenti che adoperiamo per osservarla" (Rigotti, 2013: 65). Vi è una costante e inemendabile compenetrazione tra il naturale e il sociale (cioè il socialmente costruito); e il fatto che queste due dimensioni si fondano o si implichino senza soluzione di continuità, ovvero che la realtà che ci circonda sia naturale *e insieme* costruita socialmente, è un presupposto pressoché ovvio per le scienze sociali da più di un secolo (Dal Lago, 2014: 60-61).

Questa inevitabile mediazione sociale vale già per le questioni apparentemente più tecniche, asettiche ed oggettive. Infatti, anche per affermare che "questo oggetto pesa tot grammi"

[7] Per una applicazione del metodo di Blumenberg cfr. Menzio (1994).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

occorre avere (socialmente) stabilito con precisione che cosa sono i grammi, ed essersi messi d'accordo sulla convenienza di usarli come misura del peso, a preferenza di altri indicatori; e occorre aver costruito degli strumenti che permettano di pesare gli oggetti, e di confrontare i risultati. Allo stesso modo, ha poco senso affermare con piglio populista che "se diciamo che non ci sono fatti, solo interpretazioni, allora anche il Global Warming è soltanto una interpretazione, il che sarà anche consolante, all'inizio, ma alla lunga non promette niente di buono, visto che è un ottimo motivo per lasciare le cose come stanno" (Ferraris, 2013: 83): perché le interpretazioni partono già dalla misurazione del riscaldamento (dove? come? in rapporto a quali elementi della geosfera?), ai parametri da impiegare, all'individuazione della soglia del pericolo, alle responsabilità del fenomeno e alle misure da adottare per impedirlo. Ognuno di questi punti è oggetto di valutazioni diverse, non necessariamente in mala fede, ed è comunque nucleo focale di enormi interessi economici, politici e strategici, che condizionano pesantemente le valutazioni stesse. Con il riscaldamento globale accade dunque lo stesso che con la nebbia di un celebre esempio di Ulrich Beck: una nebbia fittissima tipica di una zona dell'Indonesia, che se è chiamata *fog* costituisce un problema ecologico e va eliminata con le più ingenti spese, ma se è chiamata *haze*, cioè nebbiolina, rimane irrilevante (Fabbri, 2012: 31). Anche il riscaldamento globale esiste, e viene o non viene affrontato, in funzione di come è definito.

Se, quindi, questa mediazione o costruzione sociale opera già nei fatti più tecnici, "oggettivi" e scientificamente misurabili, a maggior ragione varrà quando viene implicato il linguaggio. Data questa oggettiva complessità del mondo reale, renitente ad ogni semplificazione, si capisce da un lato l'ironia di Rigotti (2013: 74) ("Altro che la realtà che torna pacificata a ricevere il cordiale benvenuto degli ingenui filosofi che pensano di poterla domare, ritraendola come realmente è, col loro realismo vecchio e nuovo!")[8]; e dall'altro lato, non si può che condividere la sua scelta di porsi esplicitamente "all'intersezione della filosofia con le forme della narrazione e dell'arte" (Rigotti, 2013: 63). *Nuova filosofia delle piccole cose*, infatti, si accosta pressoché sempre agli oggetti e agli eventi quotidiani attraverso le immagini e le descrizioni della letteratura, da Cavalcanti a Ponge, da Belli a Calvino, da Rilke a Caproni a Dürrenmatt, ma anche guardando ad autori meno "istituzionalizzati" come Jeffrey Eugenides, Arundhati Roy o Jonathan Lethem. Le cose così arricchite dalla letteratura, poste in una luce di affetto, profondità e vicinanza, si fanno a loro volta simboli, metafore, incarnazioni o indici di problemi filosofici, che sono nuovamente illustrati e affrontati con l'aiuto di altre metafore "oggettuali", con associazioni anche letterariamente creative, ma anche con il richiamo al mito e all'etimologia, ricco deposito di conoscenze e suggestioni interne al linguaggio. Questo percorso, che risente del pensiero della prossimità di Nietzsche e della micrologia di Adorno, si svolge con elegante finezza, ma soprattutto con quel calore e quell'affettività che sono tipici dell'esperienza letteraria.

5. Come abbiamo già sottolineato, le posizioni di Rigotti proseguono e declinano la metaforologia di Blumenberg. Ma a risultati analoghi si può giungere anche da altri percorsi di pensiero, ugualmente interessanti: ad esempio ripercorrendo le tracce di quella "tradizione nascosta" al centro di un ampio volume di Francisco José Martín, intitolato appunto *La tradición velada*. Il riferimento è all'eredità del pensiero umanista, il cui rilievo propriamente filosofico è stato posto in luce, nella seconda metà del Novecento, da Ernesto Grassi. Al suo centro vi è infatti la piena assunzione della "interrelazione delle facoltà intellettive dell'uomo con la conoscenza del reale attraverso la sua mediazione linguistica" (Martín, 1999: 101): mediazione che gli umanisti hanno esercitato elettivamente nei confronti della tradizione dei testi classici,

[8] Il riferimento è al volume *Bentornata realtà* curato da Mario De Caro e Maurizio Ferraris (2012).

ISSN: 1594-378X

ma che può senz'altro estendere la propria portata all'intera realtà, nella consapevolezza di quella radicale, costitutiva storicità dell'essere umano che è appunto testimoniata dal linguaggio. Questo nucleo umanista rappresenta, per Martín, un elemento distintivo del pensiero spagnolo, caratterizzato da una forte presenza dell'elemento letterario e retorico nell'opera di molti dei suoi migliori pensatori: con una rilevanza che, in termini storico-culturali, ha le sue espressioni più intense ed elevate in Juan Luis Vives e Baltasar Gracián (autore, in particolare, del volume *Agudeza y arte de ingenio* del 1648).

Si tratta di una tradizione filosofico-letteraria che si articola su due nuclei operativi principali, l'ingegno e l'acutezza. Ingegno (*ingenium*) è la facoltà conoscitiva, e insieme creativa, che permette di cogliere le diverse relazioni, corrispondenze, somiglianze e differenze fra le cose, guardandole nella loro concretezza e singolarità. Tale ingegno, chiaramente contrapposto alla *ratio* cartesiana, non è mai passivo, bensì mobile e innovativo: non a caso, nella tradizione latina, l'*ingenium* è la facoltà inventiva per antonomasia, fonte dell'*ars inveniendi*. L'acutezza (*acumen*) è l'espressione più propria e originaria dell'*ingenium*, che gli permette di differenziarsi dal pensiero razionale per la sua capacità di tenere insieme verità e bellezza, attraverso un linguaggio che ovviamente non sarà logico-deduttivo, ma metaforico: appunto quel linguaggio capace di scoprire, di plasmare, di dare forma o espressione alle diverse e singolari relazioni che l'ingegno incontra fra le cose, incarnando la verità del singolare. Questa interazione fra *acumen* ed *ingenium* porta, come è evidente, a una piena valorizzazione del ruolo filosofico della metafora. Se quest'ultima infatti, con la sua potenza creativa e la sua immediatezza di effetti, è la forma che meglio può dare espressione alle relazioni, corrispondenze, somiglianze o differenze fra le cose, essa permette di superare l'isolamento a cui il razionalismo filosofico ha consegnato gli oggetti della vita, contrapponendogli quella costitutiva relazionalità del mondo grazie a cui le cose hanno valore e significato. Ma soprattutto, la metafora è una forma di conoscenza che opera attraverso un linguaggio individuale, affettivo, non-razionale: appunto per questo, essa è "capace di manifestare ciò che si perde nell'astrazione (i colori cangianti dell'autunno, l'eternità di un bacio, il canto dell'usignolo ascoltato attraverso la finestra di una cella)" (Martín, 1999: 106), dando voce a ciò che è singolare, fragile e caduco.

L'eredità della *tradición velada* emerge, non senza contraddizioni, in Ortega y Gasset, nel quale si registra una peculiare oscillazione teorica in riferimento alla metafora. Da un lato, infatti, Ortega accenna a strutturare le *Meditazioni del Chisciotte* intorno alla metafora del bosco: immagine polisemica che indica al contempo la realtà nel suo complesso, la situazione storica, politica e culturale della Spagna primo-novecentesca, e il libro stesso oggetto dell'analisi orteghiana (il *Chisciotte* di Cervantes). Secondo la logica interna di tale impiego, la metafora appare come una forma eminente e privilegiata di conoscenza del reale, a fronte della quale il concetto è un mero strumento di stabilizzazione teorica, di consolidamento, di integrazione delle cose nella struttura del mondo – operazione che per Ortega ha un valore etico, in quanto tale inserimento dei fenomeni in una rete di significati attua una forma di relazione, è un gesto di amore che si contrappone all'isolamento, all'emarginazione e alla separazione delle cose le une dalle altre, e quindi alla loro vanificazione o annichilimento. Dall'altro lato, però, Ortega esita in tale impiego della metafora, e non porta fino in fondo il processo della sua valorizzazione, per il sotterraneo timore di non essere considerato un filosofo, bensì un letterato: timore non tanto individuale o psicologico, quanto legato alla convinzione che la cultura spagnola dell'epoca, *in primis* Unamuno, fosse caratterizzata da un eccesso di letterarietà. Tale primato della letteratura costituiva, per Ortega, un freno al suo progetto di aprire la Spagna alla migliore tradizione filosofica europea, colmando in tal modo, attraverso la chiarificazione dell'attività concettuale, il deficit di modernizzazione della cultura iberica.

La filosofia della metafora in Ortega rimane quindi implicita, occupa una posizione embrionale e non pienamente sviluppata; e le stesse metafore da lui impiegate sembrano sempre

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

sul punto di essere abbandonate, in vista della loro trasformazione in concetti: quasi fossero solo il primo, provvisorio momento della costruzione di un nuovo dizionario filosofico, in cui il ruolo principale spetterà ai concetti. Lo si vede con chiarezza nella sezione preliminare delle *Meditazioni del Chisciotte*, che attribuisce alla metafora una funzione ancora transitoria e introduttiva, "un indubbio carattere di provvisorietà: la metafora fonda un discorso inaugurale della filosofia, però non si costituisce come elemento autosufficiente dello sviluppo filosofico" (Martín, 2005: 87), compito che è invece specifico del concetto; né essa può salvare ciò a cui si riferisce (la metafora "non salva, o, almeno, non salva ai fini di quella sicurezza che Ortega voleva per la salvazione") (Martín, 2005: 100). Su quest'ultimo punto, si potrebbe avanzare un'obiezione: se, come ha mostrato il prosieguo della storia occidentale, la rete concettuale della filosofia a cui guarda "eticamente" Ortega si risolve sempre più nel pensiero calcolante, cioè nella logica delle tecnoscienze e dell'economia, si può suggerire che siano appunto la metafora, il simbolo, l'immagine letteraria a salvare con *pietas*, nella memoria del lettore, ciò che andrebbe altrimenti perduto. Ma in ogni caso, in queste posizioni di Ortega sono presenti *in nuce*, in forma implicita e tuttavia significativa, tutti i presupposti necessari per riconoscere appieno il ruolo cruciale della metafora: ovvero la consapevolezza che "nella verità (*alétheia*) della metafora, conoscenza ed emozione si danno unite, interpenetrate, fuse in una cosa sola. Questo tipo di verità agisce, quindi, tanto sulla parte razionale quanto su quella passionale dell'uomo" (Martín, 1999: 380)[9].

La valorizzazione filosofica della metafora trova invece piena esplicazione in María Zambrano, il cui progetto teorico-culturale è caratterizzato da una profonda immersione nella tradizione letteraria spagnola: un ampio raggio di esplorazione creativa che spazia da Cervantes a Galdós, dalla mistica rinascimentale alla poesia d'avanguardia, allo scopo di trarne una filosofia valida per il futuro, ovvero una forma di pensiero che permetta di superare in modo definitivo la crisi della modernità. Se quest'ultima si configura, propriamente, come la crisi della razionalità moderna, la soluzione alle sue aporie non può essere trovata all'interno del razionalismo filosofico che la ispira, la pervade e la limita, bensì attraverso un radicale cambio di paradigma, che faccia appello a ciò che dalla ragione è stato lungamente emarginato: la *tradición velada* di Martín o, più in generale, quell'esperienza artistico-letteraria a cui la filosofia guarda spesso con diffidenza ed estraneità, se non con gesti di disprezzo. La proposta zambraniana, come è noto, è appunto nel segno di un pensiero metaforico: ovvero di quella "ragione poetica" non-razionalista, e non manipolatrice del reale, caratterizzata dalla prevalenza della libertà metaforica sulla sicurezza concettuale. Essa permette un'esperienza del mondo grazie a cui "la verità non è più una conquista, ma un incontro"; è "una ragione non coercitiva, ma mediatrice e integratrice, una ragione che non pretende di imporsi sulle cose, che non aspira al loro possesso o al loro dominio, ma che, al contrario, si lascia possedere dall'infinita varietà e molteplicità del mondo e della vita" (Martín, 2006: 8): e che si risolve pertanto in una forma di amore per il mondo, di accettazione dei suoi limiti, di riduzione della violenza.

Sulla scia di Zambrano, anche Martín accede innanzitutto a una valutazione positiva della metafora, tanto più esplicita quanto più lo studioso si libera dai vincoli di fedeltà filologica al pensiero di Ortega. In effetti, non si può che condividere tale scelta di privilegiare la metafora (e quindi la letteratura) come forma di conoscenza e di accesso al reale, nella constatazione che la letteratura è caratterizzata da un impulso conoscitivo propriamente irrinunciabile, senza il quale essa perde non solo il proprio slancio, ma anche la propria costitutiva

[9] Sulla teorizzazione della metafora in Ortega, in alcuni scritti tra il 1909 e il 1925, e sul loro carattere anticipativo rispetto alla riflessione del Novecento (linguistica, strutturalismo, semiologia, ermeneutica, filosofia del linguaggio) cfr. Martín, 1999: 353-394.

ISSN: 1594-378X

ragion d'essere. Infatti, volendo guardare ai due estremi della possibile oscillazione dell'esperienza letteraria, anche la finzione narrativa più libera e incondizionata è un modo di disvelamento della verità (se si vuole, dell'implacabile verità delle menzogne, come mostra il *Chisciotte* cervantino). All'altro estremo, è pacifico che il romanzo realista o naturalista della seconda metà dell'Ottocento si configura come un'indagine metodica, articolata e "scientifica" della società contemporanea, diretta alla sua conoscenza e interpretazione. Il lettore di romanzi non rinuncia alla conoscenza della realtà, ma la persegue in un modo diverso da quello fattuale, empirico o razionalista; grazie al suo statuto conoscitivo e al valore di pensiero che implica, la letteratura non si situa nello spazio dell'improprietà o dell'impostura intellettuale, né tantomeno in quello dell'evasione (Martín, 2009: 84-85): contesto in cui inevitabilmente la confinano quelle ontologie che, attribuendo valore solo alla percezione sensibile, guardano alla letteratura come ad una vuota escogitazione di fantasie inutili.

Fra l'altro, per Martín la tradizione umanistica (la convergenza o incrocio tra letteratura e filosofia) non è solo un orizzonte di indagine storico-culturale o teorica, costituito appunto dalla *tradición velada*; è anche uno spazio ottimamente praticato nella scrittura, con una "volontà di stile" o coscienza linguistica che, in effetti, è assai poco frequente nelle pagine filosofiche. La difficoltà di questo approccio è infatti duplice: da un lato si tratta, in termini tematici, di far convergere il dato letterario (l'analisi specifica dei testi) con il ragionamento filosofico; e dall'altro lato, di valersi della polisemia letteraria *all'interno* dell'argomentazione concettuale, sviluppandone più tracce teoriche al medesimo tempo. In ogni caso, è indubbio che questo legame della filosofia con la letteratura, vissuto attraverso la piena valorizzazione della metafora, sia un operare "ai margini […] della modernità vittoriosa e imperante, all'ombra della sua luce empia [*impía*, cioè opposta alla *pietas*], nell'opacità della sua trasparenza risplendente" (Martín, 2011: 6): il che sembra connettersi o rinviare, non senza qualche oscillazione, a quella critica otto-novecentesca della modernità che ha uno dei suoi vertici più affilati in Adorno (si veda l'incipit della *Dialettica dell'illuminismo*, "la terra interamente illuminata splende all'insegna di trionfale sventura") (Horkheimer e Adorno, 1966: 11), e che sfocia nella difesa dell'opacità mass-mediale ne *La società trasparente* di Vattimo, e nella centralità della metafora della mezza luce in Rovatti (*Il declino della luce*, *L'esercizio del silenzio*). Appunto la vicinanza a questa *Kulturkritik*, anche contro alcune affermazioni esplicite di Martín, sembrerebbe configurare la *tradición velada* non come una forma minore o negletta della modernità, ma come un fenomeno intimamente anti-moderno, o almeno di radicale contenimento delle manifestazioni più tipiche della modernità.

6. Riassuntivamente, quindi, i percorsi per riaffermare la centralità della metafora e del simbolo (e per deplorare, di conseguenza, la difficoltà concettuale o il rifiuto di accesso al simbolico) sono diversi, e senza eccezione interessanti e produttivi. Se è vero quanto affermava Cassirer, cioè che l'essere umano, ancor prima che *animal rationale*, dovrebbe essere definito come *animal symbolicum*, la simbolizzazione è, con buona pace di ogni percezione sensibile, la capacità specifica e differenziale dell'essere umano come tale; e il luogo primo di ogni simbolizzazione è il linguaggio, attività simbolica per eccellenza che consiste nell'applicazione di suoni a cose, di significanti a significati, dove gli uni e gli altri sono del tutto eterogenei fra loro. Proprio tale divaricazione tra le cose e i loro nomi, diversi e plurimi, ha un effetto moltiplicatore di senso, in quanto in tal modo l'universo si articola, si diversifica, si riempie di significati sempre ulteriori. Il simbolo (e quindi la metafora) hanno una funzione di mediazione fra la pura datità oggettuale, la cosalità più grezza e contundente, e l'astrazione; la traduzione simbolica delle cose e degli eventi, che è innanzitutto traduzione nella parola, impedisce di ridurre la nostra esistenza alla pura fatticità. Il simbolo, in quanto luogo dell'immaginario ar-

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

tistico (e quindi la metafora, in quanto luogo dell'immaginario letterario) sono ciò che permette di sottrarci all'alternativa secca, e ugualmente rovinosa nei due corni, proposta dalle forme più ingenue di realismo filosofico: ovvero quella tra realtà intesa come pura cosalità, e immaginazione intesa come fantasticheria, vacuità artistoide, esplicito delirio.

Storicamente, dall'antichità classica fino al Seicento, non si è dubitato di attribuire alla metafora (e in particolare all'allegoria) una chiara e insostituibile funzione conoscitiva. Se infatti il mondo umano, sublunare e fisico riflette, in maniera indiretta ed oscurata, il mondo celeste, eterno e metafisico, allo stesso modo la metafora permette di passare dal senso proprio degli oggetti, spesso banale o anodino, al loro senso figurato, e quindi a una realtà più vera, e a una verità più profonda. In altri termini, con benemerito anticipo storico rispetto al periodico risorgere di percettologie sensistiche o materialistiche, "le metafore e le allegorie descrivono e raccontano con la stessa efficacia l'intelligibile nascosto sotto il sensibile, e l'impostura del sensibile che si spaccia per intelligibile", smascherando così "il carattere illusorio, comico e ingannatore di questi riflessi effimeri del cielo nello specchio di quaggiù" (Fumaroli, 2011). Come è noto, però, la rivoluzione scientifica del Seicento ha cancellato completamente questo paradigma, facendo coincidere senza residui il mondo fisico con quello metafisico. La funzione conoscitiva è stata così dislocata, passando dalla metafora (cioè dal linguaggio letterario) a un campo del tutto diverso, il linguaggio matematico inteso come legge organizzativa dell'intero reale. Ciò non ha però implicato un'automatica ripulsa della letteratura. Ad esempio, come è noto, Galileo apprezzava senz'altro l'Ariosto e lo anteponeva al Tasso, perché l'*Orlando furioso* si propone sin dall'inizio come una vicenda di pura finzione, come un'opera in cui, a differenza della *Gerusalemme liberata*, l'autore non prende sul serio ciò che racconta – e con ciò dispensa il lettore dal credere alla verità dell'opera letteraria, cioè alla sua funzione conoscitiva, a vantaggio di una fruizione puramente ludica e ironica (Fumaroli, 2011).

Di fatto, nonostante vari e volenterosi tentativi di conciliazione, questa contrapposizione tra istanza metaforica e linguaggio matematico continua a segnare la cultura ancora oggi: dove, a fronte della matematizzazione dell'intera realtà operata dall'economia, dalle tecnoscienze e dall'informatica (basti pensare agli algoritmi che governano la Rete, o al predominio mercatista del quantitativo sul qualitativo), e a fronte dell'auspicio tecnicista che ogni forma di linguaggio adotti l'impersonalità, l'esattezza e l'univocità logica della matematica, non si può fare a meno di evidenziare l'impoverimento dell'esperienza umana che deriverebbe da tale uniformazione: se è vero che il linguaggio matematico non è adeguato a esprimere la complessità del reale, la ricchezza del sociale e la varietà delle forme di vita, ed è piuttosto tramite di un potere o di un abuso su di esse. Anche nelle peggiori circostanze, d'altronde, è difficile pensare che possa venir meno l'efficacia delle metafore, depositate nel linguaggio quotidiano e in esso spontaneamente attive; il che conferma ulteriormente la funzione espressiva del linguaggio metaforico – e quindi, in ultima analisi, la funzione conoscitiva della letteratura, in cui la metafora è attivata al suo grado più alto, con il massimo dispiego delle sue valenze euristiche e interpretative. Non a caso, rispetto alla tradizione letteraria europea dalle origini sino al Seicento, negli ultimi secoli il punto focale dell'esperienza metaforica si è spostato dall'allegoria (peraltro, ancora al centro della poetica baudelairiana) al simbolo, da intendersi come l'altro corno dell'espressione metaforica: simbolo la cui flessibilità, inesauribilità e polisemia sono particolarmente idonee a conoscere e interpretare un mondo che non ha più *una* metafisica di riferimento.

Appunto la contrapposizione tra istanza metaforica e linguaggio scientifico-matematico permette di valutare correttamente un'altra opera oggetto di facili fraintendimenti, *Addio alla verità* di Vattimo, il cui titolo rinvia alla necessità di dare "addio alla verità scientifica negli ambiti non strettamente scientifici", ovvero attinenti alla politica, la religione, l'economia, la

ISSN: 1594-378X

vita sociale, l'affettività, le relazioni umane, i rapporti interculturali. In altri termini e in maniera tutt'altro che scandalosa, per Vattimo, si tratta di respingere il metodo scientifico, con tutti i suoi riduzionismi e semplificazioni, quando si affrontano realtà e questioni propriamente umanistiche. Appunto in questa chiave, a patto di leggere le opere che si intendono eventualmente criticare, "si precisa il senso del titolo *Addio alla verità*. La presa di congedo è dalla verità come rispecchiamento «oggettivo» di un «dato» che, per essere descritto adeguatamente, deve essere fissato come stabile, appunto come «dato». Ora, questo si può fare nelle scienze", perché corrisponde al metodo specifico del loro costituirsi; ma non si può fare altrove, in ambiti più complessi e articolati, "sia perché [le scienze] non mettono in questione l'orizzonte (il paradigma) dentro cui si muovono, sia perché ignorano la totalità dei rapporti dialettici che condizionano i loro oggetti" (Vattimo, 2009: 13-14). Il che, ovviamente, non significa che gli scienziati non possano pensare le questioni più decisive per l'esistenza umana, la convivenza civile, la conoscenza in generale (se si vuole, con Kant, le questioni noumeniche): significa che possono pensarle solo *en philosophe*, per così dire, e non attraverso il proprio metodo scientifico.

7. Riassuntivamente, ritornando al passo "non esistono fatti, ma solo interpretazioni" e alla sua lettura letterale, quasi fosse un'affermazione scientifica, tale scelta di "rovesciare la tesi nietzscheana fatti/interpretazioni" testimonia innanzitutto la volontà teorica di "demonizzare metafore e immaginazione" (Rigotti, 2012: 19). Ma in secondo luogo, al di là della difficoltà di accesso al simbolico, questa lettura letterale, dando corpo "a una *querelle* semplificata tra fatti e interpretazioni", ha il chiaro scopo di "ridurre il pensiero debole a una specie di barzelletta" (Rovatti, 2011: 11), applicando senza remore la cosiddetta *strawman fallacy*, che consiste nel riferire le tesi che si vogliono contrastare in una versione stultificante, caricaturale e ridicola, in modo da poterle confutare (o distruggere) facilmente[10]. Si tratta di una strategia che risale assai indietro nel tempo, se è vero quanto afferma di sé Zenone, il protagonista de *L'opera al nero* di Marguerite Yourcenar (1991: 117): "Non ho mai deformato le opinioni dell'avversario per averne più facilmente ragione […]. O piuttosto sì: mi sono sorpreso a farlo, e mi sono ogni volta rimproverato come si rimprovera un valletto disonesto, non restituendomi la fiducia che sulla promessa di comportarmi meglio". Tale *strawman fallacy* apre infatti la strada a ogni sorta di attacchi sproporzionati, come facilmente accade contro gli avversari costruiti *ad hoc*, su misura delle proprie esigenze. Ciò si verifica ad esempio con uno degli argomenti "forti" usati, non sempre in buona fede, contro l'ermeneutica e il debolismo: quello per cui dire "addio alla verità" aprirebbe la strada al negazionismo, mettendo in dubbio la Shoah[11]. In realtà, come abbiamo già visto, rivendicare il carattere interpretativo di ogni affermazione sui fatti non significa negare i fatti stessi, o praticare un idealismo empirico (sostenere la dipendenza totale della realtà dalla mente, ovvero che le cose non ci sono se non le inventiamo noi). In altri termini, come ha osservato Vattimo (2012: 105), "c'è sempre abbastanza luce per distinguere una proposizione vera da una falsa, almeno se ci riferiamo a verità «di fatto»", cioè a constatazioni che sono tali perché formulate alla luce dei criteri disponibili e dei paradigmi vigenti: verità di fatto, conclusioni scientifiche o evidenze storiografiche a cui si giunge tramite procedure di accertamento convenute, che restano valide, e quindi applicate in misura più o

[10] Per alcune pungenti osservazioni su questo approccio cfr. D'Agostini (2013: 12, 38, 44, 54-55), che segnala che i problemi sorgono propriamente quando "una finta soluzione ripetuta ostinatamente diventa canone, e di lì in avanti orienta tanto il lavoro degli onesti quanto quello dei disonesti" (D'Agostini, 2013: 55). Che il realismo ingenuo, attribuendo ai postmoderni la tesi della realtà come infinita costruzione (e quindi manipolazione) sociale, si inventi un avversario di comodo, immaginario e caricaturale, per rafforzare la propria retorica mass-mediale, appare indubbio anche a Dal Lago (2014, 59-63).
[11] Per questa strategia argomentativa cfr. Magnani (2013).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

meno universale, finché l'esperienza non suggerisce l'adozione di procedure nuove e più soddisfacenti. Ciò vale però solo all'interno della pura fattualità, della realtà materiale nelle sue articolazioni più concrete: "Se restiamo nell'ambito dei fenomeni, direbbe Kant, si può sempre stabilire cosa è vero e cosa è falso": con la conseguenza che "correggere un errore in termini di verità di fatto è sempre possibile applicando i paradigmi vigenti" (Vattimo, 2012: 105). Le difficoltà, tuttavia, sorgono non appena si va un passo oltre, là dove i criteri scientifici e fattuali iniziano a non essere più applicabili: ovvero, come è stato osservato anche da filosofi non troppo simpatetici con il pensiero debole, "i problemi cominciano un passo dopo la tesi non controversa", quella relativa alla constatazione dei fatti, "e dipendono dai mutevoli modi di descrivere e spiegare il mondo, esposti alla contingenza e al cambiamento, alla tortuosa vicenda dei nostri saperi e alle loro trasformazioni" (Veca, 2012: 22).

Ma allora, se le cose stanno così, qualificare tale "addio alla verità" come una negazione dei fatti concreti rientra in quella strategia di invenzione di "un antirealismo inesistente, mai sostenuto da nessuno" (D'Agostini, 2013: 65) di cui abbiamo già detto: strategia certo utile per ottenere un certo clamore mediatico, ma soprattutto indispensabile per mascherare le ovvietà e i truismi tipici del realismo più ingenuo. Tale "addio alla verità" implica il congedo da qualcosa di ben diverso dagli accertamenti di fatto, si riferisce a un tipo di verità assai più complesso e articolato: si tratta non solo, come abbiamo già visto, di un addio alla verità scientifica negli ambiti non strettamente scientifici, ma anche di un addio a tutte quelle affermazioni che, negli ambiti non scientifici, mirano ad avere quel carattere definitivo e indiscutibile proprio delle constatazioni scientifiche: in altri termini, quelle verità teoriche, filosofiche, sociologiche, religiose ecc. che vogliono "spiegare tutto" senza residui, con uno sguardo zenitale e metafisico che esclude qualsiasi dubbio, dialogo o interpretazione, e che ha quindi un carattere totalitario. Si tratta, dunque, non di una negazione dei fatti, ma di una difesa della loro continua, inesauribile interpretabilità. Lo si vede con particolare chiarezza nel caso della Shoah, che, proprio per la sua abnormità innanzitutto quantitativa, rischia di "non esistere" per noi, di non avere significato, se non viene interpretata. Appunto in quanto è un caso eminente del fatto che "la realtà «stessa» non parla da sé" (Vattimo, 2012: 95), l'Olocausto ha tassativamente bisogno di essere indagato, spiegato, chiarito, interpretato; i fatti come tali, anche se incontrovertibili, spesso rimangono inesplorati, poco disponibili a cedere frammenti di verità.

A parte il rilievo che, a quanto sembra, gli unici a considerare la Shoah come un semplice fatto sono i negazionisti, che la contestano appunto in termini concreti (imprecisione nel computo delle vittime, difformità delle testimonianze, obiezioni tecniche sulle modalità di uccisione ecc.), nel caso dell'Olocausto appare evidente che per accordarsi sui fatti è sufficiente un grado minimo di buona fede; ed è quindi scontato che tutte le più recenti discussioni in merito, innanzitutto in Germania, pertengono non ai fatti, ma alla loro interpretazione. Così ad esempio, cursoriamente e senza intenzioni esaustive, pertiene all'interpretazione il quesito se lo sterminio fosse o non fosse concepibile al di fuori di un contesto di guerra (in particolare quella sul fronte orientale, che, come ha suggerito Götz Aly, fu pensata sin dall'inizio come un'impresa di annientamento parallela alla Shoah). Ugualmente, pertiene all'interpretazione il dubbio se figure come Eichmann vadano davvero considerate come incarnazioni della "banalità del male", o se questo giudizio non sia la conseguenza di una raffinata strategia difensiva dello stesso Eichmann: il che, fra l'altro, lascia da stabilire quale delle due tesi sia la più inquietante. Allo stesso modo, ha carattere interpretativo valutare se e in che misura la popolazione germanica rientrasse nella categoria dei "volenterosi carnefici di Hitler" (Daniel Goldhagen), con un'applicazione così estrema, capillare e spontanea dell'antisemitismo europeo otto-novecentesco da tramutare lo sterminio in una sorta di norma sociale, di identità politica o spirituale nazionale; o se la popolazione tedesca possa essere vista, senza nulla togliere all'enormità dei crimini e alle responsabilità dei singoli, anche come vittima dell'enorme

ISSN: 1594-378X

potere di condizionamento, e quindi di corruzione etica, del totalitarismo nazista, con il suo sradicamento di ogni libertà individuale. Ugualmente, pertiene all'interpretazione chiedersi se la rimozione delle sofferenze della popolazione civile, quale emerge da ultimo in *Storia naturale della distruzione* di Sebald, vada letta come parallela rispetto alle colpe dello sterminio, come elemento necessario di un'auto-assoluzione a buon mercato; oppure non derivi dall'introiezione dell'idea che ammettere la sofferenza dei tedeschi implichi, automaticamente, relativizzare quella di milioni di vittime dei tedeschi – e quindi presupponga un'identificazione così radicale nella colpa della Germania, nella propria identità storica di *Tätervolk*, tale da minimizzare o cancellare qualsiasi patimento subito.

Ancora, essendo i fatti del tutto incontestati, pertiene all'interpretazione il quesito se l'occultamento della propria partecipazione al regime nazista da parte di autori come Günter Grass o Martin Walser, sino ad ammissioni a dir poco tardive, sia stata una forma di opportunismo professionale legato alla cattiva coscienza; o se non vi sia stata una sorta di via intermedia tra la rimozione e la confessione piena e immediata, in cui le contraddizioni personali, le lacerazioni interiori, il sentimento di colpa e l'angoscia hanno operato come pungolo dell'attività creativa: un'opposizione postuma, più che un silenzio protratto, in cui l'impulso alla conoscenza si è espresso e liberato in forma artistica. E infine, in termini culturali più ampi, attiene all'interpretazione valutare dove si situi il punto di equilibrio tra considerare la Shoah come un evento di portata universalmente umana, esempio atroce che riassume in sé, proprio per la sua eccezionalità mostruosa, ogni genocidio e violenza della storia, o vederla come episodio legato specificamente all'identità ebraica delle vittime, con il rischio di aprire la strada a politiche della memoria a carattere strettamente etnico, religioso, nazionale o nazionalistico. Ma ancora prima, pertiene all'interpretazione la scelta stessa di identificarsi con i perseguitati e non con i persecutori, con le vittime della violenza più atroce e non con i loro carnefici (se si vuole, fatte salve tutte le proporzioni, sentirsi coinvolti nel destino di Walter Benjamin e non in quello di Alfred Rosenberg): scelta che non risiede nei fatti (nulla di più oggettivo della constatazione "sono fatti loro"), ma ha carattere interpretativo – a maggior ragione, come abbiamo visto, se si ritiene che l'amore sia una supra-interpretazione che presiede a tutte le altre. E ancora prima, la scelta di ricordare, di aprire questo processo conoscitivo e memoriale, ha carattere interpretativo.

8. Oltre all'Olocausto, un altro argomento "forte" usato nella polemica contro l'ermeneutica e il debolismo è quello che, piuttosto aggressivamente, si domanda cosa succederebbe se nei tribunali, anziché il motto "la legge è uguale per tutti", si trovasse scritto "non vi sono fatti ma solo interpretazioni". A parte il fatto che la legge è un insieme di testi che, per essere applicati, vanno interpretati, questa posizione trascura che tanto nel processo civile (che, con buona pace dell'oggettività diretta, si svolge integralmente attraverso lo scambio di dichiarazioni scritte), quanto nel processo penale, non ci si trova davanti a fatti nudi e crudi, ma ad eventi che vanno ricostruiti indiziariamente attraverso la mediazione di prove contraddittorie, perizie contrastanti, testimonianze incongruenti, supposizioni di ogni specie. La sentenza finale non verifica, accerta o conferma uno stato di fatto, piuttosto lo costruisce o statuisce: come già registrava il brocardo medievale *res iudicata pro veritate habetur*, la verità giudiziaria ha un carattere convenzionale. Così, nel caso specifico che ha dato pretesto a duri attacchi mediatici al pensiero debole, al centro del processo a un noto esponente politico c'era indubbiamente una serie di fatti: ma appunto, come ha dimostrato la sentenza d'appello, "si tratta sempre di fatti variamente interpretati, o interpretabili (intercettazioni, testimonianze, interrogatori, ecc.), che consentono, oltre ad eliminare le menzogne (la nipote di Mubarak), interpretazioni diverse e opposte (quelle dei difensori di B.). La verità che trionferà, se trionferà, sarà inevitabilmente relativa e fallibile. Relativa a chi l'ha accertata e giudicata (e condivisa). E fallibile

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

perché umana" (Martelli, 2011). In altri termini, ogni processo "finisce con una decisione, per quanto argomentata, e non con il mero riconoscimento di un'evidenza inconfutabile", di un'oggettività scientifica grazie a cui i fatti accertati si trasformerebbero automaticamente in verità (Dal Lago, 2014: 96)[12].

Particolari problemi sollevano appunto le testimonianze processuali, sempre esposte al rischio dell'inaffidabilità. La memoria umana, infatti, non è mai la riproduzione fedele e obiettiva di informazioni registrate con chiarezza nella *tabula rasa* della mente, riguardanti fatti effettivamente accaduti. Contrariamente a quanto si ritiene di solito, la memoria non ha un carattere passivo, ma è piuttosto una funzione attiva, creativa e in perenne movimento. In tal senso, come ha osservato Bodei, è erroneo ritenere che il ricordo "a caldo" sia più vero di quello evocato in seguito, che risulterebbe necessariamente indebolito, lacunoso o deformato. Al contrario, "anche il ricordo a caldo è già un'interpretazione. Esso viene spesso riscritto varie volte, come su un palinsesto, e non sempre la prima interpretazione è la migliore" (Bodei, 2004: IX): anzi, più si procede nell'elaborazione di ricordi vivi, intensi e dotati di un'eccedenza di senso, più si è in grado di cogliere in essi una molteplicità di dimensioni non immediatamente percepibili. "Sono soltanto i ricordi aproblematici, privi d'intrinseca vitalità (quelli che non impegnano emotivamente o cognitivamente) a non subire metamorfosi" (Bodei, 2004: IX): categoria a cui certo non appartengono i ricordi del testimone processuale, investito di ogni sorta di tensione e responsabilità. Proprio per il contesto in cui sono esplicitati, i ricordi giudiziali mostrano con evidenza che la memoria, in virtù della sua plasticità, è una ricostruzione che può essere influenzata, in misura anche notevole, da variabili quali le conoscenze o i pregiudizi del soggetto, la quantità di tempo trascorso, la presenza di ricordi o suggestioni di eventi analoghi, magari di grande risonanza mediatica, il modo in cui le domande sono formulate, l'autorevolezza di chi le pone, il desiderio di compiacere l'interlocutore (D'Alessandro, 2012: 65-66, con vari e interessanti esempi di falsi ricordi).

Non stupisce che una riprova di ciò sia fornita appunto dalla letteratura, ad esempio dal romanzo *Rosaura alle dieci* di Marco Denevi (1993), pubblicato originariamente nel 1955. Quella che appare come l'uccisione di una giovane donna da parte del marito, la sera stessa del matrimonio, viene presentata e contestualizzata attraverso una descrizione più ampia della loro vicenda, affidata dall'autore alle dichiarazioni di cinque personaggi distinti: la padrona della pensione La Madrileña di Buenos Aires, donna loquace, acuta e un po' impicciona, ma di buoni sentimenti; un giovane intellettuale ospite della pensione, imbevuto del Nietzsche più fallocrate e superomista, provvisto di un'autostima a dir poco abbondante; il marito (apparentemente) colpevole, un pittore fragile e inibito, ma portatore di un'inattesa dignità; una zitella pensionante, dalla *pruderie* ipocrita e puntigliosa; e infine la vittima (o meglio una sua lettera), che in chiusa suggerisce che la donna è una persona completamente diversa da quella pensata sino a quel momento: non una fanciulla timida e palpitante, pronta a sfidare l'opposizione del padre per coronare il proprio sogno d'amore, ma una prostituta appena uscita di prigione, che in virtù di una serie di equivoci, fraintendimenti e visionarietà ostinatamente coltivate, viene imposta come moglie al pittore.

Non senza sottili ironie, le descrizioni e testimonianze dei personaggi forniscono, se non altro, gli elementi per intuire chi ha davvero ucciso la donna, e quindi permettono di giungere a una spiegazione "oggettiva", anche se del tutto lacunosa, degli avvenimenti. Ma anche in questo caso, i fatti sono assolutamente inscindibili dalle interpretazioni: grazie alla varietà dei personaggi e allo stile differenziato con cui parlano, emerge molto più chiaramente la loro

[12] Lo studioso prosegue: "La pretesa che in un processo si accerti *comunque* la verità mi sembra patetica, cioè, letteralmente, un mero desiderio. Ai processi penali si addice pienamente ciò che Wittgenstein afferma delle regole, ovvero che si applicano, da un punto di vista logico, sempre ciecamente" (Dal Lago, 2014: 96).

ISSN: 1594-378X

personalità, il loro modo individuale di interpretare gli eventi, che l'andamento dei fatti. E che, alla fine, siano più interessanti le interpretazioni risulta anche dal fatto che, mano a mano che ci si avvicina alla spiegazione ultima, di pura trama, i capitoli del romanzo si fanno sensibilmente più brevi. Fra l'altro, i personaggi di contorno, nel loro ingerirsi in modo sistematico, parossistico e incontenibile nei fatti (e nelle lettere) altrui, sembrano affabili duplicazioni parodiche delle autorità investigative; e la pensione di Barrio del Once si presenta come una caricatura *gossip*, e tuttavia affettuosa, di uno Stato totalitario. Peraltro, la congerie di fraintendimenti dei personaggi promuove nel lettore un senso di irrealtà degli eventi, ulteriormente moltiplicato dal carattere fantasmatico o proiettivo dello snodo centrale della vicenda, dalla sproporzione diegetica tra fatti e interpretazioni, dall'identità cangiante (se non capovolta) della protagonista. Con buona pace dell'oggettività processuale, il caleidoscopio delle testimonianze di queste "moderne figurine di pensionanti metropolitani" è considerato del tutto verosimile anche dai giuristi: "La loro percezione del fatto, una volta che ne assurgano a ruolo di testimoni, produce la dissoluzione del fatto stesso in una molteplicità di versioni, *rectius* di fatti diversi tra loro inconciliabili *sub specie* di «verità razionale» unitaria, sussumibile sotto il paradigma (il mito) della «credibilità oltre ogni ragionevole dubbio»" (Paliero, 2012: 671-672) che dovrebbe guidare il giudice. È appunto la letteratura che, qui come altrove, decostruisce il mito della raffigurazione oggettiva, definitiva e indiscutibile della realtà; anche se quest'ultimo non cessa di far presa sull'immaginario collettivo, trasponendosi e riproponendosi, ad esempio, nel test del DNA, presentato illusoriamente come mezzo di scoperta e chiarimento di ogni reato (Paliero, 2012: 672).

9. Ma il ruolo della letteratura rispetto a ciò che accade nei tribunali è, per certi versi, ancora più ampio e strutturale. Il processo penale, infatti, può essere considerato come un insieme di modalità ricostruttive "volte all'accertamento della colpevolezza del presunto autore, l'imputato; *e cioè alla costruzione di narrative* che riconnettano l'atto di una persona, con determinate caratteristiche psichiche, a un evento lesivo dei diritti altrui e definito come reato. In altre parole, anche le decisioni penali si basano su ricostruzioni narrative dei fatti" (Verde, 2012: 553)[13], cioè su un procedimento conoscitivo e interpretativo affine a quello letterario. A ben vedere, si tratta di una prospettiva teorica persino ovvia, a patto di superare i rigidi steccati disciplinari: grazie ad essa, il processo può essere considerato a tutti gli effetti come una narrazione, o meglio come un insieme di narrazioni, rispetto a cui il giudice si trova, con ogni evidenza, in una posizione non molto diversa da quella del lettore di un romanzo *noir* o criminale. Anche quest'ultimo, infatti, come il giudice, si trova a dover decidere fra due o più ricostruzioni di una determinata vicenda, orientandosi tra le testimonianze dirette o trasposte dei vari personaggi, tra le svolte, sorprese e cambiamenti che strutturano la vicenda narrativa: giungendo infine a farsi un'idea propria, il più possibile aderente ai fatti descritti nel racconto, da intendersi come la realtà di riferimento del giudizio. E come il giudice, anche il lettore è chiamato a preferire la spiegazione più sottile e articolata, quella che interpreta meglio, cioè di più e più in profondità, la vicenda in esame, riuscendo ad essere più fedele ai fatti, o al modo in cui i fatti si presentano.

Lo si può documentare, ad esempio, considerando il romanzo *L'indagine* dello scrittore argentino Juan José Saer, pubblicato in origine nel 1994: una grande costruzione narrativa che, pur non negando le regole del genere *noir*, di fatto le svuota o le supera in direzione di un'indagine più ampia, di una ricerca impegnata e sottile sugli sviluppi, gli equivoci e le aporie di ogni processo di conoscenza umana. Il romanzo inizia a Parigi, in una notte nevosa poco prima di Natale, con i dubbi e le incertezze del commissario Morvan, incaricato di risolvere una serie

[13] Il corsivo è nostro.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

di omicidi apparentemente incomprensibile, in quanto priva di qualsiasi indizio utile. Le vittime, già ventisette, sono donne anziane e socievoli, perlopiù vedove, che sono state torturate, stuprate, sodomizzate e scempiate nei modi più mostruosi, con la naturalezza esatta e brutale dello squartamento di un macellaio, sino a togliere ai corpi "qualsiasi idea [...] di ente morfologicamente umano" (Saer, 2006: 102). L'enigma è reso ancora più insolubile dal fatto che, nonostante l'enorme rilievo mediatico di tali delitti, le vittime hanno ogni volta accolto cordialmente il proprio assassino, offrendogli l'aperitivo, ospitandolo a cena e spesso giocando con lui a carte.

A partire da un certo momento, dando conferma ad alcune spie lessicali precedenti, emerge peraltro che questa vicenda è narrata da un personaggio completamente diverso ed estraneo, un intellettuale argentino rientrato in patria dalla Francia per qualche settimana, che appunto racconta gli eventi a due amici. Tale duplicazione di piani narrativi apre innanzitutto alcune simmetrie od opposizioni strutturali (inverno parigino/estate argentina; neve/grande quantità di falene o farfalline che danzano intorno alle luci estive); ma soprattutto, agli abissi di interiorità messi in gioco dalla vicenda criminale (in riferimento all'assassino: "Vasti frammenti della sua vita gli scappavano di mano, e l'intima verità del suo proprio essere era per lui più inaccessibile e oscura del nero rovescio delle stelle") (Saer, 2006: 157), si contrappone il carattere "esteriore" degli interlocutori argentini. Essi infatti, "dimentichi di se stessi", sembrano aver deciso "di tuffarsi nel fiume dell'esterno e di lasciarsi trasportare, tranquilli, dalla corrente" (Saer, 2006: 184), ricavando da ciò, almeno in apparenza, una peculiare serenità.

> Paiono così bene installati nel presente, tanto padroni delle proprie parole e delle proprie azioni, così bene intagliati in quanto a caratteri differenti e complementari, che sono come quegli attori in scena che, per il tempo di durata della commedia, godono il privilegio di vivere per l'esteriorità, o di essere essi stessi puramente esteriori, al riparo dagli strascichi del pensiero, dai sentimenti contraddittori, dalle sensazioni strane e dalle immagini frammentarie, incomprensibili e voraci, indipendenti da ogni logica e da ogni volontà, che formano il tessuto intimo della vita (Saer, 2006: 119-120).

In secondo luogo, la duplicazione di piani narrativi apre una serie di elementi postmoderni, che parrebbero persino troppo utili per le nostre tesi, ma che tuttavia non sono centrali: ad esempio, la rivendicazione che "la storia è uscita su tutti i giornali", che però lascia aperti i dubbi se essa sia fittizia o vera, ed anzi fa discutere sulla differenza tra veridicità della storia e veridicità di chi la racconta; o il fatto che i tre amici argentini si interessano a un dattiloscritto anonimo, un romanzo storico ambientato nell'accampamento greco di Troia, i cui personaggi principali sono due soldati di guardia alla tenda di Menelao. Mentre il più giovane, appena arrivato da Sparta, conosce perfettamente tutti gli avvenimenti bellici sino al più insignificante, il più vecchio, che vive da dieci anni nella pianura dello Scamandro, non ha mai visto da vicino un solo troiano: "Il Soldato Vecchio possiede la verità dell'esperienza e il Soldato Giovane la verità della finzione. Non sono mai identiche ma, benché di ordine differente, a volte possono non essere contraddittorie", anche se la prima pretende sempre di "essere più vera della seconda" (Saer, 2006: 129).

Benché intervallata dal dispiegarsi del secondo piano narrativo, prosegue ovviamente la vicenda parigina: e una prova concreta (un pezzetto di carta lasciato sul luogo dell'ultimo delitto) e alcuni riscontri logico-deduttivi portano Morvan a concludere, con definitiva certezza, che il colpevole è il suo primo subordinato e migliore amico, il commissario Lautret. Tuttavia, nel momento in cui il cerchio si stringe, ci si avvede che tutti gli indizi raccolti sono reversibili; le maglie della coscienza di Morvan si allentano, emergono in lui dati incongrui, ambivalenze insanabili e presentimenti abnormi ("Benché sapesse che qualcosa di orribile si avvicinava,

ISSN: 1594-378X

non provava, come tante altre volte, nessuna emozione") (Saer, 2006: 146); e l'autore dei massacri risulta infine essere lo stesso Morvan. Si è così portati a rimeditare con attenzione sui vari indizi in tal senso, disseminati in precedenza con buona intensità: indizi che però il lettore depistato, in quanto identificato sin dall'inizio con Morvan, non aveva colto. Il fatto, di per sé, rientrerebbe appieno nelle convenzioni del genere letterario, come classico colpo di scena che capovolge ogni aspettativa del lettore: ma per la sua profondità e per l'articolazione psicologica che implica, tale svolta narrativa apre una dimensione ulteriore, propone un'interrogazione più ampia e radicale sulle modalità, difficoltà, incertezze e aporie tipiche di ogni processo di conoscenza.

Fra gli indizi di colpevolezza non raccolti, a parte la banale coincidenza di Morvan con l'identikit dell'assassino (uomo, intorno ai quarant'anni, ottima salute, notevole forza fisica, vita solitaria), va segnalata innanzitutto la sensazione di prossimità, affinità e imminenza del crimine percepita con frequenza (e con crescente angoscia) da Morvan, sino ad essere un vero e proprio *Leitmotiv* del racconto. In tal senso, ad esempio, l'incontro con "l'ombra stranamente vicina e tuttavia inaccessibile" (Saer, 2006: 36), vertiginosa e familiare, che Morvan sta inseguendo, minaccia di assumere sempre più un carattere di rivelazione inaudita ("L'imminenza di qualcosa di terribile lo agitava, non di un crimine, ma di una rivelazione – qualcosa che presentiva da mesi ma che non osava formulare in modo chiaro per timore forse che tale formulazione, per il suo significato atroce, strappandogli gli ultimi brandelli di speranza, non lo sprofondasse sul fondo definitivo della notte") (Saer, 2006: 93-94). Analogo indizio non raccolto è il parallelismo tra la metodicità di Morvan e quella dell'assassino, che attua un rituale mostruoso segnato dalla pulsione ripetitiva e da una minuzia maniacale, con una messa in scena i cui dettagli, ogni volta identici, occupano "il posto esatto accordatogli dalla logica del delirio, unicamente valida per chi aveva elaborato il sistema, e intraducibile a qualsiasi lingua conosciuta" (Saer, 2006: 35). In tale "sistema di significati senza spaccature, e proprio per questo impenetrabile dall'esterno" (Saer, 2006: 100), non manca un nucleo paranoide, se è vera l'impressione di Morvan secondo cui, di fronte all'irredimibile caos del mondo, "solo l'uomo, o quel che fosse, che usciva a ripetere, quasi ogni notte, il rito invariabile di cui lui stesso aveva stabilito le leggi, era stato capace di ribellarsi e di creare, benché non fosse che per se stesso, un sistema intelligibile e organizzato" (Saer, 2006: 142).

Un'altra spia della colpevolezza del commissario, coglibile solo in seconda battuta, è l'opposizione speculare tra la pulizia di Morvan (il cui ufficio era sempre maniacalmente ordinato e lindo, senza un foglio di carta sulla scrivania o nel cestino) e i teatri dei crimini, con il "caos di sedie rovesciate, di piatti rotti, di libri sparsi e squinternati, di bruciature, di macchie di sugo, di cenere, di sangue, di escrementi, di vestiti stracciati, di lampade cadute e poltrone squarciate a coltellate da cui spuntavano molle ritorte" (Saer, 2006: 101); fatto salvo che l'assassino, prima di compiere il delitto, si spogliava "completamente per non macchiarsi di sangue, in bagno o in camera da letto, piegando i vestiti con cura, per poter uscire più tardi impeccabile in strada" (Saer, 2006: 37) dopo essersi fatto una doccia. In tutti questi casi di indizi nascosti, si propone con evidenza il tema del doppio, evocato sin dalla pagina d'inizio attraverso l'immagine dell'"ombra che lo perseguitava da nove mesi, immediata e tuttavia inafferrabile proprio come la sua stessa ombra" (Saer, 2006: 3). Il tema del doppio ritorna nel momento *clou* in cui Morvan, scoperto dalla polizia nella casa dell'ultima vittima appena massacrata, si guarda allo specchio.

> Gli pareva che se avesse pulito il vapore che lo copriva, lo specchio gli avrebbe mostrato l'immagine dell'uomo, o quel che fosse, che stava cercando da nove mesi. Ma quando con movimenti maldestri e lenti chiuse il rubinetto e pulì lo specchio con il palmo della mano, benché lo specchio riflettesse la sua propria immagine, non la riconobbe come sua. Lui sapeva che lui era lui, Morvan, e

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> sapeva che stava guardando l'immagine di un uomo allo specchio, ma quell'immagine era quella di uno sconosciuto che vedeva per la prima volta in vita sua. Tra l'interno e l'esterno, i ponti faticosamente tesi giorno dopo giorno, dall'alba esitante e livida fino al centro stesso della notte, erano crollati (Saer, 2006: 155)[14].

Il lettore, in maniera analoga al giudice di un processo, sembra trovarsi di fronte a un quadro ben definito. Ma le sorprese non finiscono qui, perché un altro dei tre amici argentini, per un gusto di sfida, di puntiglio o di malizia, riprende alcune obiezioni che aveva fatto in precedenza, e propone a questo punto un'altra versione della vicenda, del tutto diversa: secondo cui il colpevole, rimasto peraltro impunito, è il vice-commissario Lautret, già oggetto dei sospetti di Morvan. Si apre così, non solo in termini di *suspense* o di efficacia narrativa, ma anche nell'ottica giuridico-letteraria che stiamo sviluppando, una questione a dir poco interessante: perché, come abbiamo già anticipato, anche nel processo civile e penale le narrazioni/spiegazioni degli eventi sono costitutivamente plurime e diverse fra loro (rispettivamente, attore *vs* convenuto e accusa *vs* difesa). Fra l'altro, come è stato osservato, la narrativa del Novecento rispecchia questa situazione giuridica con particolare verosimiglianza, in quanto tende a disporsi in quel punto di incertezza, ricco peraltro di ulteriorità conoscitive, in cui gli elementi di giudizio non sono univoci, vincolanti e definitivi. Infatti, "se la sentenza giudiziaria, o la risoluzione della *mistery story*, rappresentano la scelta, da parte di chi giudica, di una sola fra le tante versioni proposte dalle parti", dopo i fasti della narrativa ottocentesca il romanzo "vede svanire il mito del «narratore onnisciente», e i personaggi elaborano ciascuno il proprio *plot*, secondo i propri punti di vista; al lettore [...] il compito dell'interpretazione" (Verde, 2012: 567), in una posizione incerta, non garantita, esposta alle inevitabili oscillazioni del pensiero, del tutto equiparabile a quella del giudice.

In termini più dettagliati, nel processo giuridico l'accusa e la difesa (ovvero le parti del giudizio civile) propongono ciascuna una propria narrazione, possibilmente fondata su prove concrete o su racconti di testimoni a proprio vantaggio; e il giudice aderisce all'una o all'altra ricostruzione, o eventualmente ne elabora una terza. Le versioni dei fatti proposte dall'accusa e dalla difesa hanno struttura narrativa, spirito antagonistico e chiare finalità retorico-persuasive; e sono ovviamente di parte, cioè dubbie nella loro pretesa di verità, anche se sono basate su dati di fatto (o meglio sulla loro interpretazione) e su un opportuno montaggio delle sub-narrazioni dei testimoni. Spetta al giudice decidere, cioè scegliere una delle due storie antagoniste, adottando una narrazione definitiva che "è" la verità nel senso che "sta al posto" della verità, secondo il principio già analizzato per cui *res iudicata pro veritate habetur*. Questa messa in trama della vicenda criminale, con tutte le sue difficoltà, è appunto il compito della sentenza, giacché "«raccontare la storia» dei delinquenti è proprio la funzione delle sentenze penali" (Verde, 2012: 566). Il carattere definitivo di questa narrazione, almeno ai fini dell'assoluzione, della condanna o dell'irrogazione della pena, è un di più rispetto a ciò che accade normalmente nei romanzi contemporanei: dove, come abbiamo visto in Denevi e in Saer, di fronte al moltiplicarsi delle *fabulae*, alla duplicità e reversibilità degli indizi, al diffrangersi degli eventi, allo svanire del senso, il lettore può anche non adottare un'interpretazione risolutiva, restando piuttosto in ascolto della molteplicità. Ma il resto è molto simile, nonostante le ovvie resistenze dei giuristi che non amano essere guardati *en artiste*, quasi fossero dei romanzieri occulti, e preferiscono l'immagine di professionisti seri, concreti ed oggettivi. In altri termini, l'unica differenza tra la sentenza e il romanzo è che, rispetto all'incertezza e

[14] Il tema del doppio ha una sorta di eco o riflesso nel fatto che il soggetto narrante aveva a propria volta un fratello gemello, scomparso misteriosamente.

ISSN: 1594-378X

all'ambivalenza tipiche della *fiction*, "le narrative giudiziarie cercano invece di produrre sicurezza e chiarezza" (Verde, 2012: 568): il giudice, per garantire la certezza del diritto e la coesione sociale, *deve* decidere il processo – decisione che, con altrettanta buona fede, potrà poi essere riformata da un altro giudice.

Proseguendo nel nostro parallelismo, quindi, il lettore de *L'indagine*, in maniera del tutto analoga al giudice, è spontaneamente invitato a scegliere tra le due versioni. La prima, quella che ha come colpevole Morvan, appare articolata e verosimile, più attenta ai moti interiori, propriamente ascrivibile alla forma letterario-conoscitiva del romanzo. Lo snodo psichiatrico centrale della vicenda è il fatto che, sotto il velo di un sogno ricorrente, legato a episodi di sonnambulismo profondo, il colpevole rimuove completamente i massacri compiuti ("Gli psichiatri le dissero che, in certe forme di schizofrenia, si produce uno sdoppiamento totale della personalità, e le azioni che il soggetto compie durante il periodo di sdoppiamento non arrivano mai alla sua coscienza, interamente occupata da un offuscamento delirante [...]. Né prima, né durante, né dopo Morvan era al corrente dei crimini che commetteva") (Saer, 2006: 163). Tale snodo centrale è sostenuto da una teorizzazione freudiana, con una misurata anamnesi del passato familiare di Morvan (in particolare l'abbandono immediato da parte della madre, subito dopo la nascita), che emerge già all'inizio del racconto. Vi sono però anche aperture junghiane: nel sogno ricorrente, ad esempio, compaiono banconote effigiate con mostri della mitologia (Scilla, Cariddi, Gorgone, Chimera), dèi di una città abnorme e concentrazionaria di cui Morvan è da sempre prigioniero (nel momento *clou*: "Per la prima volta da quando faceva quel sogno, Morvan capì che quella città si ergeva nel più profondo di se stesso, e che dal primo istante in cui era apparso nell'aria di questo mondo, non aveva mai trasposto le sue mura per uscire verso un improbabile esterno") (Saer, 2006: 154). Analogamente junghiana è l'ipotesi che i delitti siano il risultato dell'incarnazione di un dio sconosciuto, di "una forza ignota, parassita, [...] una presenza oscura simile a un idolo arcaico e sanguinario" (Saer, 2006: 139), che emerge dall'inconscio travolgendo ogni struttura dell'io; e lo stesso vale per il *Leitmotiv* costituito da un libro di mitologia dell'infanzia di Morvan, con un toro intollerabilmente bianco, dalle corna a forma di mezzaluna, che dopo aver rapito una ninfa su una spiaggia fenicia la porta per mare sino a Creta, e lì la violenta "eternamente" (Saer, 2006: 170) e senza sosta, terrorizzata, sotto un platano.

Pur conservando *inevitabili* incertezze, ambiguità e oscurità, queste spiegazioni si configurano come un'apertura del sistema di significati "chiuso", paranoico e autoreferenziale visto in apertura, laddove la vicenda criminale appariva come indecifrabile, muta, intraducibile in qualsiasi altro linguaggio, e quindi impenetrabile sino all'asemia. Rispetto a questa versione, quella che invece vuole colpevole Lautret è sbrigativa e assai più fattuale, quasi fosse la sceneggiatura di un telefilm: e da telefilm è appunto la caratteristica spiegazione/confessione finale degli eventi, pragmatica e opportunamente semplificata, e come tale poco convincente.

> [Lautret] quella mattina aspettò che madame Mouton uscisse a fare la spesa, la seguì, e fece finta di incontrarla per caso al supermercato. [...] Per il suo piano, aveva bisogno di due bottiglie, ma la prima l'aveva introdotta lui stesso nel supermercato, dopo averla aperta in casa sua la notte precedente, averci messo un sonnifero, e averla richiusa con cura. [...] La dose che aveva messo nello champagne era calcolata perché l'effetto del sonnifero durasse da due a tre ore. [...] Entrò alle otto e mezza e li trovò addormentati. Svestì Morvan, decapitò madame Mouton sul corpo di Morvan perché il sangue colasse su di lui, e gli infilò e gli tolse i guanti di lattice per imprimerci le sue impronte digitali, [...] mise le dita di Morvan a contatto con il mazzo di chiavi e con il pacchetto di guanti [...]. Poi cambiò la bottiglia di champagne con quella senza

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> sonnifero [...]. Da lì raggiunse direttamente l'appartamento di Morvan, dove lasciò il pacchetto di guanti e il mazzo di chiavi (Saer, 2006: 176-179).

A parte qualche incongruenza probabilmente voluta (chi apre a Lautret la porta dell'appartamento di madame Mouton, se i due dormono per effetto del sonnifero? Di che mazzo di chiavi si tratta, e che senso ha riportarlo a casa di Morvan?), l'impressione di scarsa verosimiglianza è data non solo dal carattere pratico e semplificato, da pura trama giallistico-poliziesca, di questa spiegazione degli eventi, ma anche dalla psicologia un po' sbrigativa sottostante alla ricostruzione: per cui l'allegro dongiovanni Lautret, come tale dissoluto e immorale, sarebbe senz'altro plausibile anche come stupratore e torturatore di donne anziane; mentre queste abnormità sessuali sono molto più credibili in un personaggio solitario, anaffettivo e sessualmente bloccato come Morvan, vero e proprio "meccanismo costruito per effettuare un solo movimento e condannato a ripeterlo in continuazione [...], senza la più remota possibilità di uscire da tale schema" (Saer, 2006: 167). Se qui il lettore, come il giudice di fronte alle tesi dell'accusa e della difesa, è chiamato a scegliere tra le due ricostruzioni, tra la raffinata struttura conoscitiva del romanzo e quella più approssimativa del telefilm, non stupisce che alla fine sia indotto a preferire la versione più sottile e articolata, quella che spiega meglio, di più e più in profondità: la ricostruzione che, proprio per la sua articolazione, dà più da pensare, e al contempo riesce ad essere più fedele ai fatti, o al modo in cui i fatti si presentano. E lo stesso accade anche di fronte a posizioni filosofiche diverse e antagoniste, dove risultano largamente preferibili quelle postmoderne, per quanto cangianti, molteplici e all'apparenza sfuggenti, rispetto a quelle più approssimate e semplificatrici, che preferiscono ignorare "la distorsione senza nome che pullula nel rovescio stesso della luce, agitandosi confusa come nei piani senza fondo e sempre più oscuri di uno specchio spento e mobile [...], lasciandosi cullare dall'apparenza spessa e brillante delle cose che, in mancanza di una nomenclatura più sottile, continuiamo a chiamare reali" (Saer, 2006: 33).

10. È appunto la letteratura che si assume il compito di andare oltre e più in profondità rispetto all'apparenza delle cose, ai semplici e preliminari risultati della loro percezione diretta: muovendo, se si vuole, in direzione di quel nietzscheano "sapere della superficie" che è al contempo fedeltà al darsi molteplice delle cose, alla loro inesauribile ricchezza di prospettive, e rifiuto di appagarsi della loro banale oggettività o misurabilità (Vozza, 1988). In questo ambito di indagine e di testimonianza, diverso tanto dall'astrazione filosofica quanto dall'oggettivazione scientifica, la letteratura adempie la sua funzione di conoscenza del mondo: ed è appunto l'accesso al simbolico, la costitutiva metaforicità della scrittura letteraria, l'elemento che aiuta a comprendere e interpretare meglio il reale, anche nei suoi elementi più semplici e quotidiani. Si pensi per esempio alle mani, strumenti normali della prensione e del tatto, e quindi organi del corpo direttamente legati alla sfera della percezione (*aisthesis*). Proprio per tale natura quotidiana e strumentale, le mani rischiano di parerci del tutto ovvie, nella loro appartenenza all'io e nella loro subordinazione ai nostri progetti immediati. Al contrario, la letteratura suggerisce un interessante cambio di prospettiva, un'inedita e tuttavia ricca problematizzazione: come si vede ad esempio in un passo della *Nausea* di Sartre, tutto giocato sulla dialettica tra appartenenza (vedo la mia mano/sento la mia mano/sono io) e indipendenza, prossimità e distanza, identità e metamorfosi vieppiù radicale. Le mani del protagonista Roquentin perdono infatti il loro carattere consueto e propriamente umano, e vanno incontro a trasformazioni oblique ed inquietanti (bestia rovesciata, granchio, pesce).

> Vedo la mia mano che si schiude sul tavolo. Essa vive – sono io. Si apre, le dita si spiegano e si tendono. È posata sul dorso. Mi mostra il suo ventre grasso.

ISSN: 1594-378X

> Sembra una bestia rovesciata. Le dita sono le zampe. Mi diverto a muoverle, in fretta, come le zampe d'un granchio caduto sul dorso. Il granchio è morto, le zampe si rattrappiscono, si richiudono sul ventre della mia mano. Vedo le unghie – la sola cosa di me che non viva. E ancora. La mia mano si rivolta, si stende pancia a terra, adesso mi presenta il dorso. Un dorso argentato, un po' brillante – sembrerebbe un pesce, se non avesse dei peli rossi al principio delle falangi. Sento la mia mano. Sono io, queste due bestie che s'agitano all'estremità delle mie braccia (Sartre, 1980: 155).

Obiettare in modo un po' ovvio che, ontologicamente, la mano "non" è un granchio o un pesce, impedisce già di cogliere diversi aspetti materiali e puramente dimensionali della mano stessa; ma soprattutto, impedisce di cogliere alcuni nuclei conoscitivi assai più interessanti. È infatti legittimo vedere in queste mani teriomorfe, o nella percezione abnorme che ne ha Roquentin, un'eloquente testimonianza di quello spaesamento, straniamento o alienazione che, nella modernità più avanzata, viene a toccare anche le realtà più immediate. Tale sospensione (o definitiva rottura) del nesso tra le mani e la loro funzione pratica, con il parallelo attivarsi di sovra-significati eccedenti, non dischiude l'apertura di un senso diverso, la possibilità di un'emancipazione dalla performatività sociale, né allude a quella disseminazione del senso in una molteplicità irriducibile, che tanto preoccupa gli ex-postmoderni convertiti all'ontologia di Searle; dischiude propriamente la perdita del senso. In altri termini, suggerisce la possibilità che dietro ai rapporti normali e codificati, che costituiscono la trama della quotidianità sociale, non vi sia altro che abnormità e minaccia: vissuto individuale o verità collettiva tutt'altro che infrequente, e non necessariamente da confinarsi all'esistenzialismo del Novecento, se solo si pensa a ciò che sta dietro alla "normalità funzionale" dei rapporti economici, sociali, geopolitici, etnico-religiosi, di genere o familiari.

Tanto innaturali paiono queste mani della Nausea, quanto naturale e spontaneo è il movimento della mano di una donna che, nel *Diario di Andrés Fava* di Julio Cortázar, canta dei *Lieder* accompagnata da un amico al pianoforte.

> La lampada li avvolge, li protegge la loro allegria. Giocano, *ils jouent*. Vedo la mano destra di Mimì che la aiuta sul piano a marcare la melodia (leggono qualcosa per la prima volta). La mano procede tastando lievemente, una previsione dei campi vicini. Guardo il suo mignolo, leggermente alzato mentre le altre dita tessono figure; poi cade, esatto, in un re naturale. La mano sale, nascono altre geometrie, e il mignolo è come estraneo, fino a sospendersi a un tratto nella posizione precedente, ripetere la nota, ritirarsi... (Cortázar, 2008: 68)[15].

Tale naturalità o automatismo dei movimenti di Mimì cela però qualcosa di più profondo, una sorta di spossessamento dei due musicisti da parte della musica, che individua tuttavia una loro identità più piena ("Sono veramente loro adesso, quando non sono loro ma la musica")(Cortázar, 2008: 68) – circostanza che coincide con quello che Heidegger riteneva il nucleo più profondo dell'esperienza artistica, *Ereignis* (evento) che si compie attraverso un *Übereignen*, una reciproca appropriazione-espropriazione tra soggetto ed Essere.

> E tutto avviene senza che Mimì (con l'attenzione nella voce, negli occhi) lo sappia. Io solo vedo ordirsi quei ritmi nello spazio. Io solo assisto all'ordinamento del suo corpo in un modo che non è il suo, pur essendolo tanto. Sì, l'artista è colui che *cede*; e la qualità del suo cedere dà la misura della sua arte.

[15] La traduzione è leggermente modificata.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> Tanti modi di posare un dito su una tastiera, e solo uno in cui il segno musicale e l'attento abbandono dell'interprete coincidono per creare il campo che non è più loro, che li usa: *lieder*, poesia, quadro.
> (Non confondo creatore e interprete; parlo di quell'istanza occasionale e meravigliosa in cui non ci sono più differenze) (Cortázar, 2008: 68-69).

Il gioco dei due musicisti (che appunto *juegan*, *ils jouent*, "entrano in gioco come se fosse sempre la prima volta. Scoprono, dissentono, avanzano, e la musica pare li stia usando per guardarsi; nella voce di Mimì la immagino calma, felice di essere felicità") (Cortázar, 2008: 68) non è altro che lo *Spiel* di Gadamer, ovvero quel gioco che costituisce l'essenza dell'esperienza artistica in quanto esperienza che trascende chi la compie; giacché, come si vede qui con la massima chiarezza, nei due musicisti "usati" dalla musica per manifestarsi, per prendere corpo, "*ogni giocare è un esser-giocato*" (Gadamer, 1989: 137)[16], e "l'autentico soggetto del gioco [...] non è il giocatore, ma il gioco stesso" (Gadamer, 1989: 138), ovvero la musica.

Altrettanto naturali della mano di Mimì, ma di quella peculiare (e tuttavia ingannevole) naturalezza della seduzione amorosa, intrisa di soggettività, sono le mani di un passo di *Rayuela* di Cortázar. Così appunto è descritto, in un caffè parigino, il primo incontro del protagonista Horacio Oliveira con una donna sconosciuta, Pola, che diverrà poi sua amante.

> Con Pola furono le mani, come sempre. C'è il tramonto, c'è la stanchezza di aver perduto tempo nei caffè, leggendo giornali che sono sempre il medesimo giornale, c'è come un nodo di birra che stringe leggermente all'altezza dello stomaco. Si è disponibili per tutto, si potrebbe cadere nelle peggiori trappole dell'inerzia o dell'abbandono, ed ecco una donna apre la borsetta per pagare il café-crème, le dita giocano un attimo con la chiusura sempre imperfetta della borsetta. Si ha l'impressione che la chiusura impedisca l'entrata in una casa zodiacale, che quando le dita di quella donna troveranno il modo di far scorrere la sottile biella dorata e con un mezzo giro impercettibile si libererà la cerniera, un'irruzione debba abbagliare gli avventori imbevuti di pernod e di Giro di Francia, o meglio debbano essere ingoiati, un imbuto di velluto viola scardinerà il mondo (Cortázar, 2004: 366).

L'attrazione, ovvero una dimensione affettiva della percezione, moltiplica la tattilità delle mani, e produce una conoscenza più diretta, intensa e vicina, in un contatto che è sempre inevitabilmente reciproco, e quindi relazionale.

> Ma Oliveira era sempre fermo sulle mani, come sempre lo attraevano le mani delle donne, sentiva la necessità di toccarle, di passare le dita su ciascuna falange, esplorare con movimenti di cinesiologo giapponese la via impercettibile delle vene, rendersi conto delle condizioni delle unghie, indovinare chiromanticamente linee nefaste e monti propizi, udire il fragore della luna appoggiando contro l'orecchio la palma di una piccola mano un po' umida a causa dell'amore o di una tazza di tè (Cortázar, 2004: 367).

La tattilità della mano, così potenziata in termini affettivi, acquista in novità, attenzione e fedeltà, e si trasforma in una limpida metafora della creazione artistica: una conoscenza più piena, ricca e profonda, in quanto affettivamente connotata. Ciò accade in un passo che, per la verità, si riferisce al rapporto di Oliveira con un'altra donna, la Maga: dove la tattilità della mano fa tutt'uno con la sensualità della scrittura, in una piena (e tuttavia libera) adesione al

[16] Il corsivo è nel testo originale.

ISSN: 1594-378X

corpo della donna, la cui bocca è sempre di nuovo colta, inventata e trasfigurata nel gesto d'amore.

> Tocco la tua bocca, con un dito tocco l'orlo della tua bocca, la sto disegnando come se uscisse dalle mie mani, come se per la prima volta la tua bocca si schiudesse, e mi basta chiudere gli occhi per disfare tutto e ricominciare, ogni volta faccio nascere la bocca che desidero, la bocca che la mia mano sceglie e ti disegna in volto, una bocca scelta fra tutte, con sovrana libertà scelta da me per disegnarla con la mia mano sul tuo volto, e che per un caso che non cerco di capire coincide esattamente con la tua bocca che sorride sotto quella che la mia mano ti disegna (Cortázar, 2004: 42).

11. Come si vede, l'esperienza letteraria (la ricchezza e prensilità della scrittura, capace di dar conto del mondo e di aderirvi con amore) determina un arricchimento e una moltiplicazione della sfera percettiva, che si risolve in un aumento della conoscenza. Ed è appunto grazie alla sua connotazione affettiva che la letteratura mobilizza queste potenzialità percettive, e quindi conoscitive, presenti in ciascuno. E forse a questo allude uno dei primi *Sonetti a Orfeo* di Rilke (*I*, II), in cui la fanciulla protagonista è certo la giovane dedicataria del ciclo, morta di leucemia alla fine del 1919, evocata e ricreata dalla parola poetica; ma è anche la poesia stessa, come testimoniano la struttura circolare del sonetto, in cui la fine viene a coincidere con l'inizio, e l'esplicito declinare della giovane quando la composizione si chiude. La poesia è di regola, per il Rilke maturo, uno spazio di interiorizzazione affettiva, ma anche un luogo di memoria e quindi di salvazione: luogo in cui, in questo sonetto, riposa non solo la fanciulla, ma tutto il mondo ad essa (fanciulla-poesia) affidato. Tuttavia l'immagine del sonno, nel suo esplicito legame con l'attività creativa e lo spazio testuale, sembra rinviare anche a quella sorta di percezione, sensibilità o propensione "poetica" dormiente in ciascuno, non solo nello scrittore ("E in me dormì. Tutto fu il suo dormire"): quell'apertura, corrispondenza o adesione intima, attivata dalla lettura del testo o dalla letterarietà ad esso sottostante, che permette di conoscere davvero il mondo, di ammirarlo ed amarlo pieni di stupore, grazie alla specifica dimensione affettiva della parola poetica (il *fühlen* della *fühlbare Ferne* e della *gefühlte Wiese*).

> E quasi una fanciulla era. Da questa
> felicità di canto e lira nacque,
> rifulse nella trasparente veste
> primaverile e nel mio udito giacque.
>
> E in me dormì. Tutto fu il suo dormire:
> gli alberi che ammiravo, le distese
> sensibili, le grandi praterie
> presenti e lo stupore che mi prese.
>
> Dormiva il mondo. O dio del canto, come
> l'hai tu compiuta senza ch'ella prima
> volesse essere desta? È nata e dorme.
>
> E la sua morte? Non cadrà nel nulla
> questo tuo canto, troverà una rima?
> Ma da me dove inclina...? Una fanciulla... (Rilke, 1955: 39)

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Sono numerose, in Rilke, le evenienze di questo esplicito affidare (o affidarsi) del mondo alla parola poetica, al suo specifico connubio di conoscenza e affettività. Un altro esempio di questo rapporto con il mondo mediato dalla letteratura, così diverso da quello delle ontologie di impianto analitico, si può trovare in una lettera di Rilke alla moglie Clara, scritta da Parigi il 20 settembre 1907. Si tratta di una lettera privata, quindi non di un'opera poetica o letteraria; in cui tuttavia, come ha osservato Todorov (2010: 142-143), si raggiunge un caratteristico, esemplare punto di mediazione tra l'arte e la vita. In essa compare la luna, di cui abbiamo già parlato in apertura.

> Nella tua penultima lettera mi scrivevi ancora della luminosa falce di luna in alto nella sera, che è così familiare anche a Ruth – ma qui da me è già diventata una luna quasi piena, che attende pallida, nel pallido cielo della sera, che intorno a lei si faccia buio; e che, poi, splende a sinistra sul piccolo giardino del convento, così che io, andando a dormire, la sento dovunque all'esterno, senza propriamente vederla: sulla cupola della chiesa, nei castagni spogli, nell'aria che rimane buia ma diviene del tutto trasparente e quasi rispecchiante, in alcuni luoghi, come un vetro su un'immagine scura. Spesso mi giova avere di fronte una notte reale, la notte che è del piccolo giardino; e anche un piccolo giardino ha una grande notte. [...] Ora la mia via è di nuovo tranquilla, solo un passo isolato ogni tanto, ogni tanto una carrozza; e fra un momento, lo so, il bastone del cieco risuonerà sul bordo del marciapiedi: perché è l'ora in cui ritorna a casa. E tutto questo è, per l'udito, esattamente ciò che guardare nel cielo è per gli occhi: così regolare emerge tutto a precisi intervalli, e crea immagini, ed è mille miglia lontano e tuttavia pieno di comprensibilità, e pieno di acquisto per il cuore solitario – che interpreta, e ama, il modo di appoggiarsi a tutto questo, nell'incommensurabilità che inizia subito accanto a lui (Rilke, 1950: I, 178-179).

Tale appoggiarsi alle cose del mondo è certo un atto di reggersi, di sostenersi o mantenersi saldi di fronte all'oscurità, all'infinito senza misura, alla voragine spalancata dalla notte; ma è anche un soffermarsi presso il mondo con amore, con la fiducia che proviene da un rapporto condiviso, da un affetto intenso e consolidato. In tal senso, questa lettera di Rilke è anche l'occasione per un piccolo esperimento cognitivo: perché se il lettore ha avuto la tentazione di saltare questo passo per "seguire il ragionamento" o "arrivare alle conclusioni", si è appunto posto nella condizione di perdere il senso del ragionamento, quel nucleo centrale che consiste nella sosta, nell'attenzione partecipe e affettuosa, nella contemplazione del mondo. E il fatto che nessuno (per primo chi scrive) sia esente da tale tentazione, è l'indizio di quanto questa mentalità funzionalistica sia radicata e diffusa nella contemporaneità. È appunto compito della letteratura proporre un modello diverso, una forma più piena e adeguata di rapporto con il reale: come afferma Hegel nell'*Estetica*, con l'avvertenza che l'intelletto a cui si riferisce non è solo quello filosofico; è, più in generale, quella razionalità tecnica e funzionale che guida l'intero processo della modernità.

> In generale l'arte ama indugiare nel particolare. L'intelletto si affretta, perché o subito riunisce il molteplice teoreticamente secondo punti di vista universali e lo volatilizza in riflessioni e categorie, o lo sottomette a fini praticamente determinati, cosicché il particolare e il singolo non giungono ad affermare i loro diritti. Perciò all'intelletto appare inutile ed ozioso il trattenersi su ciò che conformemente a questa posizione può conservare solo un valore relativo. Ma agli occhi della concezione e configurazione poetica ogni parte, ogni momento deve essere per sé interessante, per sé vivente, ed essa indugia quindi con

ISSN: 1594-378X

gioia nel singolo, lo dipinge con amore e lo tratta come una totalità per sé (Hegel, 1997: II, 1097).

Bibliografia

BODEI, Remo (2004) *L'arcipelago e gli abissi*, introduzione a Paul RICOEUR, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, tr. N. Salomon, Bologna, Il Mulino, pp. VII-XVII.

CERVELLIONE, Laura (2013) "Chi è il nuovo realista: il caro vecchio pragmatista (con il vizio del colpevolismo)", in D. Di Cesare, C. Ocone, S. Regazzoni, ed., *Il nuovo realismo è un populismo*, Genova, Il Melangolo, pp. 41-53.

CORTÁZAR, Julio (2004) *Il gioco del mondo (Rayuela)*, tr. F. Nicoletti Rossini, Torino, Einaudi.

———— (2008) *Diario di Andrés Fava*, tr. P. Tomasinelli, Roma, Voland.

D'AGOSTINI, Franca (2013) *Realismo? Una questione non controversa*, Torino, Bollati Boringhieri.

D'ALESSANDRO, Francesco (2012) "Stato di necessità, tecniche di neutralizzazione e attendibilità delle dichiarazioni testimoniali: tre spunti di riflessione giuridica dalla lettura delle opere di Daniel Defoe", in G. Forti, C. Mazzucato e A. Visconti, ed., *Giustizia e letteratura I*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 55-67.

DAL LAGO, Alessandro (2014) *I benpensanti. Contro i tutori dell'ordine filosofico*, Genova, Il Melangolo.

DENEVI, Marco (1993) *Rosaura alle dieci*, tr. G. Felici, Palermo, Sellerio.

FABBRI, Paolo (2012) "Natura, naturalismo, ontologia: in che senso? - Conversazione con Gianfranco Marrone", in G. Marrone, ed., *Semiotica della natura (natura della semiotica)*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 25-40.

FERRARIS, Maurizio (2013) *Realismo positivo*, Torino, Rosenberg & Sellier.

FUMAROLI, Marc (2011) "Siamo allegorie o algoritmi? La sfida per capire il mondo tra letteratura e scienza", *La Repubblica*, 19 maggio.

GADAMER, Hans Georg (1989) *Verità e metodo*, tr. G. Vattimo, Milano, Bompiani.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1997) *Estetica*, tr. N. Merker e N. Vaccaro, Torino, Einaudi.

HORKHEIMER, Max e Theodor W. ADORNO (1966) *Dialettica dell'illuminismo*, tr. R. Solmi, Torino, Einaudi.

JEDLOWSKI, Paolo (2012) "Un costruzionismo ben temperato", *Paradoxa*, VI/3 (*New Realism. Molto rumore per nulla*, ed. F. Rigotti), pp. 69-80.

KANT, Immanuel (1997) *Critica del Giudizio*, tr. A. Gargiulo, Roma-Bari, Laterza.

MAGNANI, Lorenzo (2013) "Reductio ad Hitlerum", in D. Di Cesare, C. Ocone, S. Regazzoni, ed., *Il nuovo realismo è un populismo*, Genova, Il Melangolo, pp. 65-79.

MARTELLI, Michele (2011) "Debolismo, nuovo realismo o scetticismo?", *MicroMega online*, http://temi.repubblica.it/micromega-online/debolismo-nuovo-realismo-o-scetticismo/

MARTÍN, Francisco José (1999) *La tradición velada. Ortega y el pensamiento humanista*, Madrid, Biblioteca Nueva.

ISSN: 1594-378X

MARTÍN, Francisco José (2005) "Hacer concepto. *Meditaciones del Quijote* y filosofía española", *Revista de Occidente*, 288, pp. 81-105.

——— (2006) *Introduzione* a María ZAMBRANO, *Per abitare l'esilio. Scritti italiani*, ed. F. J. Martín, Firenze, Le Lettere, pp. 5-38.

——— (2009) "El Genio Filosófico de la Literatura", in M. Garrido, N. R. Orringer, L. M. Valdés e M. M. Valdés, ed., *El legado filosófico español e hispanoamericano del Siglo XX*, Madrid, Cátedra, pp. 83-101.

——— (2011) "«Pensar por ensayos». El Ensayo en la España del Siglo XX", *La Torre del Virrey*, 360, pp. 1-23.

MENZIO, Pino (1994) *Il viaggio dei filosofi. La metafora del viaggio nella letteratura filosofica moderna*, Moncalieri, CIRVI.

——— (2013) "Della poesia come amore per il mondo. Riflessioni a partire da *Letteratura ed etica* di Tzvetan Todorov", *Enthymema*, VIII, pp. 258-272, http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2884

——— (2014) "Ritorno alle cose, amore per le cose. Lo spazio etico della letteratura", *Enthymema*, X, pp. 69-93, http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/3998

NIETZSCHE, Friedrich (1975) *Frammenti postumi 1885-1887*, tr. S. Giametta, Milano, Adelphi.

PALIERO, Carlo Enrico (2012) "Verità e distorsioni nel racconto «mediatico» della giustizia. Uno sguardo d'insieme", in G. Forti, C. Mazzucato e A. Visconti, ed., *Giustizia e letteratura I*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 667-676.

REGAZZONI, Simone (2013) "Il nuovo realismo in decostruzione", in D. Di Cesare, C. Ocone, S. Regazzoni, ed., *Il nuovo realismo è un populismo*, Genova, Il Melangolo, pp. 81-93.

RIGOTTI, Francesca (2012) "Giustizia, verità e realismo", *Paradoxa*, VI/3 (*New Realism. Molto rumore per nulla*, ed. F. Rigotti), pp. 11-19.

——— (2013) *Nuova filosofia delle piccole cose*, Novara, Interlinea.

RILKE, Rainer Maria (1950) *Briefe*, Wiesbaden, Insel-Verlag.

——— (1955) *Poesie*, tr. G. Pintor, Torino, Einaudi.

ROVATTI, Pier Aldo (2011) *Inattualità del pensiero debole*, Udine, Forum.

SAER, Juan José (2006) *L'indagine*, tr. P. Tomasinelli, Torino, Einaudi.

SARTRE, Jean-Paul (1980) *La nausea*, tr. B. Fonzi, Milano, Mondadori.

SCHÜTZ, Alfred (1979) *Saggi sociologici*, ed. A. Izzo, Torino, Utet.

TODOROV, Tzvetan (2010) *La bellezza salverà il mondo. Wilde, Rilke, Cvetaeva*, tr. E. Lana, Milano, Garzanti.

UNGARETTI, Giuseppe (2009) *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, ed. C. Ossola, Milano, Mondadori.

VATTIMO, Gianni (1983) "Dialettica, differenza, pensiero debole", in G. Vattimo e P. A. Rovatti, ed., *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, pp. 12-28.

——— (2009) *Addio alla verità*, Roma, Meltemi.

——— (2012) *Della realtà. Fini della filosofia*, Milano, Garzanti.

ISSN: 1594-378X

VECA, Salvatore (2012) "Molto rumore per nulla", *Paradoxa*, VI/3 (*New Realism. Molto rumore per nulla*, ed. F. Rigotti), pp. 20-33.

VERDE, Alfredo (2012) "«Tua è la colpa!»: narrative penali, narrative di *fiction* e costruzione della «verità»", in G. Forti, C. Mazzucato e A. Visconti, ed., *Giustizia e letteratura I*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 548-573.

VOZZA, Marco (1988) *Il sapere della superficie. Da Nietzsche a Simmel*, Napoli, Liguori.

YOURCENAR, Marguerite (1991) *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard.

ZAMBRANO, María (2001) *L'uomo e il divino*, tr. G. Ferraro, Roma, Edizioni Lavoro.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

ISSN: 1594-378X

Morti apparenti e morte metaforica ne *La fuerza de la sangre* di Miguel de Cervantes

TONINA PABA
Università di Cagliari

Abstract
La fuerza de la sangre, quinta delle *Novelle esemplari* di Miguel de Cervantes, è stata generalmente considerata dalla critica una narrazione a lieto fine, in cui all'iniziale e traumatica perdita dell'onore fa seguito un quasi romanzesco ripristino dello stesso. La complessità della novella, tuttavia, sia dal punto di vista delle tematiche convogliate che dell'intreccio, lascia aperte varie possibilità di letture, in perfetta coerenza con l'ampiezza di vedute e di convinzioni estetiche del suo autore. Prestando attenzione a un insieme di indizi e, soprattutto, predisponendosi a cogliere una quasi certa -seppur cifrata- intenzionalità ironica del narratore, si percorrono qui sentieri meno transitati e, per questo, ancor più rivelatori della ricchezza delle novelle cervantine.

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Resumen
Los estudiosos han considerado hasta hoy día, casi de forma unánime, la novela *La fuerza de la sangre* una narración con un final feliz, ya que a la pérdida inicial y traumática del honor sigue una recuperación del mismo. La complejidad de la novela, sin embargo, tanto desde el punto de vista de los temas como de la intriga, sugiere múltiples posibilidades de lectura, en perfecta consonancia con la amplitud de visión y convicciones estéticas de su autor. Prestando atención a una serie de señales textuales y, sobre todo, predisponiéndose a percibir una generalizada aunque cifrada intencionalidad irónica del narrador, se sondean aquí caminos menos transitados y, por ello mismo, más reveladores de la riqueza de las narraciones cervantinas.

Accanto alle note e direi storicizzate interpretazioni della novella cervantina che, partendo dal supposto allineamento dell'Autore con le posizioni tridentine rispetto al matrimonio (Castro, 1948; Casalduero, 1969; Rodríguez Luis, 1980) e all'esemplarità morale e religiosa dell'opera d'arte, offrono una lettura de *La fuerza de la sangre* in chiave teologica — come un caso di redenzione dal peccato ad opera della protagonista; di perdono cristiano in luogo della cruenta vendetta; di sacrificio del bambino, allegoria di Cristo, che versa il proprio sangue per la salvazione sociale della madre[1], etc... — in tempi più recenti la critica ha cominciato a sondare nuovi percorsi (Lokos, 1993; Güntert, 1993) sull'impulso di una maggiore attenzione a indizi e segnali testuali ai quali finora non sarebbe stata dedicata la giusta attenzione.

La novella, "complessa [...] la più fraintesa della silloge" (Cara, 2010: 86) tratta, come noto, di un caso d'onore particolarmente crudo, la violenza carnale subita da una fanciulla toledana da parte di un giovane aristocratico del luogo. Il misfatto, compiuto in solitudine e in completa oscurità, ha tra gli effetti la nascita di un innocente che poi si rivelerà una sorta di *deus ex machina* per favorire il matrimonio tra la madre e il violentatore, e il conseguente ripristino dell'onore[2].

[1] Per una attenta ed esaustiva rassegna di esse rimando a García López (2005: 885-900).
[2] La novella, tuttavia, "presenta ciertos desafíos de interpretación. La dificultad principal radica en lo inverosímil

Tonina PABA, "Morti apparenti e morte metaforica ne *La fuerza della sangre* di Miguel de Cervantes", *Artifara* 15 (2015) pp. 147 - 156
Recibido el 10/01/2015 · Publicado el 04/06/2015

Questo il nucleo narrativo, semplificato in ragione della sintesi, su cui si sviluppa l'intreccio. Ma se di ripristino di onore si tratta esso non è certamente indolore.

Tenendo presente la forte ambiguità propria dell'ironia in ambito letterario e il paradosso che la caratterizza per cui "essa è tanto più efficace (tanto più ironica) quanto meno è segnalata, esplicita, e quindi quanto più rischia l'incomprensibilità" (Mizzau 1984: 13) ci proponiamo di condurre qui un'analisi della novella che contempli — nel ventaglio di letture che ogni testo letterario per sua natura racchiude — anche l'intenzione ironica del narratore seppur, per vari motivi[3], opportunamente cifrata. Si è consapevoli, in questa prima fase, che una lettura "ironica" del testo non scaturirà dall'individuazione e accumulo di marche e segnali testuali specifici, di carattere linguistico o retorico, in larga misura assenti[4] come ben hanno sottolineato gli studiosi (Muecke 1978; Almansi 1984; Hamon 1996) quanto piuttosto da una lettura "obliqua"della novella, "che vada oltre la lettera e la metafora del testo per tendere verso un ipotetico cuore segreto dell'opera, che potrebbe coincidere con l'ironia autoriale o testuale" (Almansi 1984: 66).

Le considerazioni che seguono partono da un'attenta ricerca di quegli elementi, sia sul piano semantico che formale, che permettono di affacciare un'altra ipotesi ermeneutica, ovvero la presa di distanza del narratore rispetto all'epilogo che l'apparente linearità e logicità degli eventi narrati lascia suggerire. Vediamoli.

Sul piano della costruzione della novella, l'incipit riveste un'importanza fondamentale. In esso, magistralmente, in forza del contrasto, si addensano e intrecciano una serie di opposizioni che marcano fin da subito il divario tra gli esistenti in gioco.

Il buon *hidalgo* e la sua onorata famiglia, dopo una giornata di svago, risalgono dal fiume, a piedi, verso la città. Il drappello di giovani, insolenti e libertini, la percorre invece a cavallo in senso contrario: "[...] con otros cuatro amigos suyos, todos mozos, todos alegres y todos insolentes bajaba por la misma cuesta que el hidalgo subía [...]"(FS: 77)[5]. Abbiamo quindi un duplice incrocio: un movimento di *ascesa* vs uno di *discesa* e una prospettiva *dal basso* vs una *dall'alto*. Viene rimarcata la disparità di rango sociale — si tratta di *hidalgos* vs *aristocratici* — come pure quella numerica e di forze: *un* padre di famiglia *indifeso* vs un *gruppo* di briganti *armati:* "Pusiéronse los pañizuelos en los rostros, y, desenvainadas las espadas, volvieron y a pocos pasos alcanzaron a los que no habían acabado de dar gracias a Dios, que de las manos de aquellos atrevidos les había librado" (FS: 78) Ancora, l'*enfrentamiento* si dà anche sul piano generazionale: un *vecchio* vs gagliardi e temerari *giovanotti*. Infine, su quello economico: quasi

---

de las motivaciones y reacciones psicológicas, por un lado, y las implicaciones morales, por otro. El matrimonio de Leocadia y Rodolfo —y así la restauración de la honra perdida de la mujer y la recuperación de una condición honrosa del hombre— le presta a la historia una resolución armoniosa y afirmativa. Pero la falta casi total de conciencia o responsabilidad moral por parte de Rodolfo produce un sentimiento de lo incompleto o de la falta de justificación" (Clamurro, 1996: 121).

[3] Le parole con cui nel "Prólogo" Cervantes difende l'esemplarità delle sue novelle fanno dire a Canavaggio (1988: 265): "C'è qualcosa di preoccupante in quest'avviso. L'autore si rivolge al suo beneamato lettore? O vuole invece rendere inoffensivo un censore al quale si offre di fare da guida, per sottrarsi poi al momento decisivo? Questo discorso è stato letto in tanti modi diversi: espressione, per gli uni, di un'ipocrisia eroica, testimonianza, per gli altri, di un tardivo pentimento".

[4] "Il n'y a pas de signaux fixes et spécialisés de l'ironie [...] il est difficile de séparer le signal, le sens, et la forme de l'effet d'ironie: il n'y a pas d'un coté des signaux, de l'autre un sens à reconstituer, de l'autre encore une forme séparable de ce sens et de ces signaux. C'est le texte tout entier qui est l'opérateur général de l'effet d'ironie, et c'est la convergence de certains signaux en certains points privilegiés du texte, points 'abstraits' comme les *carrefours normatifs* où se concentrent la référence à des règles, des normes et des sistèmes de valeurs [...] qui attirent l'attention du lecteur (Hamon, 1996: 108).

[5] Tutte le citazioni della novella «La fuerza de la sangre» (FS) di Miguel de Cervantes rimandano all'edizione di H. Sieber. I corsivi nelle citazioni sono nostri.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

poveri contro *ricchi*. La disparità trova riflesso a livello morale, da una parte *l'onestà* del gruppo familiare, dall'altra la *depravazione* e l'*arroganza* dei rampolli nobiliari:

> venía el buen hidalgo con su honrada familia [...] hasta veintidos tendría un caballero de aquella ciudad a quien la riqueza, la sangre ilustre, la inclinación torcida, la libertad demasiada y las compañías libres le hacían hacer cosas y tener atrevimientos que desdecían de su calidad y le daban renombre de atrevido (FS: 77).

Tale già evidente e plurima opposizione raggiunge il suo apice nella metafora che il narratore utilizza per designare queste due forze in campo, metafora che segna non più solo la distanza ma l'inconciliabilità delle stesse: "Encontráronse los dos escuadrones, el de las ovejas con el de los lobos" (FS: 77). *Lupi* contro *agnelli*, gli uni portatori di aggressività, *carnefici* per natura, gli altri predestinati al ruolo di *vittime*, di prede. I lupi si muovono in branco e infatti Rodolfo viene accompagnato da alcuni suoi amici, dai quali non si separa mai e che lo seguiranno persino in Italia. Più che amici, sono dei bravi e, soprattutto, dei complici. Torneremo a parlare di loro più avanti.

Il narratore amplia, quindi, il discorso investendo i rispettivi nuclei familiari di appartenenza dei due principali protagonisti. Le dinamiche e gli effetti immediati della violenza vengono distinti e sintetizzati in una duplice direttrice ancora una volta di natura oppositiva: "alegres se fueron los unos y tristes se quedaron los otros" e "Rodolfo llegó a su casa sin impedimento alguno y los padres de Leocadia llegaron a la suya lastimados, afligidos y desesperados [...]" (FS: 78). Con estrema sintesi, potremmo dire che viene rafforzata con ulteriori elementi la dicotomia che li caratterizza: pratiche e valori sono agli antipodi. Educazione e rispetto vs ricchezza, sani principi morali contro accondiscendenza e capricci, virtù contro vizio. Tanto più la famiglia di Leocadia, la giovane offesa, si stringe attorno a lei e al frutto della violenza, mantenendo una dignità e una coesione che consente loro di affrontare *insieme* l'esistenza:

> Cuando la vieron corrieron a ella con los brazos abiertos y con lágrimas en los ojos la recibieron. [...] consoló su padre a Leocadia y abrazándola de nuevo su madre, procuró también consolarla (FS: 83)

tanto più i genitori di Rodolfo sono caratterizzati per la loro assenza, negligenza o comunque colpevole distrazione:

> [Rodolfo] sin ser visto de nadie, a causa que él tenía un cuarto aparte en la casa de su padre, que aún vivía, y tenía de su estancia la llave y las de todo el cuarto — inadvertencia de padres que quieren tener su hijos recogidos [...] (FS: 78).

Non si accorgono della violenza, che pure ha luogo nella loro casa sebbene in un'ala appartata, non rilevano la sparizione del crocifisso sottratto da Leocadia quale testimone e prova del delitto:

> Rodolfo, en tanto, vuelto a su casa, echando de menos la imagen del crucifijo, imaginó quien podía haberla llevado; pero no se le dio nada, y, como rico, no hizo cuenta de ello, ni sus padres se la pidieron cuando de allí a tres días que partió a Italia, entregó por cuenta a una camarera de su madre todo lo que en el aposento dejaba (FS: 84).

ISSN: 1594-378X

Finanziano con notevoli somme di denaro la permanenza del figlio in Italia senza che venga chiarita la finalità stessa di tale viaggio; anzi, l'attrazione che esercita l'Italia in questo caso sembra riassumibile nella bella vita che vi si può condurre e in una non meglio precisata *libertà* di cui godono gli spagnoli: "[...] y él, con dos de sus camaradas, se partió luego, goloso de lo que había oído decir a algunos soldados de la abundancia de las hosterías de Italia y Francia y de la libertad que en los alojamientos tenían los españoles" (FS: 84).

A questo proposito non si può non rilevare la carica ironica (*malgré lui*) insita nelle parole che il genitore di Rodolfo rivolge al figlio per spingerlo a intraprendere il viaggio. Si tratta di un evidente caso di ironia verbale che solo il lettore può cogliere in quanto sa più del personaggio, ossia è a conoscenza di elementi che in questo caso l'altro interlocutore, il padre di Rodolfo, ignora:

> Muchos días había que tenía Rodolfo determinado de pasar a Italia, y su padre, que había estado en ella, se lo persuadía, diciéndole que *no eran caballeros los que solamente lo eran en su patria*, que era menester serlo también en las ajenas (FS: 84).

Il senso ironico dell'enunciato deriva dall'espressione usata dal padre di Rodolfo. Se essere *caballero* contempla anche le gesta di cui il lettore è al corrente, si ha ragione di credere che simili imprese si siano ripetute anche in Italia, dove si reca, sulle orme del padre e, come già fatto notare, spalleggiato da due dei suoi fedeli compagni di bravate.

Ci pare di poter affermare che, quindi, la responsabilità della cattiva condotta di Rodolfo venga dal narratore estesa anche al contesto familiare e relazionale, a coloro che, come i genitori, sono investiti in via principale della funzione educativa ma anche agli amici che pur di compiacere Rodolfo non esitano a sostenerlo nella sua azione criminosa[6].

Avalle Arce (1982: 27) ha indicato tra i punti di debolezza della novella in esame il fatto che "Cervantes desatendió de triste manera la caracterización de sus personajes". Certamente, l'autore ha destinato il suo maggiore impegno all'impianto narrativo, costruendo l'intelaiatura della sua narrazione attraverso un evidente geometrismo che si regge su parallelismi, contrasti, iterazioni. Riteniamo, tuttavia, che anche pochi elementi siano bastevoli a dare le coordinate esistenziali e psicologiche di un personaggio come la madre di Rodolfo, abile e disinvolta tessitrice che annoda i fili delle sfilacciate vicende in un epilogo soprattutto accomodante, in più sensi.

Richiamo l'attenzione sul doppio colloquio che donna Estefanía ha sia con il figlio — il quale ha accolto l'invito rivoltogli dai genitori a tornare a Toledo per contrarre matrimonio con una bella donna — sia con i due amici[7] che lo hanno accompagnato a Napoli.

---

[6] "Y en un instante [Rodolfo] comunicó su pensamiento con sus camaradas y en otro instante se resolvieron de volver y robarla, por dar gusto a Rodolfo" (FS: 78).

[7] In questo passo della novella si ha modo di constatare una duplice svista dell'Autore, relativa sia al numero dei compagni che aiutano Rodolfo nel ratto di Leocadia (inizialmente viene detto quattro e poi diventano tre), sia soprattutto alla versione che di quel fatto offrono alla madre di Rodolfo. Questi, infatti, aveva preso la decisione di non raccontare ai suoi amici l'epilogo del rapimento, ovvero la violenza compiuta, per non lasciare scomodi testimoni della sua indegna azione, dicendo loro che aveva liberato Leocadia lungo il cammino impietosito dai suoi lamenti. Qui, invece, i suoi compagni di ventura "tuvieron por bien de confesar ser verdad que una noche de verano, yendo ellos dos y otro amigo con Rodolfo, robaron en la misma que ella señalaba a una muchacha, y que Rodolfo se había venido con ella mientras ellos detenían a la gente de su familia, que con voces la querían defender, y que otro día les había dicho Rodolfo que la había llevado a su casa, y sólo esto era lo que podían responder a lo que les preguntaban" (FS: 90).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

La madre, infatti, in questo secondo caso, sembra animata dal desiderio di conoscere l'accaduto in quella notte d'estate soprattutto perché "el saber la verdad de esto importaba la honra y el sosiego de todos sus parientes" (FS: 90). Si noti che la donna nel suo agire è spinta dal desiderio di preservare prima di tutto il *sosiego*, vale a dire la tranquillità, l'onorabilità apparente della sua famiglia. Ancora più illuminanti sono le condizioni che patteggia con i compagni del figlio in cambio della loro confessione, ovvero la garanzia dell'impunità: "Y con tales y tantos encarecimientos se lo supo rogar y de tal manera les asegurar que de descubrir este robo *no les podía suceder daño alguno* que ellos tuvieron por bien de confesar ser verdad [...]" (FS: 90). Una volta conosciuta la verità da parte dei compagni di Rodolfo, la madre — come ci si aspetterebbe invece da chi si ritiene nobile, onesta e cristiana — non mette in atto nessun provvedimento nei confronti del figlio al quale non rivolge neanche un rimprovero. Non si può non cogliere una indubbia critica a tale comportamento e una latente ironia nel fatto che il narratore riferisca per intero il colloquio avvenuto tra i due senza che venga toccata la questione cruciale, ovvero la confessione e il conseguente ravvedimento e pentimento del giovane. L'architettura della novella istituisce a questo proposito un parallelo tra i due avvenimenti — in cui sono protagonisti i singoli genitori — che assurgono a veri pilastri nel disegno del narratore. Si ha infatti una relazione simmetrica tra il colloquio del padre con Rodolfo in procinto di partire per l'Italia e la conversazione della madre, sette anni dopo, che lo accoglie al rientro da Napoli. Se il padre, infatti, invita Rodolfo a partire, ignaro delle sue malefatte, la madre al contrario ne è al corrente, non le si può accordare la buonafede. Essa, pertanto, non solo è distratta e noncurante dell'educazione del figlio ma alla fine risulta essere anche sua complice. Il fatto che durante l'incontro tra lei e il figlio, al riparo da orecchie indiscrete, eviti di fare anche solo un cenno all'avvenimento passato, significa una sola cosa, che decide consapevolmente di non voler sapere.

Ironia, ancora, può essere colta nel fatto che durante questa conversazione Rodolfo espone alla genitrice la propria scala di valori, nella quale figura certo la nobiltà ma intesa quale titolo che si riceve per trasmissione familiare senza che essa comporti obblighi di natura morale per l'erede, ovvero che da essa derivi anche l'esercizio della virtù: "la nobleza, gracias al cielo y a mis pasados y a mis padres, [...] me la dejaron por herencia" (p.91). Inoltre, non pago, pur sapendo sia lui che sua madre di quali fatti egli si sia macchiato, il giovane rampollo aristocratico tra le qualità che richiede alla moglie ideale non esita a indicare, oltre alla bellezza, "la honestidad y buenas costumbres" (FS: 91). Si tratta di chiari casi in cui l'istanza dell'enunciazione, accortamente "dissimulée derrière le texte, juge, évalue, ironise" (Kerbrat-Orecchioni apud Hamon, 1996: 482).

La verità, comunque, una volta accertata, viene presto seppellita. E già che i termini gravitanti nel campo semantico della morte ricorrono nella novella con una frequenza che non si può eludere, dedichiamo a questo aspetto le considerazioni che seguono.

Fin dall'esordio, il narratore si serve di espressioni che fanno riferimento al silenzio, alla solitudine, all'oscurità, per contestualizzare i fatti scatenanti la sventura di Leocadia. Costei, una volta subita l'offesa, ripetutamente si augura e chiede la morte per sé. Tornata a casa dei genitori, vi conduce un'esistenza da sepolta viva, murata tra le pareti domestiche[8]. La violenza di cui è stata fatta oggetto si ripete simbolicamente nell'incidente occorso al figlioletto, evidente richiamo alla deflorazione[9]: "[...] no pudo huir de ser atropellado de un caballo, a cuyo

[8] Che il disonore equivalga alla morte, socialmente parlando, è dato già rilevato dagli studiosi. Valga tra gli altri: Menéndez Pidal, 1957; Castro, 1976[4]; Maravall, 1984.

[9] "No hay hombre cuerdo a caballo, y menos en el desbocado de la juventud" [Nessun uomo è saggio a cavallo, e ancor meno in quello sfrenato della gioventù] ricorda Joly, (1994: 25). Simbolo dalle molteplici accezioni, "quando si passa la soglia della pubertà, il cavallo diventa pienamente [...] il simbolo della forza del desiderio, della

ISSN: 1594-378X

dueño no fue posible detenerle en la furia de su carrera. Pasó por encima de él, y dejóle como muerto tendido en el suelo, derramando mucha sangre [...]" (FS: 86).

I tre svenimenti di Leocadia, che la critica non ha mancato di evidenziare, si danno rispettivamente al momento del rapimento e durante l'atto di violenza[10]; in seguito al racconto che di esso fa la giovane alla madre di Rodolfo e, infine, alla vista della camera e del letto ("la misma cama que tenía por *tumba* de su *sepultura*") già quasi in chiusura della novella. Appare chiaro che gli ultimi due sono conseguenza diretta della rievocazione del trauma vissuto, segno evidente che esso non è stato superato. Ma mi piace sottolineare qui come i segni dei ripetuti mancamenti vengano annunciati attraverso espressioni linguistiche che prefigurano un'assenza di coscienza molto prossima alla morte: "le quitó la voz y la luz de los ojos", "desmayada y sin sentido no vio quién la llevaba ni adónde la llevaban", "comenzó a sudar y a perderse de color en un punto" etc. Al di là di ogni altra considerazione sulla funzionalità di questi episodi a livello strutturale, — operano, infatti, una scansione tripartita[11] nella diegesi rimarcando le diverse fasi attraverso le quali si giunge alla risoluzione finale — essi annunciano quella che sarà la morte di Leocadia. Una morte apparente e una metaforica. La prima viene messa in scena con un *coup de théâtre* in occasione della presentazione pubblica della giovane ai commensali, riuniti per celebrare una festa nuziale. Non a caso insieme ai genitori di Leocadia, che non visti seguono la scena, vi è un sacerdote che accorre alle grida degli astanti "por ver si por algunas señales daba indicios de arrepentirse de sus pecados para absolverla de ellos" (FS: 93). Altro sottile indizio rilasciato dal narratore. Il lettore sa, infatti, che in quella sala qualcun altro avrebbe di che pentirsi e di ricorrere alla confessione e all'assoluzione dei peccati. Il terzo svenimento, rispetto a quelli precedenti, è raccontato nei dettagli e, soprattutto, sia per i sintomi con cui si manifesta che per il suo protrarsi nel tempo, è tale da far credere ai presenti che si tratti di morte:

> Ni por desabrocharla ni echarla agua en el rostro volvía en sí: antes el levantado pecho y el pulso, que no se le hallaban, *iban dando precisas señales de su muerte*; y las criadas y criados de casa, como menos considerados, dieron voces y *la publicaron por muerta* (FS: 93).

Siamo in presenza, pertanto di un vero compianto funebre[12], annunciato fra l'altro — secondo la simbologia cromatica[13] in voga nel *Siglo de Oro* e propria della società occidentale — dall'abbigliamento scelto da Leocadia per il suo ingresso nella sala in cui è attesa: "Venía vestida por ser invierno, de una saya entera, de terciopelo negro llovida de botones de oro y

---

giovinezza dell'uomo, con tutto il suo ardore, fecondità e generosità [...] simbolo di forza, di potenza creatrice e di giovinezza, con una valorizzazione tanto sessuale che spirituale", (Chevalier- Gheerbrandt, 1986, *ad vocem*).

[10] Lo stato di incoscienza di Leocadia in questo frangente rimarcherebbe la totale estraneità della giovane a quanto le accade e soprattutto l'impossibilità di vedere il suo aggressore la predispone a incontrarlo per la prima volta al suo rientro da Napoli, rendendo possibile la "soluzione letteraria" dell'innamoramento.

[11] Altri critici hanno individuato nella costruzione della novella una scansione binaria. (Piluso, 1964: 485-490).

[12] "Pero cuando más las lágrimas de todos por lástima crecían, y por dolor las voces se aumentaban, y los cabellos y barbas de la madre y padre de Leocadia arrancados venían a menos, y los gritos de su hijo penetraban los cielos, volvió en sí Leocadia [...]" (FS: 94).

[13] Il colore nero dalla tonalità scura veicola dolore, dalla tonalità chiara tristezza, come esplicita il sonetto di Gutierre de Cetina, punto di riferimento obbligato sull'argomento: "Es lo blanco castísima pureza,/amores significa lo morado/; crueza o sujeción es lo encarnado;/*negro obscuro es dolor, claro es tristeza*;/naranjado se entiende que es firmeza;/rojo claro es venganza, y colorado/ alegría; y si obscuro es lo leonado,/congoja, claro es señoril alteza;/es lo pardo trabajo; azul es celo;/turquesado es soberbia; y lo amarillo/es desesperación; verde, esperanza./Y desta suerte, aquel que niega el cielo/licencia en su dolor para decillo,/lo muestra sin hablar por semejanza". (apud De Lama, 2010). Per Chevalier (Chevalier- Gheerbrandt, *ad vocem*) "[...] il nero è considerato come l'assenza di ogni colore e di ogni luce. Il nero assorbe la luce e non la restituisce. Esso evoca il caos, il nulla, il cielo notturno, le tenebre terrestri della notte, il male, l'angoscia, la tristezza, l'incoscienza e la Morte".

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

perlas, cintura y collar de diamantes" (FS: 92). Non si può non notare, infatti, che Leocadia sceglie per sé il colore del lutto, lutto che viene espresso e rafforzato dal ruolo di due damigelle che la precedono "alumbrándola con dos velas de cera en dos candelabros de plata" (FS: 92). Credo che non sia azzardato inferire che in realtà quel che si sta celebrando non è un matrimonio bensì un funerale, non un *desposorio* ma un *velatorio*.

Né si può passare sotto silenzio il fatto che l'istintiva reazione di Leocadia alla vista di Rodolfo, che la giovane vede per la prima volta -essendo il loro precedente incontro avvenuto nella notte-, non può essere considerato di gioia quanto piuttosto di esitazione mista a timore. Ulteriore indizio di uno stato d'animo in cui non alberga la gioia e tantomeno l'amore.

Infine, per concludere, merita certamente una riflessione quella *fuerza de la sangre* evidenziata in chiusura della novella e a cui dà il titolo[14]. Sebbene il narratore orienti il lettore verso quella "que vio derramada en el suelo" il nonno di Luisico, non possiamo non notare -proprio in virtù di una serie di elementi che ci siamo proposti di mettere in luce al fine di contraddire il lieto fine del racconto- (Gorla, 2006)[15], che quel sangue appartiene anche a Leocadia, per l'identificazione tra madre e figlio, sangue dello stesso sangue, entrambi colpiti da traumi. Con una buona dose di ironia[16], esso allude anche a quello astratto dell'illustre famiglia di Rodolfo, che assecondandone gusti e tendenze, pilatescamente si autoassolve inscenando una farsa finale, ignorando ciò che Leocadia con molta chiarezza ha detto alla madre di Rodolfo sette anni dopo l'accaduto, parole che costituiscono un preciso impegno anche per il futuro: "Mas como decirse suele que cuando Dios da la llaga da la medecina, la halló el niño en esta casa, *y yo en ella el acuerdo*[17] *de unas memorias que no las podré olvidar mientras la vida me durare*" (FS: 88). Come dire che la piaga è ancora aperta e *sanguina*.

La "fuerza de la sangre" è, infine, anche ciò che ha spinto il padre di Rodolfo, il vecchio e cristianissimo *caballero*, a raccogliere e soccorrere il bambino ferito davanti al suo portone. È lui stesso ad ammetterlo, nel respingere i ringraziamenti dei nonni di Luisico:

> su abuelo comenzó a agradecer al señor de la casa la gran caridad que con su sobrino había usado. A lo cual respondió el caballero que no tenía que agradecelle, porque le hacía saber que cuando vio al niño caído y atropellado, le pareció que había visto el rostro de un hijo suyo, a quien él quería tiernamente y que esto le movió a tomarle en sus brazos y a traerle a su casa, (FS: 86).

[14] "Il titolo ripete le ambiguità tematiche dell'intreccio: del tutto evidente mi pare la paradossale ironia nel parlare di *forza* del sangue per una storia di *violenza* sessuale" (Cara, 2010:86, corsivo nel testo).

[15] Rodríguez-Luis (1980:70) conclude l'analisi della novella con una considerazione che parrebbe voler sminuire la portata dello stupro considerandolo al pari di una giovanile marachella: "[Rodolfo] tampoco parece el violento monstruo que tendemos hoy a ver en ellos, sino alguien poseído, más o menos momentáneamente, del deseo de belleza, en tiempos además más violentos que los nuestros. Quizá para juzgar apropiadamente esos dos episodios en su contexto novelístico, habría que identificarlos con seducciones a la manera contemporánea".

[16] "El narrador cervantino aporta siempre solo una parte del mensaje, tratándose, por lo general, de una voz irónica, cuyos valores no coinciden con los afirmados por el texto" rimarca Güntert, (1993: 476). Anche Scaramuzza Vidoni rileva "un'ironia di fondo nella casualità straordinariamente positiva, da fiaba [...], dell'esito delle vicende narrate" (Scaramuzza Vidoni, 2004: 296).

[17] Parole che richiamano lo sfogo di Leocadia subito dopo lo stupro: "[Rodolfo] mira, no aguardes ni confíes que el discurso del tiempo tiemple la justa saña que contra ti tengo" e il commento del narratore secondo il quale poiché "la insolencia que con Leocadia había usado no tuvo otro principio que de un ímpetu lascivo, [...] nunca nace el verdadero amor", (FS: 81).

ISSN: 1594-378X

Pertanto sia la madre[18] di Rodolfo, abile regista del lieto fine[19], che suo padre sembrano prima di tutto protesi a salvaguardare la *honra* del casato e, insieme ad essa, la famiglia, ricomponendola come *disiecta membra* all'interno dell'istituzione matrimoniale[20], canale e freno all'irruente esuberanza sessuale del proprio figlio che la madre dimostra di conoscere molto bene e intimamente di approvare[21]. Il silenzio finale che avvolge la casa di Leocadia e di Rodolfo assurge metaforicamente a una cortina di protezione che l'istituzione familiare e con essa la società tutta erige nei confronti di pratiche delittuose verso le quali si hanno atteggiamenti di indulgenza vuoi per vicinanza affettiva (la madre nei confronti del figlio) vuoi per privilegio di nascita.

In conclusione, si può affermare che la novella di Cervantes qui esaminata, presenta un grado di complessità tale e una stratificazione di sensi da richiedere non solo lo sforzo cooperativo a cui ogni lettore è chiamato nell'interpretazione di una qualsiasi opera letteraria ma la sua capacità di coglierne anche la celata ironia[22], ossia un "lecteur particulièrement actif, qu'elle transforme en co-producteur de l'oeuvre, en restaurateur d'implicite, de non-dit, d'allusion, d'ellipse, et qu'elle sollicite dans l'intégralité de ses capacités herméneutiques d'interprétation" (Hamon, 1996: 151).

Bibliografia

ALMANSI, Guido (1984) *Amica ironia*, Milano, Garzanti.

AVALLE ARCE, Juan Bautista (1982) "Introducción"a M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia.

CANAVAGGIO, Jean (1988) *Cervantes*, Roma, Lucarini.

CARA, Giovanni (2010) Studi su Cervantes con una frangia novecentesca (Tiempo de silencio di Luis Martín Santos), Padova, Cleup.

CASALDUERO, Joaquín (1969) *Sentido y forma de las* Novelas ejemplares, Madrid, Gredos.

CASTRO, Américo (1948) "La ejemplaridad de las novelas cervantinas", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* Año 2, No. 4, pp. 319-332.

——— (1976[4]) De la edad conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo XVII, Madrid, Taurus.

CHEVALIER, Jean e Alain GHEERBRANDT (1986) *Dizionario dei simboli*, Milano, Biblioteca

[18] Güntert (1993: 470) nella sua interessante analisi della novella in esame richiama l'attenzione sulle due coppie di personaggi sui quali ruota tutto l'intreccio, Rodolfo e suo padre, Leocadia e donna Estefanía, madre di Rodolfo. Di quest'ultima, "gran manipuladora, dotada del saber necesario" riconosce — anche se poi trae conclusioni diverse dalle nostre- che "la rica e inteligente matrona dispone del poder necesario para hacer valer su voluntad en todo y con todos".

[19] "La verità sta tutta dentro le pagine che abbiamo letto e non potrà darsi penetrando il silenzio (e il mistero) di un matrimonio che risulta chiaramente infelice" (Cara, 2010: 136).

[20] "Se regocijan todos: los padres de Rodolfo tienen un hijo obediente, una nueva hija y un nieto; los padres de Leocadia tienen el hijo deseado y ahora no tienen que vivir al margen de la sociedad. Todo es legítimo y reina un nuevo silencio" (Sieber, 1986: 15).

[21] A conclusione del colloquio avuto con il figlio tornato da Napoli, -durante il quale questi sostiene con veemenza che ricchezza e onore gli appartengono per nascita e che nella donna cerca solamente la bellezza- il narratore così commenta: "Contentísima quedó su madre de las razones de Rodolfo, por haber conocido por ellas que iba saliendo bien con su designio" (FS: 91).

[22] "L'ironia perfetta non si manifesta nella sua presenza ma nella sua latenza", ricorda Almansi (1984: 112).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Universale Rizzoli.

CLAMURRO, H. William (1996) "Redención e identidad en *La fuerza de la sangre* de Cervantes", in Ignacio Arellano, María del Carmen Pinillos, Frédéric Serralta, Marc Vitse (eds.), *Studia aurea. Actas del III Congreso de la Aiso*, Pamplona, GRISO / Toulouse, LEMSO, vol. III, pp. 121-127.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge, ed. (2005) M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Estudio preliminar de J. Blasco, presentación de F. Rico, Madrid, Real Academia Española / Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

GORLA, Laura Paola (2006) "Il conflitto honor/honra nelle *Novelas ejemplares* di Miguel de Cervantes", en A. Cancellier, M. C. Ruta, L. Silvestri (eds.), *Scrittura e conflitto. Actas XXI Congresso Aispi*, Madrid, Instituto Cervantes - Associazione Ispanisti Italiani, vol. I, pp.227-238.

GÜNTERT, Georges (1993) "Pasión, inteligencia y realización artística en *La fuerza de la sangre*" in M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco y M. Vitse (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, I, Universidad de Salamanca, pp.461-472.

HAMON, Philippe (1996) *L'ironie litteraire Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris.

JOLY, Monique (1994) "Introduzione"a Miguel de Cervantes, *Novelle esemplari*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1984) *L'implicite*, Armand Colin.

LAMA DE LA CRUZ, Víctor de (2010) "Cultura visual y simbología de los colores en la literatura de los Siglos de Oro", en J.M. Díez Borque (ed.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, pp. 367-390.

LOKOS, Ellen (1993) "Clausura y final de *La fuerza de la sangre*", *Actas III Coloquio Internacional Cervantistas*, Barcelona, Anthropos - Ministerio de Asuntos Exteriores, pp. 509-518.

MARAVALL, José Antonio (1984) *Potere, onore, elites nella Spagna dei secoli d'Oro*, Bologna, Il Mulino.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1957) "Del honor en el teatro español" en *España y su historia*, vol. II, Madrid, Minotauro, pp.357-371.

MIZZAU, Marina (1986) *L'ironia: la contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli.

MUECKE, Douglas Colin (1978) "Analyses de l'ironie" *Poétique*, n. 36, novembre, pp.479-494.

PILUSO, Robert (1964) "*La fuerza de la sangre*: un análisis estructural", *Hispania*, XLVII, pp.485-490.

RODRÍGUEZ- LUIS, Julio (1980) *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, Madrid, José Porrúa Turanzas.

SCARAMUZZA VIDONI, Mariarosa (2004) "Flechas de Cupido" e "ilustre descendencia": quattro *novelas ejemplares* di Cervantes in Donatella Ferro (a cura di), *Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, Roma, Bulzoni, pp.287-298.

SIEBER, Harry, ed. (1986) Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Cátedra.

ISSN: 1594-378X

El episodio de Feliciana de la Voz (*Persiles*, III, 2-5) en el conjunto de la obra de Cervantes

JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ

Resumen
En el siguiente estudio se pretende situar el episodio de Feliciana de la Voz, al hilo de su análisis, en el marco de la producción literaria de Cervantes.
Palabras clave:
Episodio, anagnórisis, honor, libertad, matrimonio.

Abstract:
The following study seeks to locate the episode of Feliciana de la Voz within the framework of the literary production of Cervantes by means of a detailed analysis.
Key words:
Episode, anagnorisis, honour, liberty, wedding.

Periandro, Auristela y la familia del español Antonio arriban a Lisboa, procedentes de la isla de las Ermitas, tras una plácida travesía marítima:

> Las naves… iban rompiendo… no claros cristales, sino azules. Mostrábase el mar colchado, porque el viento, tratándole con respeto, no se atrevía a tocarle a más de la superficie y la nave suavemente le besaba los labios y se dejaba resbalar por él con tanta ligereza que apenas parecía que le tocaba. Desta suerte, y con las misma tranquilidad y sosiego, navegaron diez y siete días, sin ser necesario subir, ni bajar, ni llegar a templar las velas…[1]

El viaje, que Cervantes emula en su forma y en su fondo del último que realiza Odiseo, durmiente, en el mar, en una embarcación de los felices feacios que lo porta de Esqueria a Ítaca, o sea: del orbe de la fábula al de la comedia de costumbres –aunque todo envuelto en el prestigioso halo de la épica– (*Odisea*, XIII), sirve de gozne entre el mundo del Septentrión, desarrollado en un espacio geográfico entre fantástico, legendario e histórico –mas siempre verosímil–, y el del Mediodía, que se despliega en una topografía tan histórica y realista, como pintoresca y familiar.

Se establece, de resultas, una acusada disparidad de tono y estilo entre lo que sucede en las gélidas aguas invernales del norte con lo que acontece en las polvorientas veredas estivales del sur. Pues el norte, por desconocido y ajeno, da cabida a lo mítico, a lo fabuloso, a lo exótico; en el sur, por el contrario, por conocido y acreditado, no halla cobijo sino lo tradicional, lo típico y lo extraordinario en lo común. De modo que la parte septentrional apunta a la prosa de imaginación idealista y a la poesía heroica, mientras que la meridional se aproxima a la novela 'realista' de ambientación contemporánea y al costumbrismo. Ello comporta que haya

[1] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, III, 1, 430-431 (citamos siempre por esta edición, por libro, capítulos y páginas).

Juan Ramón MUÑOZ SÁNCHEZ, "El episodio de Feliciana de la Voz (*Persiles*, III, 2-5) en el conjunto de la obra de Cervantes", *Artifara* 15 (2015) pp. 157 - 183
Recibido el 07/06/2015 · Publicado el 20/06/2015

asimismo un cambio de referentes literarios: de la *Odisea*, la *Eneida*, los *Relatos verídicos* de Luciano y otros textos clásicos y coetáneos a la novela de camino y de peregrinaje, como *El asno de oro* de Apuleyo y *El peregrino en su patria* de Lope, a la Roma perfilada por la *Lozana andaluza* de Francisco Delicado y el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán así como a la propia experiencia cervantina del *Quijote* y las *Novelas ejemplares*. Esta separación de mundos y de deudas, sin embargo, se cohonesta por el motivo estructural del viaje, que vertebra todo el relato, por la unidad de fin y de sentido del *Persiles*, por la dialéctica sistemática que se genera entre el norte y el sur, basada en un nutrido número de paralelismos, simetrías y tráfico de personajes de un orbe al otro, y por la presencia permanente de la *Historia etiópica* de Helidoro como modelo[2].

La parte meridional del *Persiles*, en especial la que se desarrolla en los reinos hispanos, se adecua, en su construcción, al entorno real, "debido a que las leyes de la verosimilitud son mucho más severas y estrictas en el ámbito de lo conocido", por lo que "se tiende hacia una fusión indisoluble entre el espacio y la historia" (Lozano, 1998: 171). Para conseguir el efecto de verismo o de ilusión realista Cervantes se sirve, ciertamente, de unas estrategias narrativas similares a las ejercitadas en el *Quijote* y en las *Novelas ejemplares*, sobre todo en *La gitanilla*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. Así Periandro, Auristela y sus acompañantes se topan, en España, con la vida cotidiana de la época: la de las ventas, las casas particulares, los caminos y algunos, muy pocos, centros de devoción cristiana –nomás que el monasterio de Guadalupe y, muy de pasada, el de Nuestra Señora de la Esperanza de Ocaña. Ello no significa que Cervantes no se haga eco de las controversias sociomorales de la época, dimanadas del Concilio de Trento, que se cifran en los numerosos casos de matrimonios clandestinos, "hechos a hurtadillas" (III, 8, 508), que se registran –los de Feliciana y Rosanio, Tozuelo y Clementa Cobeña, Ambrosia Agustina y Contarino de Arbolánchez, Ruperta y Croriano e Isabela Castrucho y Andrea Marulo–, los cuales contravienen tanto la letra de la norma como el rito sacramental establecido por el decreto *Tametsi*[3]. Se encuentran, en los lugares por donde pasan, con personajes que, aun siendo literarios, son perfectamente verosímiles: pastores boyeros, comediantes, venteras, cuadrilleros de la Santa Hermandad, soldados, peregrinos, moriscos y, sobre todo, hidalgos y nobles; pero los hay también que son históricos, como el arráez morisco Dragut, don Sacho de Leyva, don Juan de Orellana y don Francisco de Pizarro. Se tropiezan con la realidad histórica del momento: las relaciones entre el Imperio español y el turco, la dolorosa situación de los cautivos españoles en Argel, la expulsión de los moriscos, las Indias portuguesas, el alojamiento obligado de los ejércitos en los pueblos, la situación de la mujer, etc.[4] El libro III del *Persiles*, además, pretende, como el *Quijote*, pasar por un historia puntual y verdadera, consecuencia directa de la labor emprendida por un narrador-editor que interrumpe la diégesis de continuo para dar entrada a digresiones de índole metaficcional que versan tanto sobre la acción contada como sobre las leyes que la rigen, sobre todo aquellas que ahondan en la diferencia entre *historia* y *poesía* (léanse si no las que encabezan los capítulos X, XIV y XVI). Sucede, empero, que Periandro y Auristela, frente a los personajes del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*

[2] Sobre la presencia constante de la novela de Heliodoro y la de Cervantes, remitimos al apartado II de Muñoz Sánchez (en prensa). Piénsese que la *Historia etiópica*, en su tiempo presente, se desarrolla, como los libros III y IV del *Persiles*, siempre en tierra, en suelo africano, desde el delta del Nilo, en que comienza la novela, hasta Méroe, la capital de Etiopía, en donde concluye. Apuntamos ahora además que el disfraz de peregrinos que adoptan Periandro, Auristela y la familia del español Antonio (III, 2, 440-441) se corresponde con el de Calasiris y Cariclea de mendigos, aunque había sido prevenida por Teágenes, en la *Historia etiópica* (VI, 236-238), puesto que el objetivo es el mismo: celar su identidad para poder pasar desapercibidos; igualmente, la conformidad de suplicar el sustento si fuere necesario, lo que, por supuesto, no harán nunca en ningún caso.

[3] Cfr. Sacchetti (2001: 74-75), Nerlich (2005: 571-585) y Muñoz Sánchez (2007: 130-132; 2012: 159-165).

[4] Sobre la España del *Persiles* es fundamental el estudio de Canavaggio (2014: 235-251).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

que protagonizan su propia historia, no son sino espectadores de excepción de vidas ajenas, en las que se ven poco o nada involucrados; pero de las que extraen una importante lección que redunda en su perfeccionamiento ético y un aprendizaje que les proporciona un mejor conocimiento del mundo, en tanto en cuanto disciernen que los males del hombre –antropológicos, políticos, sociales, morales– son los mismos en el norte que en el sur[5]. Sea como fuere, lo cierto es que, como sostienen Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1999: XXXII), a falta de aventuras, "la construcción narrativa [del libro III] vuelve a esquemas quinientistas, pues durante el viaje se suceden los episodios interpolados de uno en uno, con lo que el camino se convierte en el marco para la inserción de novelas cortas, en función de episodios que lo jalonan, sin más trascendencia".

La historia de Feliciana de la Voz y Rosanio responde cabalmente a estos criterios poéticos. Ello no obstante, ha sido objeto de exégesis ora esotéricas que adivinan en su sentido un valor trascendente, simbólico y marcadamente cristiano[6], ora alegóricas[7], ora historicistas[8], al tiempo que se la ha puesto en relación con otras historias cervantinas desde presupuestos hermenéuticos distintos[9]. En lo que sigue nos proponemos, al hilo de la disección de su peculiar anatomía, situar el episodio en el marco de la obra de Cervantes, ya que pensamos que así se comprende mejor su sentido.

La historia de los amantes extremeños presenta una morfología compleja, efecto de su fragmentaria disposición sobre la trama, que comprende parte de los capítulos 2, 3, 4 y 5, y de su imbricación con ella; que recuerda el modo en el que se intercalan otros episodios del *Persiles*, tales como el de la isla de los pescadores o el de Renato y Eusebia, y de otras obras de Cervantes, como el de Rosaura, Galercio y Artandro, en *La Galatea*, los la de la pastora Marcela y don Luis y Clara de Viedma en el *Ingenioso hidalgo* o el de las bodas de Camacho en el *Ingenioso caballero*. Como la mayor parte de los episodios verdaderos de los textos de largo recorrido de Cervantes, en el de Feliciana se entreveran ponderadamente la acción y la narración: el preámbulo del episodio lo configura una cadena de incidentes, tan fortuitos como sorprendentes, en el tiempo presente de la fábula, que comportan el paulatino desplazamiento de la diégesis a la metadiégesis, de una región de la imaginación a la otra; sigue a continuación el relato autodiegético de uno de los protagonistas principales, Feliciana, que sirve para articular la serie de sucesos sobrevenidos en el seno de la historia de un caso particular; y, por último, tras la inserción momentánea de Feliciana en la comitiva de Periandro y Auristela, acaece el desenlace, que se representa en forma de acción en el plano básico de los acontecimientos generales.

Camino de Guadalupe, luego de su estancia en Badajoz, a los amantes nórdicos y la familia del español Antonio les sobreviene la noche en mitad de un monte arbolado, lejos de cualquier poblado. Auspiciados por una climatología benigna y por el resplandor de una lumbre ("aun a pesar de las tinieblas bella, / aun a pesar de las estrellas clara") que fulgura en el horizonte, deciden pasarla, por deseo expreso de Auristela –y quizá en recuerdo del innominado peregrino de las *Soledades* (I, vv. 52-89) de Góngora–, en «unas majadas de pastores boyeros» (III, 2, 447-448). La nocturnidad es ampliamente utilizada por Cervantes desde *La Galatea* hasta el *Persiles*, así con valor positivo como negativo ("¡Cuántas veces te me has engalanado, / clara y amiga noche! ¡Cuántas, llena / de escuridad y espanto, la serena /

[5] Cfr. Pelorson (2003: 49-58), Redondo (2004: 91), Armstrong-Roche (2009: 33-110), Canavaggio (2014: 250-251) y Ghia (2015).
[6] Cfr. Casalduero, (1975: 142-154), Forcione (1972: 123-128), Armas Wilson (1991: 200-222), Egido (1998), Deffis de Calvo (1999: 83-85) y Zimic (2005: 120-126).
[7] Cfr. Nerlich (2005: 585-632)
[8] Cfr. Osuna (1974) y Lozano (1998: 176-184).
[9] Cfr. El Saffar (1984: 151-154), Teijeiro (2001) y Sacchetti (2001: 169-171).

ISSN: 1594-378X

mansedumbre del cielo me has turbado!"), como cuando no pasa de ser un mero detalle ambiental. Simplificando mucho, podemos decir que la noche, iluminada por la blanca luna o sumida en la más tenebrosa lobreguez, serena o tumultuosa, desempeña las siguientes funciones: habida cuenta de que la noche y el amor están inextricablemente unidos en la tradición literaria, culta y popular, de todos los tiempos, constituye el marco idóneo para el júbilo erótico, el cómplice perfecto de los corazones en amor inflamados, el día para los enamorados, si acarrea un acontecimiento venturoso o si se está en presencia del ser amado ("La noche amiga / […] / las luminarias del Olimpo enciende, / con quien se ha regalado amante tierno"; "¡oh noche amable más que el alborada!"); es, en cambio, la más tenebrosa negrura para el desdichado. Así, la soledad y el silencio nocturnos es lo que anhela el amante que desea pregonar a los cuatro vientos sus amorosas imaginaciones, en especial en el ámbito pastoril, como sucede de continuo en *La Galatea*, aunque al cabo no se terminen por alcanzar nunca el sosiego y la comunión con los elementos, y lo mismo ansía una y otra vez don Quijote. La noche es el momento que aguarda el amante para rondar a su ídolo, como pone en práctica don Fernando en su propósito de seducir a Dorotea, o la socarrona Altisidora con el caballero manchego, en el *Quijote* de 1615, o Loaisa con el corro de palomas y Leonora en *El celoso extremeño*, o los muchos que celebran la belleza sobrehumana de Constanza cabe el mesón del Sevillano en *La ilustre fregona*, o, simplemente, allí donde se aloje la amada cuando se camina tras su estela, como le ocurre al joven don Luis con doña Clara, en el *Ingenioso hidalgo*. La noche es igualmente la propiciadora de la unión carnal de los enamorados, la que junta amado con amada, como la que gozan Ruperta y Croriano en un mesón francés del *Persiles*, o como la que habían concertado pasar, más prosaicamente, Maritornes y el arriero, que un don Quijote molido frustra pensando que ella es "la fermosa y alta" princesa del castillo en que se aloja, que le visita para "yacer con él una buena pieza" (*Don Quijote*, I, 16, 190 y 189). Las profundidades de la noche no solo encienden los corazones de amor; son también la llave que abre la puerta a las más recónditas galerías del alma: así, Teodosia hace, ignorante, confidente a su hermano don Rafael de sus más reservadas noticias en una fría noche de diciembre, lo mismo que hará luego con ella Leocadia, revelándole a su rival su amor, en *Las dos doncellas*; la hora de la brujas es la preferida por doña Rodríguez, la estrafalaria dueña de honor del palacio de los duques, para irrumpir en la estancia de don Quijote, hacerle una demanda de socorro a propósito del honor de su hija y, de paso, informarle de los arcanos de sus señores, en el *Ingenioso caballero*. Las noches, desde antiguo, se llenan de las embriagadoras palabras de los magos del verbo, de los conocedores de los misterios insondables del lenguaje, como Ulises, Eneas, Scherezade, Cipolla, es, en fin, el momento de los contadores de cuentos. Es decir: el marco adecuado para intercalar episodios, como las historias nocturnas que cuentan Lisandro a Elicio y Silerio, primero, y Timbrio, después, a Erastro y compañía, en *La Galatea*; el cabrero Pedro a don Quijote y Sancho, Rui Pérez de Viedma al amplio auditorio que se aloja en la venta de Juan Palomeque el Zurdo y Clara a Dorotea, en el *Ingenioso hidalgo*; Cornelia a don Juan y don Antonio, en *La señora Cornelia*; el español Antonio, el italiano Rutilio, el portugués Manuel de Sosa, el propio Periandro en varias tandas y el francés Renato a los héroes del *Persiles* y sus acompañantes. Pero la noche, por su oscuridad, embrolla las cosas, oculta los engaños y favorece la traición, el embeleco, la maquinación, la mentira, la cruel osadía, la venganza, la violación, el asesinato, la muerte[10]. Así, en una espantosa noche de tormenta, anunciadora de

[10]Así la describe Lope de Vega en un famoso soneto de *Rimas humanas* (1609) que se titula *A la noche* (CXXXVII): "Noche, fabricadora de embelecos, / loca, imaginativa, quimerista, / que muestras al que en ti su bien conquista / los montes llanos y los mares secos; / habitadora de celebros huecos, / mecánica, filósofa, alquimista, / encubridora vil, lince sin vista, / espantadiza de tus mismos ecos: / la sombra, el miedo, el mal se te atribuya, / solícita, poeta, enferma, fría, / manos del bravo y pies del fugitivo. / Que vele o duerma, media vida es tuya: / si velo, te lo pago con el día, / y si duermo, no siento lo que vivo" (*Obras poéticas*, p. 105).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

funestos presagios, la dicha de Lisandro y Leonida deviene tragedia por la intermediación del despiadado Carino, en *La Galatea*; las horas sin sol son las elegidas por los turco-berberiscos para asaltar los pueblos del Mediterráneo español y cometer todo tipo de ultrajes, como se describe en el episodio de Timbrio y Silerio en *La Galatea*, en el comienzo de *Los baños de Argel* o en el pueblo de Rafala en el *Persiles*; mientras domina el orbe la viuda del día es cuando Vicente de la Roca desprecia, tras haberla engañado y robado, a Leandra, dejándola desnuda en una cueva, en la primera parte del *Quijote*, o cuando Rosaura, transformando la ira en venganza, decide matar a Croriano, el hijo del asesino de su esposo, en el *Persiles*; en una noche estival Rodolfo, al vislumbrar la hermosura de Leocadia y la poca defensa que la acompaña, la rapta y la viola en *La fuerza de la sangre*. Las horas nocturnas pueden ser tan esperadas como felices si acarrean un bien inesperado, como el reencuentro de los dos amigos Timbrio y Silerio, en *La Galatea*; pero también las elegidas para huir, como la fuga de Rui Pérez y Zoraida de Argel, en el *Ingenioso hidalgo*, y la de Periandro, Auristela y compañía de la isla del rey Policarpo, en el *Persiles*. La noche alberga también lo inexplicable, lo inaudito, lo mágico, lo sobrenatural; es el ámbito propicio para que acontezca la aparición de la ninfa Calíope en *La Galatea*, o la del sabio Merlín en *La casa de los celos* y, en clave paródica y acompañado del Diablo, de otros magos caballerescos y de Dulcinea encantada, en el *Ingenioso caballero*; para la resurrección de Altisidora, también en el *Quijote* de 1615; para que Cipión y Berganza puedan hablar y razonar como humanos a la vera de la cama del febril Campuzano y para que el segundo asista a las unturas de la Cañizares, en *El coloquio de los perros*; para que Rutilio, gracias a las artes nigrománticas de una hechicera, pueda escaparse de la cárcel y huir volando en un manto desde Siena hasta Noruega, donde, una vez aterrizado, su libertadora se metamorfosea en lobo, en el *Persiles*. Allí, "propio albergue de la noche, / del horror y las tinieblas" (Cervantes, *Poesía*, pp. 202-203), es donde está ubicada la alegórica morada de los celos. La noche es, por fin, el marco idóneo para el surgimiento de la sorpresa, de la peripecia, de lo inesperado, en cuya oscuridad, silencio y quietud cualquier ruido es un peligro que infunde miedo y pavor, como en la famosa aventura quijotesca de los batanes, o donde cualquier bulto se hace sospechoso, como la aparición de Renato y Eusebia en el *Persiles*, o donde se confunden, adrede, las identidades, como protagoniza don Juan de Gamboa cuando le pregunta una voz queda si es Fabio y él contesta, "¡como si tuviese más letras un *no* que un *sí*!", sí, recibiendo como obsequio un envoltorio que prestamente rompe a llorar y dispara los acontecimientos de la trama de *La señora Cornelia*. Pues bien, la noche extremeña que les sobreviene a los romeros del *Persiles* pertenece a este último tipo, en tanto en cuanto acarrea una serie de misteriosos sucesos que marcan los preliminares de la historia de Feliciana de la Voz y Rosanio.

De modo que al escuadrón de peregrinos "las tinieblas de la noche y un ruido que sintieron les detuvo el paso [...] Llegó en esto un hombre a caballo, cuyo rostro no vieron" (III, 2, 448), y que, tras mantener un breve conversación con ellos sobre la caridad y la cortesía y sobre su nacionalidad, les obsequia con una cadena de oro y una prenda de valor inestimable, que en seguida prorrumpe en llantos, y que, según les ruega, han de entregar a dos conocidos caballeros de Trujillo, llamados don Juan de Orellana y don Francisco de Pizarro, dado que ellos saben cómo enfrentar el caso. Pero tan pronto como ha llegado el inesperado donador, se marcha, no sin antes disculparse por la celeridad de su despedida, que sus enemigos le van pisando los talones, y pedirles que no le denuncien. "Y adiós quedad, no puedo detenerme, que, puesto que el miedo pone espuelas, más agudas las pone la honra. Y, arrimando las que traía al caballo, se apartó como un rayo de ellos; pero, casi al mismo punto, volvió el caballero y dijo: –No está bautizado" (III, 2, 449). Los viajeros, como cabe suponer por lo inesperado del acontecimiento, se quedan estupefactos:

ISSN: 1594-378X

> Veis aquí a nuestros peregrinos: a Ricla, con la criatura en los brazos; a Periandro, con la cadena al cuello; a Antonio el mozo, sin dejar de tener flechado el arco y, al padre, en postura de desenvainar el estoque que de bordón le servía; y a Auristela, confusa y atónita del estraño suceso y, a todos juntos, admirados del estraño acontecimiento (III, 2, 449).

El parecido con el comienzo de la historia de *La señora Cornelia* es incuestionable, además de por el lance de la entrega del envoltorio que solloza, el cual determina la dirección posterior de los acontecimientos de la trama (cfr. Teijeiro, 2001: 165-166), y por la perspectiva de aquiescencia narrativa que adopta el narrador con los personajes, que no sirve sino para crearles expectación y misterio y, a un tiempo, suspender y admirar al lector, por el hecho de que, como bien señala Teijeiro (2001: 197), "todo se resume para Cervantes en una suerte de idealismo que domina su obra y que convierte la «cortesía» en la virtud principal en la que se funda el altruismo y la solidaridad entre los hombres". Lo mismo cabe decir respecto de la prehistoria de Belica, en *Pedro de Urdemalas*, ya que la falsa y hermosa gitana fue entregada por su madre, tras el parto, a un desconocido, Marcelo, con idéntico misterio y secreto, si bien lo que se ofrece ya no es un bulto sino un cesto que contiene el bebé, el cual está asimismo sin bautizar, unas cuantas joyas y las instrucciones que seguir en adelante. Aunque la semejanza es menor, se registran igualmente ciertas concomitancias entre nuestro caso y la historia de Constanza, en *La ilustre fregona*, puesto que su innominada madre también se la delega nada más nacer, amparada justamente en la bonhomía ajena, a un desconocido –esta vez el mesonero de la posada del Sevillano– al que, pasados unos días, retribuye con una cadena de oro y un pergamino envuelto que habrán de servir de objetos identificadores de la criatura a su debido tiempo. Sucede, sin embargo, que estas prodigiosas concesiones de niños se desarrollan de manera dispar según los casos: en la historia de Feliciana y en *La señora Cornelia* no son los bebés los protagonistas sino sus madres, que se ven envueltas en lances de honor por haberse desposado en secreto, contraviniendo las disposiciones familiares o sin contar con su beneplácito, y por haber consumado el matrimonio; mientras que tanto en *La ilustre fregona* como en la historia de Belica de *Pedro de Urdemalas* lo que se refiere es la vida de las niñas, las cuales descubren, después de haber sido criadas humildemente, que son nobles.

Auristela, que desde la llegada a Lisboa ha asumido el mando del viaje, opta por continuar su andadura hasta el hato de los boyeros, donde podrán poner a buen recaudo al recién nacido y pasar la noche. Pero nada más arribar y antes de mediar palabra con los pastores,

> llegó a la majada una mujer llorando, triste, pero no reciamente, porque mostraba en sus gemidos que se esforzaba en no dejar salir la voz del pecho. Venía medio desnuda, pero las ropas que la cubrían eran de rica y principal persona. La lumbre y luz de las hogueras, a pesar de la diligencia que ella hacía para encubrirse el rostro, la descubrieron, y vieron ser tan hermosa como niña y tan niña como hermosa (III, 2, 449).

Como nadie ignora, Cervantes cuida sobremanera todos los detalles que conciernen a la presentación de los personajes que pone en escena, de modo que sean más que elocuentes por sí mismos, es decir, denotan tanto su caracterización como el estado en el que se encuentra. Quisiéramos destacar ahora el claroscuro del cuadro, la nota pictórica que utiliza Cervantes con tanta frecuencia como con diversidad de enfoques. El caso más similar al de Feliciana lo constituye el encuentro nocturno en la calles de Bolonia entre una sombra vestida de mujer que gime y don Antonio de Isunza, que acontece en *La señora Cornelia*. A pesar de la oscuridad nocturna, se registra una notable diferencia de luz, ya que el caballero español no puede ver la cara de Cornelia hasta que no llegan a su posada, antes solo ha escuchado una voz femenina

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

que le demanda socorro; pero una vez allí, como Feliciana, destaca por su incomparable belleza y su juventud, atributos que Isunza puede contemplar luego de sobrevenirle a Cornelia un desmayo, que es igual de significativo que el medio vestir de la noble extremeña y su miedo; a fin de cuentas son dos recién paridas que huyen, pero que reaccionan, ante un suceso análogo, de diferente modo. También en las tinieblas de la noche, pero en medio de un camino, se topa Lisandro con su amada Leonida herida de muerte, en *La Galatea*. Esta vez la densa oscuridad impide cualquier visión, por lo que es solo lo que se escucha lo que reclama la atención del viandante, que no son sino las afligidas quejas de la moribunda, que guían su camino y allanan la trágica anagnórisis. Es decir, a Leonida se la conoce por lo que dice, mientras que Feliciana no habla, reprime la salida de la voz de su pecho, su símbolo, puesto que por ella podría ser reconocida, como ocurrirá efectivamente cuando cante la creación del mundo en el monasterio de Guadalupe. Otro ejemplo, ligeramente parecido al de Lisandro con Leonida, aunque venturoso, es el encuentro de Silerio con Timbrio, Nísida y Blanca, también en *La Galatea*. Ahora la noche es iluminada por el resplandor de la clara luna, con el que se juega a sabiendas, habida cuenta de que el caballero jerezano y las damas napolitanas ocultan su rostro de los rayos lunares para que no puedan ser reconocidos visualmente, sino solamente mediante su voz. Feliciana no habla pero se la ve; a Cornelia no se la distingue pero dice, aunque no sea conocida; Leonida no es percibida sino por sus cuitas porque lo impide la oscuridad lóbrega de la noche; Timbrio, Nísida y Blanca se ocultan de la luz, para darse a conocer por el sonido de su dicción. Si los eventos del episodio de Feliciana y de *La señora Cornelia* no forman parte sino de los preliminares que disparan los acontecimientos de la trama, los de las dos historias intercaladas de *La Galatea* originan el desenlace. En realidad, los claroscuros cervantinos cumplen, en su mayor parte, especialmente aquellos que acontecen bajo techo, el propósito de encarecer la belleza de unos personajes que rápidamente encienden los corazones de cuantos les miran, por lo que semánticamente difieren del episodio de Feliciana, no tanto porque no se alabe la hermosura de la joven extremeña, que también, cuanto porque su cometido es otro distinto que el de enamorar, pues lo que se persigue es, sobre crear tensión dramática y misterio, suscitar compasión, como lo atestigua la actuación desinteresada y caritativa del anciano boyero. Así, en una noche y a la luz de una vela, después de haberle enaltecido verbalmente su belleza, Cardenio exhibe a Luscinda ante don Fernando, consiguiendo que el donjuán andaluz se quede prendido de su enamorada, en el *Ingenioso hidalgo*. En la cena trampa que doña Estefanía pergeña para su hijo Rodolfo, en *La fuerza de la sangre*, hace su aparición Leocadia vestida para la ocasión y acompañada por dos doncellas, que la alumbran con la luz de las velas que irradian dos candeleros de plata, y cuyo resultado no es otro que el enamoramiento fulminante del pisaverde, que, sin saberlo, se desposa con la mujer a la que había violado siete años atrás. A través de un agujero y con el eunuco Luis iluminándole de arriba hacia abajo es como observa el corro de palomas que Carrizales tiene encerrado en su casa al virote Loaisa en *El celoso extremeño*, de modo que quedan maravilladas de su donaire y compostura, máxime cuando solo pueden compararle con la imagen de su viejo amo. Después de una larga espera y ya con la noche caída sobre las calles de Toledo, es cuando Avendaño tiene la oportunidad de contemplar a Constanza, y la ve irradiada por la claridad de una vela que ella misma porta, quedando atónito y embelesado de su angelical hermosura, en *La ilustre fregona*. Por fin, en la oscuridad de la noche, solo quebrantada por la luz que emite una linterna de cera, Ruperta, la "bella matadora" del *Persiles*, se dispone a cumplir su venganza de sangre cuando descubre la deslumbrante belleza del hijo del asesino de su esposo, Croriano, "y, en un instante, no le escogió para víctima del cruel sacrificio, sino para holocausto santo de su gusto" (III, 17, 594).

El modo en que arriba Feliciana a la majada posibilita, pues, que los pastores le inquieran si la persigue alguien o si precisa cualquier atención. A lo que ella responde que la entierren

ISSN: 1594-378X

bajo tierra; "quiero decir, que me encubráis de modo que no me halle quien me buscare. Lo segundo, que me deis algún sustento, porque desmayos me van acabando la vida" (III, 2, 450). Dicho y hecho, uno de los pastores, el más anciano, con suma diligencia la esconde en el hueco del tronco de una encina, que enmascara con pieles de ovejas, y le proporciona unas sopas de leche de alimento.

Una vez que se ha puesto a buen recaudo a la desgreñada joven, Ricla, que es quien se ha hecho cargo del niño entregado en semejantes circunstancias y la única del escuadrón de peregrinos que ha sido madre, deduce congruentemente que Feliciana, "sin duda, debía de ser la madre de la criatura" (III, 2, 450). Mas, por el momento, atiende antes a la salud del niño que a sus lógicas conjeturas, por lo que reclama para el recién nacido la misma caridad que el boyero ha empleado con la muchacha. Y así, sin más dilación, manda el anciano que lo lleven al aprisco de las cabras "y hiciese de modo cómo de alguna de ellas tomase el pecho" (III, 2, 451).

Lo cual significa, desde un punto de vista técnico-compositivo, que Cervantes ha dejado el camino expedito para que acontezca la tercera irrupción, ya no tan inesperada, de personajes; tras el padre con el hijo y los objetos identificadores y tras la madre, los perseguidores:

> Llegaron a la majada un tropel de hombres a caballo, preguntando por la mujer desmayada y por el caballero de la criatura; pero, como no les dieron nuevas ni noticias de lo que pedían, pasaron con estraña priesa adelante, de que no poco se alegraron sus remediadores (III, 2, 451).

Esta cadena de encuentros sorprendentes y perturbadoras apariciones, que no son sino cabos sueltos o fragmentos de fábula que proporcionan los datos mínimos sobre los que fundamentar una historia y el deseo por conocerla es similar a lo que acontece en *La señora Cornelia*. Pues, además de la entrega del niño a don Juan y del encuentro de don Antonio con Cornelia, el primero de los españoles se ve envuelto en una refriega entre un caballero y un nutrido grupo que le persigue. En ambos casos, como anota Teijeiro (2001: 168), "el lector exige una explicación, desea que se le aclare la verdad de este complicado rompecabezas de personajes y situaciones anómalas". Un entramado de pistas que remite asimismo al modo en el que se desencadena el episodio de Cardenio, en el *Ingenioso hidalgo*, donde el caballero andante y su escudero descubren, primero, una maleta que contiene dineros, ropa de calidad y un librillo de memorias con algunas poesías; luego, avistan a un hombre maltratado y medio salvaje saltando de risco en risco y, por último, otean una mula muerta; indicios, todos, que aseguran la inminencia de una historia desde la acción principal (cfr. Riley, 2001: 121-123). E igualmente, ya en el seno del *Persiles*, al episodio de Antonio, cuyo comienzo no acaece cuando el bárbaro español refiere su caso en la sobremesa de la frugal cena con que agasaja a sus huéspedes, sino en el instante en que su hijo, en mitad del fragor de la isla Bárbara, "se llegó a Periandro y, en lengua castellana…, le dijo: –Sígueme, hermosa doncella, y di que hagan lo mismo las personas que contigo están, que yo os pondré en salvo, si los cielos me ayudan" (*Persiles*, I, 4, 157); después, con el encuentro con su padre, que les habla "en la misma lengua castellana" (I, 4, 157), y, por fin, tanto con el descubrimiento de su hogar, la cueva a la que "servían de techo y de paredes las mismas peñas" (I, 4, 159), como con la presentación de Ricla y Constanza.

Edward C. Riley (1997: 60 y 58-59) constataba el hecho de que "más que cualquier otra obra suya [de Cervantes], el *Persiles* parece pedir una lectura metafórica por encima de una lectura literal", quizá porque, "por no ser el lado idealizador del *Persiles* muy del gusto de los lectores de hoy, hay la tendencia a rechazar la lectura literal a favor de otras más esotéricas", quizá porque "el género del *romance*, con sus contrastes polarizados y su relativa exención de las limitaciones empíricas, tiende a engendrar la alegoría". Buena prueba de ello es el episodio de Feliciana de la Voz, pues más allá de una interpretación anecdótica a ras de texto, que ya

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

de por sí es sumamente transgresora, y pese a su acusado 'realismo', se ha analizado y entendido en clave simbólica, en función del hallazgo de alusiones que remitirían tanto a la mitología grecolatina como a la bíblica o cristiana, en especial al mito de Mirra según se recrea en las *Metamorfosis* (X, 298-502) de Ovidio (cfr. Forcione, 1972: 128; Nerlich, 2005: 609-612), al de Eva, la mujer caída (Casalduero, 1975: 150-152; Nerlich, 2005: 614-616 y 623-626), y al de la Virgen María, madre y redentora de la humanidad (Forcione, 1972: 88-89; Egido, 1998), cuando no a una combinación conjugada de los tres, de modo que se reestructuraría el concepto mitológico de la maternidad desde la perspectiva de la época (cfr. Armas Wilson, 2001: 203), o desde su dimensión a la vez cósmica y natural (Nerlich, 2005: 609-632). En todos los casos, en fin, se considera al episodio, sobre todo por el canto de Feliciana a la creación del mundo y a la Virgen, como el centro neurálgico de la novela. Estas lecturas en las que se hallan correspondencias entre los hechos empíricos o anecdóticos comprobables y la interpretación trascendente del mito tienen la virtud de sugerir la posibilidad de que el *Persiles* contenga varios niveles semánticos, una polisemia de significados que oscilan desde el literal al metafórico; pero que, en su extremosidad, desvirtúan en no pocas ocasiones el texto o lo fuerzan en grado sumo, lo que al cabo redunda en la simplificación del pensamiento (filosófico y literario) de Cervantes y su estructuración estética, máxime cuando "sus esquemas conceptuales se proyectan a través de una expresión deliberadamente ambigua", por lo que "la técnica más depurada no puede reconstruirlos si no es en amplios márgenes de riesgo extrapolador" (Márquez Villanueva, 1995: 76-77; y véase ahora en general García López, 2015).

El hecho es que "preñada estaba la encina" (III, 3, 451) porque su interior alberga a una mujer que es perseguida por haber sido madre. Es evidente, por lo tanto, que el episodio de Feliciana, entre otros aspectos, versa sobre la maternidad. Un tema caro a Cervantes por lo menos desde las patéticas escenas de la madre y sus hijos en *La tragedia de Numancia*, no solo porque en la mayoría de las historias que terminan con la unión de los amantes se menciona asimismo su descendencia, o sea, su inserción en el ciclo natural de la vida y la generación, sino también porque son varias las ocasiones en que se describen partos, casi siempre en circunstancias extrañas o poco normales, y porque las madres –cuando comparecen– desempeñan, por lo regular, un papel positivo, como el de doña Estefanía en *La fuerza de la sangre*.

Como altamente positiva es la actuación de los pastores, encarnada en el solícito obrar del anciano boyero, que, generosa y desinteresadamente, prestan ayuda a Feliciana, sin buscar otra recompensa que la que proporciona el ejercicio de la virtud misma. No en balde, "ninguna cosa le pudo turbar para que dejase de acudir a proveer lo que fuese necesario al recibimiento de sus huéspedes. La criatura tomó los pechos de la cabra; la encerrada, el rústico sustento y, los peregrinos, el nuevo y agradable hospedaje... El anciano pastor visitaba a menudo el árbol, no preguntaba nada al depósito que tenía, sino solamente por su salud" (III, 3, 451-452). Este altruismo no es privativo del episodio de Feliciana, antes bien recorre la producción literaria de Cervantes, en su vertiente más amable y optimista, de principio a fin; si bien, deviene un valor fundamental en el *Persiles* –piénsese, por caso, en las rústicas cenas con que agasajan a sus huéspedes la familia del español Antonio, tras el incendio que asola la isla Bárbara, y Renato y Eusebia, en la isla de las Ermitas. Dicho esto, conviene señalar que se trata de un motivo épico de rancio abolengo, relacionado con el retrato universal de la hospitalidad, que en última instancia proviene de la *Odisea*; nos referimos al recibimiento de un héroe, un prócer o un personaje de calidad por un humilde, que en la epopeya de Homero se singulariza en la acogida que le dispensa el cabrero Eumeo a Odiseo, disfrazado de mendigo, en el canto XIV. Otros eximios ejemplos lo constituyen, en la Antigüedad clásica, el recibimiento de Teseo por la vieja Écale, en el epilio homónimo de Calímaco, o el episodio de Filemón y Baucis en las *Metamorfosis* (VIII, vv. 611-724) de Ovidio; y, más modernamente, el fugaz paso de Mandricardo y Doralice por unos "pastorali alloggiamenti", en donde "il guardian cortese degli

ISSN: 1594-378X

armenti / onorò il cavalliero e la donzella", en el *Orlando furioso* (XIV, estr. 61-63) de Ariosto, o el más demorado de Angélica la bella y Medoro "en un pastoral albergue" donde mora un "cortese pastore" "con la moglie e coi figli", que les obsequian sus cuidados, y en donde "piú d'un mese poi stêro a diletto / i duo tranquilli amanti a ricrearsi", igualmente en el *Orlando* (XIX, estr. 16-40) de Ariosto, en un paso que imitaría harto venturosamente Góngora en un romance de 1602, el episodio de la fuga de Erminia y su acogimiento por un matrimonio de clementes ancianos, en la *Gerusalemme liberata* (canto VII) de Torcuato Tasso, o el que le ofrecen los pastores y la familia del pescador al peregrino de Góngora en la *Soledad primera* y en la *Segunda*, respectivamente. En el conjunto de la obra de Cervantes, tal vez el caso más similar al descrito en el episodio de Feliciana, que al mismo tiempo constituye una versión, si no paródica, sí irónica, del *topos*, es el agreste cobijo que le brindan a don Quijote y Sancho los cabreros del pueblo de Marcela, a los que endereza su célebre discurso sobre la Edad de Oro, en el *Ingenioso hidalgo*[11].

Sea como fuere, lo cierto es que la historia ha de proseguir su andadura y de una de esas visitas a la encina preñada, el anciano boyero trae la nueva de que los perseguidores de Feliciana no son sino su padre y sus hermanos. De modo que parece incuestionable la unión de las distintas partes en torno a un caso de honra. Mas habrá que esperar la llegada de un nuevo día para que se eslabone la cadena de fragmentos diseminados y lo menudillo de la historia se desgrane, puesto que Auristela ha sugerido, a pesar del enorme deseo por conocer el relato, que no se moleste, por esta noche, el necesario descanso de la fugitiva. Este hecho, el de retrasar al máximo la narración pormenorizada de una historia, no es nuevo para el lector del *Persiles*, pues lo mismo ocurrió en el episodio de Manuel de Sosa, que no cuenta su peripecia sentimental en la mitad del mar, sino luego de haber arribado a una isla, de haber acondicionado el alojamiento y de haber satisfecho las necesidades vitales, es decir, en el momento preciso en que se reúnen las condiciones mínimas para alimentar el espíritu con la seducción de la palabra, en conformidad con el motivo tradicional de *sobremesa*; y en el de Renato y Eusebia, ya que el caballero francés no dará las explicaciones oportunas sobre su caso hasta la mañana siguiente de su encuentro nocturno con el grupo de viajeros que encabezan Periandro y Auristela. Pero el ejemplo más significativo es el de la propia trama medular, pues no será hasta el mismo desenlace cuando se reconstruya cabalmente la historia de los amantes escandinavos, cuando se desvele su gran misterio: su origen y las causas de su viaje; si bien, el motivo que se baraja en este caso, sobre el del suspense, es el de la competición literaria con la *Historia etiópica* de Heliodoro en lo relativo a la complicación de la trama argumental, que hubo de satisfacer a Cervantes al anudar en el mismo punto el principio con el final. La retención narrativa, no obstante, sobrepasa ampliamente los límites del *Persiles*, habida cuenta de que Cervantes gusta servirse de ella con cierta frecuencia, para desesperación de los narratarios y aun de los lectores. Un buen ejemplo es la comezón que muestra don Quijote tras encontrarse con el mozo que porta las lanzas y las alabardas para el enfrentamiento bélico de los pueblos de los alcaldes rebuznadores; el cual, dado que no puede detenerse en mitad del camino, le emplaza en la venta de Maese Pedro y a la noche para ponerle al corriente de todo, llegando incluso el caballero una vez allí a ayudarle a dar de comer a las bestias, en la segunda parte del *Quijote*. Y qué decir de la parsimonia y demora con que la condesa Trifaldi principia su sorprendente petición de ayuda a don Quijote en el palacio de los duques, o la manera en que relata Sancho el cuento de la pastora Torralba, o de la forma en que se interrumpe el fiero combate entre el caballero aventurero y el bravo vizcaíno, que tanta pesadumbre causa al segundo narrador de tan curiosa historia.

[11] Para más información sobre este motivo épico, en especial sobre su tratamiento por Tasso y Góngora, cfr. Blanco (2012: 189-227).

ISSN: 1594-378X

Mientras llega el alba y antes de descansar un rato, ni los boyeros ni los peregrinos pierden el tiempo, sino que tratan de ir solventando algunos de los pormenores del caso, como poner a buen recaudo al bebé, al que llevarán a la mañana siguiente a una hermana del anciano pastor, junto con la cadena, para que lo cuide. Hay que señalar que este suele ser el destino de los recién nacidos en circunstancias ignominiosas desde la perspectiva social de entonces. Luisico, el fruto de la agresión sexual de Rodolfo, es criado durante cuatro años en una aldea próxima a la ciudad imperial, en *La fuerza de la sangre*; lo mismo le sucede a Constanza, también nacida de una violación, solo que su permanencia en una villa vecina de Toledo dura dos años, en *La ilustre fregona*; o a Belica, que prontamente es despojada de sus ricas prendas y criada como una gitana, en *Pedro de Urdemalas*. Y eso sin contar los casos en que los bebés son robados a poco de nacer o en su más tierna infancia, como les acaece a Preciosa e Isabela, en *La gitanilla* y en *La española inglesa*, respectivamente, o los que son desgajados de su familia para ser vendidos como esclavos cautivos, como Juanico y Francisquito, en *Los baños de Argel*, y doña Catalina de Oviedo, en *La gran sultana*.

Llegado el día y puestos centinelas por los cuatro costados de la majada por si volviesen por allí los perseguidores, sacan a la fugitiva del hueco de la encina "para que le diese el aire, y para saber de ella lo que deseaban" (III, 3, 452). Feliciana cuenta por fin su caso guiada por la cortesía que debe a sus protectores, aun cuando "tengo de descubrir faltas que me han de hacer perder el crédito de honrada" (III, 3, 453). Se trata de un formulismo que utilizan algunas de las mujeres de Cervantes que se han entregado en secreto a sus amantes cuando se hallan en la misma tesitura que Feliciana de tener que contar su historia a extraños. Casi punto por punto la repiten Dorotea al cura, el barbero y Cardenio, en el *Ingenioso hidalgo*, Teodosia a un desconocido, que resulta ser su hermano don Rafael, en *Las dos doncellas*, y Cornelia a don Juan y a don Antonio, en *La señora Cornelia*. Dado que la relación intradiegética de la joven extremeña tiene como función principal exponer los motivos que le han llevado a ser una fugitiva, no va a contar su biografía por extenso, más allá de los datos necesarios que la ubiquen en el mundo, sino que centrará su cuento en los pormenores de su peripecia sentimental. Se puede decir de forma sumaria que es uno de los dos modelos de relatos homodiegéticos que utiliza Cervantes en los episodios verdaderos de sus obras de largo aliento y, en general, en las ocasiones en las que un personaje ha de contar brevemente su caso particular; el otro es el relato autobiográfico completo, es decir, que no se centra en exclusiva en un hecho, en un solo segmento de la vida del personaje. Así, desde este punto de vista, la narración de Feliciana es similar a la de Manuel de Sosa o a la del alférez Campuzano respecto de su matrimonio, en *El casamiento engañoso*, por citar no más que un par de ejemplos, y se opone, en consecuencia, a la de Ortel Banedre, dentro del *Persiles*, o a la de Rui Pérez de Viedma, de la primera parte del *Quijote*. Por otro lado, es discreto observar que su relato, en relación con la trama principal, cumple, dentro del corpus establecido por Genette (1998: 64-65), la función explicativa.

Es así como les declara que su nombre es Feliciana de la Voz y que es natural de una villa adyacente al hato, de padres nobles y medianamente ricos. Desde pequeña ha sido alabada por su hermosura, por lo que es normal que se vea envuelta en un triángulo amoroso. En efecto, ella se enamora de un joven lugareño, hijo heredero de la fortuna de un hidalgo sumamente rico, pero su padre y sus hermanos, que, como tantas heroínas cervantinas y, en general, protagonistas de casos de honor en la novela y el teatro áureos, "madre no la tengo" (III, 3, 454), habían optado por formalizar relaciones con el vástago de un caballero no tan rico pero sí más noble; el primero se llama Rosanio; el segundo, Luis Antonio. Se puede conjeturar, por consiguiente, que nos la habemos con uno de esos lances de amor de múltiples ramificaciones que Cervantes se complace en recrear de continuo en su obra, que giran en torno al crudo debate entre la libertad de elección de los jóvenes y la obediencia a los padres en lo concerniente al casamiento y que apuntan al parigual a la situación de la mujer en la época y

ISSN: 1594-378X

a la dimensión social de las disposiciones matrimoniales establecidas por el Concilio Trento, que restablecía el control familiar. Las historias de Lisandro y Leonida, Elicio y Galatea y Mireno y Silveria versan sobre tal cuestión, pero desde posturas dispares y aun enfrentadas, en *La Galatea*; la de Aurelio y Silvia en *El trato de Argel*; las de Marcela y Grisóstomo, Cardenio y Luscinda, don Luis y doña Clara y Leandra y Vicente de la Roca, en el *Ingenioso hidalgo*; la de Ricaredo e Isabela, en *La española inglesa*; la de Cornelia y el duque de Ferrara, en *La señora Cornelia*; la de Margarita y don Fernando de Saavedra, en *El gallardo español*; las de Amurates y Catalina y Lamberto y Clara, en *La gran sultana*; las de Dagoberto y Rosamira, Julia y Manfredo y Porcia y Anastasio, en *El laberinto de amor*; la de Clemente y Clemencia, en *Pedro de Urdemalas*; las de Basilio y Quiteria y Claudia Jerónima y Vicente Torrellas, en el *Ingenioso caballero*; las de Carino, Leoncia, Solercio y Selviana, Tozuelo y Clementa Cobeña, Ortel Banedre y Luisa, Ambrosia Agustina y Contarino de Arbolánchez e Isabela Castrucho y Andrea Marulo, en el *Persiles*. Pero Feliciana, guiada por su libre voluntad, hace oídos sordos a los deseos de su padre y de sus hermanos, de modo que, a hurto de ellos, "me di por esposa al rico" (III, 3, 453), saboreando en tantas ocasiones las mieles del matrimonio que "destas juntas y destos hurtos se me acortó el vestido" (III, 3, 454). La rebeldía de Feliciana ante las normas patriarcales de la sociedad es un rasgo que permite estrechar aun más el cerco con respecto a estas historias mencionadas, puesto que atender a su gusto antes que al de sus progenitores es lo que procuran o llevan a cabo Galatea, Silvia, Cornelia, Margarita, Catalina, Rosamira, Clemencia, Quiteria, Clementa Cobeña e Isabela Castrucho. La nómina de matrimonios clandestinos de la obra de Cervantes es, por supuesto, más numerosa, pues no siempre interceden los padres en las historias de amor o, si lo hacen, es justo al final, cuando no les queda más remedio que sancionar con su asentimiento la elección amorosa de sus hijos. La importante cantidad de casos y la variedad que se registra entre unos y otros parecen confirmar el aserto de Américo Castro (1972: 376, n. 74) de que "a Cervantes le encanta este amor libre y espontáneo, sin fórmulas legales ni religiosas". Y, efectivamente, el episodio de Feliciana poco o nada tiene que ver con la reparación de una caída; ella cimenta su elección sobre los derechos de una moral estrictamente natural, al margen de cualquier formulación religiosa, en la que se reconoce el amor y el sexo como conquistas del espíritu que conducen a la maternidad, al triunfo de la vida en la generación, puesto que al quedarse en cinta expresa nítidamente que "creció mi infamia, si es que se puede llamar infamia la conversación de los desposados amantes" (III, 3, 454). Es decir, la noble extremeña, basada en la ley natural, no solo pugna por imponer su gusto, sino que se muestra en conformidad consigo misma tanto en su amor como en haberse entregado al hombre con el que quiere compartir su destino[12]. No es la primera mujer en la obra de Cervantes en hacerlo, ni la última, pues antes o después que ella, si bien en circunstancias diferentes o cambiantes, lo han hecho Rosaura, en *La Galatea*, Dorotea, en el *Ingenioso hidalgo*, Teodosia, en *Las dos doncellas*, Cornelia, en la novela homónima, Catalina y Clara, en *La gran sultana*, la hija de la dueña doña Rodríguez, en el *Ingenioso caballero*, y Ricla, en el *Persiles*, en donde lo harán igualmente Clementa Cobeña, Ruperta e Isabela Castrucho. La satisfacción del deseo o del apetito sexual por parte de estos personajes femeninos, que de alguna manera aluden a la autodeterminación de la mujer[13], deriva siempre en una peripecia en la que se

[12] La sublimación de esta ley natural que fundamenta la unión de un hombre y una mujer se registra, en la obra de Cervantes, en el final de *Las dos doncellas*, cuando don Rafael le propone a Leocadia que le dé el sí de esposa "a vista destos estrellados cielos que nos cubren, y deste sosegado mar que nos escucha, y destas bañadas arenas que nos sustentan" (*Novelas ejemplares*, p. 474).

[13] Recuérdese el parecer de Rinaldo de Montalbán cuando es informado por el abad y los monjes de un monasterio sobre el caso de Ginebra, la hija del rey Escocia, y la ley que la inculpa: "S'un medesimo ardor, s'un disir pare / inchina e sforza l'uno e l'altro sesso / a quel suave fin d'amor, che pare / all'ignorante vulgo un grave eccesso; / perché si de' punir donna o biasmare, / che con uno o piú d'uno abbia commesso / quel che l'uom fa con quante n'ha appetito, / e lodato ne va, non che impunito?" (Ariosto, *Orlando furioso*, IV, estr. 66, p. 93).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

dirime una cuestión de honra pública, en sus dos vertientes o modalidades. Pues, por un lado, están aquellas historias –Dorotea, Teodosia, la hija de la dueña– en las que han sido burladas por su amante bajo la promesa de matrimonio, celebrado por apretón de manos a la forma pretridentina y en alguna ocasión certificado además con la firma de un documento o la entrega de una joya; por lo que, tras el escarnio, optan, agraviadas, por salir en busca de su amado hasta que les sean reconocidos y restituidos los derechos adquiridos –Dorotea, Teodosia– o denuncian el caso públicamente –la hija de la dueña–, aunque al cabo no se logre beneficio alguno. Por otro, aquellas –las de Cornelia, Catalina, Clara, Ricla, Clementa Cobeña, Ruperta e Isabela Castrucho, con las que se hermana la de Feliciana– en las que el amor es no menos sincero que recíproco, solo que o no se aviene con las aspiraciones matrimoniales de la familia –Cornelia, Catalina, Isabela–, o se desvela públicamente la infamia por culpa de un embarazo –Clementa Cobeña–, o, simplemente, no acarrea ningún problema –Ricla, Ruperta– y, de hacerlo, no apunta a la deshonra pública sino a otro tipo de enredo –Clara–; en todos los casos, empero, la única forma posible de reparación lo constituye la aceptación y el reconocimiento públicos del matrimonio clandestino. O sea, el desenlace es siempre el mismo –salvo en la historia de Rosaura, que queda sin resolución definitiva en el texto, y en la de la hija de la dueña, que termina sus días en un convento–: el matrimonio; probablemente porque, como sostenía El Saffar (1989: 59c) y habremos de ver, a contrapelo de su época, "en Cervantes faltan matanzas de honor"[14]. Estrechamente vinculados con estos casos están los de Leocadia, en *La fuerza de la sangre*, y la madre de Constanza, en *La ilustre fregona*, en tanto que son violadas brutal e impunemente por dos caballeros de la alta nobleza, "que ahora no derrama sangre infiel en los campos de batalla, sino solo la de seres indefensos a quienes atropella" (Márquez Villanueva, 1995: 69), y de resultas quedan tan ultrajadas como embarazadas, hasta el punto de que en el caso de *La fuerza de la sangre*, la hidalga toledana se ve abocada a casarse con su violador para no quedarse al margen del cuerpo social. Es conveniente subrayar que las únicas relaciones sexuales que terminan en embarazo son las de aquellos personajes que o bien se unen por amor recíproco, o bien las que son producto de una agresión sexual, pues curiosamente los personajes femeninos que resultan burlados por sus amantes no se quedan en cinta o, por lo menos, no se menciona en el texto. Pero, de igual modo, no todas las preñadas dan a luz en el devenir de su historia, como sucede en los casos de doña Catalina de Oviedo, de Clara/Zaida y de Clementa Cobeña.

Feliciana, pues, se queda embarazada. Mientras que, por su lado, su padre y sus hermanos, sin consultarle ni tener en consideración su opinión, deciden desposarla con Luis Antonio, justo en los días en los que ella sale de cuentas. Intentar definir el ideal cervantino del matrimonio es harto complejo conforme a su fluidez; puesto que si, por un lado, parece erigirse en defensor de esa libre unión de los amantes de la que hacía mención Américo Castro, cuya doctrina, paradójicamente, es anterior tanto a la Reforma como a la Contrarreforma, por otro, parece alinearse con la reorientación propuesta por los humanistas, principalmente por Erasmo y Luis Vives, en tanto asunto crucial de la nueva organización burguesa y urbana de la familia, en el que no solo sería conveniente combinar el gusto de los hijos con el consejo de los padres, sino también que hubiera paridad social entre los contrayentes. La vinculación de Cervantes con el matrimonio cristiano fue la tesis defendida por Marcel Bataillon, conforme a que, desde su punto de vista –que compartimos–, Cervantes lo consideraba "más como hecho social que como sacramento" (Bataillon, 1964: 241). En cualquier caso, Cervantes no redactó ningún tratado al respecto, ni siquiera algo parecido a los *Coloquios matrimoniales* de Pedro de Luján,

[14] Aspecto este que había sido destacado con bastante anterioridad por Castro (1972: 365), al comentar que en la obra de Cervantes "se pasa sobre la ofensa y se rechaza la venganza".

ISSN: 1594-378X

sino textos literarios en los que se enfrenta la cuestión desde una multiplicidad de casos particulares tan relativos cuanto problemáticos. En el de Feliciana, como hemos comentado, impera el carácter más tradicional de su concepción, el de la vieja ley, pero no solo por la libre decisión de la protagonista de contraer de palabra las bodas con Rosanio y de refrendarlo con la cópula, sino igualmente por el modo de actuar de su padre y sus hermanos. En la producción literaria de Cervantes apenas se registran matrimonios entre miembros de distintos estamentos o clases sociales, fuera de los de don Fernando y Dorotea, Ricaredo e Isabela y Amurates y Catalina, en que siempre el cónyuge femenino es el de menor categoría social, lo que conviene con el sentir de la época; y, en los casos excepcionales de don Juan/Andrés y Preciosa, de Avendaño y Constanza y del duque de Ferrara y la señora Cornelia, acaba por equilibrarse el abismo social inicial al descubrirse el origen noble de ellas. Por otro lado, cuando se impone la autoridad paterna en las bodas, se trata, regularmente, como señalaba Márquez Villanueva (1975: 70), de "los más fríos materialismos sociales"; es decir, de matrimonios ventajosos en los que se pretende una alianza con la alta nobleza o provecho económico. Así, el padre de Silveria impone a su hija que se despose con el rico Daranio en lugar de con Mireno, en *La Galatea*; el de Luscinda incumple sin el más mínimo empacho el escrupuloso código social que había impuesto a Cardenio, así como el acuerdo alcanzado con él, en cuanto baraja la posibilidad de unir a su hija Luscinda con un grade de España, aunque sea un segundón, como don Fernando, en el *Ingenioso hidalgo*; los padres de la joven Leonora la venden literalmente cebados por el oro al viejo Carrizales, en *El celoso extremeño*; los de Quiteria, siguiendo el parecer de los de Silveria, optan por Camacho el rico en perjuicio del ingenioso pero pobre Basilio, en el *Ingenioso caballero*; y el de Luisa la talaverana obra exactamente igual que los de Leonora ante el oro de otro indiano: el del polaco Ortel Banedre, en el *Persiles*. En el caso de Feliciana se registra una leve diferencia de rango social entre el que ella elige por esposo y el que deciden su padre y hermanos, en tanto que Rosanio, como hidalgo, es ligeramente inferior a Luis Antonio, que es caballero. Habida cuenta de que para ser noble "era necesario poseer, simultáneamente, no solo un estatuto jurídico privilegiado, sino también un cierto nivel económico (capaz de sostener una vida acorde con dicho privilegio) y un reconocimiento social (unido a los dos anteriores y dependiente de su función en la sociedad)" (Rey Hazas, 1996: 142), apenas hay, empero, diferencia entre Rosanio y Luis Antonio, puesto que al primero, su riqueza, trato y virtudes, "le hacían ser caballero en la opinión de las gentes" (III, 3, 453). Ahora bien, el hecho de que el padre y los hermanos de la joven extremeña desprecien a Rosanio y prefieran a Luis Antonio, además de un abuso de autoridad que estaba legalmente admitido y era recomendado por los tratados de educación femenina de la época, como, pongamos, *La perfecta casada* (1583) de fray Luis de León, revela su escrupulosidad y conciencia de clase, así como su filiación al viejo código sociomoral, que se hará aun más patente en la desproporcionada e inicua reacción con que actuarán al conocer la infamia cometida por Feliciana. Tanto más cuanto que su arcaico celo clasista da la espalda a los preceptos conciliares de Trento, a saber, la publicación de amonestaciones y la presencia de un religioso, cuando deciden casar expeditivamente a Feliciana con Luis Antonio mediante una ceremonia profana, puesto que carece de misa (cfr. Molho, 1994: 64), tal y como la describe la joven a su auditorio:

> En este tiempo, sin hacerme sabidora, concertaron mi padre y hermanos de casarme con el mozo noble, con tanto deseo de efetuarlo que anoche le trajeron a casa, acompañado de dos cercanos parientes suyos, con propósito que luego luego nos diésemos las manos (III, 3, 454).

La unión natural de Feliciana con Rosanio, basada en la libertad de amor y en el derecho a elegir su destino nupcial, precisa, para llegar a feliz término, la superación de todos los

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

obstáculos que se interpongan en su camino[15]; y, si ya han conseguido burlar los primeros designios paternos, ahora tendrán que sortear la decisión del padre y los hermanos de desposarla "luego luego" con Luis Antonio. Se trata, pues, del motivo que precipita vertiginosamente los acontecimientos hasta el desenlace, y que, como primera consecuencia, acarrea el sorprendente parto de Feliciana, muerta de miedo y ante un callejón sin salida:

> "¡Ay, amiga, que me muero, que se me acaba la vida!" Y, diciendo esto y dando un gran suspiro, arrojé una criatura en el suelo, cuyo nunca visto caso suspendió a mi doncella, y a mí me cegó el discurso de manera que, sin saber qué hacer, estuve esperando a que mi padre o mis hermanos entrasen y, en lugar de sacarme a desposar, me sacasen a la sepultura (III, 3, 455).

El parto de Feliciana, "justo en el momento más inoportuno", como bien ha comentado Teijeiro (2001: 170), es similar en su modo al de Cornelia, que da a luz a un hermoso niño de improviso, al sentir rondar en su casa al garante de su honra, su hermano Lorenzo, cuando se disponía a huir con su amante y esposo secreto, el duque de Ferrara, en *La señora Cornelia*. Igual de asombroso, aunque se dé en una circunstancia distinta, es el alumbramiento de Constanza, en *La ilustre fregona*, puesto que su madre, en romería a Guadalupe para ocultar su embarazo y detenida en el mesón del Sevillano en Toledo aquejada por los primeros dolores del parto, "parió una niña, la más hermosa que mis ojos hasta entonces habían visto... Ni la madre se quejó en el parto ni la hija nació llorando; en todos había sosiego y silencio maravilloso, y tal cual convenía para el secreto de aquel extraño caso" (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 428). Luis, el hijo de Leocadia, el fruto de la violación de Rodolfo, nace también "con el mismo recato y secreto" (Cervantes, *La fuerza de la sangre*, p. 312). Por el contrario, el parto de la duquesa Félix Alba y el posible de Isabela Castrucho[16], en *Pedro de Urdemalas* y el *Persiles*, respectivamente, se eluden harto sibilinamente. Estos prodigiosos nacimientos, productos del amor o de un ultraje sexual, aluden al misterio de la maternidad, a la vida que se abre camino aun en las situaciones más adversas. De resultas, los niños nacidos son siempre hermosísimos y desempeñarán una función capital en el desarrollo o en el desenlace de los acontecimientos, pues en torno a ellos se reinstaurará la armonía perdida, sobre todo en las historias de Cornelia y de Feliciana de la Voz, o se solventarán los desafueros cometidos, como sucede en el caso de Leocadia. Diferentes son las historias de *La ilustre fregona* y de *Pedro de Urdemalas*, por cuanto lo tematizado diegéticamente no son las relaciones paterno-filiales sobre el matrimonio, sino la historia de los hijos una vez que han llegado a la juventud. En todo caso, si hablamos de partos, no podemos olvidar el más portentoso de la obra de Cervantes, que no es otro que el de los perros Cipión y Berganza, tal y como se lo relata la Cañizares al segundo de los canes: "estando tu madre preñada y llegándose la hora del parto, fue su comadre la Camacha, la cual recibió en sus manos lo que tu madre parió, y mostróle que había parido dos perritos" (Cervantes, *El coloquio de los perros*, p. 593). Se trata, como en la mayor parte de los casos anteriores, de un alumbramiento encubierto, si bien es cierto que más por el fruto del embarazo que por el intento de ocultarlo por una cuestión de honra entendida como reputación.

La conflictiva situación que se genera con el parto precipitado la describe Feliciana perfectamente, evidenciando un excelente dominio de la técnica retórica de la acumulación y del movimiento vertiginoso:

[15] "El caso singular de Feliciana de la Voz ofrece... la fuerza del amor que salta barreras y triunfa por encima de cualquier obstáculo" (Egido, 1994: 262).
[16] Sobre la ambigüedad del de Isabela Castrucho, cfr. Molho (1994: 54).

ISSN: 1594-378X

> Considerad, señores, el apretado peligro en que me vi anoche: el desposado, en la sala, esperándome, y el adúltero (si así se puede decir), en un jardín de mi casa, atendiéndome para hablarme, ignorante del estrecho en que yo estaba y de la venida de Luis Antonio; yo, sin sentido, por el no esperado suceso; mi doncella, turbada, con la criatura en los brazos; mi padre y hermanos, dándome priesa que saliese a los desdichados desposorios (III, 3, 455).

Se trata del uso de una estrategia técnica en la que Cervantes descuella como nadie y con la que supera ampliamente la linealidad narrativa que presidía buena parte de la prosa de ficción anterior. Su momento culminante es ese nuevo campo de Agramante en que deviene la venta de Maritornes con la disputa a propósito de la auténtica condición de la bacía y las albardas y con la llegada de los criados de don Luis, en el capítulo XLV del *Ingenioso hidalgo*. Pero que había sido utilizado igualmente en el propio episodio de Feliciana para mostrar la turbación provocada en los peregrinos por la llegada intempestiva de Rosanio con el niño en las tinieblas de la noche.

Feliciana deja su azoramiento ante los requerimientos de su padre de que salga de cualquier forma a recibir a Luis Antonio, justo el momento en el que el recién nacido, que ha sido entregado por la doncella a Rosanio, comienza a llorar. Y es que su padre, observado el semblante de su hija y escuchado el gimoteo del bebé, comprende y reacciona instintivamente según las convenciones de su clase y de su época, que proclaman que la mancha del honor únicamente se lava con la sangre del que la ha ofendido, por lo que saca la espada para acabar con el vocerío de su deshonra. Feliciana sale, pues, a la sazón de su ofuscación, la despabilan "el resplandor del cuchillo", "el miedo" (III, 3, 456) y el temor a perder la vida; y, en cuanto su progenitor le da la espalda en pos del rastro del sollozo del bebé, huye de su casa y corre despavorida hasta dar con la majada de los pastores.

"La doctrina cervantina del honor –como sabemos desde el estudio fundamental de Américo Castro (1972: 355-369)– descansa sobre precedentes de alta significación en el Renaimiento" que apuntan a la dignificación del hombre, en la medida en que no es entendida sino como un atributo de la virtud, por lo que "no pende de circunstancias externas (fama, opinión, galardones), sino de la intimidad de la virtud individual". Su formulación más acabada en el seno de la obra de Cervantes –y en la que se sustenta el análisis de Castro– la expresa el padre de Leocadia, con el designio de reconfortarla y de exculparla de la brutal violación de que ha sido víctima, en *La fuerza de la sangre*: "La verdadera deshonra está en el pecado, y la verdadera honra en la virtud" (*Novelas ejemplares*, p. 311). A ello se suma un racionalismo ético de corte aristotélico, basado en la doctrina del justo medio, un pragmatismo cívico, derivado de su propia experiencia mundana, y un talante no menos comprensivo que humanitario. Por ahí que Cervantes reaccione continuamente contra los atropellos que se comenten por el concepto del honor, especialmente cuando se extralimita a su faceta pública de reputación, que era la imperante en el ideario tradicional de la época (cfr. Salazar Rincón, 1986: 228-287) y la abordada con mayor frecuencia por la literatura, sobre todo por la novela y el teatro, pues, como sostenía Lope de Vega, "los casos de la honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente" (*Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 327-328, p. 331). La mujer, carente del poder de agraviar, es, sin embargo, sobre quien recae con mayor ferocidad los ultrajes cometidos en nombre de la ley del honor, en especial los que atañen a su comportamiento desviado en los asuntos del amor, cifrados en la pérdida de la virginidad prematrimonial y en el adulterio; es decir, cuando violenta las convenciones sociales de la honra y transgrede las únicas virtudes que le son propias: la obediencia y la castidad. En tales casos, el garante del honor, el padre, los hermanos varones, otros familiares o el marido, están obligados, por las exigencias del código, a castigar impunemente la infamia cometida. De manera que en el episodio de Feliciana se produce un choque brutal entre la ley natural en que se basa la joven y la sociedad

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

patriarcal y señorial que representan su padre y hermanos y la doctrina del honor por la que se rigen en tanto que nobles. De ahí que el padre de la extremeña rebelde intente de inmediato y sin mediar palabras lavar su honor vertiendo la sangre de su nieto y de su hija. Feliciana es, por lo tanto, un héroe problemático en la medida en que infringe la norma social e intenta erigirse en un personaje independiente y autónomo, si bien es cierto que se trata de una ley tan absurda como criminal, sobre todo cuando no es más que un imperativo social que no se nivela con la razón. El código del honor que defienden el padre y los hermanos de Feliciana, representantes del orden social establecido, no dista mucho, en consecuencia, de la bárbara costumbre del *ius primae noctis* que gobierna las relaciones maritales de la isla de donde es originaria otra defensora a ultranza de la libertad individual en el *Persiles*, Transila. De modo que el norte y el sur europeos manifiestan conductas sociales igual de desordenadas que de destructoras, por lo que el deslinde entre la barbarie y la civilización es tan magro, que apenas existe. En el episodio de Feliciana, esta violencia devastadora o la denuncia a la sociedad que la suscita se refleja, además de en la conducta criminal del padre, en el miedo y el terror de la joven. El mismo que padece Teodosia ante su hermano don Rafael en *Las dos doncellas*, Cornelia en la novela ejemplar a la que da nombre y no muy distinto del de Auristela cuando es informada por Periandro de que Magsimino está a punto de arribar a Roma. Se trata, en consecuencia, de un fino detalle de psicologismo que ahonda en la herida sangrante de una realidad cruel auspiciada por la norma social y la moral religiosa.

Una vez que Feliciana concluye el relato de su aventura sentimental, Periandro le informa del encuentro nocturno con el caballero, así como de la entrega del bebé y de la cadena de oro. La joven extremeña, al igual que había hecho antes Ricla, anuda los hilos y se pregunta si no serán el donador Rosanio y el niño su hijo, al que quizá reconozca por las mantillas o por el vínculo maternal, o sea, por los objetos identificadores y la fuerza de la sangre, los dos componentes esenciales de la anagnórisis. Una secuencia narrativa que por el momento tendrá que esperar, pues la criatura, como habían decidido en asamblea los pastores y los peregrinos, ha sido llevada a una aldea cercana en la que vive la hermana del anciano boyero, quien se encargará de su cuidado.

Las funciones que desempeñan los episodios intercalados en el *Persiles* son muy variadas, tanto desde una perspectiva metapoética, en la que se reflexiona teórica y prácticamente sobre la variedad en la unidad o sobre la disposición de los materiales que conforman la fábula, como temática, en la que se relacionan las dos narraciones, la subordinada y la principal, ya sea por semejanza o por contraste. Pues bien, la relajación narrativa del episodio que supone la espera de la llegada del niño propicia la desviación de la narración hacia la historia principal, de modo que técnicamente el episodio se dispone de forma fragmentaria, lo que refuerza la ilusión de unidad. Pero es que además lo que acontece en la acción principal tras la suspensión del relato secundario es una conversación privada entre Auristela y Periandro motivada por el contraste que se genera entre Feliciana y ella en lo que respecta a la castidad, es decir, se establece una vinculación temática entre las dos narraciones; más aun, pues el episodio ejerce una función persuasiva sobre la historia medular, en la medida en que afecta a su desarrollo, por cuanto Auristela, al reflexionar sobre la unión de Feliciana y Rosanio, extrae sus propias conclusiones, que estriban sobre el mantenimiento de su honra y la actitud de vigilancia que ha de tener Periandro, así como que "los trabajos y los peligros no solamente tienen jurisdicción en el mar, sino en toda la tierra" (III, 4, 457)[17]. Esta estrategia narrativa basada en la dialéctica entre el relato primario y el secundario está ya presente en *La Galatea*, donde los pastores

[17] Se trata de otro punto de contacto entre la parte meridional del *Persiles* y el viaje terrestre de Teágenes y Cariclea, en la *Historia etiópica*, puesto que, en otra conversación privada, los amantes griegos arriban exactamente a la misma conclusión: "¿Y a los peligros del mar con gran diligencia y porfía procuró luego de ayuntar otros más ásperos y crueles en la tierra?" (Heliodoro, *Historia etiópica*, V, p. 183).

ISSN: 1594-378X

aprehenden o extraen una lección de vida de los episodios que les permite dar el salto desde la estilización poética hasta la realidad circunstancial; en el *Ingenioso hidalgo*, pues la loca penitencia de Cardenio en Sierra Morena estimula la imitación literaria de don Quijote, del mismo modo que la lectura de *El curioso impertinente* afecta al desenlace del entrelazado narrativo de Cardenio y Dorotea; y en el *Ingenioso caballero*, como lo corrobora el encuentro del caballero manchego con el bandolero Roque Guinart.

La escena de reconocimiento paterno-filial, aunque sumamente arraigada en la tradición literaria de todos los tiempos en sus variedades popular y culta, podría derivar de la novela griega de amor y aventuras, sobre todo de la *Historia etiópica* (s. III o IV) de Heliodoro, en cuyo libro final la protagonista femenina, Cariclea, es reconocida por sus padres, en especial por la reina Persina, que siente la llamada de la sangre, corroborada por las señales físicas identificadoras y por otros objetos que cumplen la misma función, y de *Apolonio de Tiro* (s. III), en donde Tarsia, tras ser entregada por su padre, el rey Apolonio, al matrimonio amigo de Estranguilio y Dionisia para que cuiden de ella, es reconocida tiempo después al relatar con detalle las numerosas desgracias que le han perseguido. Tanto un texto como otro –Cervantes leyó las *Etiópicas* posiblemente en la traducción de Fernando de Mena (1587), aunque es probable que conociera también la versión antuerpiense (1554) de "un secreto amigo de la patria"; *Apolonio de Tiro*, que se difundió a través del *Libro de Apolonio* (s. XIII), una de las obras españolas medievales más representativas del mester de clerecía, y del capítulo 153 del *vulgärtext* establecido por H. Oesterley del *Gesta Romanorum* (el ms. más antiguo conservado data de 1342), Cervantes pudo conocerlo por el incunable zaragozano que vertió al castellano la versión del *Gesta*, o, con más visos de factibilidad, por la Patraña XI de *El Patrañuelo* (1567) del librero valenciano Joan de Timoneda– podrían ser los modelos seguidos por nuestro autor en lo que respecta a la historia de Preciosa en *La gitanilla*, primera ocasión, al menos en el orden secuencial de aparición de los textos cervantinos, dados los numerosos problemas que existen para fechar tanto las novelas que integran las *Ejemplares* como los ensayos dramáticos de *Ocho comedias y ocho entremeses*, en la que nuestro autor aborda el motivo de la agnición entre padres e hijos. Pues, aunque la historia de Preciosa guarda numerosos puntos de contacto con la de Tarsia (a través de la de Tarsiana), lo cierto es que su reconocimiento es más parecido al de Cariclea, en tanto que se desencadena por el vínculo maternal y por las señales corporales inequívocas, corroboradas por el relato de un tercero, Sisimitres y la vieja gitana. Sobre la historia de Preciosa está pergeñada la de Belica en *Pedro de Urdemalas*, pero variando numerosos aspectos, sobre todo los que conciernen a la caracterización etopéyica de las dos gitanillas. Belica, al contrario de Preciosa, ya no puede ser reconocida tiempo después por su madre, la duquesa Félix Alba, en función de su pronta muerte, por lo que la escena de reconocimiento queda reducida a la conversación que mantienen la reina, tía de la gitana noble, y Marcelo, el único sabedor de su historia, al socaire de una joyas que le fueron entregadas a la niña y que posee ahora la reina. Consecuentemente, en este caso no se produce la llamada de la sangre, pero sí la señal física identificadora, habida cuenta de que, tras conocer la historia por boca de Marcelo, la reina distingue la cara de su hermano en el rostro de la joven: "con eso, y con el semblante, / que al de mi hermano parece, / ya veo que se me ofrece / una sobrina delante" (Cervantes, *Pedro de Urdemalas*, III, vv. 2556-2559, p. 231). Semejante a la de Preciosa es la anagnórisis de Isabela y sus padres en *La española inglesa*, cuando, en presencia de la reina Isabel I, la madre de la española siente la llamada de la sangre, que confirman primero la voz y luego un lunar negro que Isabela tiene detrás de la oreja derecha. Situado a medio camino entre los reconocimientos de Preciosa y Belica, pero más similar a este último, está el de Constanza en *La ilustre fregona*, por cuanto la hermanastra de Carriazo tampoco puede ser reconocida por su madre, que murió tiempo ha; mas la identifica su padre, no por la fuerza de la sangre, sino por

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

dos objetos externos, medio papel y media cadena, que le han sido entregados por el mayordomo de la mujer a la que violó y que concuerdan con los que guardia el custodio de la joven, el dueño del mesón del Sevillano, que es, además, el encargado, como Marcelo, de revelar la secreta historia de la joven. En la misma línea que las historias de Constanza y Belica se halla la sorprendente de Berganza en *El coloquio de los perros*, pues el interlocutor de Cipión es reconocido por la Cañizares, debido al color barcino de su pelo y a su inteligencia casi humana, como el hijo natural de su fallecida compañera de profesión, la Montiela, que fue transformado en can, junto con su hermano, nada más nacer, por la Camacha. Todas estas prodigiosas secuencias de agnición, algunas de ellas sumamente conmovedoras, tienen como denominador común que suponen, para bien o para mal, la dignificación o el encumbramiento social del personaje reconocido. Esto mismo, de algún modo, acontece también en *La fuerza de la sangre*, ya que el reconocimiento de Luisico por su abuelo, que advierte el rostro de su hijo en el niño atropellado por un caballo, sirve para devolverle el puesto social que le corresponde por nacimiento; mas su función principal no es esta, antes bien la anagnórisis se convierte en el vehículo por el cual Leocadia, la madre del niño, podrá ser desagraviada del ultraje que sufrió. Hay que anotar que el padre de la criatura, el violador Rodolfo, no reconoce a su hijo, a pesar de que es su viva imagen, cuando está frente a él, pues sus sentidos corporales únicamente atienden a la satisfacción erótica. Lo que si hará el duque de Ferrara, en *La señora Cornelia*, con el suyo, acaso porque su hijo no es sino el producto de su amor para con Cornelia y no el fruto de un deseo concupiscente llevado a la práctica mediante una agresión. No obstante, la escena de anagnórisis más sobresaliente de esta novela ejemplar es aquella en que los caballeros españoles don Juan y don Antonio le entregan el hijo a su protegida Cornelia, habiéndole quitado primero las ricas mantillas que lo cubrían, esto es, habiéndole despojado de los objetos identificadores por los que podría ser conocido. De resultas, Cornelia no reconoce a la criatura, despistada como está por las envolturas, por lo que el vínculo materno-filial no llega a ser suficiente; sin embargo, la noble boloñesa nos obsequia con una de las escenas maternales más sobrecogedoras de la obra de Cervantes al intentar amamantarlo sin conseguirlo "porque las recién paridas no pueden dar el pecho" (Cervantes, *La señora Cornelia*, p. 492). Solo después, cuando le muden el ropaje, Cornelia lo reconocerá; será la primera de las recuperaciones que la conducirán a la dicha final. Con esta variante en la que la madre es incapaz de reconocer a su hijo Cervantes da un giro insólito a la típica secuencia de la agnición, insuflando al tópico un aliento de vitalidad. Bien es verdad que Cornelia, a diferencia de las madres de Preciosa e Isabela, no ha tenido la oportunidad, obligada por las circunstancias especiales del parto, de ver nunca a su hijo, y de alguna manera, los recién paridos poco se diferencian entre sí, pero no por ello resulta menos sorprendente la escena fallida de reconocimiento. Este mismo hecho, aun cuando las leyes de la probabilidad y de la necesidad parecían augurarlo, se registra en la historia de Feliciana aun más taxativamente: Feliciana no solo no identifica al niño por no reconocer las mantillas como propiedad suya y por no obrar la llamada de la sangre, sino que siquiera la presencia del recién nacido despierta en ella la ternura maternal que había mostrado Cornelia al querer dar de mamar a la que le habían entregado:

> Llevarónsela, miróla y remiróla, quitóle las fajas, pero en ninguna cosa pudo conocer ser la que había parido, ni aun (lo que es más de considerar) el natural cariño no le movía los pensamientos a reconocer el niño –que era varón el recién nacido (III, 4, 459-460).

Podemos decir, entonces, que el reconocimiento de los niños perdidos en la obra de Cervantes presenta dos variantes fundamentales: las que se producen cuando los niños han alcanzado la juventud –Preciosa, Belica, Isabela, Constanza, Berganza– y las de los recién nacidos –los hijos

ISSN: 1594-378X

de Cornelia y Feliciana–, quedando como puente de engarce entre ambas la de Luisico, en *La fuerza de la sangre*. Lo más llamativo es que en la primera, merced a las señales internas y externas identificadoras y al vínculo afectivo materno-filial, se produce el reconocimiento; mientras que en la segunda no, por falta de indicios externos y porque no obra la llamada de la sangre. En los casos de la primera variante son los niños, en la juventud, los protagonistas; por el contrario, en los de la segunda variante, los personajes principales son las madres. En las historias de Preciosa, Belica y Constanza la anagnórisis, y con ella la recuperación de la familia y de la posición social primigenia, acontece en el desenlace; son, por lo tanto, el premio con que se recompensa a estos niños desarraigados, sobre todo en el caso de Belica, pues consigue lo que anhelaba su desmesurada ambición: una situación de privilegio. Más ambiguos son los casos de Preciosa y Constanza, pues cabe preguntarse cómo será la vida de la gitana libre encorsetada en las normas sociales de la nobleza y cómo será la de la incólume fregona con un padre noble pero violador no arrepentido de su madre, que ve se obligada por obediencia paterna a desposarse con un hombre, Avendaño, al que no ama, solo porque es un matrimonio favorable a los intereses de ambas familias. Situadas en el corazón de las historias se hallan las escenas de reconocimiento de Isabela, Berganza y Luisico, que son de tratamiento y alcance harto dispar, especialmente la de Berganza, que está claramente revestida de ribetes paródicos[18], y, en menor medida, la de Luisico, que incide en la realidad social de la época, en la que una mujer violada, para poder reintegrarse plenamente en la sociedad, había de guardar silencio absoluto sobre su ofensa y casarse con su ofensor, puesto que la de Isabela es la única que parece ajustarse a la convención. Mientras que en los casos de Cornelia y Feliciana, también situadas en el medio de los hechos, no hay agnición. En definitiva, Cervantes practica, al mismo tiempo que lo somete a escrutinio crítico, uno de los principios básicos de la literatura hasta su momento, la anagnórisis, pues "carece, en su mecánica materialidad, de ninguna significación activa bajo la compleja sutileza de aquella nueva realidad literaria" (Márquez Villanueva, 2005b: 81) que él está ensayando. No se trata de un ejemplo aislado, sino de una práctica habitual por parte de nuestro escritor, en la medida en que se sirve frecuentemente de los motivos tradicionales de la literatura para desarticular su huera artificiosidad y dotarlos de un significado nuevo al medirlos por el rasero de una realidad que atiende, en su problematicidad, a la inagotable variedad de los comportamientos humanos y en la que ya no opera la justicia poética, sino los imponderables del azar. Si bien se mira, evocar la tradición para rectificarla corresponde al esfuerzo más importante de Cervantes, que así proyecta su voluntad de renovación y experimentación del hecho literario, de abrir nuevos caminos artísticos.

El no reconocimiento de su hijo por parte de Feliciana, marcado como anticlímax que deja en suspenso la trama del episodio, conlleva un cambio de signo en la peripecia que devuelve la primacía narrativa a la historia principal. Bien que de forma progresiva, puesto que antes de dar por concluida su estancia en la majada de los pastores y emprender de nuevo el camino hacia su meta, la ciudad de Roma, los peregrinos resuelven, con el anciano boyero, que la hermana de este, acompañada de dos pastores, lleve el niño a Trujillo y se lo entregue a cualquiera de los dos caballeros, don Juan y don Francisco, que mencionó el donador. Ellos les seguirán de lejos, pues primeramente quieren visitar el monasterio de Guadalupe. Es en ese momento cuando Feliciana les pregunta a los peregrinos si la aceptan como compañera de viaje hasta la capital italiana, más que nada "por volver las espaldas a la tierra donde quedaba enterrada su honra" (III, 4, 461). Auristela, siempre "compasiva y deseosa de sacar a Feliciana de entre los sobresaltos y miedos que la perseguían" (III, 4, 461-462), acepta de inmediato. Es decir, más que una suspensión del episodio, lo que se produce es una imbricación de los relatos

[18] Como sucede con el reconocimiento de don Quijote por la princesa Micomicona merced a "un lunar pardo con ciertos cabellos a manera de cerdas" que ha de tener "en el lado derecho, debajo del hombro izquierdo, o por allí junto" (Cervantes, *Don Quijote*, I, 30, 388).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

primario y secundario, que nuestro autor ya había puesto en práctica en la primera parte *Quijote*, cuando Cardenio y Dorotea unen su destino al del caballero, el escudero, el cura y el barbero, y también en el libro I del *Persiles*, en ese suma y sigue de personajes episódicos que van engrosando la lista de acompañantes de Periandro y Auristela, desde que los amantes nórdicos y la familia del español Antonio deciden aunar esfuerzos y viajar juntos.

El único inconveniente para ponerse en camino es el estado físico de Feliciana, como ella misma advierte; mas el anciano boyero reacciona, puede que un poco insensiblemente, no solo arguyendo que no hay diferencia alguna entre el parto de una mujer y el de una res, sino que a buen seguro que "cuando Eva parió el primer hijo, que no se echó en el lecho, ni se guardó del aire, ni usó de los melindres que agora se usan en los partos" (III, 4, 462). Se trata, sin duda, de una nota que sirve para dar verosimilitud a la escena, aunque las recién paridas de Cervantes no son nada remilgosas, pues sus alumbramientos, siempre acaecidos en circunstancias peregrinas, les obligan a no tener miramientos por su salud. Pero también ha dado pie a que se establezca una correspondencia simbólico-alegórica entre Feliciana y el mito cristiano de Eva, la primera mujer y, por consiguiente, la primera madre. Sin embargo, a nuestro entender tal correlación es de todo punto gratuita: Feliciana no representa a la mujer caída, al menos no desde su propio sentir conforme a que sus tratos amorosos con Rosanio no son sino con ese "que yo quise coger por esposo" (III, 3, 456) y su historia no es sino uno más de los muchos casos de honra de ambientación contemporánea que pueblan la literatura del periodo.

Antes de hacerse al camino, por fin, solo resta una cuestión por dirimir, que no es sino la que respecta al sobrenombre de Feliciana. En efecto, Auristela, intrigada, le pregunta a la noble extremeña "qué misterio tiene el llamarse de la Voz, si ya no es el de su apellido" (III, 4, 462). A lo que responde Feliciana que así la llaman "cuantos me han oído cantar", por cuanto aseguran "que tengo la mejor voz del mundo" (III, 4, 462), como les corroborará cuando tengan la oportunidad de escucharla. Frente a la visión más tradicional, que observa que la voz de Feliciana, representada por su himno a la creación del mundo y a la Virgen, no sería sino el modo de expiar sus culpas mediante la elevación neoplatónica de su cántico (cfr. Egido, 1994b: 311; 1998: 19-20), los estudios psicoanalíticos de Ruiz Jurado (1999: 148-149) y Diana de A. Wilson (2001: 202-204) entienden que el apelativo hace referencia a la transgresión de la norma patriarcal tanto como a la liberación sexual de la mujer. Puede que tengan razón, dado que Feliciana habla y expone sin pudor su caso, de la necesidad de perseguir, elegir y conquistar la felicidad en el amor, entendida como la unión natural de un hombre con una mujer; pero es lo que ya habían hecho, si tal apelativo, Dorotea, en el *Ingenioso hidalgo*, Teodosia, en *Las dos doncellas*, y Ricla, en el *Persiles*, y lo que harán Clementa Cobeña e Isabela Castrucho más adelante. Sea como fuere, lo cierto es que la atención narrativa que cobra el sobrenombre de Feliciana, máxime después del fallido reconocimiento de su hijo, apunta al desenlace del episodio, funciona como prolepsis narrativa que advierte de que lo por venir girará en torno a su don.

En efecto: toda vez que reanudan la marcha y se encaminan a Guadalupe y después de la peripecia de don Diego de Parraces, que trata, como el episodio, del enlace trágico de eros y tánatos, del nexo primordial entre la sangre y el amor o la sexualidad, pero en clave opuesta[19], la voz de Feliciana vuelve a focalizarse, pues estaban los peregrinos "deseando que

[19] Hay que decir que la relación de eros y tánatos, más allá del episodio de Feliciana y del breve conato de historia de don Diego de Parraces, es una constante que recorre el *Persiles* de cabo a rabo tanto en la historia principal como en los episodios intercalados, como lo atestigua el duelo a muerte de los capitanes que se disputan el amor de una moribunda Taurisa (I, 20); el encuentro en las frías aguas septentrionales de Periandro hecho capitán corsario con el grupo de amazonas guerreras que preside Sulpicia (II, 14); la venganza amorosa que la bella asesina Ruperta quiere cometer con Croriano (III, 17); el duelo fetichista en las proximidades de Roma del duque de Nemurs y del príncipe Arnaldo (IV, 2); y qué decir de la resolución del conflicto de la narración principal fuera de la iglesia de

ISSN: 1594-378X

sucediese ocasión donde se cumpliese el deseo que tenían de oír cantar a Feliciana. La cual sí cantará, pues no hay dolor que no se mitigue con el tiempo o se acabe con acabar la vida" (III, 4, 470). Esta indicación metatextual del narrador viene además acompañada del encuentro con la hermana del anciano boyero, quien les informa de que acaba de dejar al niño en manos de los dos caballeros trujillenses, "los cuales habían conjeturado no poder ser de otro aquella criatura sino de su amigo Rosanio" (III, 4, 470). Cervantes está, pues, anudando los hilos de su historia, que hallarán su centro en la villa cacereña; está, pues, allanando el desenlace del episodio.

Una de las estrategias narrativas más seguidas por Cervantes, de la que obtiene un sorprendente rendimiento, es, como ya sabemos, el cambio de perspectiva del narrador, sobre todo cuando pasa de una posición de omnisciencia a otra de aquiescencia, por la que se sitúa en el mismo plano de conocimiento que sus personajes, de los que se sirve en función de reflectores; esto es, describe lo que ven ellos. De esta manera la voz del narrador se neutraliza en su objetivación, se distancia de los hechos y son los personajes los que se implican ideológicamente, o dicho en otras palabras, les cede la responsabilidad de lo narrado[20]. Un claro ejemplo de lo que decimos es la *écfrasis* del monasterio de Guadalupe:

> Apenas hubieron puesto los pies los devotos peregrinos en [...] Guadalupe [...] vieron el grande y suntuoso monasterio [...] Entraron en su templo y, donde pensaron hallar por su paredes, pendientes por adorno, las púrpuras de Tiro, los damascos de Siria, los brocados de Milán, hallaron en lugar suyo muletas que dejaron los cojos, ojos de cera que dejaron los ciegos, brazos que colgaron los mancos, mortajas de que se desnudaron los muertos, todos después de haber caído en el suelo de las miserias [...] De tal manera hizo aprehensión estos milagrosos adornos en los corazones de los devotos peregrinos, que volvieron los ojos a todas las partes del templo y les parecía ver venir por el aire volando los cautivos, envueltos en sus cadenas, a colgarlas de las santas murallas y, a los enfermos, arrastrar las muletas y, a los muertos, mortajas, buscando lugar donde ponerlas, porque ya en el sacro templo no cabían: tan grande es la suma que las paredes ocupan (III, 5, 471-472).

La verdad es que esta extremosidad barroca, este furor, este horror al vacío con los que se pinta tan vivamente el monasterio de Guadalupe suspende, asombra y sobrecoge por igual a los peregrinos que al lector. La escena es asaz ambigua y resbaladiza[21], por cuanto la imagen del monasterio, en marcado contraste con la austera sobriedad minimalista de las ermitas de Renato y Eusebia, es alucinante o así lo sienten estos personajes nacidos en el norte de Europa no acostumbrados a ver semejante espectáculo de abigarrados exvotos; y, desde luego, poco concuerda con el cristianismo esencial de Cervantes, en el que prima una religiosidad más natural y espiritualizada que la contrarreformista. Solo Feliciana, habituada al aparato efectista y fastuoso de la religión católica, al rito y la ceremonia, pero no a sus preceptos dogmáticos y sacramentales, como de sobra evidencia su disputable actitud, entra en éxtasis y, "sin mover los labios…, soltó la voz a los vientos y levantó el corazón al cielo, y cantó unos versos que ella sabía de memoria..., con que suspendió los sentidos de cuantos la escuchaban, y acreditó las alabanzas que ella misma de su voz había dicho" (III, 5, 473).

San Pablo, donde la sangre vertida de Periandro sirve de testigo de su boda con Auristela, auspiciada y celebrada por Magsimino justo antes de expiar (IV, 14).

[20] Véase sobre esta técnica híbrida de entreverar distintas perspectivas narrativas, aunque ceñida al *Quijote*, Riley (1990: 183-194). Véase, además, Lozano (1998: 172-176), Márquez Villanueva (2005a: 44-45) y Muñoz Sánchez (2008: 212-213; 2012: 210-211).

[21] Frente a la habitual lectura de la escena como exaltación contrarreformista por parte de la crítica, cfr. Blanco (1995: 632-633), que no duda en denominarla "visión de pesadilla grotesca". Véase igualmente Nerlich (2005: 592-594).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

El canto de Feliciana, lo mismo que el parto y que el no reconocimiento de su hijo, desvía el curso de los acontecimientos y propicia el desenlace, marcado por una acumulación de eventos casuales y casi simultáneos. Pues no había cantado más que cuatro estancias cuando entran en el monasterio dos hombres, "a quien la devoción y la costumbre puso luego de rodillas" (III, 5, 473), que, al escuchar la armoniosa voz, la identifican con la de su hija y su hermana:

> O aquella voz es de algún ángel de los confirmados en gracia o es de mi hija Feliciana de la Voz. –¿Quién lo duda? –respondió el otro–. Ella es, y la que no será, si no yerra el golpe éste mi brazo (III, 5, 473).

Es decir, la voz de la extremeña, focalizada narrativamente desde la partida de la comitiva de peregrinos de la majada de los pastores, es la señal identificadora por la que, ahora sí, se desencadena la agnición.

El padre y el hermano, nobles de aldea y, por ello, representantes del orden social y moral, sin más miramientos, y en el seno de un santuario cristiano, arremeten contra la joven. Sobre todo el hermano, que desea asesinarla allí mismo; el padre, más respetuoso con el lugar sagrado que, por tradición secular, garantizaba cobijo y protección a los delincuentes, sofrena el ímpetu vengativo de su vástago y lo convence para cumplir su atroz propósito fuera del santuario, fuera de la iglesia[22]. En efecto, ambos dos, "que parecían más verdugos que hermano y padre" (III, 5, 474), prenden a la joven y la obligan a salir a la calle. Su acción no pasa desapercibida y raudamente, en torno a ellos, se reúne un tropel de gente, entre los que se encuentran los miembros de la justicia. Los cuales no habían sino impedido el crimen cuando irrumpe un tropel de hombres a caballo, de los que destacan los conocidos por todos don Juan de Orellana y don Francisco de Pizarro y un tercero que traía el rostro velado.

No hay milagro mariano[23] –nada semejante se declara en el texto–, sino un pleito civil en la plaza delante de la justicia y del pueblo de Guadalupe, extramuros del monasterio, en donde el embozado y los famosos caballeros de Trujillo exponen el caso y hacen recapacitar y entrar en razón al padre y al hermano de Feliciana. Como la joven, Rosanio defiende ante los representantes del orden social la libertad de amar: "En mí, en mí debéis, señores, tomar la enmienda del pecado de Feliciana, vuestra hija, si es tan grande que merezca muerte el casarse una doncella contra la voluntad de sus padres. Feliciana es mi esposa, y yo soy Rosanio" (III, 5, 475). Pero además arguye su condición de noble, garantizada por su sangre y sustentada por su riqueza, que le hacen ser igual que Luis Antonio, el otro candidato. Y, por fin, humildemente, poniendo por excusa la poderosa fuerza del amor y por haberse visto obligado a actuar por estar en desventaja ante Luis Antonio, pide perdón por haberse desposado en secreto.

Don Francisco de Pizarro, por su parte, habla a don Pedro Tenorio, padre de Feliciana, para hacerle comprender que asesinar a su hija no sería sino fabricar su propia ofensa, pues la culpa de los esposos es excusable, dado que el uno no desmerece en nada al otro, y además se quieren. Lo mismo hace don Juan de Orellana con don Sancho, el hermano presente, pues obrar dominado, no por la razón, sino por la cólera no puede conducir a buen puerto, máxime cuando "vuestra hermana supo escoger buen marido" (III, V, 476) y le ha hecho tío de "un sobrino ..., que no le podéis negar si no os negáis a vos mismo, tanto es lo que os parece" (III, 5, 476).

---

[22] "Nótese que el padre detiene la daga del hijo, solo porque el templo no le parece lugar apropiado para «castigos», y no porque lo haya inspirado un mensaje de bondad, caridad y perdón" (Zimic, 2005: 125).

[23] "Desde las más altas cotas poéticas, se ha bajado al terreno de una tragedia particular resuelta sin sangre, como si se tratase de un 'milagro' mariano que restituyera el orden social sin quebrantos", opina, por ejemplo, Egido (1998: 20).

ISSN: 1594-378X

Reprimida la ira asesina por el sentido común y relativizada la culpa de los jóvenes de no haber pedido permiso para desposarse, el padre y el hermano de Feliciana no pueden sino reconocer el matrimonio secreto ya consumado y dar el parabién a la pareja, felices, por demás, por haberles hecho abuelo y tío de un niño precioso.

La actuación de los dos caballeros trujillenses, que deja en un segundo plano a Periandro, Auristela y la familia del español Antonio en el desenlace y que, por ende, afecta a la vinculación que se establece entre la fábula y la materia interpolada, es un aspecto que Cervantes había abordado con anterioridad y ensayado desde diversas perspectivas, en los episodios de textos precedentes. Así, en el de Marcela, el caballero Vivaldo, un personaje fugaz de la trama principal, usurpa la principalidad a don Quijote, durante el sepelio de Grisóstomo, al erigirse en la voz cantante que discute con Ambrosio a propósito de su elogio fúnebre y del destino de los papeles de su amigo, así como sobre el contenido de la "Canción desesperada", que repercute en importantes pormenores del caso, cuya resolución, con la entrada en el proscenio de la pastora, desemboca, como la historia de Feliciana, en un proceso judicial, aunque sin solución de continuidad. La aparición del cura y el barbero, siempre en la primera parte del *Quijote*, comporta igualmente la relegación del caballero y el escudero en el episodio entrelazado de Cardenio y Dorotea, siendo muy importante la intervención del cura en el desenlace, para convencer a don Fernando de que acepte la realidad del caso; además, él lee y enjuicia críticamente *El curioso impertinente*. Dorotea, por un lado, en calidad de receptora y consejera de doña Clara, y don Fernando, por otro, que tercia a favor de don Luis, se tornan decisivos en el episodio del oidor. Lo mismo sucede con Roque Guinart en la historia de Claudia Jerónima y con el general de las galeras, el virrey y don Antonio Moreno en la de Ana Félix y Gaspar Gregorio, en el *Ingenioso caballero*.

El triunfo de la voluntad individual, de la libertad en el amor y del sentido común gobernado por la razón comportan que Feliciana, finalmente, no acompañe a los peregrinos en su viaje a Roma. Se trata, en consecuencia, de uno de esos personajes que entran a escena y, resuelto su caso, desaparecen sin dejar más rastro que el recuerdo. Un recuerdo que se hará presente de continuo en el camino por tierras españolas, francesas e italianas de los amantes escandinavos, pues está repleto de historias novelescas que discurren sobre casos semejantes, puesto que, como afirma con gracia Clementa Cobeña, "ni yo he sido la primera ni seré la postrera que haya tropezado y caído en estos barrancos".

Bibliografía

ARIOSTO, Ludovico (1992) *Orlando furioso*, ed. de L. Caretti, pról. de I. Calvino, Einaudi, Turín, 2 vols.

ARMAS WILSON, Diana de (1991) *Allegories of Love. Cervantes's "Persiles and Sigismunda"*, Princeton University Press, Princeton.

ARMSTRONG-ROCHE, Michael (2009) *Cervantes' Epic Novel. Empire, Religion and the Dream Life of Heroes in "Persiles"*, Toronto University Press, Toronto.

BATAILLON, Marcel (1964) "Cervantes y el matrimonio cristiano", en *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, pp. 238-255.

BLANCO, Mercedes (1995) "Literatura e ironía en Los trabajos de Persiles y Sigismunda", *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Societá Editrice Gallo, Nápoles,

pp. 625-635.

BLANCO, Mercedes (2012) *Góngora heroico. Las "Soledades" y la tradición épica*, CEEH, Madrid.

CANAVAGGIO, Jean (2014) "La España del *Persiles*", *Retornos a Cervantes*, Idea, Nueva York, pp. 235-251.

CASALDUERO, Joaquín (1975) *Sentido y forma de* Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Gredos, Madrid.

CASTRO, Américo (1972) *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona-Madrid.

CERVANTES, Miguel de (1998) *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, ed. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alianza (*O. C.*, vol. 16), Madrid, 1998

——— (2004) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de C. Romero Muñoz, Cátedra, Madrid.

——— (2005) *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

——— (2005) *Poesía*, ed. de A. Blecua y notas de A. Pérez Lasheras, Olifante, Zaragoza.

——— (2007) *Don Quijote de la Mancha*, ed. de A. Blecua, Espasa, Madrid.

DEFFIS DE CALVO, Emilia I. (1999) *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, EUNSA (Anejos de Rilce, 29), Pamplona.

EGIDO, Aurora (1994) "El *Persiles* y la enfermedad de amor", en *Cervantes y las puertas del sueño*, PPU, Barcelona, pp. 251-284.

——— (1994b) "Los silencios del *Persiles*", en *Cervantes y las puertas del sueño*, PPU, Barcelona, pp. 307-330.

——— (1998) "Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe", *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma, pp. 13-41.

EL SAFFAR, Ruth (1984) Beyond Fiction: The Recovery of the Femenine in the Novels of Cervantes, University of California Press, Berkeley.

——— (1989) "Voces marginales y la visión del ser cervantino", *Anthropos*, 98/99, pp. 59-63.

FORCIONE, Alban K. (1972) *Cervantes' Christian Romance: A Study of "Persiles y Sigismunda"*, Princeton University Press, Princeton.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge (2015) *Cervantes: la figura en el tapiz. Itinerario personal y vivencia intelectual*, Pasado & Presente, Barcelona.

GENETTE, Gérard (1998) *Nuevo discurso del relato*, trad. de Mª Rodríguez Tapia, Cátedra, Madrid.

GHIA, Walter (2015) "Individuo e modelli normativi nel Persiles", *El pensamiento literario del último Cervantes: del "Parnaso" al "Persiles". Anuario de Estudios Cervantinos*, XI, pp. 289-302.

HELIODORO (1954) *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, trad. de Fernando de Mena, ed. de F. López Estrada, RAE, Madrid.

LOZANO RENIEBLAS, Isabel (1998) *Cervantes y el mundo del "Persiles"*, CEC, Alcalá de Henares.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1975) *Personajes y temas del "Quijote"*, Taurus, Madrid.

——— (1995) "Erasmo y Cervantes, una vez más", *Trabajos y días cervantinos*, CEC, Alcalá de

Henares, pp. 59-77.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (2005a) "Cervantes, libertador libertario", en *Cervantes en letra viva*, Reverso, Barcelona, pp. 23-47.

——— (2005b) "El mundo social de las *Novelas ejemplares*", en *Cervantes en letra viva*, Reverso, Barcelona, pp. 74-98.

MOLHO, Maurice (1994) "Préface" a su trad. de Cervantes, *Les travaux de Persille et Sigismonde. Histoire septentrionale*, José Corti, París, 1994, pp. 7-69.

MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2007) "Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé: análisis estructural y temático de un episodio del *Persiles*", *Criticón*, 99, pp. 125-158.

——— (2008) "«Los vírgenes esposos del *Persiles*»: el episodio de Renato y Eusebia", *Anales Cervantinos*, XL, 201-224.

——— (2012) *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Academia del Hispanismo, Vigo.

——— (en prensa) «Reflexiones sobre *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*», *Anales Cervantinos*.

NERLICH, Michael (2005) *El "Persiles" descodificado o la "Divina comedia" de Cervantes*, trad. de J. Munárriz, Hiperión, Madrid.

OSUNA, Rafael (1974) "Cervantes y Tirso de Molina: se aclara un enigma del *Persiles*", *Hispanic Review*, XLII, pp. 359-368.

PELORSON, Jean-Marc (2003) *El desafío del «Persiles»*, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 16), Toulouse, pp. 7-93.

REDONDO, Agustín (2004) "El *Persiles*: «libro de entretenimiento» peregrino", en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, A. Villar Lecumberri ed., Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, pp. 67-102.

REY HAZAS, Antonio (1996) "El *Quijote* y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna", *Edad de Oro*, XV, pp. 141-160.

——— y Florencio SEVILLA ARROYO (1999) "Introducción" a su ed. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Alianza (*O. C.*, vol. 18), Madrid, pp. I-LXI.

RILEY, Edward C. (1990) *Introducción al "Quijote"*, trad. de E. Torner Montoya, Crítica, Barcelona.

——— (1997) "Tradición e innovación en la novelística cervantina", *Cervantes*, XVII, 1º fall, pp. 46-61.

——— (2001) "Bultos, envoltorios, maletas y portamanteos. Un detalle de la técnica narrativa de Cervantes", *La rara invención*, trad. de Mª C. Llerena, Crítica, Barcelona, pp. 115-129.

RUIZ JURADO, Agapita (1999) "Silencio/Palabra: Estrategias de algunas mujeres cervantinas para realizar el deseo", *Cervantes*, XIX, 2º fall, pp. 140-153.

SACCHETTI, Mª Alberta (2001) *Cervantes'* Los trabajos de Persiles y Sigismunda. *A Study of Genre*, Tamesis Book, Londres.

SALAZAR RINCÓN, Javier (1986) *El mundo social del "Quijote"*, Gredos, Madrid.

TEIJEIRO, Miguel Ángel (2001) "Las historias de Feliciana de la Voz y de Cornelia Bentibolli en el discurso narrativo de Cervantes", *Hesperia*, IV, pp. 161-175.

ISSN: 1594-378X

VEGA CARPIO, Lope de (1969) *Obras Poéticas*, ed. de J. M. Blecua, Planeta, Barcelona.

——— (2011) *Arte nuevo de hacer comedias*, ed de E. Rodríguez, Castalia, Madrid.

ZIMIC, Stanislav (2005) *Cuentos y episodios del "Persiles"*, Mirabel, Vigo.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Gli amanti di Verona tra Lope de Vega e William Shakespeare

AGNESE SCAMMACCA DEL MURGO
Università di Torino

Riassunto:
Ci proponiamo di evidenziare quello che potrebbero essere i risultati del dialogo intertestuale ipotizzato tra la tragedia di William Shakespeare *Romeo and Juliet* e la tragicommedia di Lope de Vega *Castelvines y Monteses.* La critica precedente ha ricondotto le due opere teatrali alle traduzioni-rielaborazioni in lingua inglese e spagnola della novella IX della seconda parte di Matteo Maria Bandello trascurando le evidenti analogie testuali, gli echi, le assonanze che avvicinano le due opere; essendo state rintracciate in un più ampio studio critico, verranno qui riportate in un estratto dei principali punti individuati. Alcune riflessioni sui movimenti intellettuali dell'epoca contribuiranno ad identificare *Romeo and Juliet* come fonte di *Castelvines y Monteses* aprendo nuovi spiragli di ricerca su possibili contaminazioni elisabettiane nel teatro del *siglo de oro* spagnolo.
Abstract:
Our purpose is to propose and illustrate through the recolection of textual evidence the existence of an intertextual dialogue between the tragedy *Romeo and Juliet* by William Shakespeare and the *tragicommedia Castelvines y Monteses* by Lope de Vega. Previous criticism connected both dramatic works to the translation or re-elaboration in English and Spanish of the novella II, IX by Matteo Maria Bandello, overlooking the clear textual similarities, echoes, assonances between the two works. They have been dentified in a longer previous critical study and are here presented by a summary of the more striking points. Some speculation about the intellectual movements of the time will help to identify *Romeo and Juliet* as source-text of *Castelvines y Monteses* opening to new research view on possible elizabethan contamination on the *siglo de oro* theater.

Non sorprende il vivo interesse nutrito da studiosi di tutto il mondo per la feconda fucina di immagini che fu la novellistica italiana tra XIV e XVII secolo per tutta l'Europa. I motivi presenti nelle opere di grandi novellieri come Giovanni Boccaccio e Matteo Maria Bandello nutrirono e colorarono le creazioni delle diverse letterature nazionali conferendo all'italianità ricercata un prestigio universalmente riconosciuto. L'antica leggenda senese di Romeo e Giulietta deve il merito della sua fortuna all'adesione dei propri motivi narrativi agli svariati codici culturali con cui entrò in relazione nel corso della sua lunga ed articolata genesi; come molte storie della letteratura europea medievale e rinascimentale, anch'essa deve la sua paternità ad una sinergia tra numerose figure, più o meno note, che contribuirono alla sua definizione. Masuccio Salernitano e Luigi da Porto, autori di opere ispirate alla leggenda, consegnarono a Matteo Maria Bandello nella prima metà del Cinquecento una sintesi del materiale tramandato dai miti classici e medievali, che potremmo riassumere in quattro principali elementi narrativi: l'amore contrastato, la pozione narcotica, la sepolta viva e la morte dei due innamorati per suicidio. Con Matteo Maria Bandello, autore della novella IX del libro II delle *Novelle* (Lucca, 1554), intitolata *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'un di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti*, si raggiunge la sistemazione narrativa e la fissazione

Agnese SCAMMACCA DEL MURGO, "Gli amanti di Verona tra Lope de Vega e William Shakespeare", *Artifara* 15 (2015) pp. 185 - 212
Ricevuto il 20/05/2015 · Pubblicato il 19/07/2015

dei temi in un'architettura ben precisa che coinvolge caratteri, luoghi ed evoluzione degli argomenti, vale a dire, la traccia della storia per come è oggi a noi nota.

La novella IX lasciò, poi, l'Italia per mezzo della traduzione-rielaborazione di Pierre Boaistuau (pubblicata nel terzo luogo, assieme a quelle di François de Belleforest nel volume *XVIII Histoires tragiques*, Parigi, 1560) a cui seguirono traduzioni in lingua inglese e spagnola nelle ultime decadi del XVI secolo. Questo permise alla storia di diffondersi rapidamente in tutta l'Europa occidentale stuzzicando la fantasia di numerosi autori del tempo. Uno su tutti fu in grado di valorizzare il potenziale di una trama già ampiamente conosciuta e diffusa con un'interpretazione personale che inciderà irrimediabilmente sulla sua fortuna: William Shakespeare, autore della famosa tragedia *Romeo and Juliet* (1597-98). Molto probabilmente il drammaturgo inglese, che non conosceva né l'italiano né il francese, utilizzò come fonte per la sua tragedia la versione contenuta nel *Palace of Pleasure* di William Painter —traduzione delle *Histoires Tragiques*— e *The Tragicall History of Romeo and Juliet* di Arthur Brooke, un lungo poema sull'argomento a sua volta tratto dalle *Histoires Tragiques*.

In Spagna, a distanza di circa dieci anni, Lope de Vega scelse la storia di Romeo e Giulietta come argomento per la tragicommedia *Castelvines y Monteses* (1608-1610?)[1]. Fin ora la critica ha proposto di ricollegare la tragicommedia di Lope de Vega alla traduzione spagnola dell'opera di Boaistuau e Belleforest, scritta da Vicente de Millis e pubblicata dal figlio Juan a Salamanca nel 1589[2] con il titolo *Historias tragicas exemplares*, che il commediografo avrebbe adoperato come fonte. Nonosante Lope de Vega conoscesse anche l'italiano per poter attingere direttamente all'originale bandelliano, come aveva fatto in occasione della stesura di altre sue commedie, in questo caso l'adesione al testo di Millis dirimerebbe ogni dubbio in merito: la traduzione di Boaistuau rappresentò una rielaborazione significativa della novella IX di Bandello e vi sono evidenti parallelismi tra alcune parti di Millis tratte da Boaistuau e i versi di *Castelvines y Monteses*.

1. VITE PARALLELE

È rilevante segnalare che *Romeo and Juliet* e *Castelvines y Monteses* sono le prime versioni drammatiche note della storia di Romeo e Giulietta. Questo primo aspetto le accomuna non meno delle numerose similitudini tra i loro autori, le cui vite sembrano procedere parallelamente in paesi diversi e antagonisti. William Shakespeare e Lope de Vega sono riconosciuti ancora in vita come i più famosi rappresentanti dei loro rispettivi teatri nazionali. Sono quasi coetanei, l'uno nasce il 26 aprile 1564 a Stratford Upon Avon e l'altro il 25 novembre del 1562 a Madrid. Shakespeare proviene da una famiglia umile e il suo nome non figura in nessuna delle università del tempo, assicurandosi l'appellativo di poeta non laureato; questo non spiega la sua poderosa cultura classica, la dimestichezza con svariate discipline evinta dai numerosi riferimenti delle sue opere al mondo della mitologia, della botanica, della medicina, dell'astrologia che elevano il suo teatro ai livelli di quello dei colleghi dotti. Lope de Vega, di origini non più elevate, non conseguirà mai alcun titolo accademico presso l'università di Alcalà de Henares in cui studiò per quattro anni prima di abbandonare le aule ma, stando al meno alle indicazioni sue e dei suoi primi biografi, fu uno studente eccellente nei primi anni della

[1] La datazione è incerta in quanto l'opera fu pubblicata postuma nella *Parte XXV de las Comedias* uscita a Saragoza il 29 marzo del 1647 (settima in ordine di dodici opere) ma seguendo gli studi sulla metrica del teatro di Lope de Vega di Morley e Bruerton (1968: 299-300) la data di stesura andrebbe collocata tra il 1608 e il 1610.

[2] La prima edizione è quella di Salamanca, "Pedro Lasso a costa de Juan de Millis Godínez", 1589; con lo stesso anno in copertina e presso lo stesso stampatore Pedro Lasso apparve poi una nuova edizione, o piuttosto ristampa, suffragata da Claudio Curlet; questo libraio savoiano editò di nuovo il volume nel 1596 a Madrid, nel laboratorio di Pedro Madrigal, mentre l'ultima edizione conosciuta fu stampata a Valladolid da Lorenzo de Ayala per iniziativa di Miguel Martínez nel 1603 (Carrascón, 2014: 58).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

sua vita: si tramanda che scrisse la prima commedia da adolescente e che avesse già in tenera età dimestichezza con il latino; nella sua abbodantissima opera drammatica, narrativa e poetica cercherà per ogni modo di lasciar costanza di un'erudizione forse più superficiale che profonda. William Shakespeare nasce e cresce nell'Inghilterra protestante di Elizabeth I ma è stato ipotizzato che alcuni membri della sua famiglia da parte di sua madre Mary Arden fossero cattolici (Pritchard, 1979: 3); è anche stato tramandato il contenuto di un testamento cattolico firmato da John Shakespeare, padre del drammaturgo (Wood, 2003: 75-78; Achroyd, 2006: 22-23). Lope de Vega, nella sua Spagna cattolica, fu combattuto per buona parte della sua vita tra il percorso ecclesiastico e la turbolenta vita amorosa. Le coincidenze più sorprendenti tra le due personalità, però, riguardano le rispettive carriere. Shakespeare non fu prolifico come Lope de Vega, autore di più di quattrocento opere teatrali: ne scrisse trentasette, ma bastarono per rivoluzionare la storia del teatro. Egli seppe muoversi con disinvoltura tra commedie e tragedie e conferì ai personaggi delle sue opere una complessità e un'ambivalenza talmente moderna da rubarli al tempo: Amleto, Otello, Prospero (protagonista di *The Tempest*) tanto per citarne alcuni, sono eroi-antieroi attraversati dal bene e dal male che vivono il dissidio con la loro natura e comunicano mediante i loro monologhi una suggestiva e commovente rappresentazione dei segreti profondi dell'anima umana. Lope de Vega, allo stesso modo, fece dell'unione tra tragico e il comico l'emblema della sua *comedia nueva*, con la quale segnò lo sviluppo del teatro successivo, non solo di quello spagnolo ma anche in buona parte di quello francese; così come il teatro della vita è un'armonia di gioia e dolore inscindibile così al teatro, che è *mimesis* della vita, tocca contenere dolore e gioia, rappresentare "una viva imagen de la vida" (Vega, 1989: 955-84), spiega nell'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ironico manifesto della sua poetica letto pubblicamente nell'Academia de Madrid[3] nel 1609. Nel teatro di Lope de Vega i sottogeneri commedia e tragedia non vanno distinti poiché autonomamente non possono rappresentare la vita ma occorre che si intreccino, e che la commistione di questo ossimoro sia la nuova forma di rappresentazione della *varietà*:

> Lo trágico y lo cómico mezclado,
> Y Terencio con Séneca, aunque sea
> Como otro Minotauro de Pasife,
> Harán grave una parte, otra ridícula,
> Que aquesta variedad deleita mucho:
> Buen ejemplo nos da naturaleza,
> Que por tal variedad tiene belleza.
> (Vega Carpio, 1989: 174-180)

Entrambi i commediografi-drammaturghi configurano tipologie di personaggi contraddistinti da un ampio raggio di azione comunicativa; il *fool* shakespeariano e il *gracioso* sono gli intermediari tra teatro e pubblico, essi svolgono funzioni meta-linguistiche di bilanciamento del registro dissacrando i toni aulici con un linguaggio umile e divertente, al contempo propugnando la verità dietro l'armatura sicura del linguaggio comico. Lope de Vega e Shakespeare, inoltre, furono anche apprezzati poeti autori di pregevoli canzonieri, e non mancarono di riversare nel loro teatro la bellezza dei loro versi.

Purtroppo non è stato documentato e non sembra esser mai avvenuto un incontro, al meno diretto, tra le due eminenti personalità drammatiche dell'epoca. Lope de Vega, che tuttavia ebbe una vita molto turbolenta, non viaggiò mai a Londra, tantomeno Shakespeare a

[3] Fondata dal nobile cortigiano Don Félix Arias Girón, questa era una delle svariate accademie che, a imitazione delle italiane, in Spagna aprivano le porte dei palazzi nobili alle riunioni erudite o pedanti dei letterati. Si veda in proposito Sánchez, 1961: 53 e ss.

ISSN: 1594-378X

Madrid[4], per il poco che conosciamo della sua vita. È possibile però, che un simile destino non sia spettato ai loro drammi. Il critico Julius Leopold Klein espose in un'opera monumentale sulla storia del teatro una teoria secondo cui sarebbe possibile rilevare degli evidenti parallelismi nel confronto dei testi *Romeo and Juliet* e *Castelvines y Monteses* giungendo alla conclusione che Shakespeare avesse un'intima conoscenza della versione spagnola non tradotta in inglese, ma comunque precedente la tragedia inglese (Klein, 1874: 955-984, ipotizza che la commedia di Lope fosse scritta prima del 1603, cosa poi dimostratasi poco probabile). I toni del critico tedesco non risparmiano note canzonatorie e tantomeno critiche nei confronti del valore stilistico della tragicommedia spagnola: l'analisi ridotta alla citazione di qualche verso tratto dalla scena del balcone dei due innamorati si limita al decretare la superiorità shakespeariana nel trattare adeguatamente determinati avvenimenti.

J.J. Munro, a sua volta, propose l'ipotesi di una fonte drammatica oggi persa per l'opera di Shakespeare; l'esistenza del dramma scomparso giustificherebbe i sette punti che il critico evidenziò come contatto tra *Romeo and Juliet* e l'opera teatrale olandese scritta in distici alessandrini di Jacob Struijs *Romeo und Juliette* (Munro, 1908: xlvi-xlvii). Cento anni dopo Klein, con le stesse conclusioni del critico tedesco, lo studioso Óscar Villarejo individua i sette punti in comune tra Shakespeare e Struijs come gli stessi condivisi tra *Romeo and Juliet* e *Castelvines y Monteses* e indica anche alcuni parallelismi testuali che non trovano spiegazione nell'insieme delle fonti precedenti (Villarejo, 1969: 95-105). Secondo Villarejo un esemplare di *Castelvines y Monteses* sarebbe giunto in Inghilterra sul finire del sedicesimo secolo influenzando l'opera di William Shakespeare. Per supportare la sua ipotesi Villarejo deve giustificare una datazione della commedia lopiana precedente la tragedia shakespeariana, cosa che i dati disponibili nel momento della stesura del suo lavoro –come oggi– non avvalano. Quindi il critico ipotizza l'esistenza di una *Lista* del *Peregrino* misteriosamente scomparsa, e precedente al 1604 (Villarejo, 1965: 343-99), in cui avrebbe figurato il titolo della tragicommedia; in effetti Arthur Brooke menziona una versione drammatica della storia antecedente a *Romeo and Juliet* ma non abbiamo altri dettagli in grado di avvalorare la testimonianza di Brooke e tantomeno la tesi di Villarejo. Possiamo, piuttosto, contraddire i ragionamenti considerando che sia le edizioni *in-quarto*[5] di *Romeo and Juliet* sia il dramma di Lope hanno una datazione oramai definita[6] e, senza dubbio, antepongono la stesura della tragedia inglese a quella della tragicommedia spagnola.

---

[4] Benché manchino delle notizie riguardo dieci anni della sua vita i così detti *lost years*: 1585-92.

[5] Lo Stationer Register è un registro tenuto dalla Stationer's Company, una corporazione londinese attiva dal XV secolo ad oggi, che regola e monitora i processi di vendita e pubblicazione dei testi scritti. Deteneva il monopolio del settore editoriale ricavando profitto con le quote di registrazione. L'inserimento nello Stationer Register, compilato dal XVI al XVIII secolo, era obbligatorio per la vendita e le stampe di un'opera ma anche per le messe in scena teatrali. Costituisce quindi una fonte di informazione insostituibile per la letteratura inglese e in particolare per il teatro elisabettiano.

[6] La prima edizione a noi nota risale al 1597, presso gli editori John Danter ed Edward Allde, senza alcuna precedente menzione nello Stationer Register ed è denominata Q1, altrimenti nota come "cattivo *in-quarto*" per via dei numerosi errori emendati dalle successive stampe. Il titolo completo è *an/excellent/conceited Tragedie/ of/ Romeo and Iuliet,/ As it hath been often (with great applause) plaid publiquely, by the right Ho/nourable the L.of Hunsdon/ his Servants./london, /Printed by Iohn Danter./ 1597*, questo ci suggerisce che vi siano state rappresentazioni sceniche precedenti alle pubblicazione; ne è riprova la presenza di errori nel testo molto probabilmente frutto di una ricostruzione mnemonica di un attore coadiuvato da uno stenografo che avrebbero assistito alla rappresentazione, databile così al 1597. Ipotizzando un tempo di revisioni e prove dell'opera per la messa in scena raggiungiamo il 1596, probabilmente la data in cui potremmo fissarne la stesura. La prima stampa ufficiale è pubblicata da Thomas Creede e Cuthbert Burby, nel 1599 quando esce Q2 *in-quarto* «corretto, aumentato ed emendato». L'edizione del 1609, Q3, è sostanzialmente una ristampa di Q2 mentre il Q4 del 1622 riproduce Q3 integrando elementi importanti di Q1. L'edizione *in-folio* del 1623, che compendia quasi tutte le opere shakespeariane, ha adoperato una delle edizioni *in-quarto* ma la critica si divide su quale sia stata scelta. Infine nel 1637, postuma, viene data alle stampe Q5. D'altro canto le datazioni di opere di Lope fornite da Morley y Bruerton si sono dimostrate più che ragionevolmente affidabili.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Altri generi di ipotesi senza una solida base fattuale, come quella di un manoscritto di Lope perduto vedono mancare, invece, la loro capacità di suggestione di fronte a dati che li contradicono.

Per quanto riguarda le analogie riscontrate nei due testi la tendenza della critica si muove verso una difesa a priori dell'indipendenza e dell'autonomia dei due testi teatrali. Olin H. Moore commenta così a riguardo:

> *As a matter of fact, Lope de Vega agrees exclusively with Shakespeare in one or two important passages* […] Are we then to conclude that Lope de Vega consulted a very special "lost document", which conveniently agreed exclusively with Shakespeare for "Tybalt's storm at the feast", and equally exclusively with Groto for the episode of the sword heroically proffered by the hero to the heroine? Even if we discover such a document, however, we shall still have to explain what lost *novella* was consulted by the author of *Ippolito e Leonora,* where the hero offers the heroine a dagger with which to kill him if she so desires, not to mention Victor Hugo, who uses similar episodes both in *Bug-Jargal* and in *Notre-Dame de Paris.* (Moore, 1950: 123)

L'argomento di questo articolo risponde alle affermazioni della frase evidenziata. L'analisi condotta sulla comparazione dei testi teatrali ha riscontrato una lunga lista di coincidenze (ben più delle "una o due" citate da Olin Moore) che potremo interpretare come risultato di un vero dialogo intertestuale di natura *metatestuale* tra *Romeo and Juliet* e *Castelvines y Monteses.* L'ipotesi di un dialogo intertestuale di cui ci sono numerose tracce, unita alle evidenze cronologiche oggi note, configurerebbe la tragedia inglese come fonte della tragicommedia spagnola: sfruttando il linguaggio critico di Gérard Genette (1997: 469) l'ipertesto *Castelvines y Monteses* dialoga, commenta e sottintende echi e suggestioni dell'ipotesto *Romeo and Juliet*. Prima di fornire qualche esempio concreto per mezzo della citazione di estratti testuali occorre aprire una riflessione sulle condizioni scatenanti una relazione tra *Romeo and Juliet* e *Castelvines y Monteses*, prendendo come punto di riferimento Lope de Vega fruitore della tragedia inglese.

Romeo and Juliet, coerentemente alla trama della storia di Romeo e Giulietta, è una tragedia (finale ed argomento tragico) che William Shakespeare sceglie di organizzare in cinque atti. Il movimento drammatico delle sue parti però, non sembra seguire un andamento omogeneo: piuttosto si evince una compresenza di elementi comici associati ai ben noti materiali tragici intrinseci alla trama. La natura ibrida di *Romeo and Juliet* costituirebbe di per sé un campo appetibile per una riconfigurazione dell'opera in veste tragicomica (e quindi con polarità inversa). Il confronto con le precedenti opere di Bandello, Boaistuau, Brooke, Painter e Millis, può aiutare ad individuare il potenziamento shakespeariano dell'argomento comico là dove già esistente, o le innovazioni assolute in cui l'argomento comico è protagonista. Osservando la sua architettura drammatica *Romeo and Juliet* può essere idealmente diviso in due parti la prima delle quali, constituita dal primo e dal secondo atto, presenta le tipiche prerogative di una commedia:

- il ritmo disteso e rilassato della tematica amorosa: l'incontro degli innamorati (I, v), lo scambio delle promesse d'amore (II, ii);
- siparietti comici affidati ai vari servitori presenti negli attacchi degli atti (I, i) o come *interludes* (I, v);
- equivoci ed inganni: l'invito alla festa di Capulet capitato tra le mani di Romeo (I, ii), l'intrusione alla festa (I, iv), il matrimonio segreto (II, iv);
- tipiche figure del teatro comico: la Nurse genuina e goffa, gli amici e parenti compagni di avventure,
- e in particolare, il personaggio di Mercutio;

ISSN: 1594-378X

Soffermandoci sull'ultimo punto, il personaggio di Mercutio, nella fattispecie, sembra incarnare lo spirito stesso della commedia: dal momento della sua morte, che trova luogo nell'atto III, gli avvenimenti in cui si vedono coinvolti Romeo e Giulietta precipitano drammaticamente fino alla piena realizzazione della tragedia con la morte dei protagonisti. Per questo si potrebbe definire *Romeo and Juliet* una "commedia mancata". Quando la dionisiaca effervescenza e l'incompresa irriverenza di Mercutio viene strappata via con la sua vita ogni elemento comico perde la sua legittimità nel proseguo della narrazione, e così la secoda parte (atti III-V) appare, in contrapposizione alla prima, segnata dalle caratteristiche sceniche della tragedia. L'impossibilità della sopravvivenza di Mercutio è l'impossibilità e la negazione della commedia stessa, la sottomissione al potere della tragedia che condanna i due protagonisti. Ecco perché potremmo parlare di "commedia mancata", perché chiamare *Romeo and Juliet esclusivamente* tragedia a tutti gli effetti equivarrebbe a privare l'opera teatrale di un elemento fondamentale della sua duplice e fecondissima polarità. D'accordo con il suo ormai collaudato modello di *comedia nueva*, quando si accinge a preparare la sua versione, Lope fonde i due elementi che in Shakespeare erano successivi, commedia e tragedia, in tutta la lunghezza della sua tragicommedia

Dopo aver ragionato sul bipolarismo intrinseco di *Romeo and Juliet*, osserviamo adesso quanto differenti siano le considerazioni drammatiche a cui conducono i finali della tragedia e della tragicommedia. La vicenda di *Romeo and Juliet* è interamente condotta dai due protagonisti all'ombra e nella piena indifferenza dell'ordine precostituito degli eventi, che li vuole figli di due famiglie rivali. Romeo e Juliet rispondono solo alla logica edulcorata dei propri sentimenti, emancipati dall'ordinamento patriarcale della propria società; ignorano le leggi subendo le conseguenze delle scorciatoie create per non rispettarle senza sovvertirle. Il risultato drammatico della loro morte è identificabile come un suicidio preterintenzionale e non è causato dalla violenza diretta di Montagues and Capulets (non sono stati uccisi durante un duello, per rabbia o per vendetta). E' come se con la loro fine gli adolescenti avessero dimostrato il fallimento della propria autonomia d'azione. In parole povere Romeo e Juliet non hanno tentato di cambiare il mondo, hanno solo provato a sopravvivere nell'illusione che non esista. Le famiglie, che costituiscono il mondo degli adulti, si riconciliano solo prendendo atto della loro morte ma non sapremo mai quale sarebbe stata la loro reazione se i figli si fossero proclamati innamorati in vita.

In *Castelvines y Monteses,* invece, appare chiaro fin da subito che la pacificazione delle rivalità è un obiettivo da conseguire. Quanto detto è auspicato da un membro della servitù, Marín, all'apertura della Jornada I, così come da entrambi i protagonisti esponenti della nobiltà. In questa prospettiva, l'amore è reso possibile e pienamente realizzato con un *final feliz* soltanto quando l'armonia è raggiunta e il padre di Julia concede la propria benedizione alla giovane coppia. Lope non sceglie di scrivere una personale versione di Romeo e Giulietta ma di interpretare quella shakespeariana che non si è limitata a riproporre il tema già noto; Shakespeare ha aggiunto una *intelligentia* interna alla sua opera drammatica, cioè una ragione per cui gli eventi sono precipitati in maniera tanto tragica: ha inserito nella storia di Romeo e Giulietta l'influenza del fato fin da subito annunciato dal Chorus all'inizio del dramma: "a pair of star crossed lovers take their life" (*The Prologue* in *Romeo and Juliet*). Lope non ha ignorato questo aspetto e lo ha adoperato per concludere la vicenda come avrebbero dovuto fare gli infelici adolescenti: mediante la risoluzione delle divergenze. Non più in preda alle decisioni del destino, Roselo e Julia di *Castelvines y Monteses* affrontano le proprie famiglie. Diverse sono le ragioni per cui Lope potrebbe aver scelto di intitolare *Castelvines y Monteses* la sua opera drammatica: ha certamente considerato la fondamentale importanza associata alle condizioni che interagiscono con le azioni dei personaggi (quindi le due famiglie) e nello stesso tempo la

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

denominazione di cognomi non famosi assegna un senso generale ad una delle numerose vicende basate su antagonismi familiari.

Inoltre la tragedia shakespeariana inizia con l'ingresso in scena dei servitori Capulets (corrispettivi di Castelvines) e subito dopo di quelli Montagues (corrispettivi dei Monteses) che potrebbero aver ispirato a Lope de Vega il titolo della sua tragicommedia. *Castelvines y Monteses* è un titolo privo di rimandi semantici adeguati a consentire al pubblico di individuare la natura della storia: molto strano per un'opera teatrale basata su una vicenda già nota tramite la traduzione di Millis, nella quale i cognomi, Montescos y Capeletes, erano stati mantenuti più vicini agli originali italiani . Risulta difficile credere che la trama sia stata mascherata per non consentirne certa identificazione poiché nel fare ciò Lope avrebbe agito contro sé stesso: una storia conosciuta costituisce motivo di attrazione per il pubblico, esattamente come al giorno d'oggi avviene con la trasposizione cinematografica di un *best seller*; quindi non convince l'idea che dietro la scelta di un titolo così creativo vi sia un intento di appropriazione indebita del materiale narrativo, è probabile invece che proprio l'intestazione sia il primo indizio di un commento lopesco alla tragedia shakespeariana. Shakespeare, o chi per lui, sceglie per la sua tragedia il titolo *The Most* Excellent *and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet* rimanendo in linea con la tradizione. La tragedia consegna nel suo titolo un marchio di assolutezza adoperando il superlativo *the most excellent*, spia di un giudizio personale, quasi critico, oltre che una considerazione assoluta ed ovvia sulla natura fortemente emozionale della storia. Il Bardo conferma, inoltre, il nome dei due protagonisti probabilmente perché li ritiene adeguati alla sfera privata oggetto della storia o forse, più semplicemente, in linea con Artur Brooke (*The Tragicall History of Romeus and Juliet)*.

2. BATTUTE DI UN DIALOGO INTERTESTUALE

L'analisi comparata dei testi teatrali è stata condotta contestualmente a quella delle fonti per far sì che si potesse rintracciare l'autonomia del dialogo intertestuale di *Romeo and Juliet* e *Castelvines y Monteses* rispetto all'influenza delle opere di Bandello, Boaistuau, Brooke, Painter e Millis[7]. I risultati hanno mostrato che i testi dialogano indipendentemente dal materiale comune tradito e riguardano parti di testo ben precise legate ad un preciso scopo drammatico. La relazione tra le opere va contestualizzata alla loro appartenenza a lingue diverse cosicché parte delle analogie potrebbero riguardare proprio l'influenza di frasi o parole sulla lingua e sulla trasposizione linguistica dall'inglese allo spagnolo. Scegliamo di proporre in questa analisi, che è un estratto di un lavoro più ampio, quattro esempi tipologici di dialogo intercorso tra le due opere: 1) dialogo a livello di singole frasi o parole trasferiti in una nuova lingua, 2) dialogo tra scene totalmente originali, 3) dialogo come commento di motivi shakespeariani, 4) veri e propri calchi di frasi.

2.1 Dialogo a livello di singole frasi o parole trasferiti in una nuova lingua:

William Shakespeare, *Romeo and Juliet, 1595*	Lope de Vega, *Castelvines y Monteses*, *1604-1612?*
BENVOLIO The date is out of such prolixity: We'll have no Cupid hoodwink'd with a scarf, Bearing a Tartar's painted bow of lath, Scaring the ladies like a crow-keeper; Nor no without-book prologue, faintly spoke	(*Entren con máscaras ANSELMO , ROSELO y MARÍN , de mascara graciosa.*) ANSELMO ¿Máscaras hay por acá? MARÍN Siempre por acá es lenguaje de danza. (I, vv. 164-166)

[7] Nello spazio ridotto di questo articolo è stato omesso il confronto con i testi delle versioni narrative precedenti, eseguito invece esaurientemente su tutti i punti di contatto tra le due opere nella mia tesi di laurea. I testi citati fanno riferimento in tutti i casi alle edizioni Shakespeare 1599 e Vega 1946-1952.

ISSN: 1594-378X

After the prompter, for our entrance:
But let them measure us by what they will;
We'll measure them a measure, and be gone.
(I, iv, vv.3-10)

Il primo esempio che si è scelto di riportare riguarda la trasposizione di frasi all'interno di un nuovo codice linguistico. Quando Benvolio e Romeo si trovano alle porte della festa, e Anselmo e Roselo sono appena entrati nel palazzo confusi tra gli invitati, si propone, dopo una osservazione sulla presenza di maschere e travestimenti, una curiosa analogia su un gioco di parole inerente al medesimo ambito della danza. Si osserva in *Romeo and Juliet* l'uso bivalente di *measure* inteso come verbo dal significato di "misurare" e come sostantivo che identifica una specifica danza. Le *measures* erano delle danze tenute a corte durante cerimonie o festività, costituivano un gruppo di danze da eseguire e ballare in un certo ordine. Shakespeare ne fa menzione anche in *As you like it*, *Richard II* e *Richard III*. Il significato è qui genericamente inteso come "danza" ed è evidentemente funzionale al gioco linguistico[8]. In *Castelvines y Monteses* allo stesso modo "*por acá*" può essere inteso in senso stretto come complemento di moto a luogo, introdotto dalla preposizione ma anche come linguaggio di danza espresso in modalità metasemantica da Marín. Il *Baile del por aquí, por acá,* anche in questo caso è il nome di un ballo molto noto al tempo, che il pubblico avrebbe facilmente riconosciuto, ed è anche ampiamente diffuso come elemento ornamentale nelle *piéces* teatrali del periodo (Alín-Barrio, 1997: 86). Le fonti non presentano alcuna menzione di uno specifico ballo prima dell'incontro tra i due innamorati, probabilmente per economia narrativa. Ciò che stupisce non è tanto che Lope de Vega e Shakespeare abbiano scelto di inserire un riferimento ad una danza tipica della loro cultura e nemmeno che lo abbiano fatto nello stesso punto della narrazione (alle porte di casa Capuleti-Castelvines, dove per via della data, il Carnevale presente nelle fonti, si celebrano dei balli in maschera) ma, piuttosto, che sia stato utilizzato un nome di una danza funzionale ad un gioco di parole o ad uno scambio di battute. Lope potrebbe aver colto il gioco di parole scegliendo di riproporlo nella sua opera nelle modalità in cui il suo pubblico avrebbe potuto coglierlo.

2.2 Dialogo tra scene totalmente originali:

Talvolta, invece, il dialogo agisce riguardando delle vere e proprie scene, coinvolgendo parti di dialogo, senso generale e funzione narrativa. È il caso della scena del ballo in cui la casata di appartenenza dell'eroina femminile prende atto della presenza dell'eroe maschile alla festa in maschera. Le due opere drammatiche, in entrambi i casi, compiono un'innovazione rispetto alle fonti, nelle quali non è presente il dialogo qui di seguito:

TYBALT This, by his voice, should be a Montague.
Fetch me my rapier, boy. What dares the slave
Come hither, cover'd with an antic face,
To fleer and scorn at our solemnity?
Now, by the stock and honour of my kin,
To strike him dead, I hold it not a sin.
CAPULET Why, how now, kinsman! wherefore
storm you so?
TYBALT Uncle, this is a Montague, our foe,
A villain that is hither come in spite,
To scorn at our solemnity this night.

ANTONIO ¿Hay mayor atrevimiento?
¡Roselo en mi casa!
TEOBALDO Oíd.
ANTONIO ¿Qué he de oír?
TEOBALDO Solo advertid
lo que deste mozo siento:
que es de una noble llaneza,
y que con su poca edad
no siente la enemistad
que es en él naturaleza,
y es señal que no ha tenido

[8] *Measure* con significato di "danza" compare anche al v. 50, I, v di *Romeo and Juliet.*

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

CAPULET Young Romeo is it?
TYBALT 'Tis he, that villain Romeo.
CAPULET Content thee, gentle coz, let him alone;
He bears him like a portly gentleman;
And, to say truth, Verona brags of him
To be a virtuous and well-govern'd youth:
I would not for the wealth of all the town
Here in my house do him disparagement:
Therefore be patient, take no note of him:
It is my will, the which if thou respect,
Show a fair presence and put off these frowns,
And ill-beseeming semblance for a feast.
TYBALT It fits, when such a villain is a guest:
I'll not endure him.
CAPULET He shall be endured:
What, goodman boy! I say, he shall: go to;
Am I the master here, or you? go to.
You'll not endure him! God shall mend my soul!
You'll make a mutiny among my guests!
You will set cock-a-hoop! you'll be the man!
TYBALT Why, uncle, 'tis a shame.
CAPULET Go to, go to;
You are a saucy boy: is't so, indeed?
This trick may chance to scathe you, I know what:
You must contrary me! marry, 'tis time.
Well said, my hearts! You are a princox; go:
Be quiet, or—More light, more light! For shame!
I'll make you quiet. What, cheerly, my hearts!
TYBALT Patience perforce with wilful choler meeting
Makes my flesh tremble in their different greeting.
I will withdraw: but this intrusion shall
Now seeming sweet convert to bitter gall.
[Exit] (I, v, vv. 54-92)

odio jamás a esta casa,
pues sabiendo lo que pasa,
a donde veis, ha venido.
ANTONIO ¿No puede venir armado
y intentar una traición?
TEOBALDO Eso es hablar con pasión,
de noble el mancebo ha entrado,
sin reparar si era error,
estando junto un linaje.
ANTONIO ¿Y no es de mi casa ultraje?
TEOBALDO Antes me parece honor.
ANTONIO Yo lo juzgo de otra suerte,
y le quisiera matar.
TEOBALDO Pues yo no os pienso ayudar
a hacer tan cobarde muerte.
Este, como simple azor,
se ha entrado en el palomar
a ver si puede cazar
algunas aves de amor.
No alborotéis a Verona,
ni el bando resucitéis.
ANTONIO Mucha prudencia tenéis.
TEOBALDO La edad Antonio me abona,
y si tenéis hija aquí,
yo también.
ANTONIO Por vós le dejo.
TEOBALDO Lo que importa os aconsejo.
(I, vv. 187-223)

ANTONIO Por ti he tenido cordura
(I, vv. 466)

L'eroe Roselo-Romeo nota l'eroina Julia-Juliet poco prima di essere scoperto dalla casata rivale: ciò avviene in piena autonomia dalle fonti che propongono il primo incontro tra i due innamorati subito dopo le reazioni morbide ed innocue dei nemici. La casata rivale si accorge di Romeo poiché il protagonista si toglie la maschera e viene riconosciuto. Sia in *Romeo and Juliet* sia in *Castelvines y Monteses* la maschera viene rimossa per pura distrazione del personaggio e non volutamente come in tutte le fonti; inoltre, quando Romeo e Roselo notano per la prima volta la protagonista, in entrambi i casi ciò avviene in presenza di un secondo personaggio con cui dialoga e a cui esprime la propria ammirazione verso la donna. Nella scena portata in esempio i Capuleti-Castelvines che si trovano a commentare l'accaduto sono impersonati dal capofamiglia ed un familiare. Se è vero che il grado di parentela del familiare con cui Capuleti-Antonio Castelvín dialoga diverge tra le due opere –Teobaldo è il fratello di Antonio Capuleti, zio di Julia, mentre Tybald è il nipote di Lady Capulet, cugino di Juliet da parte di madre– non lo è meno che i nomi, curiosamente, coincidono. Alcuni studiosi che si sono interrogati sul contatto tra le opere –sia sulla presenza di una fonte comune scomparsa sia semplicemente sulla tradizione della leggenda– hanno ipotizzato che la confusione dei

ISSN: 1594-378X

nomi possa derivare da un banale errore di memoria. Vediamo ad esempio la posizione di Moore:

> In the first place, it should be noted that in Lope de Vega's tragicomedy, the names of the principal characters are confused. To be sure, Giulietta is Julia; Romeo is recognizable as Roselo; while Antonio and Paris are actually unchanged. On the other hand, Fra Lorenzo becomes Fray Aurelio; Marcuccio is altered to Otavio, a cousin and suitor of Julia; while Teobaldo is made the father of Otavio. This muddling has been explained by Hauvette as an indication that the author was trusting to a hazy memory, rather than copying directly from a written source (Moore, 1950: 124; Hauvette, 1933: 199).

Oltre alla divergenza tra i nomi divergono anche le reazioni dei personaggi rispetto alla presenza di Romeo-Roselo alla festa. In *Castelvines y Monteses* Antonio, una volta accortosi di Roselo, si accende d'ira e si prepara ad affrontarlo mentre suo fratello Teobaldo, più moderato, cerca di arginare il suo furore e riesce nel suo intento. In *Romeo and Juliet*, al contrario, ad agitarsi è il giovane Tybald mentre Capuleti frena la sua rabbia. Ma in schema la situazione è la stessa: un parente di Giulietta, della famiglia dei padroni della casa dove si celebra la festa, si infuria nel vedere un membro della famiglia rivale e vuole ucciderlo, mentre un altro suo parente lo trattiene e lo fa rinsavire. Attraverso la comparazione testuale è possibile notare che Antonio e Tybalt interpretano l'accaduto come un oltraggio alla loro casa, e al rispetto dovuto, come appare dal comune riferirsi ai concetti di onore, reputazione, affronto:

ANTONIO ¿Hay mayor atrevimiento? [...]
¿Y no es de mi casa ultraje?

TYBALT What dares the slave
Come hither, cover'd with an antic face,
To fleer and scorn at our solemnity? […]

Se i termini *ultraje* e *fleer and scorn,* appartengono alla sfera dell'"affronto" simile vicinanza semantica si può trovare tra il verbo inglese *to dare* e il sostantivo spagnolo *atrevimiento*, caso in cui è lecito parlare di traduzione diretta seppur con ricategorizzazione lessicale. Antonio e Tybald, oltre ad esprimersi in maniera molto simile, hanno l'istinto di impugnare le armi per sfidare il rivale:

ANTONIO Yo lo juzgo de otra suerte,
y le quisiera matar.

TYBALT Fetch me my rapier, boy[…]
To strike him dead, I hold it not a sin.

Osserviamo, inoltre, che Antonio-Capulet nomina apertamente Roselo-Romeo: benché differenti siano le reazioni manifestate dal capofamiglia è curioso osservare che sia Antonio Castelvín sia Capulet riconoscono Roselo-Romeo, e lo indicano per il suo nome di battesimo, mentre il compagno lo identifica come un Montés-Montague, non riconoscendo direttamente l'interessato:

ANTONIO ¿Hay mayor atrevimiento? ¡Roselo en mi casa!

CAPULET Young Romeo is it?

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

In entrambi i casi la controparte reagisce acquietando l'ira dell'interlocutore. *Pasión* e *storm* contraddistinguono il giudizio che Teobaldo e Capulet danno del parente.

TEOBALDO Eso es hablar con pasión

CAPULET Why, how now, kinsman! wherefore storm you so?

Nonostante Roselo-Romeo viene risparmiato per via di due ragioni: in accordo con le fonti, per la sua giovane età che ha causato questo "peccato di ingenuità".

TEOBALDO Solo advertid
lo que deste mozo siento
que es una noble llaneza,
y que con su poca edad
no siente la enemistad
que es en el naturaleza,
y es señal que no ha tenido
odio jamás a esta casa,
pues sabiendo lo que pasa,
a donde veis, ha venido.
[...]
TEOBALDO [...]de noble el mancebo ha entrado,
sin reparar si era error,
estando junto un linaje.
ANTONIO ¿Y no es de mi casa ultraje?
TEOBALDO Antes me parece honor

TYBALT He bears him like a portly gentleman;
And, to say truth,Verona brags of him
To be a virtuous and well-govern'd youth.

e per rispetto degli invitati e della quiete pubblica in generale:

TEOBALDO Pues yo no os pienso ayudar
a hacer tan cobarde muerte. [...]
No alborotéis a Verona,
ni el bando resucitéis. [...]
La edad, Antonio, me abona,
y si tenéis hija aquí,
yo también.

CAPULET I would not for the wealth of all the town
Here in my house do him disparagement:
Therefore be patient, take no note of him:
It is my will, the which if thou respect,
Show a fair presence and put off these frowns,
And ill-beseeming semblance for a feast.[...]
You'll make a mutiny among my guests!
You will set cock-a-hoop!

Teobaldo e Capulet sembrano contraddistinti da una pazienza e da una moderazione invidiabili. Dal testo si evince che Teobaldo sia più anziano di Antonio, così come Capulet lo è di

ISSN: 1594-378X

Tybalt. Entrambi gli iracondi non si ravvedono sulle loro idee ma si placano solo per non urtare il loro familiare.

ANTONIO Mucha prudencia tenéis.
TEOBALDO La edad, Antonio, me abona.
[...]
ANTONIO Por vos le dejo.
TEOBALDO Lo que importa os aconsejo.
ANTONIO Por ti he tenido cordura

CAPULET Therefore be patient, take no note of him:
It is my will, the which if thou respect,
Show a fair presence and put off these frowns,
And ill-beseeming semblance for a feast […]
Am I the master here, or you? […]
Be quiet, or—More light, more light! For shame!
I'll make you quiet. What, cheerly, my hearts!
TYBALT Patience perforce with wilful choler meeting
Makes my flesh tremble in their different greeting.
I will withdraw: but this intrusion shall
Now seeming sweet convert to bitter gall.

Risulta subito evidente l'innovazione assoluta rispetto alle fonti, poiché non esiste nessuna menzione in Bandello, Millis, Brooke o Painter di un simile avvenimento. Assumendo Brooke e Painter come fonti di Shakespeare e Millis come fonte di Lope de Vega (in associazione con Bandello, fonte indiretta), non si spiega l'analogia tra i due passi –che come si è visto non si limita all'inclusione di una determinata scena, ma si esplica in un particolareggiato percorso concettuale– se non tramite un contatto tra *Romeo and Juliet* e *Castelvines y Monteses*. La critica si è divisa tra numerose strade, ipotizzando che alla luce delle analogie contenutistiche del dialogo possa esistere una fonte comune, scomparsa, a cui Lope e Shakespeare abbiano attinto indipendentemente. Più semplice sarebbe ipotizzare che Shakespeare abbia scelto di espandere in una scena, per presentare sin dall'inizio in una forma plastica e mimentica adatta alla rappresentazione teatrale l'idea della tensione tra casate (che nelle fonti narrative si spiegava chiaramente nel prologo), l'accenno fatto da Brooke ad un'ipotetico dialogo tra Tybalt e Capulet e che Lope, cogliendo la sua funzionalità teatrale, abbia scelto di prenderne spunto per approfondire il carattere di Antonio in vista delle sue future evoluzioni.

2.3 Dialogo come commento di innovazioni shakespeariane

La famosa scena del balcone in cui i due innamorati si incontrano per la seconda volta presenta un esempio di dialogo intertestuale che definiamo commento. Il confronto fra le diverse rappresentazioni che ognuno dei testi analizzati offre di questo passo della storia permette di constatare che anche in questo caso Lope de Vega segue Shakespeare là dove egli si discosta dalla tradizione. Si potrebbe persino affermare che Lope de Vega non si limita a sfruttare le parti originali di Shakespeare ma le fa sue, le commenta e quindi le adopera in una nuova forma.

JULIET O Romeo, Romeo! wherefore art thou Romeo?
Deny thy father and refuse thy name;
Or, if thou wilt not, be but sworn my love,
And I'll no longer be a Capulet.

JULIA[...]quiero que sepas que sé
quien eres, y que me duele
tanto que quien eres seas,
o que yo lo que soy fuese,

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

[…]
JULIET Tis but thy name that is my enemy.
Thou art thyself, though not a Montague.
What's a Montague? It is nor hand, nor foot,
Nor arm, nor face, nor any other part
Belonging to a man. O, be some other name!
What's in a name? That which we call a rose,
By any other name would smell as sweet;
So Romeo would, were he not Romeo called,
Retain that dear perfection which he owes
Without that title. Romeo, doff thy name,
And for that name which is no part of thee
Take all myself. (II,ii, vv.33-49a)
ROMEO I take thee at thy word:
Call me but love, and I'll be new baptized
Henceforth I never will be Romeo. (II, ii, vv.38-51)
[…]
JULIET Hist! Romeo, hist! O, for a falconer's voice,
To lure this tassel-gentle back again!
Bondage is hoarse, and may not speak aloud;
Else would I tear the cave where Echo lies,
And make her airy tongue more hoarse than mine,
With repetition of "my Romeo".
ROMEO It is my soul that calls upon my name:
How silver-sweet sound lover's tongues by night
Like softest music to attending ears!
(II, ii, vv. 158-166)

que estoy perdiendo el juicio
y maldiciendo mi suerte,
pues soy de los Castelvines,
como tú de los Monteses.
Cuando en ti los ojos puse,
siguiose amarte de verte,
porque dicen en Verona
las damas que lo mereces.
Entonces te di licencia
para hablarme y para verme,
en fe de hacerte mi dueño
si igual a mis prendas fueses.
Pero en sabiendo tu nombre,
atrás el amor se vuelve
con el temor, que es razón
de mi daño y de tu muerte.
[...]
ROSELO [...] pues de secreto, los dos,
si el amor nos favorece,
bien podremos, Julia mía,
bien, Julia mía...
JULIA ¡Detente!
detente pues; y no digas,
'Julia mía', tantas veces,
que temo que harás en mí
los efetos que quisieres.
Que el nombre, en ajena boca,
alegra, enternece y mueve.
Mas di, ya que hablaste, cómo
podrás hablarme y quererme.
(I, vv. 957-968)

Le innovazioni che Shakespeare apporta alla scena tradita riguardano soprattutto la rilevanza data dai protagonisti ai concetti di *nome* e *sostanza* nell'affrontare la tematica amorosa che li coinvolge.

JULIET O Romeo, Romeo! wherefore art thou Romeo?
Deny thy father and refuse thy name;
Or, if thou wilt not, be but sworn my love,
And I'll no longer be a Capulet. […]
'Tis but thy name that is my enemy;
Thou art thyself, though not a Montague.

JULIA quiero que sepas que sé
quien eres, y que me duele
tanto que quien eres seas,
o que yo lo que soy fuese,
[...] pues soy de los Castelvines
como tú de los Monteses.

Anche se non si può non riconoscere che dal punto di vista della riflessione filosofica sul rapporto tra nome e essenza il testo spagnolo dista molto da quello inglese, nel passo sopra

ISSN: 1594-378X

citato di *Castelvines y Monteses* Julia parla della sua identità di Castelvín e di quella di Roselo producendo un gioco di allitterazioni che riecheggia per il suo contenuto la nota frase di *Romeo and Juliet*. Il modello drammatico di Lope si gioca più che sulla profondità del concetto filosofico, sulla brillantezza, magari superficiale, del discorso poetico, più consona con il carattere del suo autore e sicuramente più accessibile a tutti i variegati pubblici che popolano i *corrales* spagnoli. La bipartizione dell'universo narrativo della storia in Montagues and Capulets –oltre queste c'è solo il principe neutrale ma inerme– e quindi lo scontro tra una realtà predeterminata dalle divisioni e un sentimento unificante sovrumano, suggeriscono invece a Shakespeare di far dialogare la sua eroina sulle maschere del mondo, sulle convenzioni che la rendono prigioniera di un ordine precostituito –un tema che non ci stupirebbe trovare in Calderón, ma che non appartiene all'universo stilistico o concettuale di Lope. Il contesto di riferimento, un attore di teatro nelle vesti di Juliet[9] che parla del nome di un altro attore interpretante una maschera che è a sua volta una maschera arbitraria dell'essenza vera, suggerisce un dialogo di raffinato acume e poesia:

JULIET O, be some other name!
What's in a name? That which we call a rose,
by any other name would smell as sweet;
So Romeo would, were he not Romeo called,
retain that dear perfection which he owes
without that title. Romeo, doff thy name,
and for that name, which is no part of thee,
take all myself.
ROMEO I take thee at thy word:
Call me but love, and I'll be new baptized
Henceforth I never will be Romeo.

Ma se Lope non sfrutta appieno le suggestioni filosofiche di questo discorso shakesperiano, non si lascia invece sfuggire quelle sentimentali che si leggano alla ripetizione del nome dell'amato o del proprio nome nelle labbra dell'amante:

ROMEO How silver-sweet sound lovers' tongues by night,
Like softest music to attending ears!

JULIA Y no digas
'Julia mía' tantas veces,
que temo que harás en mí
los efetos que quisieres.
Que el nombre, en ajena boca,
alegra, enternece y mueve.
Mas di, ya que hablaste, cómo
podrás hablarme y quererme.

Julia, in lotta con sé stessa per contenere quell'amore pericoloso appena sbocciato sente pronunciare per la prima volta il suo nome proprio di persona e allora si arrende finalmente alla corte di Roselo. Il suo nome, noto e ascoltato mille volte, pronunciato da una bocca estranea "rallegra, intenerisce e persuade". Il potere di un nome, e quindi l'arbitrarietà, anche qui, contenuta, da chi lo pronuncia è in grado di *mover*, letteralmente 'spostare', le sue intenzioni da una riva all'altra. Così come una rosa anche se si chiamasse diversamente profumerebbe

[9] E quindi un uomo nei panni di una maschera di donna; ricordiamo che alle donne non fu permesso di recitare a teatro al meno fino al XVII secolo. Le parti femminili erano interpretate da giovani ragazzi.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

allo stesso modo, e Romeo non sarebbe dissimile in perfezione se si chiamasse in altro modo che Montague, altrettanto Julia ferma nelle sue decisioni nominata da una bocca amata e sconosciuta si tramuta in una dolce amante. I demiurghi plasmano il mondo dell'amore a loro giudizio, dando un nuovo nome alle cose e la finalità del nome diventa una convenzione, così come a teatro un corpo impersona un'anima diversa dalla propria.

Sembra legittimo domandarsi a questo punto perché Lope, nell'intenzione di attingere ad una scena shakespeariana, non abbia scelto volutamente di utilizzare la riuscita metafora della rosa. Per cercare di rispondere all'interrogativo bisogna prima soffermarci sulla gerarchia sentimentale intrattenuta da Romeo e Juliet e Roselo e Julia, che si presenta apparentemente speculare nelle due opere. Ad un'indagine superficiale *Romeo and Juliet* propone una figura femminile per certi versi canonica, contraddistinta da passività, fragilità e rassegnata abnegazione al corso degli eventi, il suo amore non cede a dubbi: la controparte maschile è il magnete del suo agire, almeno per metà del dramma. È Romeo a parlarle per primo, a cercarla dopo la festa, ad organizzare il matrimonio, ad innescare le prime scintille della coppia. Ma lo stesso idealismo di Juliet, confermato dalle successive azioni, rileva spiragli di una forza d'animo e di un'emancipazione dal potere genitoriale abilmente rialzati da Shakespeare e sintomo senz'altro dell'Inghilterra del tempo, governata da un esempio femminile anacronistico e rivoluzionario[10]. L'anticonformismo di Juliet si manifesta nel ribellarsi al suo destino predeterminato, rinnegando le sue origini, e nel dimostrare una sottigliezza intellettuale e morale che si esprime nel filosofeggiare su concetti di forma e sostanza. La sua ribellione è tuttavia silenziosa ed interiore, mitigata dal sentimento invincibile a cui si consegna e vota, con ingenuo e incontenibile trasporto.

Castelvines y Monteses consegna, piuttosto, come non è raro in Lope, un'eroina evidentemente spigliata e dinamica, con una libertà di azione e di espressione in grado di adombrare la spavalderia proclamata di Roselo. Non solo, è anche lei a notare il giovane alla festa (riprendendo qui dai testi di Bandello e Millis), e si fa regista di un corteggiamento doppio di cui si autoproclama trofeo. Fissa un appuntamento, trascinata dall'entusiasmo del momento, per poi pentirsi e crogiolarsi nei dilemmi. Il suo amore è molto più maturo ed elaborato, Julia ascolta il consiglio della ragione per poi abbandonarsi alla tenerezza, ma non manca mai di manifestare il proprio temperamento e la propria vena ironica, e la scelta di tradire la sua casata non sembra così scontata. Julia si presenta, quindi, come un'eroina moderna e complessa, scossa dai dubbi e divisa nelle pulsioni. La gerarchia sentimentale delle due coppie è quindi specchio di un ribaltamento operato mediante il diverso 'potenziamento' della figura femminile. Occorre nuovamente sottolineare che, benché Bandello, Millis, Brook e Painter presentino un'eroina molto simile alla Juliet di William Shakespeare, questa conserva dei tratti identitari nuovi e complessi. Le identità caratteriali ben distinte si ripercuotono sulla questione della rosa.

Juliet si interroga sul nome di Romeo, pur riferendosi al suo cognome che chiama "nome" per prossimità semantica. Il nome Roselo, a differenza di quello di Julia che è sostanzialmente una traduzione di Giulietta privata del suo vezzeggiativo (che la rende in un certo senso più seria ed autorevole), non trova alcuna spiegazione: nessun'altra versione della storia offre un nome diverso da Romeo per il protagonista, mentre il nome Roselo, inesistente in spagnolo, è molto poco frequente anche nell'universo della comedia nueva, dove lo si trova solo in altre

[10] Ci riferiamo ad Elizabeth I (7 Settembre 1533 – 24 Marzo 1603) regina d'Inghilterra e d'Irlanda dal 17 Novembre 1558 fino alla morte. Elisabeth scelse di non contrarre matrimonio (rifiutando tra i pretendenti Filippo II di Spagna, cosa che avrebbe evitato successive guerre). Shakespeare prima che uno scrittore, un attore, ed un regista, era un artista profondamente radicato nella sua epoca ed un abile comunicatore con il pubblico. Le sue opere, benché nascoste da trame storiche o fantastiche, parlano sempre del suo tempo.

ISSN: 1594-378X

opere de Lope. È affascinante supporre che la parola *rose*, centro del discorso filosofico shakespeariano sulla natura del nome, abbia ispirato la vena creativa di Lope, sensibile al monologo di Juliet sulla rosa, che si può ben definire il cuore della tragedia inglese e che abbia dato luogo ad un'antonomasia, combinata ad un vezzeggiativo dalle risonanze italiche per fare incarnare in Roselo, non senza una vena ironica, la deliziosa simbologia shakespeariana. Con gli occhi di Lope, la similitudine di Juliet metaforizza Romeo ribaltando al maschile l'antico *topos* letterario e culturale della rosa, raffigurazione simbolica della donna[11] mettendo in scena un moderno *Roman de la Rose*. Il poema allegorico medievale narrava dell'incontro, in sogno, di un *amant* e di una rosa (allegoria della donna) sbocciato in un *locus amoenus* primaverile, un giardino, attraverso lo specchio di Narciso. In *Castelvines y Monteses*, al contrario, è l'amante donna a notare l'uomo per la sua bellezza, che la spinge a paragonarlo a Narciso, nelle prime scene, in occasione del primo incontro nella festa, quando Roselo si toglie inavvertitamente la maschera:

> JULIA Entre las flores del suelo
> de aqueste verde jardín,
> el abril debe de haber
> resucitado a Narciso. (I, vv. 262-265)

Ed è l'uomo, Roselo, l'allegoria femminile. È questo il più grande ribaltamento della tragicommedia, e della tragedia stessa, che le rendono rivoluzionarie per i tempi, e segretamente clamorose: l'inversione dei generi, e la perdita della mascolinità, prerogativa di una società pur sempre patriarcale e monarchica. L'amore riversa sull'universo scenico un brodo primordiale che inverte i poli del mondo. In Shakespeare, prima che in Lope, Romeo percepisce su di sé una femminilità acquisita. Quando Romeo si troverà di fronte alla morte dell'amato Mercutio ucciso dal rivale Tybald, l'iniziale ritrosia ad affrontarlo suscita una presa di coscienza della sua nuova natura, che cercherà di combattere; Romeo diventa *unseemly woman in a seeming man* che non sa bilanciare le due parti inverse di sé.

> ROMEO This gentleman, the prince's near ally,
> My very friend, hath got his mortal hurt
> In my behalf; my reputation stain'd
> With Tybalt's slander,—Tybalt, that an hour
> Hath been my kinsman! O sweet Juliet,
> Thy beauty hath made me effeminate
> And in my temper soften'd valour's steel! (III, i, vv. 109-115)
> […]
> ROMEO As if that name,
> Shot from the deadly level of a gun,
> Did murder her; as that name's cursed hand
> Murder'd her kinsman. O, tell me, friar, tell me,
> In what vile part of this anatomy
> Doth my name lodge? tell me, that I may sack
> The hateful mansion.
> *[Drawing his sword]*
> FRIAR LAURENCE Hold thy desperate hand:
> Art thou a man? thy form cries out thou art:
> Thy tears are womanish; thy wild acts denote
> The unreasonable fury of a beast:
> Unseemly woman in a seeming man!

[11] Nonché raffigurazione dell'organo genitale femminile.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Or ill-beseeming beast in seeming both!
Thou hast amazed me: by my holy order,
I thought thy disposition better temper'd. (III, i, vv. 102-114)
[…]
Why rail'st thou on thy birth, the heaven, and earth?
Since birth, and heaven, and earth, all three do meet
In thee at once; which thou at once wouldst lose.
Fie, fie, thou shamest thy shape, thy love, thy wit;
Which, like a usurer, abound'st in all,
And usest none in that true use indeed
Which should bedeck thy shape, thy love, thy wit:
Thy noble shape is but a form of wax,
Digressing from the valour of a man; (III, iii, vv. 118-126)

Così in Lope, in una metamorfosi compiuta, Roselo è già allegoria di una rosa, in quel nome che porta, mentre Julia si carica di audacia maschile.

Sembra opportuno inoltre fare riferimento ad un altro passo di *Romeo and Juliet* che si interroga ancora sul problema del nome del personaggio Romeo, a cui Lope potrebbe aver fatto riferimento per la sua innovazione di Roselo:

NURSE […] Doth not rosemary and
Romeo begin both with a letter?
ROMEO Ay, nurse; what of that? both with an R.
NURSE Ah, mocker!
that's the dog's name; R is for the—No;
I know it begins with some other letter:
—and she hath the prettiest sententious of it,
of you and rosemary, that it would do you good to hear it.
(II, iv, vv. 200-205)

Sembra che Shakespeare giochi qui con il nome *rosemary* (rosmarino, foneticamente e graficamente simile a *rose* ma in realtà derivante da *ros*, rugiada + *maris*, mare), forse per analogia parodica con il passo precedente sulla rosa e il nome. Il rosmarino era inoltre una pianta che gli antichi usavano porre tra le mani dei defunti o piantare sulle loro tombe e, certamente, si ricollega all'intrecciarsi continuo di Eros e Thànatos che caratterizza l'intera tragedia.

Associando i discorsi sopra commentati alla figurazione di Lope lettore di Shakespeare ipotizziamo che il commediografo spagnolo avrebbe potuto facilmente prendere spunto dai vari passaggi indicati per cambiare il nome Romeo in Roselo, giocando a sua volta con il nome della rosa (anch'essa pianta), e canzonandolo un po' (non è difficile percepire un riferimento 'femminile' del termine), oppure creando una parodica analogia con Rosaline (il primo "grande" amore di Romeo Montague dimenticato velocemente e non presente in *Castelvines y Monteses*).

2.4 Calchi di frasi:

Ma continuando con i confronti testuali, non è difficile trovare anche delle analogie che si presentano come veri calchi di versi shakespeariani da parte di Lope.

ROMEO Lady, by yonder blessed moon I swear
That tips with silver all these fruit-tree tops—
JULIET O, swear not by the moon,

ROMEO ¿Eso dices? plega a Dios
que nunca mis cosas lleve.
JULIA No jures, que los que juran

ISSN: 1594-378X

the inconstant moon,
That monthly changes in her circled orb,
Lest that thy love prove likewise variable.
ROMEO What shall I swear by?
JULIET Do not swear at all;
Or, if thou wilt, swear by thy gracious self,
Which is the god of my idolatry,
And I'll believe thee. (II,ii, vv.107-114)

mucho del crédito pierden.
ROSELO ¿Qué diré?
JULIA Que me deseas.

In questo esempio Lope sembra addirittura parafrasare il lungo discorso di Juliet sull'invito fatto all'amante a non giurare. Sebbene nella versione spagnola manchi il riferimento agli astri menzionato da Shakespeare è ovvio che giurare sulla luna incostante equivalga a giurare perdendo il proprio credito. Ma ancora poco più avanti si ripropone un'altra coincidenza che permette di supporre la presenza di un calco:

JULIET What's Montague? it is nor hand, nor foot,
Nor arm, nor face, nor any other part
Belonging to a man. (II,ii, vv.40-42)

JULIA ¿Quieres el pie?
ROSELO Y aun la mano.
JULIA Los brazos también. (I, vv.1009-1010[a])

Lope, in questo giochetto del congedo degli innamorati, sembra canzonare, commentando, la poesia del monologo di Juliet, ispirandosi da lontano e solo sul livello lessicale, non certamente su quello concettuale, al testo inglese. Non sarebbe altrimenti interpretabile il riferimento al piede, alla mano e alle braccia che non trovano nemmeno una ragione per la loro presenza all'interno del discorso.

Un altro calco lo si pùò ipotizzare nell'ultimo esempio che proponiamo qui di seguito:

JULIET O think'st thou we shall ever meet again?
ROMEO I doubt it not; and all these woes shall serve
For sweet discourses in our time to come.
JULIET O God, I have an ill-divining soul!
Methinks I see thee, now thou art below,
As one dead in the bottom of a tomb:
Either my eyesight fails, or thou look'st pale.

ROMEO And trust me, love, in my eye so do you:
Dry sorrow drinks our blood
(III, v, vv. 51-59)

JULIA [...] ¿Cumplirasme esta palabra?
ROSELO: ¡Ay mi bien!, mucho me pesa
que pongas duda en mi amor.
Plega a Dios que nunca vea
en paz mi padre y sus deudos
destas vengativas guerras,
que llegue muerto a Ferrara,
o en el camino me prendan
celadas de Castelvines;
que para venganza fiera
me coman el corazón
y mi propia sangre beban,
si te faltare en algunas
de todas nuestras promesas.
(II, vv. 1673-85)

Mentre in *Romeo and Juliet drink our blood* è un modo di esprimere tutta la crudeltà del dolore personificato in una creatura assetata di sangue, in Lope la frase, tesa a enfatizzare il significato di "vendicarsi", fa parte di un lungo giuramento, un'esclamazione a riprova della fedeltà di Roselo. Sembra qui che il commediografo spagnolo abbia espressamente voluto trasporre una frase di grande impatto emotivo nella sua lingua, caricandola del significato dell'espressione di uso comune, che ben conosceva. Probabilmente fortuita, ma sicuramente da registrare, an-

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

che l'invocazione divina *O God* simile a *Plega a Dios*. Osserviamo anche che sia Romeo sia Roselo fanno un riferimento al "dubbio": *I doubt it not* in *Romeo and Juliet* esprime la certezza di Romeo che la coppia si rincontrerà –inteso come "non dubito che ci rivedremo"– e *mucho me pesa que pongas duda en mi amor*: in questo caso i dubbi a cui Roselo si riferisce sono la risposta ai dubbi di Julia, incerta se il marito confermerà con i fatti le sue parole (*¿cumplirásme esta palabra?*). Infine non meno significativa è la coincidenza tra i funesti presagi che esprime Juliet nell'immaginare l'amato come un pallido morto nel profondo di una tomba e la orrenda fine che fa pesare su sé stesso Roselo se mai dovesse mancare alla sua parola.

Fin qua sono state prese in considerazione alcune delle evidenze testuali che più chiaramente palesano una notevole coincidenza nel modo in cui i due testi teatrali si confrontano con l'adattamento scenico della materia narrativa tradizionale come elaborata da Bandello e i suoi traduttori. Ma bisogna sottolineare che le coincidenze tra i due drammi, sia a livello tematico, sia a quello lessicale o strutturale non finiscono nel piccolo campionario scelto per queste pagine.

3. CONDIZIONI STORICHE PER UN POSSIBILE INCONTRO

Accertata l'esistenza di indizi più che sufficienti a apoggiare l'ipotesi di un dialogo intertestuale tra *Romeo and Juliet* e *Castelvines e Monteses* che vede Lope come lettore di Shakespeare, bisogna sondare le reali possibilità storiche delle circostanze che abbiano potuto permettere la conoscenza del testo inglese da parte di Lope; un cammino ben più complesso che fornisca una base fattuale in grado di giustificare e spiegare le circostanze dell'incontro tra le due opere; capire ad esempio chi e con quali modalità abbia portato un *in quarto* di *Romeo and Juliet* in Spagna, e come sia giunto nelle mani Lope de Vega. Benché anche queste siano ipotesi, si fondano su dati storici fermi che confermano la presenza di due personaggi vicini a Shakespeare nelle strade e nei luoghi cari a Lope.

Era già trascorso un anno dall'uscita dell'edizione *in-quarto* Q3 di *Romeo and Juliet* quando, nel 1610, John Digby, Conte di Bristol venne nominato ambasciatore inglese a Madrid per subentrare alla carica di Charles Cornwallis. La salita al trono di James I aveva inaugurato la fine delle ostilità tra Spagna ed Inghilterra, il trattato di pace del 1604 apriva nuove prospettive di relazioni diplomatiche per entrambi i paesi. La missione diplomatica di Sir Digby non era delle più semplici: la pace tra Inghilterra e Spagna si reggeva ancora su equilibri estremamente fragili e spettava al neo-ambasciatore inglese plenipotenziario negoziare le complicate trattative matrimoniali tra il successore al trono d'Inghilterra Henry Frederick Stuart Principe del Galles, figlio di James I, e l'Infanta Anna, figlia di Felipe III di Spagna. La delegazione era composta da eminenti personalità dell'epoca: "Mr. Henry Wentworth, Sir Roland St. John, Sir Lewis Fresham, Sir Edwuard Bushell, Sir Robert Phillips, Sir Peter Osborne, Sir Henry Boteler, Mr. T. Carye, Mr. George Lucy, Mr. Kenelm Digby, Mr James Haman, Mr. Stephen Hariyer. Besides my chaplins and secretaries and other gentleman that attend me."(Guardia Massó, 1971: 39)

Tra i *chaplins and secretaries and other gentleman* prendono parte alla delegazione diplomatica anche John Sanford e James Mabbe, ex alunni del Magdalen College di Oxford, il circolo universitario dello stesso Digby. Costoro sono noti iberisti del tempo e si uniscono al viaggio con il compito di sostenere i membri dell'ambasciata nello scoglio linguistico e culturale in terra iberica (Guardia Massó, 1971: 39). La preparazione dei due intellettuali è dimostrata dal percorso accademico e dalle pubblicazioni che confermano la loro rinomanza presso la corte. John Sanford era cappellano del Magdalen College, ma anche l'autore della grammatica spagnola in lingua inglese *An Entrance to the Spanish Tongue* (pubblicata a Londra nel 1611) scritta

ISSN: 1594-378X

per introdurre i membri dell'ambasciata alla lingua castellana di cui era un perfetto conoscitore. Ecco le sue parole, riportate da Guardia Massó che è il nostro punto di riferimento per le preziose informazioni sulla delegazione inglese: "being willing, to pricke a card, a sit were, for myself and others that such whose company and conversation I am to haue into Spain." (Guardia Massó, 1971: 39). A Madrid Sanford avrebbe inoltre continuato a svolgere le funzioni di pastore anglicano.

Più interessante il caso di James Mabbe, uno dei personaggi chiave della nostra ricerca, su cui ci soffermeremo con maggiore attenzione. La vita di James Mabbe, conosciuto in Spagna con lo pseudonimo di "Don Diego Puede Ser", giocando sul suo cognome Mabbe, che ricorda "Maybe", ci è solo parzialmente nota. Sappiamo di lui che nacque nel Surrey da John Mabbe e Martha Denham nel 1572. La famiglia si spostò presto a Londra per seguire il padre di John, già gioielliere e membro della Goldsmith's Company, appena eletto nel 1577 Ciambellano londinese. L'immatricolazione di James al celebre Magdalen College è registrata tra il 1586-87 e circa sette anni dopo egli conseguì il *Bachelor of Arts*. L'alunno si distinse subito per le sue capacità: nel 1595 avvenne la nomina di *perpetual Fellow* e subito dopo l'ottenimento del grado di *Master of Arts*.

Mabbe non si fermerà lì perché completa la sua formazione con un titolo di *Bachelor of Civil Law,* prendendo contatto con gli *Inns of Court.* Sin dagli inizi della sua carriera, il giovane James sembra contraddistinto dall'ambizione di mettersi alla prova all'estero: nel 1602 chiede infatti il permesso all'assemblea dei *Fellows* di seguire in Francia per un anno l'ambasciatore inglese Thomas Perry; non sembra però che sia partito, come dimostra la richiesta di proroga della borsa di studio avanzata alla *Committee for Help* della *Goldsmith's Company.* Ha invece modo di esibire il suo talento oratorio preparando un discorso di benvenuto in lingua latina per la visita di Giacomo I Stuart al Magdalen College di Oxford, nel 1605. In questa occasione conobbe John Digby, che faceva parte del seguito regio. La profonda preparazione di James Mabbe vantava, oltre al latino, la conoscenza di italiano, francese e spagnolo. Il letterato è infatti noto ai nostri giorni come traduttore di *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán (tradotto da Mabbe con il titolo *The Rogue,* 1622), *La Celestina* (*The Spanish Bawd*, 1631), e alcune *Novelas Ejemplares* di Miguel de Cervantes (*Exemplarie Novells*, 1640) che fanno di Mabbe un attivo promotore della letteratura spagnola nonché uno dei fondatori dell'ispanismo inglese. Tra questi lavori la traduzione de *La Celestina* è quella che riguarda maggiormente il nostro campo d'indagine. La nota opera di Fernando de Rojas fu per la prima volta tradotta in inglese nel 1631 da Mabbe con il titolo *The Spanish Bawd represented in Celestina, or The Tragicke-Comedy of Calisto and Melibea*. Nei commenti narrativi della *Celestina* possiamo trovare dei punti di contatto con *Romeo and Juliet*. Ricordiamo gli argomenti principali. La storia narra l'amore del giovane Calisto per Melibea. Essendo da lei respinto si rivolge alla mezzana Celestina che convince Melibea ad incontrare Calisto. I domestici di Calisto Sempronio e Pármeno chiedono a Celestina un pezzo della catena d'oro donatale da Calisto e davanti al rifiuto di questa la uccidono. I giovani si incontrano nel giardino di Melibea, che accoglie Calisto, quando all'udire i rumori dalla strada Calisto tenta di fuggire ma cade e muore. Melibea si uccide[12].

La prima versione dell'opera redatta da James Mabbe è stata ritrovata dalla studiosa Martínez La Calle nel 1965 (1965: 78-91), si tratta di una versione del 1598 de *La Celestina*, autografa e ridotta, pervenuta in un manoscritto esemplato fra il 1603 e il 1605 e conservato nel Castello di Alnwick (Ms. 510). Abbiamo poi una successiva versione tradotta in inglese del 1599, ricca di annotazioni a margine, ritrovata a Madrid da Patrizia Botta (Botta-Vaccaro, 1992:

[12] Le risuonanze celestinesche della storia di Romeo e Giulietta non sono sfuggite a Lope, che nella scena dell'incontro tra Julia e Roselo nel giardino di lei, quando Roselo deve scalare la parete dell'orto, appunta una lieve eco della morte di Calisto: "CELIA Con escala habrá subido. / JULIA Pues ¿dónde la pudo asir? / Oh, plegue a Dios que no caiga."

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

353-419). Possiamo osservare che quando Mabbe si unì alla delegazione diplomatica aveva all'attivo delle traduzioni di un'opera molto vicina all'interpretazione shakespeariana della storia di Romeo e Giulietta. La figura della Nurse di Shakespeare, attiva e partecipe delle vicende amorose dei due giovani innamorati, ricorda l'operosità di Celestina, così come l'appuntamento dei giovani di notte in un balcone rievoca l'appuntamento dato da Melibea a Calisto nel suo giardino. La morte di Juliet rispecchia parzialmente il suicidio di Melibea a seguito della morte dell'amante. Se diamo un'occhiata alla cronologia degli *in-quarto* di *Romeo and Juliet* osserviamo che nel 1599 esce *Romeo and Juliet* (Q2) il primo *in-quarto* autorizzato da William Shakespeare. Non possiamo collegare gli intrecci tematici con assoluta certezza ma certamente Mabbe potrebbe aver colto alcune somiglianze tra le opere e aver avuto il pretesto di iniziare la sua traduzione, poi conclusa nel 1631.

Per quanto riguarda il contrario, ovvero che Shakespeare potesse aver subito influenza diretta de *La Celestina*, il critico Carayon (Guardia Massó, 1971: 50) si affida solo all'ipotesi che il contatto possa essere avvenuto tramite la persona di Ben Jonson, amico comune tra Mabbe e Shakespeare, forse in possesso di un'edizione completa della *Celestina.*

Torniamo adesso alla partenza di Digby e i suoi seguaci verso Madrid. Possiamo pensare che Mabbe sia stato scelto per fare da precettore al giovane Lewis Dyves, figliastro di John Digby. Per Mabbe il viaggio in Spagna è un'occasione irripetibile di ampliare gli orizzonti, nonché una tappa essenziale per la sua formazione culturale. La Spagna occupava infatti il terzo posto per il turismo intellettuale inglese, dopo il Giro d'Italia e il *Grand Tour de France*; ma viaggiare significava anche avanzare nella carriera politica, ecclesiastica, e l'esperienza in un'ambasciata costituiva un trampolino di lancio insostituibile per un giovane nobile della piccola aristocrazia inglese del tempo.

La data della partenza fu fissata per il 9 aprile da Plymouth. L'ambasciatore viaggiò separatamente dal resto della spedizione, passando per la Francia ma evitando Parigi. Mabbe e il suo gruppo invece furono imbarcati a bordo della nave *Dreadnought* di 400 tonnellate con una dotazione di 200 uomini e 32 cannoni (Guardia Massó, 1971: 40). Dopo ventisette giorni di navigazione sbarcarono al porto di San Sebastián, nella Spagna nord orientale. Ci vollero altri trentatré giorni di cammino per arrivare, finalmente, a Madrid. L'accoglienza dopo il lungo e difficile viaggio fu delle migliori, la delegazione inglese venne alloggiata nella lussuosa residenza: la *Casa de las siete chimeneas,* un palazzo sito nella *Plaza Del Rey*. Apprezzando infatti l'accomodamento Digby poté affermare con sollievo: "We are now excellently lodged in the fayrest and pleasantest house in Madrid, hauing the comoditie of gardens and all other conveniences." (Guardia Massó, 1971: 40).

Il palazzo che ospitava la delegazione inglese si trovava a 900 metri dalla casa di Lope de Vega, situata nell'allora denominata *Calle de Francos*, attuale *Calle de Cervantes* n° 11, in un immobile che lo scrittore aveva acquistato nel 1610 per 900 *reales* per andare ad abitare con la seconda moglie Juana de Guardo fino alla morte (Profeti, 1989: 80). Guardia Massó fornisce tre prove documentali che testimoniano la permanenza di Mabbe in Spagna, al seguito dell'ambasciatore, dal 1611 al 1616. La prima di queste è una lettera autografa inviata all'allora segretario di stato R. Cecil (Guardia Massó, 1971: 323). Nell'epistola Mabbe fa alcune considerazioni sulla politica del tempo e commenta la notizia della morte del principe Henry, deceduto per febbre da tifo nel 1612: la scomparsa del giovane metteva fine alla negoziazione del matrimonio con l'infanta Anna. Nell'esprimere il suo cordoglio cita dei versi in italiano: "La inclita perdita sua, non si può dare la piu/conveniente consolation al commune dolor di tutti suoi,/ de la ricordanza delle stupende, incomprensibili, and/ infinite virtu di lui." (Guardia Massó, 1971: 323). Mabbe annuncia anche il nome del nuovo ambasciatore spagnolo a Londra, Diego de Sarmiento y Acuña, altrimenti noto come Conde de Gondomar; torneremo più avanti su questa figura, quando la nostra indagine arriverà al suo punto focale. L'ultima informazione

ISSN: 1594-378X

di Mabbe riguarda la spedizione a Parigi del duca di Pastrana. I contenuti della lettera confermano la presenza attiva dell'intellettuale inglese nelle vicende della delegazione in Spagna. Per quanto riguarda le considerazioni più intime e private di Mabbe sull'esperienza madrilena dobbiamo consultare la seconda prova, che è certamente quella più letterariamente affascinante: parliamo delle note a margine della traduzione dallo spagnolo all'inglese del *Guzmán de Alfarache*. Mabbe osserva la vita spagnola con gli occhi di un "turista inglese" curioso ed affascinato, imbattendosi in usi e costumi di una Madrid frizzante e viva che i suoi studi accademici, seppure esempio di eccellenza per il tempo, non hanno mai potuto rendere appieno. Gli anni all'estero raffinano e completano la sua vocazione di traduttore ed ispanista. Così la traduzione in inglese del *Guzmán*, lavoro prodotto durante la missione, riporta note di vario genere su tanti aspetti della cultura spagnola. Ricordiamo quello che ci interessa di più, che è testimonianza della conoscenza di Mabbe di un aspetto centrale della Madrid del tempo: la frequentazione dei *corrales* spagnoli, in cui senz'altro avrà assistito alla messa in scena delle numerose commedie di Lope de Vega: "In Spaine they use at their *Comedies*, to entertaine the women, they bring thither with good wines cooled with snow, and sweet-meats." (Guardia Massó, 1971: 43)

Dobbiamo soffermarci su Lope de Vega per introdurre la terza prova della presenza di Mabbe in Spagna, quella centrale per la nostra ricerca. Il commediografo si trasferì da Toledo a Madrid, nel 1605, iniziando a lavorare per il Duca di Sessa. Lì battezzò il figlio Lope Félix (1607), entrò nella congregazione degli *Esclavos del Santísimo Sacramento* nell'oratorio del Caballero de Garcia (Profeti, 1989: 80) e, come abbiamo visto, acquistò casa nel 1610. È l'inizio di una nuova vita, a fianco della moglie, ma anche il periodo più doloroso mai affrontato. Se l'ambasciata inglese, a pochi isolati, gioisce per la nascita di George, figlio del Conte di Bristol John Digby, Lope deve dire addio al piccolo Carlos Félix, suo figlio prediletto che una rapida malattia ha portato via in quello stesso anno, il 1612. L'anno dopo, nell'agosto del 1613, muore anche la moglie e Lope affronta un periodo di grave depressione, che condivide nelle numerose lettere inviate al Duca di Sessa, suo grande amico. La crisi interiore lo conduce a prendere gli ordini sacerdotali, pur non rinunciando alla vita sregolata, ricca di infatuazioni ed eccessi, che lo aveva sempre contraddistinto. Il nuovo percorso spirituale darà vita alle *Rimas sacras* (1614). Il 1613 è un anno di grande fermento letterario a Madrid, Miguel de Cervantes, che condivide con Lope il trono della fama letteraria in vita pubblica le sue *Novelas ejemplares* presso l'editore Juan de la Cuesta, il medesimo che pubblicò anche il *Quijote*. È da ricordare che de la Cuesta sarà anche l'editore di Lope per *La viuda valenciana* (1620), che presenta fonte bandelliana. Probabilmente è proprio nella stamperia di Juan de la Cuesta che avviene il primo contatto indiretto tra la vita di Mabbe e quella di Lope, poiché lo scrittore inglese tradurrà nel 1640 sei delle dodici novelle cervantine nell'opera *Exemplarie Novells* in sei libri, uscita a Londra nel 1640.

Nel mentre Lope de Vega pubblica da A. Martín e M. de Siles la terza edizione delle *Rimas*. James Mabbe entra in possesso di una copia, e decide di inviarla a Londra all'amico di Oxford Will Baker. Entra qui in scena un secondo personaggio chiave, che prima di allora non sapevamo avesse preso parte alla spedizione inglese a Madrid, si tratta di Leonard Digges, un'altro importante ispanista, che coglie occasione della spedizione dell'opera di Lope per scrivere in un foglio alcune righe a Will Baker. Il documento è stato scoperto nel 1963, ed è conservato nella Biblioteca del Balliol College, Oxford. Il testo è il seguente:

> Will Baker: Knowinge /that Mr Mab: was to /sende you this Booke /of sonets, wch with Spaniards / here is accounted of their /lope de Vega as in Englande / wee sholde of o^{r}: Will / Shakespeare. I colde not / but insert thus much to / you, that if you like / him not, you muste neuer / neuer reade Spanishe Poet

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Leo:Digges. (Morgan, 1963: 118-120)

Il passo è un'ulteriore conferma di quanto Lope de Vega fosse conosciuto e apprezzato a Madrid, anche per la sua poesia. È un tratto che lo accomuna a Shakespeare, autore, oltre che di teatro, di un pregevole canzoniere che nei circoli di Oxford frequentati da Digges e Mabbe costituiva un esempio di altissima versificazione. Questo non può essere sfuggito ai due letterati che accomunano esplicitamente le due figure, eleggendole a modello dei rispettivi paesi come espresso dagli epiteti *their Lope de Vega* e *our Will Shakespeare*. Essendo il Lope pubblico noto prima di tutto come commediografo, si può affermare che James Mabbe e l'amico Leonard Digges avessero avuto modo di conoscere prima ancora il teatro di Lope e che, successivamente a questo, avessero voluto approfondire anche la produzione poetica, vista la pubblicazione delle *Rimas* che riscossero subito un gran successo. La lettera è anche un'implicita considerazione che Lope fosse già conosciuto a Londra per il suo teatro e meno per la poesia: forse per questo Digges inviò in patria un'opera poetica anziché un esempio delle commedie già pubblicate. Ma c'è di più: se esploriamo a fondo la vita di Leonard Digges, potremo valutare la conoscenza che i due amici hanno di William Shakespeare da un punto di vista più intimo, e privato.

Leonard Digges (1588–1635), probabilmente, conobbe Mabbe al Magdalen College, dove fu allievo. Nacque a Londra da Thomas Digges, importante matematico e astronomo dell'epoca, e da Anne (o forse Agnes), figlia di Sir Warham St Legder. Il padre scomparve presto, e la vedova sposò Thomas Russell of Alderminister, un uomo molto ricco che poté garantire a Leonard i migliori studi ad Oxford. Thomas Russell inoltre era certamente uno stretto conoscente di William Shakespeare, poiché nel 1616 il drammaturgo lo nominò suo *overseer* testamentario: "And I do intreat and appoint the said Thomas Russell esquire and Francis Collins, gent. to be overseers hereof, and do revoke all former wills, and publish this to be my last will and testament." (Hotson: 1938: 296).

Non ci risulta difficile credere che Leonard Digges conoscesse personalmente William Shakespeare e che, di conseguenza, James Mabbe suo collega ed amico ne avesse un'esperienza se non diretta almeno mediata dai suoi racconti. I due amici furono inoltre collegati tra loro, e indirettamente a William Shakespeare, tramite l'importante partecipazione all'apparato delle dediche per il *First Folio* shakespeariano, pubblicato nel 1623. Leonard Digges e un certo I.M. identificato da W. W. Greg. e dalla critica moderna come James Mabbe (poiché la lettera *I* e *J* nell'alfabeto elisabettiano figurano con la stessa lettera capitale), furono due dei quattro dedicatari di versi in onore del drammaturgo scomparso. Riportiamo prima la dedica di James Mabbe[13]:

To the Memorie of M. W. Shakespeare
WEE wondered (Shake-speare) that thou went'st so soone
From the Worlds-Stage, to the Graves-Tyring-roome.
Wee thought thee dead, but this thy printed worth,
Tels thy Spectators, that thou went'st but forth
To enter with applause. An Actors Art,
Can dye, and live, to acte a second part.
That's but an Exit of Mortalitie;
This, a Re-entrance to a Plaudite
J.M. (Guardia Massó, 1971: 51).

[13] Questi versi suggeriscono anche un possibile dialogo intertestuale tra il prologo del *Persiles y Sigismunda* di Cervantes e la dedica di Mabbe a William Shakespeare. In entrambi appare un commiato alla vita espresso con i toni di un saluto al pubblico. Occorre segnalare che una traduzione del Persiles (*The Travels of Persiles and Sigismunda*) è stata pubblicata a Londra nel 1619 da uno traduttore Anonimo.

ISSN: 1594-378X

E infine quella di Leonard Digges:

> Shake-speare, at length thy pious fellowes giue
> The world thy Workes: thy Workes, by which, out-liue
> Thy Tombe, thy name must: when that stone is rent,
> And Time dissolues thy Stratford Moniment,
> Here we aliue shall view thee still. This Booke,
> When Brasse and Marble fade, shall make thee looke
> Fresh to all Ages: when Posteritie
> Shall loath what's new, thinke all is prodegie
> That is not Shake-speares; eu'ry Line, each Verse,
> Here shall reuiue, redeeme thee from thy Herse.
> Nor Fire, nor cankring Age, as Naso said,
> Of his, thy wit- fraught Booke shall once inuade.
> Nor shall I e're beleeue, or thinke thee dead
> (Though mist) untill our bankrout Stage be sped
> (Impossible) with some new strain t'out-do
> Passions of luliet, and her Romeo;
> Or till I heare a Scene more nobly take,
> Then when thy half-Sword parlying Romans spake,
> Till these, till any of thy Volumes rest
> Shall with more fire, more feeling be exprest,
> Be sure, our Shake-speare, thou canst neuer dye,
> But crown'd with Lawrell, liue eternally (Shakespeare, 1623: web).

Non ci stupisce la citazione finale di *Romeo and Juliet*, poiché possiamo affermare che Mabbe e Digges condussero con loro a Madrid, per motivi che avremo modo di spiegare in conclusione, un'esemplare di *Romeo and Juliet* che costituirà una possibile fonte di *Castelvines y Monteses.* Possiamo quindi collocare la data di stesura di *Castelvines y Monteses* di Lope de Vega nell'arco di tempo in cui la delegazione inglese si ferma a Madrid, ovvero dal 1612 al 1616. L'opera verrà catalogata dallo stesso Lope nel 1618 all'interno della seconda edizione del *Peregrino*, quindi potremmo includere anche l'anno 1617 tra quelli del contatto con l'opera drammatica inglese. Per quanto riguarda James Mabbe e la sua avventura madrilena, una volta tornato in patria, dopo il 1616 ebbe modo di esibire la conoscenza acquisita delle opere in prosa coeve agli anni trascorsi in Spagna. Tornato in Inghilterra si presume che abbia continuato la traduzione del *Guzmán de Alfarache* ma non sappiamo se prese parte alla seconda spedizione diplomatica di Digby del 1622. In quell'occasione l'ambasciatore inglese si trovava impegnato a condurre le negoziazioni reali per il matrimonio tra Charles, Principe del Galles e l'Infanta María di Spagna, un secondo tentativo non più semplice del primo. Il re James nutriva interesse per la corona spagnola perché con il suo supporto avrebbe potuto governare senza dipendere dai Commons. Il 17 Febbraio del 1623 due forestieri bussarono alla porta de la *casa de las sietes chimeneas,* residenza in cui Digby alloggiava, per la seconda volta, con il suo seguito. Con grande sorpresa e scompiglio, coloro che avevano viaggiato sotto falso nome di Thomas e John Smith erano il Principe in persona e Buckingham, suo accompagnatore. Il ventiduenne Charles aveva ignorato l'opposizione dell'opinione pubblica e militare che si erano dimostrati contrari al matrimonio reale e di sua iniziativa aveva intrapreso il viaggio per chiedere la mano dell'Infanta Maria personalmente. Ignoravano il fatto che l'interessata fosse apertamente contraria a contrarre matrimonio con un non cattolico e che se vi erano state aperture della corona spagnola verso quest'intenzione era stato solo per tenere le truppe inglesi lontane dal piede di guerra. La Spagna, inoltre, non avrebbe mai accettato un monarca spagnolo che non fosse stato

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

disposto ad abrogare le *Anti-Catholic Penal Laws*. Il Principe e Buckingam ritornarono in Inghilterra senza l'Infanta dopo aver siglato un trattato segreto. Quanto a Mabbe, come abbiamo detto, non abbiamo notizie della sua presenza o partecipazione ai romanzeschi avvenimenti spagnoli di quegli anni, e mancano notizie degli ultimi anni della sua vita, ma sappiamo che tra il 1622 e il 1640 fu impegnato in cinque traduzioni dallo spagnolo all'inglese; tra queste la versione completa della *Celestina* nel 1631, opera che alla luce degli interessi letterari da noi ipotizzati può includersi nel repertorio personale di Mabbe della leggenda di Romeo e Giulietta.

4. CONCLUSIONE

L'analisi del dialogo intertestuale ha messo in evidenza una serie di analogie tra le opere *Castelvines y Monteses* e *Romeo and Juliet*. Quando *Castelvines y Monteses* segue *Romeo and Juliet* si discosta dalle fonti Bandello e Millis, intrattenendo un rapporto preferenziale, e talvolta di esclusività, con la tragedia shakespeariana e di conseguenza con Brooke. Presumibilmente Lope conosceva la *fabula* di Romeo e Giulietta tramite la traduzione spagnola di Millis, ma la sua conoscenza della lingua italiana potrebbe aver permesso al commediografo di leggere anche la versione italiana di Bandello. La natura novellistica di Bandello e Millis fa sì che il racconto non sia contraddistinto da molti dialoghi e questo contribuisce ad avvicinare ancora di più Lope de Vega a William Shakespeare: i dialoghi sono la chiave del loro dialogare. Le numerose analogie ci consentono di affermare che vi sia un rapporto diretto e genetico che rende *Romeo and Juliet* sottotesto di *Castelvines y Monteses.*

La nostra ipotesi è che vi sia stato un traduttore che abbia permesso a Lope de Vega di usufruire del testo shakespeariano nella sua interezza. Questo traduttore non solo dovrebbe conoscere perfettamente la lingua spagnola ma anche la propria lingua madre, a dei livelli che consentano di apprezzare appieno la poesia shakespeariana e contribuire a renderla in una lingua non sua. Il profilo di un uomo con queste caratteristiche si è rintracciato in James Mabbe. L'ispanista di Oxford non solo si trovava in quegli anni a Madrid ma nutriva un sentito interesse per alcuni dei motivi cardine alla base della *fabula* di Romeo e Giulietta, come già dimostrato dalla sua traduzione inglese della *Celestina*, abbozzata nello stesso periodo in cui uscì la prima edizione autorizzata di *Romeo and Juliet*. Oltretutto Mabbe conosceva sicuramente Shakespeare, come dimostrato dal legame con un suo conoscente Leonard Digges, e dalla sua partecipazione alle dediche del *First Folio*. La lettera che Mabbe e Digges inviarono da Madrid a Londra, inoltre, fa supporre che James Mabbe avesse pienamente compreso le analogie e l'importanza nazionale di Shakespeare e Lope de Vega al punto di equipararli. E non dimentichiamo che la dedica del *First Folio* scritta da Digges cita espressamente *Romeo and Juliet*. Poco prima che la spedizione diplomatica inglese partisse per Madrid uscì a Londra un'edizione di *Romeo and Juliet* e James Mabbe, o forse Digges, potrebbero aver scelto di portare con loro in Spagna un esemplare di Q2 o Q3 come lettura personale, o da portare in dono. L'argomento del dramma non ha certamente la leggerezza di una lettura da viaggio, ma ha una sua coerenza contenutistica con il motivo per cui John Digby viene spedito in Spagna: negoziare un matrimonio tra famiglie e regni rivali. Il finale di *Romeo and Juliet* sfocia in un finale tragico poiché l'inconciliabilità delle famiglie non consente una legittimità dell'amore, e Montagues e Capulets, seppur a causa della morte dei propri familiari, scelgono la pace perché non si ripeta più una simile sciagura. L'opera, a chiunque fosse destinata, avrebbe potuto parlare dell'attualità per mezzo della neutralità letteraria, avrebbe potuto suonare come monito per le due monarchie intenzionate ad unirsi, o assurgere ad una funzione didascalica che la leggenda consegnava all'universalità.

ISSN: 1594-378X

Inoltre Shakespeare era riconosciuto anche presso i contemporanei come il più grande scrittore inglese e possiamo pensare che colti umanisti come Mabbe e Digges promuovessero all'estero la propria letteratura nazionale mediante una scelta di testi portati dall'Inghilterra. Mabbe potrebbe aver conosciuto Lope, a caccia di idee per il suo teatro, nelle più svariate occasioni e sotto richiesta avrebbe potuto fornirgli una traduzione in spagnolo di *Romeo and Juliet*, forse una sua personale esercitazione, o magari una semplice traduzione orale all'impronta. Trovare un manoscritto di questo genere sarebbe ovviamente il coronamento del nostro studio ma siamo certi che altri orizzonti di ricerca possano trovarsi nella produzione di Mabbe. *The Rogue*, traduzione inglese del *Guzmán de Alfarache*, porta a margine delle annotazioni che potrebbero parlarci della Spagna vista con i suoi occhi, e che andrebbero comparate alle possibili influenze della sua mediazione in *Castelvines y Monteses*. Ma andando oltre la centralissima figura di Mabbe, o di Leonard Digges, e al di là dell'evidenza che una concreta opera spagnola possa derivare direttamente da una famosa opera inglese, quello che il caso qui studiato dimostra è l'esistenza di una circolazione di testi di più vaste proporzioni di quanto fin'ora pensato, ancora non sufficientemente studiata e che ci dovrebbe portare ad esplorare altri possibili contatti tra drammaturghi e scrittori spagnoli e inglesi, in particolare per quel che riguarda i teatri nazionali del Siglo de Oro e del periodo elisabettiano, che presentano tante similitudini.

Bibliografia

ACKROYD, Peter (2006) *Shakespeare: the biography*, Londra, Vintage.

ALÍN, María e María Begoña BARRIO ALONSO (1997) *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Londra, Tamesis.

BANDELLO, Matteo Maria (1554) *Seconda parte de le Novelle del Bandello,* Lucca, Busdraghi, Marsilius; conservato nella Boston Public Library; riproduzione digitale del testo antico disponibile anche all'url: https://archive.org/details/laprimaquartapar02band

——— (2011) *Novelle,* ed, E. Menetti, Milano, RCS.

BOTTA, Patrizia e Elisabetta VACCARO (2007) "Un esemplare annotato della Celestina e la traduzione inglese di Mabbe", *Cultura Neolatina* LII (1992), pp. 353-419, parte I (Patrizia Botta), pp. 353-388; parte II (Elisabetta Vaccaro), pp. 389-419; articolo pubblicato anche per Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, e consultabile all'url: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/un-esemplare-annotato-della-celestina-e-la-traduzione-inglese-di-mabbe-0/html/00f74e76-82b2-11df-acc7-002185ce6064_8.html

BROOKE, Arthur (1875) *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* written first in Italian by Bandell, and nowe in Englishe by Ar. Br., in *Romeus and Iuliet. Arthur Brooke. Rhomeo and Iulietta. William Painter*, ed. P. A. Daniel, Londra, The New Shakespeare Society, disponibile anche all'url: https://archive.org/stream/romeusandiuliet00broogoog#page/n8/mode/2up

BOAISTUAU, Pierre e François De BELLEFOREST (1560) *XVIII histoires tragiques , extraictes des oeuvres italiennes de Bandel et mises en langue françoise, les six premières, par Pierre Boisteau, surnommé Launay,... les douze suivans, par Franc. de Belle-Forest,... - Des Histoires tragiques tome second (-septiesme)...* Bibliothèque nationale de France, département Littérature et

ISSN: 1594-378X

art, Y2-15968; riproduzione digitale del testo antico disponibile anche all'url: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113057m.r=Boaistuau%2C+Pierre.langEN

BOAISTUAU, Pierre e François De BELLEFOREST (1603) *Historias tragicas exemplares / sacadas del Bandello Verones.* Nueuamente traduzidas de las que en lengua Fracesa adornaron Pierres Bouistau, y Francisco de Belleforest, tr. sp. di Vicente de Millis, Valladolid, por Lorenzo de Ayala, a costa de Miguel Martinez, riproduzione digitale del testo antico a cura della Biblioteca Digital Hispánica disponibile anche all'url: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015336&page=1

CARRASCÓN, Guillermo (2014) "Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII", *Edad de Oro*, XXXIII, pp. 53-68.

GENETTE, Gérard (1997) *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi.

GUARDIA MASSÓ, Pedro (1971), *James Mabbe, eminente ispanista oxoniense del siglo XVII, Personalidad literaria. Estudio de varios manuscritos inedito y del* The Spanish Bawd, Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras; consultabile anche all'url: http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/53661/PGM_TESIS.pdf?sequence=7

HAUVETTE, Henri (1933), *Morte Vivante*, Parigi, Boivin.

HOTSON, Leslie (1938) *I, William Shakespeare, do Appoint Thomas Russell, Esquire,* «Oxford University Press», New York, consultabile anche all'url: *http://www.oxford-shakespeare.com/Newsletters/Russell_Thomas-38.pdf*.

KLEIN, Julius Leopold (1874) *Geshichte des Dramas,* vol. X, Leipzig, Weigel.

MARTÍNEZ LACALLE, Guadalupe (1965) "A manuscript version of Mabbe's «Celestina»", *Revue de Littérature Comparée*, XXXIX.

MOORE, Olin H. (1950) *The Legend of Romeo and Juliet*, Columbus, The Ohio State University Press.

MORLEY, Sylvanus Griswold e Courtney BRUERTON (1968) *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos.

MUNRO, John James (1908) '*Romeus and Juliet' being the original of Shakespeare's 'Romeo and Juliet'*, Londra, Chatto and Windus, disponibile anche all'url: https://archive.org/details/romeusandjulietb00broouoft

PAINTER, William (1890) *The palace of pleasure; Elizabethan versions of Italian and French novels from Boccaccio, Bandello, Cinthio, Straparola, Queen Margaret of Navarre, and others,* ed. J. Jacobs, Londra, David Nutt in the Strand, disponibile anche all'url: https://archive.org/details/palacepleasuree05haslgoog

——— (1875) *Rhomeo and Iulieta*, in *Romeus and Iuliet. Arthur Brooke. Rhomeo and Iulietta. William Painter*, ed. P. A. Daniel, Londra, The New Shakespeare Society, disponibile anche all'url: https://archive.org/stream/romeusandiuliet00broogoog#page/n8/mode/2up

PRITCHARD, Arnold (1979) *Catholic loyalism in Elizabethan England*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

ROJAS, Fernando de (1499) *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea,* Burgos.

SÁNCHEZ, José (1961) *Academias literarias del Siglo de oro español*, Madrid, Gredos.

SHAKESPEARE, William (1599) *The most excellent and lamentable tragedie, of Romeo and Iuliet. Newly corrected, augmented, and amended: as it hath bene sundry times publiquely acted, by the Right Honourable the Lord Chamberlaine his seruants*, (Q2), Londra, Thomas Creede printer, Cuthbert Burby bookseller, 1599. Conservata in The British Library Board; riproduzione digitale del testo antico disponibile all'url: http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/overview/book/Q2_Rom.html

——— (2002) *Romeo e Giulietta,* ed. Silvano Sabbadini, Milano, Garzanti.

——— (1623) *Mr. William Shakespeare's Comedies, histories & tragedies, published according to the true originall copies. London, printed by Isaac Jaggard and Edward Blount, 1623* ed.W. Jaggard, E. Blount, L. Smithweeke, and W. Aspley, Londra; riproduzione digitale del testo antico disponibile all'url: http://firstfolio.bodleian.ox.ac.uk/

VEGA, Lope de (1647) *Parte veintecinco, perfeta y verdadera, de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* Zaragoza, Por la viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport,. Conservata nella Biblioteca Hístorica Marques de Valdesilla, Universidad Complutense de Madrid riproduzione digitale del testo antico disponibile anche all'url: http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5315921016;view=1up;seq=4

——— (1647) *Parte veintecinco, perfeta y verdadera, de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio... Zaragoza, Por la viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport,*. Edizione digitale a cura di Soler Sasera, Eva, Biblioteca Digitale Artelope, disponibile anche all'url: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0549_CastelvinesYMonteses

——— (1613) *Rimas,* Madrid, A. Martín - M. de Siles.

——— (1946-1952) *Castelvines y Monteses,* in *Biblioteca de Autores Españoles,* juntas en coleccion y ordenadas por don Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Atlas, vol. 4.

——— (1989) *Arte Nuevo de hacer comedias*, in *Teatro*, ed. Maria Grazia Profeti Milano, Garzanti.

——— (2004) *La Filomena; la Circe,* ed. Antonio Carreño, in *Obras Completas de Lope de Vega*, 39, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, vol. III.

VILLAREJO, Óscar (1965) "Revisión de las Listas de *El peregrino*, de Lope de Vega", *Revista de Filología Española*, XLVI, pp. 343-99.

——— (1969) *Shakespeare's "Romeo and Juliet": Its Spanish Source*, in *Shakespeare Survey: Shakespeare in the Modern World*, vol. XX, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 95-106.

WOOD, Michael (2003) *Shakespeare,* New York, Basic Books.

ISSN: 1594-378X

"Las aves del imperio coronadas": poesía y arte en el túmulo de Quevedo a sor Margarita de Austria*

ADRIÁN J. SÁEZ
Université de Neuchâtel

Resumen
De entre las piezas que figuran en el catálogo de poemas fúnebres de Quevedo, se examina el sentido y la construcción del soneto "Las aves del imperio coronadas" dedicado a la muerte de sor Margarita de Austria: el diálogo con la biografía trazada por Juan de Palma (*Vida*, 1636) permite explicar la relación del poema tanto con el arte efímero por las nenias del personaje como con un retrato pictórico de López Polanco.
Palabras clave: Quevedo, sor Margarita de Austria, poesía funeral, arte, pintura.

Abstract
Among Quevedo's funeral poems, this paper explains the meaning and construction of the sonet "Las aves del imperio coronadas", dedicated to the death of sor Margarita de Austria: the dialogue with the biography of Juan de Palma (*Vida*, 1636) allows to explain the relationship of the poem with the ephemeral art of the nenias of the character as well as with a pictorial portrait by López Polanco.
Key Words: Quevedo, sor Margarita de Austria, funeral poetry, art, painting.

Sin duda, Quevedo era un personaje inquieto, que gustaba de estar al tanto de las novedades de su tiempo y de relacionarse con personajes muy variopintos. Fuera como fuese la agenda de contactos del poeta, los poemas en alabanza de personajes dan una clave capital para conocer la dinámica de filias y fobias, mercedes y protecciones que articulaba en buena medida el campo cultural y político de la época. Así, los encomios quevedianos al duque de Osuna (núms. 242-244) frente a los dardos intercambiados entre burlas y veras con Góngora (núms. 825-841) son solo dos extremos de la baraja de relaciones sociales que los ingenios reflejan en sus composiciones[1].

En este sentido, son especialmente valiosos los poemas retratísticos y los encomios funerales, que en ocasiones se cruzan. Un caso curioso es el soneto "Las aves del imperio, coronadas" (núm. 260) dedicado a la muerte de sor Margarita de la Cruz, que merece algunas apostillas para aclarar el sentido del poema en diálogo con el contexto, explicar su lugar en el corpus poético quevediano y ver su construcción artística en relación tanto con la arquitectura efímera como con la pintura[2].

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de I+D+i *SILEM: Sujeto e institución literaria en la edad moderna* (código FFI2014-54367-C2-1-R del Ministerio de Economía y Competitividad) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba). Además, se ha beneficiado de los generosos comentarios de mis queridos Jacobo Llamas (Université de Neuchâtel) y Fernando Plata Parga (Colgate University).
[1] Respectivamente, ver Cappelli, 2013; y muchos otros, entre los cuales Plata Parga, 2014, con la sombra de la duda en la atribución de varios de los poemas *adversus* Góngora. La numeración corresponde a la ordenación de Blecua.
[2] Apenas se ha tratado como un ejemplo de epitafio epigramático (López Poza, 2008: 832) y como botón de muestra de la presencia del símbolo heráldico del águila en la poesía quevediana (Novo, 2005: 72; y el completo repertorio

Recibido el 21/05/2015 · Aceptado el 19/08/2015

Poemas para una sepultura

Además de ser un legado poético *post mortem* que dice mucho sobre la actitud de Quevedo ante la circulación editorial de sus días, *El Parnaso español* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648) junto a *Las tres musas últimas castellanas* (Madrid, Imprenta Real, 1670) constituyen un muestrario personal de las diversas modalidades de poesía de la época, según una disposición en nueve musas que da fe del ingenio del poeta.

Entre los varios géneros poéticos que entran en juego, se halla el ciclo de poemas dedicados a recuperar de la muerte a personajes ilustres que, amén de algunas calas en otros lugares, se encuentran principalmente en la musa "Melpómene", que canta "las fúnebres memorias de personas insignes" (*El Parnaso español*, p. 147; Llamas Martínez, 2012, 2013, 2014a y 2014b).

La galería de sujetos que el poeta recuerda poéticamente desde más allá de la muerte comprende personajes de la historia antigua (Aníbal, núm. 248), héroes de ayer (Jasón y Aquiles, núms. 249 y 276), figuras históricas contemporáneas (Wallenstein, núm. 263), humanistas (Berengel de Aois, núm. 251) y una serie de reyes (Felipe III y Enrique IV, núms. 238, 257-259), príncipes (infante don Carlos, núm. 240) y nobles (el marqués de Alcalá, núms. 255-256). En este sentido, el soneto a sor Margarita de la Cruz forma pareja con el poema a Paravicino (núm. 261) como los dos únicos elogios de personajes religiosos[3]: si a Quevedo le unían con el predicador ciertos lazos de amistad —pese al diferente credo poético de cada uno—, conviene preguntarse por las razones detrás de este encomio, si bien se enmarca de antemano en los elogios a la familia real y otras damas ilustres[4].

Asimismo, en Quevedo los poemas a la muerte de grandes personajes se deslindan entre aquellos que constituyen un elogio poético destinado a algún túmulo imaginado o real ("Inscripción al túmulo de la excelentísima duquesa de Lerma", "Inscripción al túmulo del marqués Ambrosio Espínola", núms. 241 y 247) y otros que son una suerte de versión poética del monumento fúnebre ("Túmulo de don Francisco de Sandoval y Rojas, duque de Lerma y cardenal de Roma", núm. 246), que a veces se construye a partir de un retrato pictórico del personaje ("Túmulo de don Francisco de la Cueva y Silva, grande jurisconsulto y abogado", núm. 253) y hasta puede esconder una cierta crítica política contra la prohibición de un monumento funerario ("Venerable túmulo de don Fadrique de Toledo", núm. 264), en una renovación del *topos* clásico *exegi monumentum aere perennius*[5].

En este contexto, el soneto a la muerte de esta infanta-monja permite asomarse a la motivación artística de un selecto grupo de poemas quevedianos, esto es, a la relación que establecen con la pintura y con las construcciones efímeras más los certámenes poéticos que acompañaban las celebraciones en honor del personaje difunto que fuese[6].

---

de animales quevedescos de Arellano, 1999). Hay que tener cuidado y no confundir al personaje con la reina Margarita de Austria ni encuadrar el poema en los eventos por su muerte (Pedraza Jiménez, 2008: 180-181), que dio pie a un amplio abanico de poesías de Góngora, Lope, Villamediana y otros ingenios.

[3] Excepción hecha del duque de Lerma (núm. 246), que era cardenal en Roma.

[4] Simón Díaz, 2000, p. 148, indica que ya en el siglo XV había casos de retratos y semblanzas de "monjas rectoras de grandes monasterios" dentro de una reducida galería de figuras femeninas que comprendía reinas, princesas, etc.

[5] Ver Sáez, 2015, pp. 64-78, para los dos últimos ejemplos.

[6] Todavía más claro es en otro caso: el epitafio "A la naturaleza, la hermosura" (núm. 254) se recopila también en la *Relación de las obsequias celebradas en la muerte de la excelentísima señora duquesa de Nájera en san Lorenzo de la Parrilla* (Cuenca, Domingo de la Iglesia, 1627), tal como informa Astrana Marín, 1946, p. 734. Un par de botones de muestra en Blanco, 2010; y Cacho Casal, 2014.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Un soneto pictórico y trágico

Así reza el soneto "Glorioso túmulo a la serenísima sor Margarita de Austria", de la que el epígrafe recuerda que "fue hija, nieta, hermana y tía de emperadores, y monja descalza de san Francisco en Madrid"[7]:

Las aves del imperio, coronadas,
mejoraron las alas en tu vuelo,
que con el pobre y serafín al cielo
sube, y volando sigue sus pisadas.

¡Oh cuán cesáreas venas, cuán sagradas
frentes se coronaron con tu velo!
Y espléndido el sayal venció en el suelo
púrpura tiria y minas de oro hiladas.

La silla más excelsa, más gloriosa
que perdió el serafín amotinado,
premió a Francisco la humildad, y hoy osa
la tierra, émula al cielo en alto grado,
premiarle con la frente más preciosa
que imperiales coronas han cercado.

Artifara Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

La dimensión circunstancial del poema se descubre desde el título, que presenta al personaje: sor Margarita de la Cruz (1567-1633), nombre que adopta la archiduquesa de Austria en ocasión de su entrada a la vida religiosa (ingreso en 1584, profesión en 1585)[8]. Hija del emperador Maximiliano II y nieta de Carlos V, es una de las figuras más sobresalientes de la escena política y cultural a caballo entre los siglos XVI y XVII: aunque a veces parezca quedar en la sombra, mantiene una relación cercana con los sucesivos monarcas (de Felipe II a Felipe IV) y les hace tanto de confidente como de asesora ocasional para cuestiones devocionales (la Inmaculada Concepción), matrimoniales (el enlace con Margarita de Austria) y políticas (Flandes), además de cartearse con el papa. Además de este velado poder, se conoce bien la labor de mecenazgo sobre diversos ingenios (Lupercio Leonardo de Argensola, Alonso López Pinciano y otros) que realizaba junto a otras grandes damas (la princesa doña Juana y la emperatriz María de Austria, su madre) desde el Convento de las Descalzas, ya que docenas de libros aparecen dedicados a este cenáculo de las letras[9].

En este estado de cosas, el interés de Quevedo por la infanta Margarita se puede explicar por la alianza de valores cortesanos y religiosos, el gran poder del personaje dentro de la familia real y su generosa labor de mecenazgo en el mundo de las letras, además de —quizá— el eco de su muerte y de sus nenias en la sociedad, que refleja la *Vida de la serenísima infanta sor Margarita de la Cruz* (Madrid, Imprenta Real, 1636) de Juan de Palma con el entusiasmo propio del género[10]:

[7] Cito por la edición de Llamas Martínez, 2014b, con algún cambio de puntuación.
[8] Ver Sanz de Bremond y Mayans y Vilacoba Ramos, 2006, además de otros documentos luego manejados.
[9] Para Simón Díaz, 2000, p. 98, el examen de las dedicatorias permitiría ver "qué influencias y doctrinas irradiaban de allí". Ver al respecto López Vidriero, 2002.
[10] El texto ha sido erróneamente atribuido a Juan de Palafox y Mendoza en más de una ocasión, pues a su nombre aparece en una reedición posterior dentro de sus obras completas (Madrid, María de Quiñones, 1664, cuarto tomo), cuando solo es originalmente responsable de una de las censuras. López Vidriero, 2002, pp. 212-217, explica que la forja de la imagen de santidad de sor Margarita es previa a esta biografía oficial y, con el tiempo, avanza hasta un proceso de beatificación puesto en marcha en 1689.

ISSN: 1594-378X

> Así como se supo la muerte de Su Alteza, fue herida universalmente de dolor toda la corte, sin que hubiese persona señalada a quien no lastimase esta pena: sintieron los reyes sumamente la pérdida de Su Alteza, tía a quien tan tiernamente amaron, tan confidentemente trataron, tan asistentemente regalaron; lloraba la nobleza haber perdido su amparo, los pobres su socorro y el pueblo su ejemplo. Observé con particular advertencia el dolor y lágrimas de las personas devotas, y de todos los varones de espíritu, reconociendo cuán grave pérdida es en el mundo apagarse una luz que le está alumbrando. Causaba devoción y lástima el ver las aclamaciones, que con lágrimas mezclaban todos, de las nobles acciones de su santa vida: quién admiraba el valor increíble en despreciar las coronas del mundo, quién su devoción fervorosa al seguir las inspiraciones de Dios, quién aquella pureza de vida, quién la constante perseverancia, quién la suavidad de trato, quién el fervor de espíritu, los socorridos de su mano, la caridad, los edificados con su ejemplo, la perfección (libro 6, cap. 32, fols. 275r-v).

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Como sea, el soneto quevediano se concibe como un homenaje poético a la muerte de sor Margarita que, en general, se articula en dos movimientos *in crescendo*: primero, una suerte de *descriptio* del vuelo del alma al cielo, que se desarrolla a partir de algunos detalles del túmulo fúnebre y de la imagen del personaje (vv. 1-8); y, segundo, una sección más religiosa en forma de ofrenda que le acerca a la santidad en relación con otra figura (vv. 9-14), con los oportunos elogios a méritos y virtudes diseminados de principio a fin[11]. Tanto la articulación artística como el sentido del poema se pueden aclarar cara a cara con otros testimonios coetáneos.

Para ello, me valgo de las detalladas noticias que se ofrecen al respecto en la biografía de Palma, escrita por encargo directo de Felipe IV, según se advierte en la dedicatoria ("La primera y más alta censura hizo Vuestra Majestad cuando la mandó escribir"). Junto a este aval, esta vida espiritual reúne otro mérito: del baile de fechas de los preliminares, una censura de 1634 avisa de una composición ultimada y dispuesta para la imprenta —si no concebida— de la biografía muy cercana al evento, pero que no pudo aparecer con todas las de ley debido a los contratiempos que fuesen[12]. Por tanto, la *Vida* de Palma constituye la semblanza oficial de sor Margarita y cuenta con el crédito añadido de la cercanía a los acontecimientos, así que es una versión fidedigna para conocer los hechos que carear con el soneto quevediano.

Orígenes familiares, peripecias vitales y muchas virtudes, contactos y noticias varias desfilan en un texto que se cierra con la descripción de las ceremonias por la muerte del personaje y los elogios de rigor (libro 6, caps. 33-36), que interesan para el presente comentario. Según se relata, las honras fúnebres por el personaje fueron impresionantes: al relicario acude un "concurso grande que iba a venerarla" (libro 6, cap. 32, fol. 275r), "el cuerpo de la iglesia" estaba "lleno de títulos, ministros, personas grandes y el pueblo a las puertas, que pudieron mal resistirle las guardas" (libro 6, cap. 33, fol. 276v-277r) y el remate final fue una novena

[11] La metáfora voladora estructura uno de los sonetos al infante don Carlos (núm. 240): "Tu alta virtud, contra los tiempos fuerte, / tanto, don Carlos, dilató su vuelo, / que dio codicia de gozarla al cielo / y de vencerla al brazo de la muerte. / Si puede, donde estás, de alguna suerte, / entrar cuidado de piadoso celo, / mira invidioso y lastimado al suelo, / anegado en las lágrimas que vierte. / Si el cielo adornas, vuelto estrella hermosa, / cual ojo suyo puedes ver el llanto / que de los nuestros es razón que esperes. / Pues, según fue tu vida generosa, / no dudo que tu pie, en el coro santo, / pise estrellas, si estrella en él no fueres".

[12] Entre los paratextos, se encuentra la aprobación de Juan de Palafox y Mendoza (16 de mayo de 1635), la suma del privilegio (2 de mayo de 1637), la licencia de Juan Bautista Campaña (5 de agosto de 1636), la censura del arzobispo Francisco Sánchez (24 de noviembre de 1634), una más de fray Pedro Tapia y fray Juan de san Tomás (2 de diciembre de 1634), otra del padre Agustín de Castro (20 de enero de 1637) y una última de Tomás Tamayo de Vargas (26 de marzo de 1636).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

extraordinariamente alargada a catorce días (libro 6, cap. 34, fols. 278v-280v), todos motivos tópicos característicos de las exequias reales.

El soneto emparenta con esta visión por la función encomiástica centrada en la dialéctica entre poder político y religión que desarrolla la victoria de la fe y ascenso del alma del personaje desde la apertura del poema. Un signo claro viene en la biografía de Palma, que ya recoge algunas noticias de visiones de este vuelo preternatural del alma, según una dinámica repetida una y otra vez para otras figuras de la casa de Austria[13].

Además de esta imagen, el *incipit* del poema casa bien con la descripción del monumento funerario según se refleja en la *Vida*:

> el túmulo con real ornamento compuesto, cubierto de brocado, con insignias reales, cetro y corona, escudos y tarjetas de las armas imperiales y con los blasones de infanta; los cuatro reyes de armas a las cuatro esquinas y maceros (libro 6, cap. 33, fol. 276r).

La relación entre la traza arquitectónica y el concepto del poema es clara: las "aves del imperio" que se encuentran "coronadas" (v. 1) en la apertura del soneto son la versión poética de los adornos heráldicos ("insignias reales", "armas imperiales") que honran el túmulo de sor Margarita. De hecho, este símbolo consta en la portada de la biografía de Palma (imagen 1):

[13] Se lee: "Hanme asegurado dos personas graves que gobiernan dos almas muy ilustradas y favorecidas, sin que la una supiese de la otra, que el día de san Buenaventura les había Dios mostrado a entrambas el alma de la señora infanta sor Margarita con admirables grados de gloria, resplandor y hermosura, entre los otros bienaventurados" (libro 6, cap. 36, fol. 283v.). Ver Zugasti, 2008.

ISSN: 1594-378X

Seguidamente, en este marco el soneto detalla solo un rasgo físico del personaje: la vestimenta religiosa representada por el "velo" (v. 6) y "el sayal" (v. 7), que se ajusta con el hábito con la cuerda y el velo blanco y negro que era propio de las monjas descalzas en oposición a los ricos ropajes mundanos ("púrpura tiria y minas de oro hiladas") que abandona en un nuevo y simbólico menosprecio de corte[14]. Con este atuendo típico —se dice— "murió y vivió" el personaje (*Vida*, libro 6, cap. 32, fol. 274v.) y de la misma manera fue preparada para el entierro, según se encuentra en los dibujos que decoran la biografía de Palma (imágenes 2 y 3):

Imagen 2: retrato alegórico de sor Margarita.

Imagen 3: representación de la muerte.

Con todo, a la clave ceremonial se puede sumar otra explicación desde la pintura, de la que tan buen uso hace Quevedo en una larga serie de poemas[15]. Porque, asistiera o no asistiera el poeta a los funerales de sor Margarita (sobre lo que diré algo después), un retrato de López Polanco (imagen 4) reflejaba desde tiempo atrás la imagen canónica del personaje con las adiciones habituales de un libro y un rosario, que acaso el poeta viera y recordara a la hora de

[14] Era habitual engalanar a las reinas e infantas adultas con el hábito de la orden a la que pertenecieron o tuvieron devoción, pero no a los reyes ni similares (Varela, 1990, pp. 81-82). El acento en la virtud de la humildad a partir de la circunstancia personal concreta es un matiz de cierta originalidad en la caracterización de las figuras femeninas ilustres en Quevedo (Arellano, 2012, p. 54).
[15] Ver Sáez, 2015, y las referencias que se comentan.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

dar una pequeña pincelada sobre el perfil de la monja-infanta, si bien el hábito de las clarisas era bien conocido[16]:

Imagen 4: Andrés López Polanco, *Sor Margarita de la cruz*, 1610.
© Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

Ya en los tercetos, conviene revisar una idea para entender el poema en sus coordenadas adecuadas. Jauralde Pou (1998: 658) considera que este "soneto deslumbrante" es la aportación de Quevedo a las celebraciones en honor de sor Margarita, impresionado por la perfecta "mezcla de sayales y coronas", y quizá espoleado por una posible asistencia a las honras fúnebres en el convento de la Encarnación, donde presenciaría el sermón del mercedario Francisco Boyl[17]. Aunque las palabras no son del todo claras, parece querer decir que el personaje "Francisco" (v. 11) que recuerda el poema es una referencia a la prédica de Boyl, con lo que el soneto sería un homenaje a la religiosa concebido tras la misa en cuestión. De hecho, Llamas Martínez (2014b: 498) comparte esta idea y añade que los cuartetos y el primer terceto del poema acaso evoquen la ceremonia o la contemplación del túmulo por el poeta, que se recorta en silueta con su nombre. Con ambas claves, el final del poema no acaba de tener sentido cabal: no se sabe qué relación hay entre la ascensión del alma de sor Margarita con Boyl ni Quevedo (¿la fortuna de participar en esa ocasión? ¿tener un comportamiento virtuoso parejo?).

[16] Ver Kusche, 2007, pp. 407-435; y Pérez Sánchez, 2010, p. 79. El maestrazgo de Pantoja de la Cruz sobre López Polanco quizá sea una de las cartas a favor de que Quevedo tuviera noticia de la pintura en cuestión, pues era uno de los artistas nacionales predilectos del poeta. Además, López Polanco también firma el cuadro de *Santa Clara de Asís* (1608) para el Monasterio de santa Clara de Madrid.

[17] Jauralde precisa que la contribución quevediana sería el 15 de julio, pero sin explicar las razones, que no acabo de apurar: esa jornada no tiene lugar la muerte del personaje (5 de julio) y el 15 corresponde al octavo día de honras fúnebres, que se celebra en otras sedes y a cargo de otros predicadores (libro 6, cap. 34, fol. 279v).

ISSN: 1594-378X

Tal vez se pueda dar por bueno que Quevedo se encontrara allí y viera el túmulo, pues entre los personajes ilustres recordados en la biografía de Palma está el duque de Medina de las Torres (libro 6, cap. 33, fol. 276v), en un momento en el que, al parecer, les unía cada vez más "una amistad cimentada, en parte, en la avidez intelectual del noble" (Jauralde Pou, 1998: 657).

En todo caso, poco importa porque este guiño del poema va por otro camino: el nombre "Francisco" no se refiere a Boyl ni a Quevedo sino a san Francisco, patrón de la orden junto a santa Clara[18]. Baste recordar la pista del epígrafe del soneto ("fue monja descalza de san Francisco") y las palabras de sor Margarita poco antes de morir que se recogen en su *Vida*: al rey le dice que "le suplico ampare mucho la Orden de Nuestro Padre san Francisco, en donde he vivido tantos años" (libro 6, cap. 30, fol. 271r). Por tanto, se trata de un juego religioso —epífrasis mediante— que abarca los dos tercetos: 'el trono de Dios ("silla que perdió el serafín amotinado") galardonó a san Francisco por su "humildad", y, en imitación ("émula en alto grado") del cielo, la tierra le premia con sor Margarita de la Cruz ("la frente más preciosa que imperiales coronas han cercado")', cuyo ascenso a los cielos se celebra desde el inicio del poema (vv. 1-4). Además, la pobreza ("pobre", v. 3) y "la humildad" (v. 11) son las dos virtudes paradigmáticas de san Francisco y sus órdenes religiosas. Así, el soneto queda redondo: el encomio del personaje gana fuerza al ponerse en relación con un santo y el poema gana en coherencia porque el elogio no se rompe en dos, al tiempo que cobra sentido la disposición circular de la imagen del águila imperial con la que se abre y cierra el texto (vv. 1-2 y 14).

Final

En suma, el soneto de Quevedo al túmulo de sor Margarita parece realmente concebido a partir de algunos detalles del monumento fúnebre del personaje según recuerda la crónica de Palma, en un ejercicio de écfrasis arquitectónica que acaso se complete con un pequeño recuerdo pictórico. A la vez, este repaso del poema revela la perfecta cohesión del encomio político y religioso, que no se bifurca en guiños a otros personajes cifrados. El poder, la religión y el arte se encuentran en el reducido espacio de un soneto gracias a la invitación de la ocasión.

Bibliografía

Arellano, Ignacio (1999) "Los animales en la poesía de Quevedo", en *Rostros y máscaras. Personajes y temas de Quevedo,* ed. I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, Eunsa, pp. 13-50. [Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.]

——— (2012) "Modelos femeninos en la poesía de Quevedo", *La Perinola*, 16, pp. 47-63.

Blanco, Mercedes (2010) "Arquitectura funeraria y pintura en un soneto de Góngora", en *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, coord. J. M.ª Díez Borque, Madrid, Visor, pp. 101-132.

Cacho Casal, Rodrigo (2014) "Dialectic Spaces: Poetry and Architecture in Balbuena's *Grandeza mexicana*", en *Artifice and Invention in the Spanish Golden Age*, ed. S. Boyd y T. O'Reilly, Oxford, Legenda, pp. 148-160.

[18] Las clarisas son *stricto sensu* la segunda orden de san Francisco, tras los franciscanos. Otras menciones a san Francisco en Quevedo —pero no esta— en Fernández Mosquera, 2004, p. 17.

ISSN: 1594-378X

CAPPELLI, Federica (2013) "Italia en el encomio quevediano al duque de Osuna (con unas reflexiones en torno a las musas *Clío* y *Melpómene*)", en *Italia en la obra de Quevedo: Roma antigua y moderna*, ed. M.ª J. Alonso Veloso y A. Rey. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 53-70.

CROSBY, James O. (1967) "Cronología de unos trescientos poemas", en *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, pp. 95-174.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2004) «Quevedo y los santos», *Criticón*, 92, pp. 7-37.

FERNÁNDEZ MURGA, Félix (1982) "Francisco de Quevedo, académico ocioso", en *Homenaje a Quevedo: II Academia Renacentista*, ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 45-52.

JAURALDE POU, Pablo (1998) *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia.

KUSCHE, María (2007) *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores: B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, Madrid, Fundación Arte Hispánico.

LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo (2012) "Reescritura de elogio, lamento y consuelo en los lamentos funerales de Lope, Góngora y Quevedo", *Cuadernos de Aleph*, 4, , pp. 110-145. [En red.]

——— (2013) "Un estudio del estilo en los sonetos funerales de Quevedo", en *"Festina lente". Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, ed. C. Mata Induráin, A. J. Sáez y A. Zúñiga Lacruz, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 241-262. [En red.]

——— (2014a) "Estilo en los sonetos funerales de Quevedo, Góngora y Lope", *La Perinola*, 18, pp. 289-320.

——— (2014b) *Estudio y edición crítica y anotada de "Melpómene", musa tercera de "El parnaso español" de Quevedo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela,. [Tesis doctoral inédita.]

LÓPEZ POZA, Sagrario (2008) "El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)", *Bulletin of Hispanic Studies*, 85.6, pp. 821-838.

LÓPEZ VIDRIERO, María Luisa (2002) "Por la imprenta hacia Dios", en *De libros, librerías, imprentas y lectores. El libro antiguo español, VI*, dir. P. M. Cátedra y M.ª L. López Vidriero, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 193-218.

NOVO, Salvador (2005) *Las aves en la poesía castellana*, México, Fondo de Cultura Económica. [Primera ed.: 1953.]

PALMA, Juan de (1636) *Vida de la serenísima infanta sor Margarita de la Cruz*, Madrid, Imprenta Real.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2008) "Quevedo y Villamediana: afinidades y antipatía", *La Perinola*, 12, pp. 175-199.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1992) *Pintura barroca en España (1600-1750)*, ed. B. Navarrete Prieto, 6.ª ed. actualizada, Madrid, Cátedra, 2010.

PLATA PARGA, Fernando (2014) "Quevedo como crítico literario", en *Actas del II Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas*, ed. S. Bando y M. Insúa, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 399-411. [BIADIG, 27: en red.]

ISSN: 1594-378X

QUEVEDO, Francisco de (1969-1971) *Obra poética*. ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, , 3 vols.

——— (1946) *Epistolario completo*, ed. de L. Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus.

SÁEZ, Adrián J. (2015) *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor.

SANZ DE BREMOND Y MAYÁNS, Ana, y Karen M.ª VILACOBA RAMOS (2006) "Siguiendo el espíritu de santa Clara: sor Margarita de la Cruz, la monja-infanta", en *El franciscanismo en Andalucía: clarisas concepcionistas y terciarias regulares. Conferencias del X Curso de Verano (Priego de Córdoba, 26 a 30 de julio de 2004)*, coord. M. Peláez del Rosal, Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, pp. 787-804.

SIMÓN DÍAZ, José (2000) *El libro español antiguo: análisis de su estructura*, Madrid, Ollero y Ramos.

VARELA, Javier (1990) *La muerte del rey: el ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner.

ZUGASTI, Miguel (2008) "El alma (pura) del rey: visiones preternaturales de los Austrias en el tránsito del purgatorio al cielo", en *Sor María Jesús de Ágreda y la literatura conventual femenina del Siglo de Oro*, ed. M. Zugasti, Soria, Cátedra Alfonso VIII, pp. 169-215.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

El discurso ingenioso del loco fingido en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega

ANA APARECIDA TEIXEIRA DE SOUZA
Universidade de São Paulo

Riassunto:
El objetivo de este artículo es poner de manifiesto las estrategias poéticas utilizadas por Lope de Vega en su comedia *Los locos de Valencia* (1590-1595), en la composición del lenguaje ingenioso utilizado por el loco fingido. Dicho discurso se basa específicamente en el juego del ajedrez. Para ello, se confronta el texto de la comedia con el referencial teórico que ofrecen los tratados de época sobre los juegos, los cuales presentan importantes referencias sobre los modelos socioculturales de los siglos XVI y XVII.
Abstract:
The aim of this article is to highlight the poetic strategies used by Lope de Vega in his comedy *Los locos de Valencia* (1590-1595), in the composition of witty language used by the fake crazy. This speech is based specifically on the game of chess. To do this, the text of the play is confronted with the theoretical framework provided by the treaties on games of the time, which have significant references to the social and cultural patterns of the sixteenth and seventeenth centuries.

El estudio de la obra dramática de Lope de Vega permite observar que el dramaturgo dedica parte de su producción teatral a la representación del universo de la locura. Para este artículo, se tiene en cuenta la comedia *Los locos de Valencia* (1590-1959), en la cual el dramaturgo español se dedica a la representación del loco simulado. En dicha comedia, el protagonista Floriano simula su locura con el fin de ingresar en el Hospital de los Inocentes de Valencia, como forma de escapar de la justicia, ya que suponía que había matado al príncipe Reinero. A través del fingimiento, Floriano asume una nueva identidad, bajo el disfraz de Beltrán. Durante el periodo en el que se encuentra internado, aprovecha la situación para decirles unas cuantas verdades a los demás personajes, verdades que no podría pronunciar si no estuviera bajo la condición de loco declarado. Del mismo modo, se aprovecha de su disfraz para inventar una serie de discursos enigmáticos, muy propios de los locos dotados de agudeza[1]. Al crear un lenguaje de difícil codificación, Floriano consigue mantener la máscara del loco fingido, haciendo que los demás personajes puedan admirarse de su *inventio*. Como ejemplo, se observa que, en el segundo acto de la comedia, Floriano se apropia del lenguaje del juego: en primer lugar, de los naipes y, en segundo lugar, del ajedrez. Es importante aclarar que este artículo sólo se ocupará del lenguaje utilizado en el juego de ajedrez, considerando que el de los naipes se estudiará en otro momento.

Para que se pueda comprender el significado del discurso ingenioso de Floriano, es necesario recordar que los juegos siempre formaron parte de la vida de los españoles de los siglos XVI y XVII. La recurrencia de los juegos en el ámbito social contribuye a la propagación de

[1] Lope de Vega, en su *Arte nuevo*, pone en evidencia la importancia del equívoco en la composición de un discurso de doble significado: "Siempre el hablar equívoco ha tenido / y aquella incertidumbre anfibológica / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él sólo entiende lo que el otro dice" (2006: 149).

Ana Aparecida TEIXEIRA DE SOUZA, "El discurso ingenioso del loco en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega", *Artifara* 15 (2015) pp. 223-229
Recibido el 29/01/2015 · Aceptado el 23/08/2015

una serie de tratados moralizantes o filosóficos, que aportan reflexiones y directrices, en muchos casos con un sentido doctrinario, sobre el universo de los mismos, tales como *Remedio de jugadores*, de Pedro de Covarrubias (1519); *Tratado del juego* (1558), de Fray Francisco de Alcocer; *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos* (1603), de Francisco de Luque Fajardo; *Tratados contra los juegos públicos* (1609), de Juan de Mariana, entre otros.

Los juegos fueron considerados como viciosos por muchos doctores de la Santa Iglesia Católica, pues, según los innumerables argumentos defendidos por ellos, muchos jugadores pasaban demasiadas horas ocupados en esta actividad, llegando al punto de olvidarse de las obligaciones para con la República, lo cual resultaba en perjuicio para el bien común. Alcocer, en su obra *Tratado del juego* (1558), refiere que

> los gobernadores de las Repúblicas viendo que los hombres usaban mal de muchas cosas que ellas de suyo eran lícitas, las prohibieron a sus súbditos y de ello hicieron estatutos y leyes humanas deseando tener las Repúblicas bien ordenadas y disciplinadas y desterrados de ellas los vicios y viciosos. Y como una de las cosas acarreadoras de vicio y raíz de ellos, sea el juego excesivo y demasiado, prohibieron ciertas maneras de juegos, y que no se pudiese jugar más de hasta cierta cantidad (Alcocer, 1558: 2).

Eran consideradas viciosas aquellas personas que no sabían disfrutar de las recreaciones humanas, y pasaban días y noches jugando excesivamente en las casas de juego y en las tabernas. Estos jugadores adictos y habilidosos, como cuenta Juan de Zabaleta, en *El día de fiesta por la mañana en Madrid*, eran conocidos ya como tahúres, que juegan de modo compulsivo[2]. En este sentido, Alcocer censura la postura de los tahúres, como los responsables de la diseminación del vicio del juego dentro de la República[3]. Sin embargo, había muchos otros doctrinadores que defendían, hasta cierto punto, la práctica de los mismos en la sociedad, al tener en cuenta, a partir de lo que dice Santo Tomás de Aquino, que "el juego es necesario para la vida humana" (2004: 562). Alcocer confirma los argumentos presentados por el Doctor de la Iglesia al decir que "la recreación moderada y honesta es lícita y buena"(1558: 2), pues es una forma de recreo y descanso de las obligaciones y deberes fundamentales de la vida cotidiana. El tratadista advierte además que, para que la práctica del juego sea considerada una acción virtuosa, es necesario el uso de la moderación. Para ello, recuerda la ética aristotélica de la *eutrapelia*, que es la virtud que tiene como fin las acciones templadas, donde las acciones extremadas, sean para más o para menos, son consideradas como viciosas[4].

En lo que se refiere específicamente al juego de ajedrez, se puede decir que, además de proporcionar momentos de placer y de pasatiempo, también era considerado en la época como un juego cortesano, ya que pertenece al grupo de los juegos que consisten, según Alcocer (1558: 27), en ciencia e industria humana, debido al uso de una estrategia, que está regulada por una ciencia y por el uso del intelecto. Pedro de Covarrubias comparte la misma opinión, pues pone en evidencia que el juego de ajedrez "es juego de ingenio y de industria provechoso no sólo

[2] Zabaleta (1754a: 93) relata que, debido al vicio, esos jugadores están cometiendo algún tipo de error: "porque si ganan, juegan porque ganaron; y si pierden, porque perdieron. Porque perdió, o porque ganó la noche antes, se levanta el Tahúr, no sólo con gana, sino con prisa; no sólo con prisa, sino con ansia de ir a la casa de juego".

[3] "Como lo hacen los tahúres y jugadores que días y noches ocupan en juegos. Esto cualquiera de los jugadores y de ellos que están presentes a los juegos lo verá claramente si con un poco de atención considerare lo que acaece en los juegos, y lo que hacen los viciosos en jugar continuamente" (Alcocer, 1558: 6).

[4] Según Aristóteles (2008: 85-86), en su *Ética a Nicómaco*, la virtud es "un estado electivo que se encuentra en la condición media relativa a nosotros, el cual se define con la definición con que lo definiría un hombre sensato. Y es una mediedad entre dos vicios: el uno por exceso, el otro por defecto. Y lo es por el hecho de que los unos se quedan cortos y los otros exceden lo conveniente tanto en las afecciones como en las acciones, mientras que la virtud encuentra y elige el término medio".

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

para huir del tedioso y triste ocio: más también para contemplar lo que significa y tomar aviso" y, más adelante, concluye que "este pasatiempo no es sino para los muy ociosos ingenios por redimir de los malos pensamientos o para los congojados que desean desafiar la mente de algún gran cuidado que les da pena y trabajo"(1543: X-XIII). Ahora, echándole un vistazo a la sociedad cortesana, se ve con Baldassarre Castiglione, a través de *El cortesano* (1528), que el juego de ajedrez lo juegan mucho en las cortes los reyes, príncipes y cortesanos ya que se trata de un juego discreto: "que es un gentil y agudo juego y un buen pasatiempo" (Castiglione, 1994: 251). De ese modo, era considerado como un juego tranquilo y nada vicioso (Deleito y Piñuela, 1989: 191), muy diferente del de los naipes, por ejemplo, que era considerado como un juego vicioso, pues no dependía casi nada del ingenio, sino sólo de la fortuna. Por ese y otros motivos, los naipes eran lo más conocido y lo más practicado por todas las capas sociales (Sanz Ayán, 2005: 214-215; Chamorro Fernández, 2005: 12).

Se puede decir que Floriano, cuando incorpora en su discurso el lenguaje del juego de ajedrez, se muestra como un perfecto discreto. Es importante tener en cuenta que en los siglos XVI y XVII había una valoración acentuada del hombre racional, que es, de acuerdo con las definiciones de João Adolfo Hansen (1996: 79), aquel que posee el control de sí propio y de sus acciones y por ello tiene la capacidad de producir apariencias adecuadas porque tiene el juicio. En el caso en cuestión, Floriano produce la imagen de un loco agudo, toda vez que se trata de un personaje que representa el papel del discreto. Hansen (1996: 86) pone en evidencia, además, que sólo el discreto es capaz de fingir la falta de ingenio y prudencia o la vulgaridad y la locura.

En lo que se refiere a la representación de la locura fingida, es importante aclarar que Floriano interpreta el modelo del loco agudo, justamente porque, como un discreto, compone una serie de discursos enigmáticos. Para que se pueda comprender el recurso adoptado por Floriano, conviene tomar como referencia lo que dice el preceptista Emanuele Tesauro, en *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654), más específicamente en el capítulo titulado "Agudezas Humanas", sobre el tipo de loco dotado de agudeza y también sobre las agudezas de la locura. Según sus consideraciones, algunos locos podían ser considerados más ingeniosos que muchos cuerdos, pues son propensos a fabricar en sus fantasías metáforas jocosas y símbolos agudos. Teniendo en cuenta la Retórica, Tesauro dice que la locura "no es otra cosa que metáfora, que toma una cosa por otra" (1974: 80), lo que contribuye a que los locos puedan establecer diversas relaciones entre cosas distantes, formando agudezas inesperadas[5]. Esto se debe a la capacidad de este tipo de loco de poseer, en primer lugar, la perspicacia que "penetra las más lejanas y menudas circunstancias de cualquier sujeto" y, en segundo lugar, la versatilidad, que

> velozmente junta todas estas circunstancias entre ellas; o con el sujeto las anuda, o divide; y las aumenta, o disminuye: deduce la una de la otra, señala la una por la otra, y con maravillosa destreza pone la una en lugar de la otra (Tesauro, 1741: 70).

[5] Tesauro relata una serie de casos de locos extravagantes que establecieron una relación intríseca entre lo que decían y hacían con sus propias locuras, destacándose, como ejemplo, la historia de un loco que, en su fantasía "se imprimió de la imagen de una gran tinaja de tierra, que había visto; y entrándole el frenesí de que él era aquella tinaja, cuando pasaba gente, gritaba diciendo: *Ve de lado para que no me quiebres, porque yo soy la tinaja*: ni se atrebía a caminar, ni a echarse, sino puesto derecho sobre los pies, con las manos sobre las caderas, parecía una tinaja con asas; y como tinaja, estrañamente amaba el vino, y decía: *Llenemos la tinaja, para que enjuta no haga moho*" (Tesauro, 1741: 80-81). Es importante tener en cuenta que el preceptista compara el ingenio de este tipo de loco al ingenio sutil de los Poetas y de los Matemáticos.

ISSN: 1594-378X

Es justamente esto lo que hace Floriano, pues, al asumir la máscara de la locura simulada, actúa como si fuese un loco, en los términos de Tesauro, de "bellísimo ingenio", que le permite componer un discurso metafórico, basado en el juego de ajedrez, como se puede comprobar en el fragmento que se muestra a continuación:

FLORIANO
Mi señora,
juego al ajedrez agora
porque es un juego discreto.
Un rey con dos mil peones,
siendo un caballero pobre,
me persigue hasta que cobre
su venganza en mis traiciones.
Hoy me ha venido a buscar
a aquesta casa un alfil,
que con un jaque sutil
un mate me quiere dar;
y porque en mi mal se alegra,
ya de matarme resuelto,
de pieza blanca me he vuelto,
como veis, en pieza negra.
(Vega, 2003: 233-234)

Floriano, cuando hace mención del juego de ajedrez, le demuestra a Erifila, la dama de quien está enamorado, que sus acciones siguen una estrategia que mantiene suspendida la máscara de la locura fingida. Como se trata de un lenguaje enigmático, Floriano lo dice todo por medio de metáforas. Se trata de un recurso discursivo pertinente para dicha ocasión, pues, de acuerdo con João Adolfo Hansen (2000: 324), el juego de ajedrez puede compararse a las metáforas, ya que ambos poseen reglas rígidas enmarcadas por convenciones. En este sentido, se puede pensar que los personajes – del mismo modo que Lope de Vega y su público – compartían las reglas del juego de ajedrez, es decir, el valor de las piezas y de los posibles movimientos que hacen en el tablero, considerando que cada movimiento, conforme a lo señalado por Hansen (2000: 324), es agudo e imprevisto. Este conocimiento compartido es el que permite que haya una composición de un lenguaje enigmático y, claro, también su posible descodificación. Según Hélène Tropé (2003: 233, n. 1603), en las notas explicativas de *Los locos de Valencia*, se comenta que Floriano relaciona metafóricamente a los personajes de la trama con las piezas del juego de ajedrez: rey, alfil, caballo, peones. Para comprender cómo se establece tal relación, es importante tener en cuenta lo que dice Pedro de Covarrubias, en su tratado "Del juego del ajedrez", en el cual explica cómo funciona éste. Además, compara el significado de las piezas del juego con la propia jerarquía social de la época, "donde cada persona, sea ésta peón, caballero, rey, reina, reconoce su función y hace su papel en la vida" (Peréz, 1981: 139). De acuerdo con las relaciones establecidas en la obra, se puede decir que el tratadista tiene como referencia la organización de la política de la razón del Estado[6] para componer

[6] Giovanni Botero, en su obra *Della Ragione di Stato* (1588) explica que "ragione di Stato si è notizia de' mezzi atti a fondare, conservare e ampliare un domínio. Egli è vero che, sebbene assolutamente parlando, ella si stende alle tre parti sudette, nondimeno pare che più strettamente abbracci la conservazione che l'altre, e dell'altre due più l'ampliazione che la fondazione. E la causa si è perché la ragione di Stato suppone il Prencipe e lo Stato, che non suppone, anzi precede affatto, la fondazione, come è manifesto, e l'ampliazione in parte precede. Ma l'arte del fondare e dell'ampliare è l'istessa, perché chi amplia giudiziosamente ha da fondare quel che amplia e da fermavi bene il piede" (Botero, 2009: 7). Para Hansen (2006: 136), se trata de una política cuyo objetivo es la manutención de la unidad interna del reino, comprendido como un cuerpo de ordenes y estamentos fuertemente jerarquizado,

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

metafóricamente las mencionadas relaciones[7]. Lo mismo ocurre en dicha comedia, a partir del discurso metafórico de Floriano. La primera relación metafórica de Floriano gira alrededor de su posición en el juego, pues, de acuerdo con sus argumentos, su situación no es muy favorable, considerando que hay "un rey con mil peones" mientras que él, en ese "juego discreto", no era más que un "caballero pobre", ya que no posee ningún ejército a su favor. Sobre este aspecto, describe Pedro de Covarrubias (1543: XII) que el rey es la pieza más importante del juego de ajedrez, de la misma manera que en la vida social, por lo tanto, "su vida vale por mil". El tratadista expone, tal como en diversas otras doctrinas políticas de su tiempo, la imagen del cuerpo humano natural para pensar en la organización de la sociedad de aquellos tiempos, donde cada miembro y/o parte del cuerpo corresponde a un determinado estamento social. En el caso específico del monarca, dice que "el rey es en el reino la cabeza o el corazón en el cuerpo del animal" (Covarrubias, 1543: XII), o sea, el rey está ubicado en la parte más alta de la jerarquía social. Esta analogía puede aclarar la metáfora utilizada por Floriano, pues jerárquicamente él se encuentra en la capa social inferior, lo cual limita su movimiento. Esto se debe al hecho de que Floriano representa en la comedia el papel de caballero que, conforme a las explicaciones de Pedro de Covarrubias, "al principio no tienen tanto lugar donde saltar como después de salidos adelante" (1543: XII-XIII). De esa manera, Floriano demuestra su desventaja al decirle a Erifila que está a punto de recibir un ataque final, el cual será ejecutado por un alfil que metafóricamente puede asumir el papel de juez, considerando que en este juego de la vida, le corresponde a éste la función de juzgar de forma recta y sabia[8]. En el caso en cuestión, el alfil surge en escena para prender al asesino del príncipe Reinero. Llevando en consideración las reglas del ajedrez, en la situación de jaque la posibilidad de huida disminuye mucho, lo cual deja implícito el posible término del juego y, como no podría ser de otra forma, la derrota del adversario. Cuando Floriano se ve arrinconado en tal situación, no encuentra otra solución que ocultar su propia fisionomía. Así le explica a Erifila el motivo por el cual entra en escena con la cara tiznada, conforme a su justificación metafórica: "de pieza blanca me he vuelto, / como veis, en pieza negra". Floriano, en estos versos, compone una antítesis entre blanco *versus* negro y, a su vez, conforme a lo que señala Hélène Tropé (2003: 233, n. 1603), una oposición entre las connotaciones que los colores poseen: honradez e inocencia en oposición a pesadumbre, culpabilidad y oscuridad. Del mismo modo, se puede establecer una correspondencia intrínseca a las estrategias utilizadas en el juego de ajedrez[9], pues, según Pedro de Covarrubias, "la manera de saltar de blanca en prieta y de prieta en blanca: significa las celas y los engaños que en la justa guerra se deben y pueden hacer" (1543: XIII). Se trata de una situación muy similar a la de Floriano, pues, como se ha visto en el fragmento analizado, demuestra que su vida está llena de inconstancias, llena de sorpresas, sean buenas o no. Tal

asegurando su soberanía contra los enemigos externos.

[7] Pedro de Covarrubias, después de establecer una analogía entre las piezas del ajedrez y el papel social de cada uno, concluye que "será ordenado el reino ocupándose cada uno en lo que conviene, y no entrometiéndose en lo ajeno"(1543: XII), es decir, cada uno debe mantener el decoro de acuerdo con la propia posición social, como medio de lograr el bien común.

[8] Según Pedro de Covarrubias, "en los arfiles se entienden los jueces. Y porque hay dos diferencias de pleitos y causas: unas son civiles acerca de las posesiones y otros bienes, otras son criminales: está un arfil en la blanca para las primeras y otro en la negra para [las] segundas" (1543: XI).

[9] Además, se puede establecer una conexión más amplia, en lo que se refiere al significado de los colores de las piezas del ajedrez (blanco *versus* negro), con la propia práctica de los juegos en el ámbito social del siglo XVII, conforme el discurso metafórico de Juan de Zabaleta: "En las Casas de Juego llaman a los nuevos blancos, porque entran cándidos. De los que han cursado algún tiempo, dicen que son negros como la pez. Lo que aprendieron allí, les quitó la blancura de la sinceridad. Negros han quedado con las malicias, sin inocencia con las falsedades. Aquí es la Fuente Sibara, a pocos sorbos de garito queda negro el que llegó blanco: se hace el que llegó cándido, taimado y vicioso" (1754b: 52-53).

ISSN: 1594-378X

afirmación puede comprobarse cuando el personaje describe la vida como si fuera un juego de ajedrez, en los versos en los que dice que uno puede ser "una pieza blanca ayer" y "negra mañana"[10]. En este sentido, demuestra al público ser muy consciente de su posición ante el supuesto delito que había cometido contra el príncipe Reinero, lo cual podría perfectamente justificar la simulación de la locura.

A modo de conclusión, se puede decir que Lope de Vega, en *Los locos de Valencia*, va más allá de hacer una simple representación social del juego. El dramaturgo se apropia del carácter lúdico del juego para componer una serie de metáforas agudas y juegos verbales. Es importante tener en cuenta que no es solamente Lope quien adopta esta práctica discursiva, sino muchos de sus contemporáneos, como es el caso de Luis Quiñones de Benavente, con la obra *El juego del hombre* (Chamorro Fernández, 2005: 29-30). El procedimiento utilizado por estos autores es posible cuando se tiene en consideración, a partir de los estudios de Jean-Pierre Étienvre (1990: 133), que toda "poesía es juego"[11], lo cual abre la posibilidad, en dicha comedia, de llevar a cabo un juego retórico, donde el lenguaje tenga significados cifrados, que sólo pueda interpretar la gente que domina el juego allí establecido.

Bibliografía

ALCOCER, Fray Francisco de (1558) *Tratado del juego*, Salamanca, Andrea de Portonarijs.

AQUINO, Tomás de (1994) *Suma de teología IV. Parte II-II(b)*, ed. dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

ARISTÓTELES (2008) *Ética a Nicómaco*, trad. de José Luis Calvo Martínez, Madrid, Alianza.

BOTERO, Giovanni (2009) *La Ragion di Stato*, ed. de Chiara Continisio, Roma, Donzelli.

CASTIGLIONE, Baldassare (1994) *El cortesano*, ed. de Mario Pozzi, trad. de Juan Boscán, Madrid, Cátedra.

CHAMORRO FERNÁNDEZ, María Inés (2005), *Léxico del naipe del Siglo de Oro*, Gijón, Trea.

COVARRUBIAS, Pedro de (1543) "Del juego del ajedrez", en *Remedio de jugadores*, Salamanca, Juan de Junta.

DELEITO Y PIÑUELA José (1989) *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza.

ÉTIENVRE, Jean-Pierre (1990) *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe. Siglos XVI-XVIII*, Londres, Támesis.

HANSEN, João Adolfo (2000) "A retórica da agudeza", *Letras Clássicas*, 4, pp. 317-342.

——— (1996) "O Discreto" en Adauto Novaes, ed., *Libertinos libertários*, São Paulo, MIC-FUNARTE / Companhia das Letras, pp. 77-102.

PERÉZ, Louis C. (1981) "Con relación a los naipes en el teatro del XVII", *Bulletin of the Comediantes*, 2, 33, pp. 139-147.

[10] Dice Floriano: "(¡Bueno vengo esta vez / con la máscara fingida; / bien parece que esta vida / es un juego de ajedrez! / ¡Oh, cómo es mudable y vana! / Y échase en esto de ver / que una pieza blanca ayer, / puede ser negra mañana.)"(Vega, 2003: 233).

[11] Explica el investigador que la poesía puede ser considerada como juego, una vez que "la norma del verso se yuxtapone a la fantasía de las imágenes, corriendo parejas a la métrica" (Étienvre, 1990: 133).

ISSN: 1594-378X

SANZ AYÁN, Carmen (1994) "Fiestas, diversiones, juegos y espectáculos" en José N. Alcala-Zamora, dir., *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Temas de Hoy, pp. 193-215.

TESAURO, Emanuele (1741) *Cannocchiale Aristotélico: esto es, anteojo de larga vista, o idea de la agudeza, e ingeniosa locución*, Tomo I, trad. de Fray Miguel de Sequeyros, Madrid, Antonio Marín.

VEGA, Lope de (2006) *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.

——— (2003) *Los locos de Valencia*, ed. de Hélène Tropé, Madrid, Castalia.

ZABALETA, Juan de (1754a) *El día de fiesta por la mañana en Madrid*, Madrid, Juan de San Martín.

——— (1754b) *El día de fiesta por la tarde en Madrid*, Madrid, Juan de San Martín.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

La prínceps del *Lazarillo*: Estrasburgo, 1550, Augustin Frisius, en dozavo, a 25 emes y titulillos exentos; pruebas documentales y ecdóticas

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ
Universidad de La Coruña
ARTURO RODRÍGUEZ
Centro de Estudios de Iberoamérica y Portugal

Resumen
Se hipotiza sobre la edición prínceps del *Lazarillo de Tormes*, que habría sido impresa en el año 1550 en Estrasburgo según el formato descrito en el título, a través de un cotejo de los ejemplares de Nucio, Bidelo, Berrillo-Sánchez, Velasco, y ediciones del siglo XIX como la de Buenaventura Carlos Aribau para la BAE. Se añade, además, documentación de archivo recientemente consultada en la Universidad de Reading para apuntalar datos respecto a ediciones anteriores a las cuatro conocidas de 1554. En este artículo se da por factualmente correcta la mención de Bonilla sobre un ejemplar del Lazarillo impreso en 1550 fuera de España y que poseyó el duque de T'Serclaes. Para la teorización tipográfica y compositiva se trabaja con ejemplares antiguos en formato dozavo de las prensas de Plantino y Elzevir y se tratan los estilos de Frisius y Byrcman.

Abstract
We hypothesize that the princeps edition of *Lazarillo de Tormes* was printed in the year 1550 in Strassburg, according to the format described in the title, through the comparison of copies from the editions by Nutius, Bidelo, Berrillo-Sánchez, Velasco, and some others from the XIX century such as Buenaventura Carlos Aribau's for the BAE. Furthermore, we add the result of a recent research of primary sources at the University of Reading that support data concerning editions prior to the four known ones from the year 1554. In this article we claim as factually correct the mention made by Bonilla about a specimen printed in 1550 out of Spain and that was owned by the duke of T'Serclaes. For the typographical and format theorisations we work with ancient specimens in in-12 format from the Plantin and Elzevir presses and we study Frisius' and Byrcman's styles.

Las ediciones más antiguas del Lazarillo de Tormes datan del año 1554 y son de sobra conocidas y estudiadas, pero no son las primeras, pues proceden de textos anteriores, como se puede probar por vía ecdótica, y podemos asegurar la existencia, al menos, de una edición hecha en la ciudad de Amberes en 1553, sin más datos al respecto que la fecha y lugar de impresión, que son seguros.

Francisco Rico asevera, en su edición del *Lazarillo de Tormes* para la Real Academia Española, que la existencia de ediciones anteriores a 1554 se puede considerar básicamente una superchería; se apoya Rico para sostener esto en un artículo de Rumeau en el que se cuestiona la existencia de la edición de 1553 de Amberes mencionada por Jacques Charles Brunet en 1820 en la primera edición de su *Manuel du Libraire*, donde señala una edición prínceps del *Lazarillo*

Alfredo RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Arturo RODRÍGUEZ, "La prínceps del *Lazarillo*: Estrasburgo, 1550, Augustin Frisius, en dozavo, a 25 emes y titulillos exentos; pruebas documentales y ecdóticas", *Artifara* 15 (2015) pp. 231-242
Recibido el 27/07/2015 · Aceptado el 06/09/2015

en Amberes, 1553, en dieciseisavo. Apoyándose en lo escueto de la nota del bibliógrafo francés del siglo XIX, Rumeau, y posteriormente Rico, desacreditan la existencia del volumen de Amberes 53; la existencia de esta edición, y su uso por Aribau para la suya de la BAE han sido postulados por vía ecdótica en un artículo de 2010, en la revista *Artifara,* por A. Rodríguez López-Vázquez.

Documentalmente, hemos podido acreditar la existencia de la edición de Amberes de 1553 más allá del comentario de Jacques Charles Brunet por varias vías, que ahora se exponen.

La librería y casa editorial Longman poseía una sección dedicada a libros viejos entre 1812 y 1837, de cuyo repertorio editaba un catálogo cada año o dos años; gracias a estos catálogos podemos conocer los pormenores del negocio editorial y librero de la casa londinense entre esos años. Así, en el catálogo de 1816 nos encontramos con que dispone de libros antiguos o viejos sobre los que se recoge la siguiente información:

> 5717. Lazarillo de Tormes (Vida de) y de sus fortunas y adversidades
> neat, £7.7s.....Anvers 1553.
> FIRST EDITION, of this very amusing work, and of the most extreme rarity.
> It was written by Didacus Hurtado de Mendoza

Se podría argumentar que 1553 es una errata y que tendría que haber un cuatro en vez de un tres, pero esta afirmación es insostenible a la vista de que en el catálogo del año siguiente sigue apareciendo la obra con la misma descripción, pero distinto número de catálogo y distinto precio, podemos suponer que por considerar las 7 libras y 7 chelines como un precio prohibitivo, pues ajustada la inflación, en moneda de 2015 equivaldría a la cifra de 500£ en números redondos. He aquí la mención del catálogo del año 1817:

> 4706. Lazarillo de Tormes (Vida de) y de sus fortunas y adversidades
> neat, £4.4s.....Anvers 1553.
> FIRST EDITION, of this very amusing work, and of the most extreme rarity.
> It was written by Didacus Hurtado de Mendoza

Continuando con la lectura de los catálogos de esta librería y casa editorial londinense con sede en Paternoster Row, en el catálogo del año siguiente, 1818-1819, nos encontramos con otros ejemplares del Lazarillo que refutan también la posibilidad de un segundo error de catalogación, pues se explicita que los libros en venta son del 54-55 [*sic*, según el catálogo] y 55 y contienen ambas partes, lo que apunta a que debe tratarse de la edición de Martín Nucio, que edita la primera parte en 1554 y la segunda en 1555[1].

De esta presencia en los catálogos de Longman, podemos deducir que el libro fue vendido en el año 1817 por la cifra de 4 libras y 4 chelines, que en moneda actual correspondería a unas 300£.

En la contabilidad de Longman, conservada en el Servicio de Colecciones Especiales de la Universidad de Reading hemos investigado exhaustivamente la contabilidad para los años 1807 a 1828 sin hallar una indicación explícita de la venta del citado volumen; sin embargo sí hay una correlación importante que nos da una pista sobre su venta a través de la correspondencia, en su forma de libros copiadores, de la librería londinense. Con fecha 9 de abril de 1817, Cosmo Orme (uno de los socios de Thomas Norton Longman III, junto a Bevis Ellerby

[1] Para información más completa con reproducción de las páginas de los catálogos de Longman, véase en la sección Marginalia de este mismo número de *Artifara* Rodríguez 2015.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Green, Mr. Hurst, y Owen Rees), escribe a John Anderson & co., de Edimburgo:

London April 9 1817

My Dear Sir

We have sent you herewith a list of books part of them in your hands belonging to us and the remainder we have added – you may insert a part or the whole of them in your sale - but we should not wish any of them sold under the prices marked, get as much more as you can. Those without price may be sold for what they may fetch by auction – you had better employ some one to bid for you returning his name in the usual way to the Auctioneer.
The articles without a number may be offered at the price affixed. Our Sale Catalogue & the Appendix now sent will inform you of the regular Sale prices
With kind respects to Mrs. Anderson & all my other friends Believe me

Y'rs most truly
Cosmo Orme

Mr J Anderson

A la luz de esta carta podemos concluir que la relación de negocios era estrecha entre Logman y su asociado en Edimburgo, de la misma manera que podemos postular que el *Lazarillo* de Amberes de 1553 fue vendido entre el 9 de abril y final de año de 1817 por John Anderson en su librería de Edimburgo. La estrecha relación comercial entre Anderson y Longman queda asimismo patente si se consultan los registros contables de Longman, conservados también en la universidad de Reading, según los cuales Anderson aporta una cifra de beneficios anuales superiores a las 300 libras entre 1815 y 1820.

Considerando el elevado precio de la obra y el poder adquisitivo promedio para Escocia para el quinquenio 1815-1820, nos parece razonable conjeturar que el probable comprador habría de ser un aristócrata escocés con interés por la cultura y literatura españolas o un adinerado mercader con las mismas inclinaciones culturales. Si el primer escenario propuesto fuese el correcto, nos parece adecuado conjeturar que el volumen adquirido entonces en Edimburgo probablemente permanezca en Escocia en alguna casa señorial o castillo.

También posee Longman entre los años 1818 y 1824 dos ejemplares del *Lazarillo* impresos en Amberes, ambos con ambas partes, uno con fecha 1554-55 y otro de 1555, que pone a la venta a precio de 4 libras y 4 chelines el primero, y 2 libras y 2 chelines el segundo. Estos precios se mantienen estables entre los años 1818 y 1820. En el catálogo del año 1822 (no publicó catálogo en 1821), en cambio, estos Lazarillos sufren también una rebaja de precio, pasando a costar 3 libras y 3 chelines el de 54-55, y 1 libra y 10 chelines el del 55. En el catálogo de 1825 y los de años posteriores ya no se encuentran esos ejemplares, de lo que se colige que los vendió entre 1822 y 1824.

En lo referido a la edición de Amberes de 1553 no es completamente descartable que poseyese dos ejemplares y vendiese el primero al precio de 7 libras y 7 chelines y luego pusiese a la venta el segundo ejemplar al precio de 4 libras y 4 chelines, en tanto que dejaría de ser un ejemplar único y cualquiera que poseyese el catálogo del año anterior podría comprobarlo fácilmente. Sin embargo, esta hipótesis es difícil de sostener, en función de que en los propios catálogos se dan más casos de libros que pasan de un año a otro y ven rebajados sus precios para facilitar la venta.

En cuanto a la adquisición de los libros por parte de Longman o asociados, tomando en consideración que la obra no figura en el catálogo de 1814 pero sí en el de 1816 y que no se publicó catálogo en el año 1815, la fecha de compra ha de ser coherente con una mención que Thomas Norton Longman hace a A. Constable, de Edimburgo, con fecha 20 de agosto de 1814,

ISSN: 1594-378X

que transcribimos a continuación:

> London Augt. 20Th/14
>
> My dear Sir,
> In answer to your letter received this morning – I am sorry to say that after mature deliberation we have thought it right from the nature of it to decline your request, in the present state of public credit and of our acceptances, having just made some extensive purchases of Large & Valuable Libraries.
>
> Yrs truly
> T.N.L
>
> A. Constable Esq.
> Edin.

Considerando lo exhaustivo de la contabilidad en materia de adquisiciones por parte de Longman y asociados, no podemos dictaminar la procedencia de las "grandes y valiosas" bibliotecas adquiridas en el año 1814, pues cualquier hipótesis al respecto debería completarse cotejando la contabilidad de entradas y salidas de dinero de la compañía del signo del barco.

Queda pues demostrada la existencia de la edición de Amberes 53 en dieciseisavo descrita por Brunet en 1820 y refrendada por la anotación de Buenaventura Carlos Aribau en su edición del año 1846 para la Biblioteca de Autores Españoles encargada por Rivadeneyra, donde menciona dicha edición, que utiliza como base para la suya anotando a pie de página las variantes de Martín Nucio en 1554 y las variantes de Berrillo-Sánchez 1599, y Velasco 1573.

Todos estos datos avalan la hipótesis (hipótesis amplia) sobre la transmisión del texto que ha sido defendida por José Caso González (1967 y 1989), A. Rodríguez López-Vázquez (1989 y 2010) y Aldo Ruffinatto (2000 y 2001) frente a la hipótesis alternativa de A. Blecua y F. Rico (a la que podemos llamar hipótesis restringida) que han establecido sus textos basándose en la inexistencia de las ediciones de 1550 y 1553, esta última demostrada ahora con apoyo documental. Lo cual lleva a revisar las ediciones del siglo XIX, que, una vez abolida la Inquisición, pueden volver a editar el texto completo, no el castigado de 1573. La primera de estas ediciones es la de Téophile Barrois, hecha en París en 1813, pero presentada como si fuera edición de Antonio de Sancha en Madrid, 1813, "a la venta en la librería de Théophile Barrois". La edición, basada en la de Amberes 1554, Martín Nucio, contiene errores de imprenta típicos de un impresor francés, en los que una editorial como la de los herederos de Antonio de Sancha jamás habrían incurrido, ya desde el mismo título: *Lazarillo de* ***Tór****mes*, y el primer titulillo: "Cuenta **el** Lázaro su vida, y quien era su padre." Como se ve, Barrois sustituye la fórmula "cuyo hijo fue", común en todas las ediciones derivadas de Amberes 54 – pero de difícil compresión por arcaica – por la adaptación sintáctica: "quien era su padre" (sin tilde en "quien"). Esto demuestra que interviene en el texto, con mejor o peor fortuna. Es el caso del Prólogo, en donde modifica la extraña fórmula "y esto para que nunca " por: "y por esto nunca", enmienda que le es propia y que Ferrer acepta para su edición. En todo caso cuando no interviene, algunas de sus selecciones tienen interés ecdótico porque evidencian que no se basa sólo en la edición de Martín Nucio, sino que tiene en cuenta a Velasco, Sánchez o la edición de Amberes 53. Es el caso del pasaje: "de manera que frecuentando las caballerizas, ella y un hombre moreno". La omisión de "fue" ante el gerundio sólo tiene como precedente la edición de Velasco o sus derivadas. Sin embargo su texto de base es Amberes 54 porque en el episodio de la longaniza del ciego elige "a la gulilla" frente a la lección de Velasco "al gallillo", coincidente con Aribau/Amberes 53. Una evidencia textual muy clara de que está usando, como mínimo, una edición distinta a Amberes 54, pero también a Velasco, es que mantiene un conocido párrafo omitido por Velasco en el primer episodio: "No nos maravillemos de un clérigo ni de un frayle, por el uno hurta de los pobres...". Con la variante "intervenida" de que

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Barrois modifica el subjuntivo exhortativo "maravillemos" en el indicativo "maravillamos". Modifica también el uso "par de la piedra" en "á par de la piedra", y elige "cozed tal yerba", frende a "cosed" o "coged". Y enmienda "mal de madre" en "mal de comadre". Usa "contraminaba", como Velasco/Sánchez, Aribau/Amberes 53 y Plantino 1595, frente a "contaminaba". Probablemente el segundo texto que está manejando Barrois es la edición de Plantino, que también manejará Ferrer en París 1827.

La siguiente edición, y muy importante, es la de Joaquín María Ferrer, en la Imprenta de Gaultier-Laguionie, que, como la anterior atribuye la obra a Diego Hurtado de Mendoza, cosa por otra parte habitual desde la conjetura postulada por Boutewerk. Joaquín María Ferrer no utiliza las ediciones de 1554 entre otras cosas porque en esa fecha no se conocían ni la de Salzedo ni la de Medina del Campo, y tan sólo había dos ejemplares de la de Burgos, uno de ellos comprado por el Duque de Devonshire en 1813 (actualmente en la biblioteca privada de Mr. John Fleming) y el otro comprado en 1958 por Martin de Bodmer, actualmente en la Biblioteca Bodmeriana de Ginebra. De esta forma Ferrer hace su edición conforme a los ejemplares que él mismo detalla en la introducción:

> La primera y más antigua de todas es del año 1595, I volumen en 12º, impreso en la oficina Plantiniana. El texto es íntegro y correcto, si se esceptúan las faltas tipográficas. La segunda es del año 1599, I volumen en octavo menor, impreso en Zaragoza por Juan Pérez Baldibieso. En esta edición están suprimidos los tres capítulos referentes al fraile de la Merced, al Buldero, y los Tudescos. La Tercera es del año 1601, I volumen en 16º, impreso en París por Nicolás y Pedro Bonfons. Tiene esta edición el texto español en una columna y la traducción francesa en otra por M.P.B Parisien. El texto español es bueno. La cuarta es una segunda edición de la tercera del año 1616, en un volumen del propio tamaño por Adrian Ziffaine sin más diferencia de la anterior, que estar el texto español en una cara, y la traducción al frente. La quinta es la edición de Luna de 1620, de que se ha hecho mención; y la sexta, la segunda de la misma, hecha en Zaragoza en 1652 (pp. 18-19, nota)

Así pues, estos seis ejemplares son en realidad cuatro: Plantino, Sánchez, Bonfons y Luna. Vale la pena detenerse en el hecho de que Ferrer utiliza la edición de Sánchez, porque hoy en día sólo se conocen dos ejemplares de esta edición: uno en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo y el otro en la Biblioteca de la Hispanic Society. Ahora bien, este ejemplar de la BHS procede de la venta, a comienzos del siglo XX de la biblioteca del Marqués de Jerez de los Caballeros a Archer M. Huntington. Pero antes del Marqués de Jerez de los Caballeros la biblioteca procedía de su hermano gemelo, el Duque de T'Serclaes. Así que entre 1827, en que Ferrer usa un ejemplar, y finales de siglo XIX en que el Duque de T'Serclaes posee un ejemplar de la edición de Luis Sánchez, ha tenido que haber alguna compra importante en alguna subasta, probablemente en París.

Además de estos seis ejemplares Ferrer utiliza tres ediciones más, una de ellas en octavo, en Madrid, 1811, que sigue el texto "castigado". La segunda "un tomito en 12º, que dice ser impreso en Madrid en casa de Sancha: pero que no deja duda de ser edición contrahecha en París. Lo propio sucede a la tercera que es un tomito en 18º que suena impreso en Madrid en 1820 aunque sin especificar la imprenta" (p. 20).

Como se ve, la edición de Ferrer en 1827 se basa en una selección interesante de textos: Plantino 1595 y Sánchez 1599 son ediciones necesarias para el establecimiento del estema y están en los estemas propuestos por Caso y Ruffinatto, fuera de la transmisión de las ediciones del 54, salvo la de Amberes a través de Plantino. El uso de la de Sánchez implica que podemos

ISSN: 1594-378X

encontrar algunas variantes de importancia, procedentes de Velasco a través de Sánchez, o incluso algunas variantes específicas de la edición Sánchez que no están en Velasco. En conjunto es una edición notable y hecha con criterio moderno (Ferrer es coetáneo de Lachamnn, el precursor de los métodos de crítica y análisis ecdótico), y más atinada que algunas que se basan sólo en los textos de 1554. Vale decir que esta edición es diferente a la posterior de Aribau de 1846. Tras la de Ferrer, sin contar al menos dos ediciones en Barcelona y Madrid: J. Oliveres 1832 y P. Mora 1834 (preparada por el conocido bibliófilo Benito Maestre) y poco después de la de Aribau aparecerá, en 1847, la de Eugenio de Ochoa, en París, que difiere de todas estas, pero coincide en algún punto ecdótico controvertido, como es, en el episodio del ciego, preferir la lección "gallillo", como hacen Velasco, Aribau y Ferrer, frente a la transmisión de las ediciones de 1554: "gulilla", variante que está lejos de ser nimia. De por medio conviene citar la traducción francesa de Louis Viardot, probablemente la traducción más elegante que se haya hecho hasta ese siglo en lengua francesa, ilustrada además por una serie de grabado magníficos de H. Meisonnier.

Y en 1846 aparece la edición de la BAE, encargada por Rivadeneyra a Buenaventura Carlos Aribau.

Aribau ha tenido acceso a dos ediciones esenciales, Amberes 1553 y Amberes 1554, y además de ello, a una buena cantidad de ediciones que él mismo cita, aunque no precisa si las ha tenido en cuenta para fijar su texto. El texto de Aribau parece seguir fielmente la edición de 1553, anotando además las variantes que ofrece Martín Nucio, aunque con algún error de interpretación evidente, que nos permite detectar qué textos posteriores a Aribau repiten el suyo, como es el caso de Navarro (Madrid 1881) y Rafael Gutiérrez (Madrid, s.a). Se constituye así como la edición más solvente de las que hasta hoy conocemos al utilizar el texto más antiguo conservado (Amberes 53) y un segundo texto de refrendo, tan solo un año posterior (Martín Nucio, 1554). Con toda seguridad ha tenido que utilizar también, para establecer su texto, la edición de Berrillo impresa por Luis Sánchez en Madrid, 1599 y no la de Velasco, aunque hable de ambas en la primera nota a su prólogo. Esta edición de Aribau es la que sigue Luis Navarro (Madrid, 1881), que comentaremos más adelante.

Un año después de la edición española de Aribau aparece en París la edición de Eugenio de Ochoa, dentro del volumen *Tesoro de novelistas españoles antiguos y modernos*, Paris, Baudry, 1847. Ochoa anota la existencia de la edición de Amberes 1553, basado en Brunet, e indicando que se trata de un ejemplar en 16º, pero es evidente que, a diferencia de Aribau, no ha podido consultarlo. Aunque atribuye la obra a Hurtado de Mendoza anota también que fr. José de Sigüenza postula como autor a fray Juan de Ortega y menciona el *Lazarillo castigado* indicando que es un volumen in-octavo reimpreso en Medina del Campo y en Valladolid en 1603 y en Zaragoza en 1652. Y concluye observando que "en 1664 se hizo otra impresión en Madrid, sin segunda parte; en cuyos términos se han seguido haciendo las muchas que en España, y aun en el extranjero, se han impreso hasta el día" (Ochoa: 2). Como se ve, la edición de Ochoa, como las de Barrois y Ferrer, usa para su texto más de un ejemplar antiguo, incluyendo en esto la edición de Velasco; sin embargo para fijar su texto se basa prioritariamente en la de Plantino 1595, de la que hay ejemplar en la Biblioteca Nacional de París. Está claro que también tiene en cuenta las ediciones de Théophile Barrois y de Ferrer, porque también sustituye "y esto para que" en "y por esto", común a ambas ediciones. Esta sustitución proviene de la edición de Juan de Luna, hecha sobre Amberes 54, pero modificada en los pasajes más conflictivos.

Veamos alguna de las cuestiones ecdóticas que plantea el texto de Aribau, comparado con los dos textos derivados de él, Navarro 1881 y Gutiérrez. En principio Navarro sigue muy fielmente a Aribau, pero se aparta en algunas variantes, todas ellas analizables como intervenciones editoriales: la más interesante es la que le lleva a sustituir "se ensangosta" por "se angosta", lo que encuentra una explicación sencilla en la intención de facilitar la

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

compresión de un verbo en desuso en el siglo XIX, que Aribau mantiene, pero Navarro moderniza, como ya hemos dicho, en "se angosta". Esta variante sirve para detectar que la edición de Gutiérrez sigue la de Aribau y no la de Navarro, porque mantiene "se ensangosta". En todo caso hay una mala lectura de la edición de Amberes 1553 por parte de Aribau, que se transmite a estas dos ediciones y que disuade de la posible conjetura de que Gutiérrez estuviese leyendo también a partir de la edición de Amberes 1553 que usa Aribau. Estamos en el epsiodio del buldero, casi en el desenlace; en este episodio no disponemos de la guía de Velasco y de Berrillo-Sánchez, las dos ediciones castigadas, que suprimen el episodio del buldero; hay, pues, que cotejar con las ediciones del 54. siguiendo la edición de Martín Nucio, Amberes 1554 leemos: "trasportado en la diuina essencia, que el planto y ruydo y bozes que en la yglesia auia". El cajista de la BAE no entiende el término culto 'planto' y añadiendo una tilde convierte lo que es un sustantivo (planto: lamentación, treno) en una forma verbal, de modo que edita un pasaje disparatado: "trasportado en la divina esencia que él plantó". Bien, pues esto es lo que repiten tanto Navarro como Gutiérrez, lo que prueba que derivan de Aribau, ya que ninguna edición anterior coincide en tan extraña lectura.

Asumiendo la hipótesis de que la edición Berrillo-Sánchez, que es un *Lazarillo castigado*, es decir, donde aparecen suprimidos los episodios del fraile de la Merced y del Buldero, no esté siguiendo el texto de Velasco, sino, o bien la misma edición que luego leerá Aribau, o bien directamente la prínceps, podemos aclarar un problema ecdótico esencial. Se refiere a las *omisiones* o *supresiones*, conceptos que en realidad son diferentes: los episodios del fraile y el buldero se *suprimen* por decisión inquisitorial y en este sentido la edición de Velasco marca los límites tolerados para editar un *Lazarillo castigado*, pero no implica que Berrillo y Sánchez vayan a hacer su edición siguiendo a Velasco en lo que atañe a otras variantes; en efecto, en donde Velasco está modificando el texto de la prínceps, Aribau y Berrillo-Sánchez coinciden en otra lectura, no modificada, avalada por las ediciones de 1554. Este punto ecdótico puede resolverse con notas a pie de página que expliquen las variantes y las decisiones editoriales. Pero no explica algo que aparece si cotejamos en las ediciones Aribau, Velasco y Berrillo-Sánchez, las variantes que corresponden a omisiones típicas de errores de cajistas. Es el caso de la modificación introducida en el texto de Berrillo-Sánchez/Velasco en el breve episodio del capellán. El texto completo es el siguiente: "Este fue el primer escalón que yo subí, para venir a alcanzar buena vida, porque mi boca era medida." El texto de la edición Sánchez suprime el pasaje final "porque mi boca era medida", pasaje que ha tenido distintas interpretaciones. Nos interesa el hecho mismo de la *omisión* en el texto Berrillo-Sánchez, frente a su mantenimiento en Velasco y Aribau. Como se sabe, un problema típico de las ediciones, sobre todo cuando estamos en la fase final y los tipógrafos o cajistas están ya cansados, es que *se saltan* una línea, en los casos en que están leyendo una edición, sobre todo si la edición es en dozavo, con tipos muy pequeños. Veamos qué pasa si atendemos no a este caso aisaldo, sino a varios otros casos de omisiones en Sánchez, Velasco a Aribau: vamos a alinearlas:

Omisiones en Sánchez: encima de un negro colchón
porque mi boca era medida
creo yo que el pecador
por hombre de justicia

Omisión en Velasco: viendo que no hay nadie que
medre sino los que lo tienen

Resulta curiosa este semejanza entre los seis casos de omisiones. Los cajistas recurren a usos de abreviaciones clásicas, como *que*>*q* y *porque*>*pque* o bien al uso de las marcas nasales, que

ISSN: 1594-378X

permite ahorrar un espacio en una sílaba por medio de *en*>*ê*. Recurren también al esponjamiento de línea (separar con un cuadratín y medio o dos las palabras, en vez de con un solo cuadratín) para ajustar la caja. De esta forma los seis ejemplos anteriores se pueden manifestar en tipografía de la siguiente forma:

encima de û negro colchô
pque mi boca era medida
creo yo que el pecador
por hombre de justicia
viêdo q no hay nadie que
medre sino los q lo tienen

Es fácil aceptar que un cajista salte una línea, pero cuesta un poco más de trabajo aceptar que salte dos a la vez. Sin embargo tenemos un ejemplo muy claro y suficientemente demostrativo en la edición de Bidelo, Milán 1615, en donde podemos leer este extraño fragmento:

pluguiera a Dios que me demedianero

¿Qué cosa es "demedianero"? Es simplemente el rastro ecdótico de que Bidelo, o el ejemplar del que Bidelo se vale para su edición, se han saltado exactamente dos líneas de 25 emes:

ra a Dios que me demedia
ra.Los sábados cómense en
esta tierra cabezas de car-
nero

Si añadimos a estos 25 emes o cuadratines los 7 u ocho que corresponden a los titulillos exentos y los espacios en blanco para no montarlos en el texto nos encontramos con que aproximadamente tenemos una caja de 32 o 33 emes. Exactamente como la de Amberes 1554 de Martín Nucio que edita el texto sin titulillos exentos y en dozavo. Este salto de dos líneas no debe de ser cosa de Bidelo, sino de la edición intermedia entre la prínceps y Bidelo, que podemos situar entre 1550 y 1553, ya que la distribución de titulillos en Bidelo es anterior a la aparición del texto dividido en tratados, que es cosa de Amberes 1553 (Byrcman, sin duda). Las variantes que ofrece Bidelo respecto al texto de Aribau indican que la fuente editorial de la que copia Bidelo es más cercana a la prínceps que esa edición de Amberes 53. Entre Estrasburgo y Milán, el centro editorial más importante es Lyon, en donde aparece en 1561 la primera traducción francesa conocida, debida a Jean Saugrain; por otra parte sabemos que el impresor Augustin Frisius tenía la costumbre de imprimir fraudulentamente en Estrasburgo con el falso pie de imprenta de Sebastian Griphius, Lyon.

Si tanto Velasco, como Sánchez, como el cajista de Amberes 1553 están leyendo el mismo ejemplar, es decir la prínceps, y todos estos casos son 'saltos de línea' eso quiere decir que la prínceps se está editando en dozavo a renglón de 25 emes o cuadratines. En letra redonda moderna, no en gótica. Pero ¿se puede editar en octavo con solo 25 o 26 cuadratines en cada línea? La edición de Martín Nucio se hace en dozavo y en letra moderna redonda y tiene en torno a 32 emes, con las variaciones posibles de los medios cuadratines en la separación. Parece mucha diferencia.

Es mucha diferencia, pero hay que tener en cuenta un problema esencial: Martín Nucio está editando con el margen cerrado; es decir: no usa la posibilidad que usan editores, como

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

por ejemplo Elzevir, que edita en dozavo a Hugo Grocio en Amsterdam con la siguiente disposición formal:

Probatur id ex conservatio-en impe-riorum.	XII. Providentiæ divinæ circa res

Se destinan varios cuadratines a la izquierda del margen real del texto para indicar los temas de cada parágrafo o grupo de parágrafos. Los tipos en cursiva son más pequeños, cono lo que los 8 cuadratines de "Probatur" corresponden en realidad a 6; a lo que hay que añadir el espacio en blanco necesario para no montar los titulillos sobre el texto. Así que, en efecto, se puede editar en dozavo con una caja de texto de 25 o 26 emes, con tal de que se haga lo mismo que Elzevir.

Que parece ser que es lo que ha debido de pasar en la príncep: en Velasco y en Sánchez no se edita la historia de Lázaro de Tormes dividiendo en tratados, como se hace en Amberes 1553, reproducida en otro formato por Aribau. La príncep, como ha sospechado Francisco Rico, no estaba dividida en tratados; es la edición de Amberes 1553 la que modifica la disposición en donde las informaciones: "Lázaro cuenta su linaje y nacimiento", "Asiento de Lázaro con el ciego" o "Cómo Lázaro asentó con un clérigo" estaban ocupando el mismo espacio que podemos ver en la edición de Hugo Grocio hecha por Elzevir. Los 'capitulillos' son simples informaciones temáticas de un texto que se está editando corrido y con caja restringida de 25 o 26 emes, de la que de vez en cuando los que copian la edición, Velasco, Sánchez o el editor antuerpiano (por ejemplo Brickman) hacen un salto de línea involuntario: *omiten* un breve pasaje que no afecta a la sintaxis. Salvo que suceda lo que le sucede al colchón del escudero en la transmisión textual.

¿Qué le sucede al colchón del escudero?

Si aplicamos la 'hipótesis restringida' sobre la transmisión (es decir, la propuesta Blecua-Rico), al colchón del escudero no le pasa nada. Este es el texto común a las ediciones de 1554:

> sobre el qual estaua tendida la ropa que por no estar muy continuada a lauar se no parecia colchón (Martín Nucio)
>
> sobre el qual estaua têdida vna ropa que por no estar muy continuada a lauar se no se parescia colchon (Alcalá)
>
> sobre el qual estaua tendida la ropa / que por no estar muy continuada ha lauar se no parescia colchon (Burgos)

Como se ve, el texto no es exactamente el mismo: en Amberes y Burgos es "la ropa", pero en Alcalá es "vna ropa"; en Amberes y Alcalá es "a lauar" y en Burgos "ha lauar"; Amberes y Burgos editan "tendida" y Alcalá presenta una modificación de cajista: "têdida"; por último, Alcalá repite "a lauar se no se parescia". ¿Cómo es el texto de Velasco, Aribau y Berrillo-Sánchez?

> sobre el cual estaba tendida la ropa *encima de un negro colchón* que, por no estar muy habituado a lavarse (Aribau y Velasco)
>
> sobre el cual estaba tendida la ropa que por no estar muy habituada a lavarse no parecía colchón (Berrillo-Sánchez)

ISSN: 1594-378X

La edición de Berrillo-Sánchez, como hemos dicho, omite lo que corresponde a una línea. Pero entonces la concordancia ya no se ha de hacer con "colchón", sino con "ropa", y en vez de "habituado" hay que corregir en "habituada". Es una corrección editorial, no de cajista. ¿Lee Berrillo-Sánchez directamente de la prínceps, es decir de α , o lee de una edición perdida intermedia, es decir de β?

Es importante dirimir esta cuestión, porque no es pensable que Berrillo, el verdadero editor, corrija "habituado" en "habituada" sin darse cuenta de que se ha omitido una línea. Berrillo corrige a partir de un texto que deriva de la prínceps, no a partir de la misma prínceps. Tal vez una sola desviación como esta, por significativa que sea, se puede explicar de alguna otra manera. Pero si nos encontramos con otro ejemplo de desviación común solo a Aribau/Amberes 53 y a Berrillo-Sánchez, es más difícil admitir una explicación diferente a la idea más natural. Y esa segunda desviación común a ambas ediciones existe y es muy llamativa. Estamos ahora en el episodio del ciego, al que Velasco y todas las ediciones del 54 tildan de "sagacísimo ciego". Se trata de un adjetivo superlativo largo, el superlativo de "sagaz". Sin embargo las ediciones de Aribau y Berrillo-Sánchez coinciden en "graciosísimo ciego". Difieren mucho: sin contar el sufijo superlativo, en un caso cinco letras, en el otro, siete. En un caso las vocales 'a,i,o', en el otro caso sólo una vocal, la 'a', repetida. Esto no se puede atribuir a error de copista ni de cajista. ¿Cuál es la explicación?

La explicación es que Aribau, además de editar sobre el texto base de Amberes 53 y de anotar las variantes de Martín Nucio, está incorporando aquí a su texto esa variante que es específica de la edición Berrillo-Sánchez, una de las que Aribau detalla en su prólogo. Simplemente, las variantes que no son de Martín Nucio, Aribau no explicita de dónde las toma. Hay una segunda evidencia de que está usando la edición Berrillo-Sánchez: en el pasaje del prólogo en donde todas las ediciones coinciden en: "si muy detestable no fuese", Aribau pone nota a pie de página con la variante "si muy detestablemente no lo fuese". Bien, esa variante sólo aparece en la edición Berrillo-Sánchez; por cierto, esta variante no está recogida en las anotaciones de Aldo Ruffinatto, que en el caso de Berrillo-Sánchez, omite algunas variantes de importancia, que están tanto en la edición de Velasco como en la de Berrillo-Sánchez.

Parece, pues, que es importante establecer la *collatio* que está siguiendo Aribau, porque tal vez podamos detectar alguna otra modificación textual que no corresponda a Martín Nucio ni a Velasco o Berrillo-Sánchez. No es el caso de "contraminaba" frente a "contaminaba", que sigue Aribau y aparece tanto en Berrillo-Sánchez como en Plantino. Ya se recordará que la edición de Plantino está también en la *collatio* de la edición de Joaquín María Ferrer; hay ejemplar de la edición de Plantino tanto en París como en Madrid, por lo que es muy probable que Aribau, que también la cita en el prólogo, la haya utilizado.

Además de cotejar las dos ediciones antuerpienses, de 1553, sin pie de imprenta y atribuibles a Arnoldo Byrcman y la de 1554 de Martín Nucio, Aribau está utilizando otra edición más, o tal vez más de una. Los casos en que la lección de Nucio difiere de la que sigue como guía, Aribau anota que la variante es de Nucio. Sin embargo hay un conjunto de 17 diferencias en las que Aribau no anota que sean de Nucio, pese a que alguna de ellas, como "a la gulilla", en vez de "al gallillo", coincide también con la lección de Nucio. Bien, la mayor parte de ellas están en la edición Berrillo-Sánchez y no siempre están en el *Lazarillo* castigado de Velasco. Hoy en día existen dos ejemplares de la edición Berrillo-Sánchez de 1599, uno en la Biblioteca Central de la Universidad de Oviedo, signatura A-135, y el otro en la Hispanic Society of America, New York. Afortunadamente sabemos que el fondo hispánico de la HSA procede de la compra de los fondos bibliográficos del Marqués de Jerez de los Caballeros por Archer Milton Huntington a principios del siglo XX. Y sabemos también que buena parte de esa biblioteca procede de la del hermano gemelo del marqués, el Duque de T'Serclaes. Lo que quiere

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

decir que cuando Aribau prepara la edición para la BAE, por encargo de Rivadeneyra, puede disponer de los fondos del anterior Duque de T'Serclaes, es decir, del ejemplar de la edición de 1599. Esta edición es una *castigada*, como hemos dicho, es decir, no contiene los episodios del fraile de la Merced ni el Buldero. Pero sí contiene fragmentos que no aparecen en la edición de Velasco. ¿Es necesario recurrir a Velasco para completar el elenco de variantes anotadas al pie en la edición Aribau? En absoluto. El texto de Aribau se completa perfectamente postulando que su texto base es Amberes 53 y que cuando anota variantes de Martín Nucio, indica de dónde proceden, pero cuando anota variantes de Berrillo-Sánchez no lo indica. Aribau, en lo que atañe a la división en siete tratados, sigue la disposición de Amberes 53. Berrillo-Sánchez, en cambio, mantienen el texto conforme debía de estar en la prínceps que es fuente de la del 53. Los problemas generales del cotejo de variantes, según la hipótesis amplia, se solventan postulando que existe una edición intermedia entre la prínceps de Estrasburgo 50 y la edición retocada con la división en tratados hecha por Brycman en Amberes, seguramente sin pie de imprenta. Esto afecta indirectamente a la interesante edición de Bidelo en Milán, 1615, que tampoco divide en tratados y que presenta coincidencia tanto con Amberes 53 como con la prínceps que sin duda es la que está siguiendo Velasco para su *expurgatio*. De ahí vienen las diferencias entre Velasco y Berrillo-Sánchez. Juan Berrillo, al que hay que considerar el verdadero editor de la que conocemos como Sánchez 1599, tiene que seguir el dictamen de la Inquisición en cuanto a la supresión de los tratados cuarto y quinto, pero no está obligado a repetir el texto de Velasco en el resto de los tratados. La solución más sencilla a este enigma es que, o bien Velasco modifica algunos pasajes y en ese caso Berrillo y Velasco están utilizando ambos la prínceps, pero Berrillo mantiene las lecturas sin modificar, o bien Velasco y Berrillo siguen dos ediciones distintas, anteriores a la de Amberes 1553. En este caso disponemos de dos buenos candidatos a impresores del entorno geográfico de Estrasburgo: J. Oporino en Basilea y en Colonia el propio Arnoldo Byrcman. Todo esto nos lleva plantear el eterno problema de la autoría de la obra, que, a tenor de los datos documentales y ecdóticos que hemos manejado apunta de forma clara a Francisco de Enzinas, como ha defendido Roland Labarre (2006 y 2010), que edita su texto conforme a la 'hipótesis restringida', siguiendo prioritariamente el texto de la edición de Burgos 1554, único ejemplar en Ginebra, Biblioteca Bodmeriana. Esto hace que Labarre haya postulado su propuesta de autoría para Francisco de Enzinas sin aportar todas las pruebas, documentales y ecdóticas, que avalan la autoría del "príncipe de los heterodoxos españole", a quien sería mucho más justo tratar de "príncipe de los reformadores humanistas españoles en el exilio".

En cuanto a la edición de 1550 a la que hace referencia Bonilla por un comentario del duque de T'Serclaes, podemos aclarar que si dice "impresa fuera de España" no es por afán de omitir datos, sino porque el pie de imprenta de Augustín Frisio reza "En Argentina". Dado que Argentina era en 1550 un territorio que todavía no estaba sistemáticamente colonizado y carecía de imprentas y aun de ese mismo nombre, este pie de impresión debió de haber confundido bastante al duque, que no supo asociar Argentina a algo más cercano a las circunstancias de impresión de una edición del *Lazarillo*. El nombre de Argentina sirve en este caso para indicar Estrasburgo, que está situada sobre los restos de la antigua ciudad romana de Argentorate/Argentoratum, otro cambio abrupto de denominación de los que eran constantes en las ciudades de Holanda, Francia, Inglaterra y Alemania, como atestiguan los siguientes casos: Lugdunum Batavorum resulta en Leyden (se presta a confusión con Lyon, Lugdunum), Durocortorum pasa a llamarse Reims, Bipontum se traduce come Zweibrücken, Verulamium toma el nombre de St. Albans. Si el duque no estaba familiarizado con los nombres romanos de las ciudades antiguas, es probable que simplemente recordase que era un volumen hecho fuera de España, pues no asociaba Argentina con una ciudad que le resultase conocida y el país sudamericano le resultaría de todo punto imposible.

ISSN: 1594-378X

Bibliografía

A General Catalogue of Valuable and Rare Old Books (1814), Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme, & Brown. University of Reading, Special Collections Service, MS 1393/I/293

A Catalogue of An Extensive Collection of Old Books (1816), Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown. University of Reading, Special Collections Service, MS 1393/I/294

A Catalogue of Old Books, Longman (1817), Londres, Hurst, Rees, Orme and Brown. University of Reading, Special Collections Service, MS 1393/I/295

A Catalogue of Old Books, Longman (1818), Londres, Hurst, Rees, Orme and Brown. University of Reading, Special Collections Service, MS 1393/I/296-7

A Catalogue of Old Books, Longman (1820), Londres, Hurst, Rees, Orme and Brown. University of Reading, Special Collections Service, MS 1393/I/298

A Catalogue of Old Books (1822), Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown. University of Reading, Special Collections Service, MS 1393/I/299

A Catalogue of Old Books, for the year 1824 (1824), Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green. University of Reading, Special Collections Service, MS 1393/I/300-304

RICO, Francisco, ed. (2011), *Lazarillo de Tormes,* Madrid, Real Academia Española.

RODRÍGUEZ, Arturo (2015) "La edición del Lazarillo de Amberes 1553: pruebas documentales", *Artifara*, 15, Marginalia: pp. 11-22.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2010) "El tractado del Escudero en el *Lazarillo de Tormes* y la metodología de atribución de la obra, nuevas aportaciones al stemma", *Lemir*, XIV, pp. 259-272

——— (2012) "Reseña de Lazarillo de Tormes, edición de Francisco Rico", *Artifara*, 12, Marginalia, pp. 1-4.

RUFFINATTO, Aldo (2000) *Las dos caras del Lazarillo*, Madrid, Castalia.

RUMEAU, Aristid (1964) "Notes sur les *Lazarillo*. L'édition d'Anvers, 1553, in-16", *BHi*, LXVI, pp.57-64.

Documentación de archivo

Longman Divide Ledger B1 (1807-1828), University of Reading Special Collections Service, MS 1393/1/A2

Longman Commission Ledger C1 (1807-18), University of Reading Special Collections Service, MS1393/1/B1

Longman Commission Ledger C2 (1807-28), University of Reading Special Collections Service, MS 1393/1/B2

Longman Correspondence (1811-1818), University of Reading Special Collections Service, MS 1393/I/97-102

ISSN: 1594-378X

Tre strategie narrative per il ricordo e la ricostruzione di un passato traumatico: Javier Marías, Almudena Grandes e Antonio Muñoz Molina

FAUSTA ANTONUCCI
Università Roma Tre

Resumen
La reelaboración del pasado traumático de la Guerra Civil y de la dictadura es un tema explorado con enorme frecuencia en la narrativa española desde al menos el año 2000. Aquí se examinan algunos presupuestos de esta reelaboración, como la confianza (o al contrario el escepticismo) en la posibilidad de llegar a conocer y a contar la verdad, manifiestas ambas opciones en las estrategias de narración y en la construcción de los personajes. Se centra el análisis en dos escritores — Javier Marías y Almudena Grandes — que adoptan una postura divergente de cara a las problemáticas relacionadas con la recuperación de la memoria traumática, aunque algunas obras suyas manifiesten singulares parecidos en la construcción de la intriga y de los personajes. El ejemplo de de *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina cierra el recorrido analítico mostrando otra estrategia narrativa para la evocación de un pasado conflictivo, de acuerdo con una postura ideológica peculiar.

Abstract
La rielaborazione del passato traumatico della Guerra Civile e della dittatura è un tema narrativo frequentissimo in Spagna almeno dal 2000. Qui si esaminano alcuni presupposti di questa rielaborazione, in particolare la fiducia o meno nella possibilità di ricostruire e raccontare la verità, che si manifesta sia nelle strategie di narrazione, sia nella costruzione dei personaggi. Al centro dell'analisi due scrittori — Javier Marías e Almudena Grandes — che adottano una posizione divergente riguardo a molte problematiche connesse con il recupero della memoria traumatica, pur nella singolare somiglianza di alcuni ricorsi d'intreccio. L'esempio de *La noche de los tiempos* di Antonio Muñoz Molina chiude l'analisi mostrando un'altra strategia narrativa per la ricostruzione di un passato conflittuale, in accordo con una posizione ideologica del tutto peculiare.

Forse non c'è tema più esplorato nella narrativa spagnola degli ultimi vent'anni di quello relativo alla rievocazione del traumatico passato recente del Paese: la Guerra Civile del triennio 1936-39 e il lungo dopoguerra dittatoriale. Non basterebbe una monografia a dare conto di tutte le opere che — sempre più numerose soprattutto a partire dal 2000, anno di fondazione della "Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica" — si sono dedicate a raccontare storie connesse con una problematica che, per tutta la durata del regime franchista, era stata tabù, e che poi il cosiddetto "patto del silenzio" sul quale si era basata la Transizione alla

Fausta ANTONUCCI, "Tre strategie narrative per il ricordo e la ricostruzione di un passato traumatico: Javier Marías, Almudena Grandes y Antonio Muñoz Molina", *Artifara* 15 (2015) Contribuciones, pp. 243-257.
Recibido el 06/08/2015 · Aceptado el 13/09/2015

democrazia aveva sconsigliato di fare emergere[1]. Rimandando per un quadro d'insieme ai numerosi lavori critici che hanno tentato questa impresa[2], mi limiterò in queste pagine a proporre l'analisi di tre modalità che mi sembrano specialmente rappresentative di altrettanti atteggiamenti in merito. La prima è esemplificata nel romanzo di Javier Marías *Corazón tan blanco*, che presenta un trattamento metaforico e filosofico del problema. *El corazón helado* di Almudena Grandes mostra al contrario l'adesione a un modello narrativo di stampo realista con una forte componente di impegno politico, e sembra costruirsi in contrasto e polemica (sebbene forse non consapevole) con *Corazón tan blanco* di Marías. L'ultimo romanzo analizzato in questo trittico, *La noche de los tiempos* di Antonio Muñoz Molina, è ancora diverso in quanto non propone come gli altri due una riscoperta del passato silenziato per il tramite di una inchiesta e una narrazione intradiegetica, quanto piuttosto una ricostruzione del passato attraverso l'immaginazione del narratore e per il tramite di un personaggio 'medio', che non si identifica con nessuna delle posizioni contrapposte ed estreme il cui conflitto condusse alla Guerra Civile.

1. JAVIER MARÍAS: IL RAPPORTO DOLOROSO E CONTRADDITTORIO TRA PASSATO E PRESENTE

Quando nel 1992 Javier Marías pubblicò *Corazón tan blanco* dava inizio alla fase più fortunata della propria scrittura narrativa, conquistandosi milioni di lettori che da quel momento in poi avrebbero seguito con interesse ogni suo nuovo romanzo. Uno dei motivi intorno ai quali ruota l'intreccio di *Corazón tan blanco* è il peso delle frasi che diciamo a cuor leggero senza pensare seriamente alle conseguenze che potranno avere; e il suo corrispettivo, l'impatto che l'ascolto di una frase (voluto o non voluto che sia) può avere nella vita di una persona. "«Cuando tengas secretos o si ya los tienes, no se los cuentes»" (Marías, 2006: 195) è il consiglio che riceve il narratore, nel giorno del suo matrimonio, dal padre: un padre che ha alle spalle una tripla vedovanza, e che il narratore nomina sempre solo con il cognome, Ranz, mai con il nome proprio. Fedele al consiglio che ha dato al figlio, il padre ha taciuto e continua a tacere fin quasi alla fine del romanzo sulle circostanze della sua vita: lavoro e affari, amori e matrimoni. Il narratore sa solo che, prima che con sua madre Juana, il padre era stato sposato con la sorella di lei, Teresa, morta precocemente per una malattia. Tuttavia un amico del padre, l'inquietante Custardoy, inizia a insinuare dubbi e interrogativi nell'animo del narratore, facendosi sfuggire (ma è evidente che non si tratta di un lapsus) la vera causa della morte di Teresa: non una malattia ma un suicidio, poco dopo il ritorno dal viaggio di nozze. In più, Custardoy fa in modo di alludere anche all'esistenza di un'altra moglie di Ranz, la prima, mai menzionata da nessuno e anch'essa morta in circostanze poco chiare. Il narratore, turbato, parla di queste scoperte con la sua giovane moglie Luisa, e questa convince il marito ad approfondire: così, nel corso di una ricerca che assume quasi i caratteri dell'inchiesta poliziesca, entrambi raccolgono indizi e prove che confermano le insinuazioni del primo informatore, anche se resta un mistero il motivo per il quale Teresa si era suicidata. La spiegazione la dà Ranz a Luisa in quella che è una vera e propria confessione che il narratore ascolta, non visto, da un'altra camera della casa in cui si svolge questa scena culminante del romanzo: Ranz aveva rivelato a Teresa di avere ucciso per lei la sua prima moglie, la cui esistenza si frapponeva fra loro due; e Teresa non aveva potuto sopportare questa corresponsabilità, il peso della complicità involontaria con l'assassinio. Il narratore, del quale solo in questo capitolo veniamo a sapere il

[1] Sulle motivazioni di questo "patto" e le condizioni che lo determinarono, così come anche sulle sue conseguenze nella cultura spagnola e sugli equivoci che — per reazione — ha generato nella consapevolezza delle cause della Guerra Civile, si veda Ranzato (2006).
[2] Tra tanti, cito almeno: Corredera González (2010); Luengo (2004); Moreno Nuño (2006). Utili rassegne in Sarmati (2009 e 2012).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

nome — Juan — come se la rivelazione rappresentasse per lui l'uscita dall'anonimato, è dunque il frutto di un delitto e di due morti violente, senza le quali mai Ranz avrebbe sposato Juana, sorella di Teresa e madre del narratore.

Prima di decidersi a rispondere alle domande della nuora, Ranz le dice che teme di ripetere l'errore fatto con Teresa: dire quello che non avrebbe dovuto essere detto. Ma Luisa ribatte che lei non si ucciderebbe mai per qualcosa che è successo quarant'anni prima, qualsiasi cosa sia. E Ranz commenta che lo immaginava, e che anzi, crede che lei non si ucciderebbe neppure se Juan le rivelasse ora quello che lui a suo tempo aveva rivelato a Teresa. "«Tú eres distinta, los tiempos son distintos, más leves, o más duros, lo encajan todo»". Ma dubita: "«Sin duda no te matarías, pero tal vez no querrías volver a verme»". E Luisa: "«Lo que usted hiciera o dijera hace cuarenta años me importa poco y no va a variar mi afecto. Es usted al que yo conozco […]. No conozco al de entonces»" (Marías, 2006: 361). E mantiene la parola: nonostante il racconto di Ranz l'abbia sicuramente colpita — come si capisce dalla ripetizione quasi meccanica della frase "No me lo cuente si no quiere" nei momenti più drammatici della storia — alla fine, dopo un lungo silenzio, gli dice soltanto: "«Va siendo hora de pensar en la cena, si tiene hambre»" (Marías, 2006: 379).

Neanche Juan appare sconvolto più di tanto dopo aver ascoltato la storia segreta del passato paterno: anzi, nel capitolo seguente afferma che i presentimenti di disgrazia che l'hanno angosciato fin dal momento del suo matrimonio adesso si sono attenuati, e che, sebbene non sia ancora capace di pensare al futuro come entità astratta, tuttavia adesso non rifugge più come prima dal proiettare nel domani la vita sua e di Luisa[3]. Contemporaneamente, quel padre che gli era sempre sembrato uguale a se stesso, e del quale in uno dei primi capitoli del romanzo dice che, pur avendo trentacinque anni più di lui, "nunca ha sido viejo" (Marías, 2006: 180), ora invece è, almeno ai suoi occhi, "casi un viejo, lo que nunca ha sido" (Marías, 2006: 386). Il tempo si è sbloccato dunque, la consapevolezza lo ha rimesso in moto: questo è senz'altro un effetto positivo della rivelazione del segreto paterno ascoltata da Juan. Ma è un effetto che resta circoscritto all'ambito privatissimo del rapporto matrimoniale del narratore e della sua capacità di immaginarsi nel futuro. Juan, così come Luisa, non pensano neanche per un momento a modificare il loro modo di relazionarsi con Ranz, a rompere il silenzio che gli ha permesso di continuare a vivere[4]. Il Ranz che ha commesso un uxoricidio quarant'anni prima non è il Ranz di oggi, per Luisa, che continua a trattarlo "como si esa noche no hubiese existido o no contara" (Marías, 2006: 386). Per Juan, "[l]o que oí aquella noche de labios de Ranz no me pareció venial ni me pareció ingenuo ni me provocó sonrisas, pero sí me pareció pasado" (Marías, 2006: 388). E il passato, riflette, è quasi come se non fosse accaduto: "A veces tengo la sensación de que nada de lo que sucede sucede, de que todo ocurrió y a la vez no ha ocurrido, porque nada sucede sin interrupción, nada perdura ni persevera ni se recuerda incesantemente […]. A veces tengo la sensación de que lo que se da es idéntico a lo que no se da [...]" (Marías, 2006: 383-384). Tuttavia, come riflette poco più avanti, "también es verdad que a nada se le pasa el tiempo y todo está ahí, esperando a que se lo haga volver, como dijo Luisa" (Marías, 2006: 384). La contraddizione che si manifesta in questa riflessione del narratore è centrale per il tema del quale ci occupiamo in queste pagine. Se tutto è uguale, perché ciò che è passato è come se non fosse mai accaduto, il crimine commesso dal padre di Juan non può dare luogo a

[3] "Ahora mi malestar se ha apaciguado y mis presentimientos ya no son tan desastrosos, y aunque aún no soy capaz de pensar como antes en el futuro abstracto, vuelvo a pensar vagamente, a errar con el pensamiento puesto en lo que ha de venir o puede venir [...]" (Marías, 2006: 383).

[4] "Yo he llevado desde entonces una vida normal e incluso agradable, después de cualquier cosa se puede seguir viviendo, los que podemos: he hecho dinero, he tenido un hijo del que estoy contento, he querido a Juana y no la hice desgraciada, he trabajado en lo que más me atraía, he tenido amigos y buenos cuadros. Me he divertido. Todo eso ha sido posible porque nadie supo nada, sólo Teresa" (Marías, 2006: 372).

ISSN: 1594-378X

giudizi di condanna emessi con sicurezza; ma al tempo stesso, poiché il passato proietta comunque la propria ombra sul presente, solo conoscerlo può aiutare ad allontanare quei "presentimientos de desastre" che affliggono chi, come Juan, senza saperlo deve l'esistenza proprio a quel crimine.

Il tragico segreto familiare esplorato da Marías in questo romanzo è facilmente leggibile come una metafora del "patto del silenzio" che rappresentò il pegno da pagare per il passaggio indolore dalla dittatura alla democrazia all'epoca della Transizione. Nel romanzo, un "patto del silenzio" accomuna due generazioni: la madre e la nonna di Juan, che gli hanno sempre nascosto la verità sulla morte di sua zia Teresa; e Juan e Luisa, che dopo aver appreso il segreto di Ranz scelgono di continuare a tacere e a far finta di nulla. Dal canto suo, il personaggio di Ranz, critico d'arte arricchitosi durante il franchismo grazie a oscure speculazioni, dietro la cui maschera di personaggio disinvolto e di gran mondo si nasconde un assassino, si presta specialmente bene a incarnare i crimini della dittatura nascosti dietro il volto presentabile dei suoi epigoni convertiti alla democrazia. Lungi dallo scrivere una narrativa deliberatamente disinteressata ai problemi della Spagna (accusa che gli venne ripetutamente mossa ai suoi inizi come scrittore), Marías al contrario starebbe dunque esplorando uno dei problemi basilari della Spagna democratica: la rimozione di un passato tragico che finisce per condizionare negativamente il presente[5]. Naturalmente si tratta di un'esplorazione che, invece di adottare le modalità del racconto realista, si avvale di suggestioni derivate dalla psicanalisi e dalla filosofia postmoderna: il "ritorno del rimosso" nelle forme perturbanti e sinistre del fantasma, la crisi della nozione di tempo lineare e di storia[6], la sospensione o finanche l'impossibilità del giudizio etico[7].

Soprattutto questi ultimi due aspetti sono estremamente provocatori per il lettore che adotti un punto di vista storicista e non concepisca altro impegno per la letteratura al di fuori della denuncia o della presa di posizione esplicita[8]: come si vede in alcune critiche che stigmatizzano l'atteggiamento di Juan e Luisa nei riguardi del segreto di Ranz come superficiale, infantile, interessato, privo di etica[9]. Per quanto comprensibile e argomentabile con concreti riferimenti testuali, questa interpretazione pecca tuttavia di semplicismo e parzialità. Infatti, le riflessioni di Juan sul problema del tempo e del rapporto fra presente e passato, nonché sull'incertezza del giudizio e sull'impossibilità di conoscere davvero la verità, non sono frutto della sua insipienza come personaggio di finzione ma echeggiano posizioni filosofiche di estremo rilievo, prima fra tutte quella espressa da Nietzsche nelle sue *Considerazioni inattuali* (in particolare in "Sull'utilità e il danno della storia per la nostra vita"). Con il che non voglio affermare che non si possa essere in disaccordo con Nietzsche, ma solo che non si possono interpretare come difetti del personaggio riflessioni che rispecchiano una preoccupazione seria e profonda di Marías circa la funzione della memoria e, per parafrasare Nietzsche, circa l'utilità e il danno che ci può derivare dalla conoscenza del passato. *Corazón tan blanco*, infatti, si impernia proprio sulla contraddizione che riassumevo più sopra: se da una parte sapere quanto è avvenuto è un'esigenza imprescindibile, d'altra parte questo stesso sapere contamina. Una delle tante riflessioni scaturite dal richiamo intertestuale al *Macbeth* shakespeariano che riecheggia fin dal titolo è proprio questa: è nel momento in cui sa che Macbeth ha assassinato Duncan che lady Macbeth diventa davvero sua complice, come Teresa quando ascolta da suo

[5] È questa in estrema sintesi l'interessante lettura di Cuñado (2004).
[6] Si veda su questo tema, centrale in Marías, Candeloro (2012), in particolare la sezione dedicata a *Corazón tan blanco*.
[7] Il riferimento è alla *epoché* derridiana; in proposito si veda il dialogo con Derrida in Kerney, Dooley (1999: 81-101).
[8] Al riguardo sono illuminanti le riflessioni di Scharm (2009) che insistono sulle diverse qualità dell''impegno' in letteratura e sull'aspetto peculiare che questo impegno assume nella narrativa di Marías, anche se mai disgiunto da uno scetticismo di marca nietzscheana.
[9] In particolare Calvelo (2002) e Fernández (2003).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

marito il resoconto dell'uxoricidio commesso e, non accettando questa complicità, si uccide[10]. Né d'altro canto sapere quanto è avvenuto offre certezze, non in primo luogo le certezze necessarie a una condanna: perché quanto si viene a sapere è sempre un racconto frammentario, incompleto, reso confuso e impreciso dal tempo trascorso, dai mutamenti intervenuti nella persona che racconta[11]. La realtà è che non esistono fatti oggettivi, ogni racconto è già un'interpretazione.

Questa problematica percorre tutta la produzione narrativa più recente di Marías, da *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) a *Tu rostro mañana* (2002, 2004, 2007), e riemerge con particolare insistenza negli ultimi due romanzi, *Los enamoramientos* (2011) e *Así empieza lo malo* (2014). In particolare in quest'ultimo — ambientato nei primi anni '80 — ritorna il motivo narrativo dell'inchiesta su fatti oscuri del passato, stavolta esplicitamente collegati al trauma della Guerra Civile e della dittatura[12]: il regista Eduardo Muriel chiede al suo giovane assistente Juan de Vere di scoprire chi sia veramente l'amico Jorge Van Vechten, medico famoso e di successo. È davvero stato generoso nell'aiutare tante famiglie repubblicane a sopravvivere alla vendetta franchista, e gode quindi a buon diritto della fama di democratico che si è costruita dopo la morte di Franco, oppure è stato e rimane un reazionario, un viscido approfittatore che ha scambiato l'aiuto offerto con i favori sessuali estorti alle mogli e alle figlie dei repubblicani in difficoltà con il regime? Juan (che è il narratore della storia) raccoglie molti indizi e alla fine anche una testimonianza esplicita che confermano questa seconda ipotesi, e affronta a viso aperto Van Vechten per saggiarne le reazioni. Van Vechten però nega tutto, affermando che si tratta di calunnie dovute all'invidia per il suo successo. Nessuna prova materiale sostiene Juan nella sua convinzione che Van Vechten sia colpevole, solo la sgradevolezza del personaggio e la sua rapacità sessuale; d'altro canto, Muriel non vuole più sapere nulla di quello che Juan ha scoperto, perché è grato a Van Vechten per i suoi servigi di medico e per la sua amicizia, e non vuole perderlo. Fin dall'inizio, in realtà, dubitava che fosse possibile attingere la verità, perché — come già si diceva in *Corazón tan blanco* — anche il colpevole di un crimine cambia col passare del tempo, non è più la stessa persona che lo ha commesso e quindi non ha più titolo di altri a raccontare la verità:

> La verdad es una categoría que se suspende mientras se vive. [...] Sí, es ilusorio ir tras ella, una pérdida de tiempo y una fuente de conflictos, una estupidez. Y sin embargo no podemos no hacerlo. O mejor dicho, no podemos evitar preguntarnos por ella, al tener la seguridad de que existe, de que se halla en un lugar y en un tiempo a los que no podemos acceder. […] Que yo esté condenado a no averiguarla no significa que no haya una verdad. Lo peor es que a estas alturas hasta el interesado puede desconocerla. [...] Hay casos de

[10] Si veda al riguardo Pittarello (2006: 37-45).

[11] Dice Ranz a Luisa: "De todo eso hace cuarenta años, ya es un poco como si no hubiera ocurrido o les hubiera ocurrido a otras personas, no a mí, ni a Teresa, ni a la otra mujer, como tú la has llamado. Ellas no existen desde hace mucho, los que les pasó tampoco, sólo yo lo sé, sólo estoy yo para recordarlo, y lo que pasó se me aparece como figuras borrosas, como si la memoria, al igual que los ojos, se cansara con la edad y ya no tuviera fuerzas para ver claramente" (Marías, 2006: 357).

[12] Molte delle interviste rilasciate da Marías per il lancio di questo suo ultimo romanzo insistono sul motivo narrativo appena menzionato, che evoca la polemica sorta, soprattutto a partire dal 2000, intorno al cosiddetto "patto del silenzio". In una delle risposte al riguardo, lo scrittore insiste sulla inevitabilità di questo patto nel momento della transizione alla democrazia, per evitare colpi di coda del franchismo (intervista con Elena Hevia, E*l Periódico*, 5 ottobre 2014); ma non ha mai mancato di sottolineare anche certi eccessi nel voler dimenticare: cfr. Pittarello (2005a: 54-59). Va ricordato che Marías mette sempre in chiaro che per lui i territori della narrativa e della presa di posizione politica come cittadino sono nettamente distinti: il bello dello scrivere testi di finzione è per lui proprio quello di non essere obbligati a far coincidere i due territori (Pittarello, 2005a: 28-31).

ISSN: 1594-378X

> sincero olvido, o de honrada tergiversación: en los que quien miente no miente, o no miente a conciencia. Ni siquiera el autor de un hecho es capaz de sacarnos de dudas, en ocasiones; simplemente ya no está facultado para contar la verdad. Ha logrado que se le difumine, no la recuerda, la confunde o directamente la ignora. (Marías, 2014: cap. 5, ebook)

Ma quando Van Vechten salva dalla morte Beatriz, la moglie di Muriel, questi rinuncia definitivamente a sapere cosa ci sia di vero nelle voci che ha sentito sul suo amico. Lo scetticismo iniziale sulla possibilità di conoscere la verità si trasforma in rinuncia deliberata a sapere, spiegata facendo ricorso alla citazione di Shakespeare che dà il titolo al romanzo. Una citazione che illustra benissimo, nella sua radicale ambiguità, il dilemma insolubile tra la ricerca della verità per fare giustizia dei crimini commessi (una giustizia che sarebbe comunque parziale e a suo modo ingiusta, come argomenta Muriel nel cap. 59) e la rinuncia "a sapere quello che non si può sapere". Nessuna delle due scelte esclude il male, e tuttavia la seconda permette di lasciarsi alle spalle il peggio:

> En realidad todo lo que se cuenta, todo aquello a lo que no se asiste, es sólo rumor, por mucho que venga envuelto en juramentos de decir la verdad. Y no podemos pasarnos la vida prestándole atención, todavía menos obrando de acuerdo con su vaivén. Cuando uno renuncia a eso, cuando uno renuncia a saber lo que no se puede saber, quizá entonces, parafraseando a Shakespeare, quizá entonces empieza lo malo, pero a cambio lo peor queda atrás. (Marías, 2014: cap. 41, ebook)

Almeno, così la pensa Muriel, mentre è evidente che Juan, più giovane di lui di una ventina d'anni, accoglie con disagio e difficoltà la scelta del suo datore di lavoro di ignorare il passato del dottore[13]. Del resto, la scelta di Muriel è in linea con un tema carissimo a Marías e che si trova al centro anche di *Corazón tan blanco*: la pericolosità letale dell'ascolto. Il crimine raccontato macchia e uccide assai più del crimine commesso: e Muriel non vuole che la sua amicizia si contamini con il racconto dei crimini del dottore. Vuole evitare —probabilmente— che succeda a questo sentimento quello che è successo al suo amore per Beatriz, che è andato in pezzi quando lei gli ha rivelato l'inganno che è stato alla base del loro matrimonio. Muriel infatti le aveva scritto una lettera di rottura del fidanzamento, spiegandole che si era innamorato follemente di un'altra donna; ma poiché Beatriz negava di aver mai ricevuto quella lettera, Muriel aveva taciuto sul suo contenuto sentendosi obbligato a mantenere la sua promessa di matrimonio e a rinunciare all'altra. Quando scopre che in realtà Beatriz aveva ricevuto quella lettera ma aveva fatto finta di niente per rendergli più difficile l'abbandono, si sente così profondamente tradito che da quel momento non solo interrompe qualsiasi intimità coniugale con la donna, ma inizia nei suoi confronti un sistematico lavoro di distruzione psicologica che di fatto condurrà Beatriz al suicidio. Si tratta di una vendetta in piena regola (la parola "venganza" si ripete più e più volte nel testo) che rende quantomeno ambigue le riflessioni di Muriel sull'opportunità di non accanirsi a cercare la verità e a volere giustizia dei crimini commessi sotto il passato regime. Al di sotto dei sofismi che Muriel elargisce a Juan con un certo paternalismo, batte una scomoda realtà psicologica della quale lui non si mostra mai consapevole: Muriel preferisce non sapere la verità, perché una volta scoperta sa di essere incapace di perdono. E questa incapacità di perdono, anche a fronte di una colpa gravissima, mina i

[13] Si potrebbe leggere in questa differenza un discreto accenno alla ribellione contro il "patto del silenzio" che ha animato la generazione di coloro che all'epoca della Transizione avevano vent'anni, troppo giovani quindi per partecipare alle decisioni politiche che portarono al patto in questione.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

rapporti umani, perfino i più stretti e intimi, in modo irrimediabile, conducendo a una desolata solitudine affettiva.

Come vedremo tra breve, *Corazón tan blanco* e *Así empieza lo malo* sembrano intrecciare, su queste questioni, un dialogo a distanza con *El corazón helado* di Almudena Grandes; un dialogo forse spiegabile semplicemente con la centralità dei nodi problematici silenzio/rivelazione della colpa e perdono/vendetta/giustizia in una narrativa che ha scelto di misurarsi, sebbene con modalità assai diverse, con il traumatico passato rimosso del Paese.

2. ALMUDENA GRANDES E *EL CORAZÓN HELADO*: UNA RISPOSTA A *CORAZÓN TAN BLANCO* DI MARÍAS?

Nel 2007 Almudena Grandes pubblica un romanzo al quale lavorava dalla fine del 2002: *El corazón helado*. L'ambizioso affresco costruito dall'autrice si snoda a partire dagli anni della Seconda Repubblica fino al presente della scrittura, intrecciando le vicissitudini di due famiglie, quella repubblicana dei Fernández, esuli in Francia dopo la vittoria franchista, e quella di Julio Carrión, doppiogiochista che rimarrà invece in Spagna accreditandosi come franchista e traendo enormi vantaggi dal tradimento consumato ai danni dei Fernández, che deruba di tutti i loro averi dopo averne conquistato la fiducia e una procura generale. La verità su Julio Carrión e sulle origini della sua fortuna viene svelata interamente solo man mano che il racconto procede, un po' come accade in *Corazón tan blanco*. Come in *Corazón tan blanco*, a dipanare il filo del segreto criminale che si nasconde dietro l'apparenza brillante, affettuosa e impeccabile di Julio Carrión e di sua moglie Angélica, è il figlio Álvaro, anche qui con l'aiuto di una donna, che non è sua moglie ma presto diventerà la sua amante: Raquel Fernández Perea, nipote di quei Fernández che sono stati vittime di Carrión. Anche Álvaro, proprio come il narratore di *Corazón tan blanco*, potrebbe dire "No he querido saber, pero he sabido"[14]: perché il germe del dubbio, un'immagine del genitore diversa da quella che lui aveva sempre avuto, gli vengono insinuati da Raquel — proprio come fa Custardoy con Juan in *Corazón tan blanco* — con intenzioni malevole, quasi come una forma di vendetta che, non potendosi più esercitare sul padre (il romanzo si apre sul funerale di Julio Carrión), cerca di esercitarsi sul figlio. Ma la lista delle somiglianze è ancora lunga: Julio Carrión è, come Ranz, un seduttore, un uomo di grande successo sociale ed economico; il suo potere di seduzione si esercita anche sulla moglie di Álvaro, Mai, che è la sua nuora preferita; Álvaro, come succede a Juan in *Corazón tan blanco*, condivide con il padre alcuni tratti fisici (nel suo caso, carnagione scura, occhi e capelli neri, spalle larghe, corporatura snella) e questa somiglianza rende ancora più dolorosa la differenza caratteriale fra i due e il profondo senso di estraneità che alla fine assale Álvaro quando sarà pienamente consapevole della storia del padre.

Già, perché a differenza di quanto succede a Juan in *Corazón tan blanco*, o a Muriel in *Así empieza lo malo*, Álvaro non pensa neanche per un minuto che il passato è passato e che le persone cambiano e che non sia possibile giudicare o stabilire la verità. Né Raquel somiglia alla Luisa "joven y distraída" che chiede "¿Quién es Batista?" (Marías, 2006: 342) quando sente menzionare il dittatore cubano scacciato dalla Rivoluzione di Fidel Castro. Al contrario, alcuni tratti delle riflessioni che accomunano Juan e Luisa nella scelta di non reagire al racconto del segreto paterno, si ritrovano nel romanzo di Grandes in bocca a uno dei fratelli maggiori di Álvaro, Rafael, che ha abbracciato senza riserve l'ideologia reazionaria dei genitori. Quando Álvaro racconta ai fratelli le sue scoperte, Rafael afferma: "Es una historia muy antigua, que a estas alturas carece por completo de importancia en cualquier sentido, y que además no

[14] È la frase con la quale inizia *Corazón tan blanco*.

ISSN: 1594-378X

debemos valorar, porque no podemos hacerlo. [...] nada de lo que me cuentes va a hacer cambiar mi opinión sobre papá" (Grandes, 2007: 840). I concetti espressi da queste parole, che in *Corazón tan blanco* discendevano dalla disposizione riflessiva e meditativa del narratore, dai suoi interrogativi e dal suo scetticismo filosofico, qui non sono che l'inizio di un dialogo che degenera presto in scontro aperto e nel quale ha modo di manifestarsi tutta l'aggressività del personaggio di Rafael, la sua intollerante adesione alle idee conservatrici del padre e della madre. Egli infatti finirà per rivelare apertamente la gelosia antica che cova contro il fratello minore, il preferito del padre, e quel rancore ideologico che spesso anima la persona poco colta verso l'intellettuale. In questo quadro, le idee espresse nella frase citata si svalutano, enunciate come sono da un personaggio sgradevole nel quale nessun lettore che non sia di estrema destra potrebbe riconoscersi.

Ora intendiamoci: c'è una certa differenza tra i delitti di cui si è macchiato Julio Carrión e il delitto di cui si è macchiato Ranz, che può comunque in ultima analisi essere attribuito alla passione: non a caso il fuoco con il suo potere distruttivo è una presenza che aleggia inquietante su tutto il romanzo di Marías[15], mentre fin dal titolo il romanzo di Grandes allude al gelo, al ghiaccio, metafore della freddezza calcolatrice di Julio Carrión e di sua moglie Angélica. Ma il silenzio, l'occultamento del passato, la prosperità sorta su questo silenzio, la disinvoltura con la quale portano sulle spalle il fardello delle proprie colpe, sono tratti che inequivocabilmente accomunano Julio Carrión e Ranz; così come è davvero emblematico che in entrambi i romanzi sia il figlio a scoprire il passato nascosto del padre, e in entrambi i romanzi per il tramite di una figura femminile e senza che ci sia, per ragioni diverse, un confronto diretto con il progenitore. Con queste somiglianze, è inevitabile ipotizzare che ci sia un'intenzione polemica nell'attribuzione al personaggio forse più antipatico di tutto il romanzo, Rafael Carrión, delle parole citate più sopra che, come ho già detto, ricordano alcune delle affermazioni e riflessioni di Juan e Luisa quando, in *Corazón tan blanco*, si confrontano con la scoperta del segreto di Ranz. E quando questi stessi concetti li esprime, con più dolcezza e affetto, la sorella minore di Álvaro, Clara, il commento di Álvaro, sebbene comprensivo, non è per questo meno venato di disprezzo:

> Clara no quería saber, prefería ignorar la cantidad y la calidad de cuanto desconocía, se había empeñado en vivir, o en hacer como que vivía, dentro de su propio invernadero de paredes de cristal. No era muy original, pero tenía derecho a escoger ese camino, a unir el estrépito de sus labios sellados al clamoroso silencio de millones de voces que habían elegido callar antes que ella, cerrar sus oídos al estruendo de un silencio más ruidoso que cualquier grito. (Grandes, 2007: 904-905)

Lo stesso titolo del romanzo di Grandes sembrerebbe una replica a quello di Marías: un cuore non più «bianco» ma «di ghiaccio», che sempre bianco è ma — a differenza dell'ambiguo colore shakespeariano che Marías adotta proprio per la sua polisemia[16] — ha un chiarissimo valore metaforico negativo. In realtà, l'autrice ringrazia alla fine del libro "Antonio Machado,

[15] La sigaretta accesa che cade sulle lenzuola del letto coniugale e brucia un circolo di stoffa è un'immagine che perseguita il narratore fin dal suo viaggio di nozze, raccontato nel terzo capitolo di *Corazón tan blanco*, e la cui ricorrenza si spiegherà alla fine, poiché Ranz giustifica l'incendio nel quale muore la sua prima moglie proprio con una sigaretta lasciata inavvertitamente accesa dalla donna prima di addormentarsi (in realtà Ranz inscena l'incendio dopo aver soffocato la moglie nel sonno). Inoltre, in una enigmatica scena del romanzo Ranz dissuade un custode del museo del Prado dal dare fuoco con un accendino a un quadro di Rembrandt.

[16] Il titolo di *Corazón tan blanco* deriva da un verso del *Macbeth*, come si spiega dettagliatamente nel corso del romanzo discutendo anche il significato non chiarissimo del passo e in concreto dell'aggettivo «bianco» riferito al cuore di Lady Macbeth.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

por todo y por el título", facendo capire che questo deriva dai versi di Machado posti in epigrafe, i quali nel loro contesto originale (Grandes cita solo gli ultimi due) suonano così: "Españolito que vienes / al mundo, te guarde Dios: / una de las dos Españas / ha de helarte el corazón"[17]. Le "due Spagne" sono la Spagna progressista e quella reazionaria, che si fronteggiano, nella lettura di tanti intellettuali spagnoli, almeno fin dagli inizi dell'Ottocento, in continua lotta fra loro, senza che sia mai stato possibile trovare un punto di contatto che evitasse lo scontro fratricida. Ora è senz'altro vero che Grandes modella il suo racconto, senza alcuna riserva, sull'antinomia fra le "due Spagne"; del resto è stata la stessa repressione franchista ad assumere l'antinomia e a voler annientare l'"altra Spagna", quella 'sbagliata', 'nemica', della Seconda Repubblica. Ma nel racconto, come accennavo più sopra, il "cuore gelato" non sembra tanto essere quello delle vittime della violenza e della repressione, quanto piuttosto quello dei carnefici, dei traditori come Julio Carrión e sua moglie Angélica. Una moglie che, lungi dal sentirsi schiacciata dalla complicità col delitto come succede alla Teresa Aguilera di *Corazón tan blanco*, lo assume senza neanche volerne parlare col figlio che la scongiura, alla fine del romanzo, di mostrargli una qualche traccia di pentimento, di consapevolezza, di dolore. Ed è nel momento in cui la madre rifiuta il dialogo, e continua a parlare di cose insignificanti senza mostrare di aver ascoltato le richieste del figlio, che un tratto somatico come i suoi occhi azzurri si carica di valenze negative, connesse con la freddezza, la durezza: "sus ojos, ahora más azules, más que fríos, helados de cólera, sostenían la mirada de una mujer joven. Era guapa mi madre, siempre lo había sido, pero aquella vez, mientras la dureza afloraba a su rostro como si la piel fuera apenas un adorno, la funda de una máscara de metal, no me gustó" (Grandes, 2007: 916).

L'ipotesi di lettura che ho appena proposto non presuppone necessariamente la consapevolezza dell'autrice di scrivere una replica a *Corazón tan blanco*: se convince, questa ipotesi può semplicemente dimostrare, innanzitutto, come il trauma della Guerra Civile e poi della dittatura abbiano segnato talmente in profondità la coscienza degli spagnoli da riemergere nelle elaborazioni narrative sotto la metafora ricorrente dello svelamento delle colpe paterne, e del drammatico condizionamento che queste colpe esercitano sulla vita dei figli[18]. La diversa reazione del figlio, nel romanzo di Grandes, può anche non avere alcuna intenzione intertestuale, ma essere semplicemente il prodotto di un modo assai diverso di concepire la storia e la memoria rispetto a quello che si manifesta nel romanzo di Marías. Modellandosi, come dicevo sopra, sull'antinomia tra le "due Spagne", e assumendo in modo militante la giustezza di una delle due cause, quella repubblicana, Grandes fa un'operazione politica, prima ancora che letteraria: far riemergere dall'oblio le offese, i tradimenti, le violenze subite da coloro che uscirono sconfitti dalla Guerra Civile. L'autrice sa perfettamente che questa non è una scelta indolore: non a caso il suo protagonista, nel desiderio di "dire la verità" e che questa verità si sappia, innesca una reazione a catena che distrugge tutti i suoi equilibri familiari e affettivi preesistenti alle rivelazioni di Raquel Fernández Perea.

D'altra parte, Álvaro non ha dubbi circa la possibilità di attingere la verità dei fatti: è indicativo che nel confronto con suo fratello Rafael, quando questi gli grida che quello che sta raccontando "¡[…] es mentira!", replichi tranquillo "No es mentira, es verdad" (Grandes, 2007: 845), e appoggi questa affermazione con la promessa di fotocopiargli il documento che ha ritrovato fra le carte del padre e che prova il suo doppiogiochismo, e cioè la tessera di affiliazione alla Gioventù socialista conservata insieme a quella della Falange. La fiducia nel valore di prova del documento che mostra Álvaro è il riflesso di una disposizione dell'autrice nei confronti della storia e dei suoi segni che è lontana anni luce dallo scetticismo di Marías. Non

[17] Da *Campos de Castilla*.
[18] Si veda su questo problema almeno Moreno Nuño (2006: 83-115).

ISSN: 1594-378X

che Marías espunga i documenti dalle sue narrazioni: per esempio, in *Tu rostro mañana* arriva a includere riproduzioni fotografiche di fogli di propaganda antinazista effettivamente diffusi in Inghilterra durante la seconda guerra mondiale. Mai però per Marías il documento è prova probante, piuttosto pretesto per divagazioni sull'inesauribile polisemia del reale, sull'ambiguità e le trappole del linguaggio[19].

Questa fiducia nella 'verità' che sostiene il romanzo di Grandes ha un suo corrispettivo nella tecnica di narrazione: non interamente omodiegetica come in *Corazón tan blanco* (e in quasi tutti i romanzi di Marías), condotta quindi solo dalla prospettiva limitata del narratore e dei suoi interlocutori, bensì solo parzialmente. La narrazione di Álvaro, che dà conto del modo in cui la conoscenza di Raquel e di ciò che lei gli racconta modifica la propria vita, si alterna con una narrazione eterodiegetica e onnisciente che ha il compito di completare la storia, riferendo non solo il punto di vista di Raquel, ma riempiendo tutte le lacune della storia che Raquel non può raccontare perché non ha vissuto i fatti oppure li ignora. L'opzione della narrazione eterodiegetica e onnisciente, se da un lato inserisce il romanzo nella scia del realismo ottocentesco (non a caso uno dei numi tutelari di Grandes è Benito Pérez Galdós, cui va uno dei ringraziamenti finali dell'autrice), dall'altro è uno dei modi più sicuri di convincere il lettore dell'affidabilità del narratore. E questo è specialmente importante in un progetto narrativo che non si sosterrebbe appieno senza l'adesione del destinatario; proprio come succede nell'epica tradizionale, genere con il quale *El corazón helado* ha molti punti di contatto, sia per l'adesione emotiva a una causa, sia per l'ambizione di rielaborare e tramandare memorie di fatti che la storia ufficiale ha tralasciato.

In questo senso è importante considerare anche il paratesto di chiusura, sottotitolato "Nota de la autora", che si intitola "Al otro lado del hielo" e dà conto degli incontri e delle storie lette e ascoltate che hanno contribuito alla formazione del romanzo. In particolare è interessante la presenza forte di storie narrate da conoscenti e amici, riguardanti vicende della Guerra Civile e del dopoguerra, che sono state rimodellate nel romanzo e attribuite ai personaggi creati da Grandes. Il procedimento è analogo a quello messo in campo da Dulce Chacón, autrice de *La voz dormida* (2002), che si può a buon diritto considerare l'iniziatrice di una narrativa tesa a recuperare le memorie orali e taciute delle vittime della Guerra Civile[20]. Dulce Chacón termina infatti il suo romanzo con un breve testo intitolato "Mi gratitud a todas las personas que me han regalado su historia", che dà conto della provenienza effettiva delle storie narrate nel romanzo, dedicato "A los que se vieron obligados a guardar silencio". Non solo, ma il recupero di fotografie d'epoca con immagini di persone sconosciute che diventano personaggi del romanzo è stato inaugurato proprio da Dulce Chacón, che scelse per la copertina de *La voz dormida* la foto di una miliziana sorridente con in braccio un bimbo, che nel romanzo è Hortensia, la miliziana condannata a morte dai franchisti, che verrà fucilata dopo aver dato alla luce in carcere una bimba. Almudena Grandes ha seguito questo esempio quando ha scelto per la copertina del suo *El corazón helado* una foto scattata nel 1943 e un po' sciupata dal tempo dove compare una bella ragazza sorridente, che l'autrice fa diventare Paloma Fernández, tragico personaggio del suo romanzo[21].

---

[19] Si veda al riguardo Pittarello (2009).

[20] Un lavoro da lei iniziato anche prima della nascita dell'Associazione per il recupero della memoria storica, visto che la raccolta di materiale per *La voz dormida* durò quattro anni.

[21] Anche l'ultimo dei romanzi di Almudena Grandes, *Las tres bodas de Manolita* (2014), risente fortemente l'influsso del romanzo di Dulce Chacón: non tanto nella tecnica narrativa, che è assai diversa e si mantiene fedele alla mescolanza di narrazione omodiegetica ed eterodiegetica onnisciente che caratterizzava anche *El corazón helado*, quanto piuttosto per la caratterizzazione del personaggio protagonista, Manolita, e per alcune delle vicende che vive nel romanzo. Manolita ricorda per molti versi la Pepita de *La voz dormida*: sono entrambe giovani donne che non hanno una precisa coscienza politica, non sono state militanti, ma fanno di tutto per essere vicine con sacrificio e dedizione ai familiari che subiscono la repressione franchista e languiscono nelle carceri del regime. In particolare, è nella

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

3. *LA NOCHE DE LOS TIEMPOS* DI ANTONIO MUÑOZ MOLINA: UNA VISIONE ANTIEROICA E ANTIEPICA DELLE RADICI DELLA GUERRA CIVILE

Nel 2009 Antonio Muñoz Molina, che già aveva affrontato in altri suoi libri di successo come *Beatus Ille* (1986), *El jinete polaco* (1991) e *Sefarad* (2001) la problematica del ricordo, della memoria dei vinti e degli esuli (non solo quelli della Guerra Civile), pubblica *La noche de los tiempos*: un impegnativo romanzo sugli ultimi mesi della Seconda Repubblica e gli inizi della Guerra Civile. *La noche de los tiempos* non si costruisce sulla scoperta di nessun segreto criminale, né sulle tensioni fra padri colpevoli e figli ignari che articolavano, sia in *Corazón tan blanco* che in *El corazón helado*, metafore più o meno esplicite di una Spagna democratica ancora in debito con la propria memoria storica; si costruisce, al contrario, sul racconto del progressivo spaesamento di un uomo (quasi) senza qualità, che assiste con sconcerto e impotenza alla radicalizzazione via via crescente dello scontro politico tra destra e sinistra, al dilagare inesorabile e sempre più irrazionale della violenza politica. Il protagonista è un architetto madrileno di idee socialiste, ma ben lontano dall'aderire all'utopia palingenetica di una rivoluzione violenta; che si trova a disagio sia con i rivoluzionari fanatici che credono nella violenza di classe, sia con quelle persone che, come la famiglia della moglie e in particolare il fratello di lei, sono intrise di convenzionalismo e conservatorismo, quando non apertamente fasciste. Se questi due "opposti estremismi" incarnano le "due Spagne" la cui lotta permanente continua a riecheggiare nei romanzi di Almudena Grandes, allora Ignacio Abel non appartiene a nessuna delle due. Il cognome del protagonista è segno palese di questa non appartenenza: mutuando il nome dell'inerme fratello di Caino, indica la sua radicale estraneità rispetto a quello che tanti testi storici e pubblicistici chiamano il "conflitto cainita", nel quale cioè si scontrano in lotta fratricida due fazioni, ognuna delle quali può identificarsi nel fratello assassino della *Genesi*.

E infatti, quando ormai la guerra è scoppiata e Madrid è assediata dagli insorti, Ignacio decide di andare negli Stati Uniti accettando l'invito fattogli tempo prima a progettare la nuova biblioteca del Burton College: di fatto fugge, abbandonando la famiglia che è rimasta bloccata nella zona già conquistata dai ribelli, e un Paese nel quale non si riconosce più, sprofondato com'è in un conflitto nel quale lui non sa prendere posizione. La scelta di andare in America è in realtà, per Ignacio Abel, non solo fuga dalla Spagna lacerata e violenta, ma anche viaggio verso un Paese che incarna ai suoi occhi la modernità e si identifica con il luogo da dove proviene e dove è tornata la sua amante Judith Biely, conosciuta a Madrid nei mesi febbrili che hanno preceduto lo scoppio della guerra. E in effetti, in modo quasi miracoloso, Ignacio e Judith si incontrano di nuovo, fugacemente, prima di separarsi ancora: perché mentre Ignacio ha scelto di abbandonare la Spagna per gli Stati Uniti, Judith ha deciso di tornare in Spagna dove combatterà per la Repubblica. Il teso dialogo fra i due che occupa le pagine finali del romanzo è l'occasione per Ignacio di spiegare a cuore aperto i motivi di una scelta, la sua, che può essere letta come tradimento, abbandono del dovere etico di restare al proprio posto, di prendere posizione, ma che si giustifica anche con il radicale scetticismo suscitato dall'esperienza degli ultimi mesi, con l'orrore per lo scatenamento della violenza spesso ingiustificata e casuale praticata da entrambe le fazioni in lotta.

---

ricostruzione dell'ambiente carcerario e dei rapporti che si creano tra i familiari dei detenuti fuori dal carcere che si sente l'eco fortissima de *La voz dormida* nel romanzo di Grandes; così come anche nel racconto dell'amore che sboccia fra la protagonista, poco incline a ragionare in termini di militanza politica, e un uomo che invece ha partecipato attivamente alle vicende della guerra e della resistenza antifranchista. *Las tres bodas de Manolita* si inserisce in un progetto narrativo più vasto, intrapreso da Almudena Grandes nel 2010 e che prevede sei romanzi (ad oggi ne sono usciti tre), a formare un ciclo che racconti il dopoguerra e la dittatura fino al 1964. Questo ciclo l'autrice ha deciso di intitolarlo "Episodios de una guerra interminable", in chiaro omaggio agli *Episodios nacionales* di Galdós.

ISSN: 1594-378X

Nella formazione del suo giudizio, o meglio, della sua scelta per una sospensione del giudizio, ha avuto un peso determinante la tragica fine dell'architetto che era stato suo professore alla Bauhaus, l'ebreo Karl Ludwig Rossman, fuggito con la figlia dalla Germania nazista in Unione Sovietica, e poi costretto a fuggire anche da lì per evitare la spirale di sospetto generata dal terrore staliniano. Rifugiato in Spagna, sopravvive malamente facendo il venditore porta a porta di oggettini insignificanti, per essere poi ucciso da bande comuniste convinte, dal suo accento tedesco, che si tratti di una spia di Hitler. La situazione spagnola, infatti, nella visione di Abel (e in quella dell'autore implicito che lo immagina), non è che un tassello di una situazione europea nella quale la pratica di una democrazia progressista e liberale finisce per essere schiacciata fra la dittatura nazista e quella staliniana, che perseguono entrambe un disegno politico in cui lo Stato è un Moloch dedito in primo luogo all'esercizio sistematico della violenza contro le dissidenze di qualsiasi genere. Rossman (personaggio inventato ma che riecheggia tanti personaggi realmente esistiti che comparivano già in *Sefarad*) è l'emblema dell'intellettuale democratico, progressista ma non fanatizzato, vittima designata di entrambe le dittature: come tanti altri suoi simili che sono stati sacrificati da Hitler o da Stalin o, peggio, sono scampati al nazismo solo per finire stritolati dallo stalinismo. Se Abel vuole fuggire da questo gorgo che — mostruoso come uno Scilla e Cariddi moderno — ha ucciso il suo amico e maestro, Judith Biely incarna invece la visione di chi, senza troppo soffermarsi sul problema rappresentato dalla Russia sovietica, vuole contrastare l'avanzata del fascismo in Europa cercando di compensare la colpevole diserzione delle democrazie europee con l'impegno in prima persona nelle file delle Brigate Internazionali.

Il fatto che Judith sia giovane, donna e americana, instaura un significativo contrasto con lo status di Abel, uomo, europeo e di mezza età. Questo contrasto rende leggibile il loro confronto di idee e posizioni come la dialettica inevitabile e mai davvero risolvibile tra lo scetticismo maturato al contatto con gli orrori della Storia e l'impegno e l'entusiasmo giovanili che desiderano sopra ogni cosa "fare qualcosa", anche se in modo magari disordinato[22]. Nonostante queste diversità, l'incontro amoroso che chiude il romanzo, sorta di appassionato addio prima che le traiettorie dei due personaggi divergano nuovamente, sta a dirci che i due punti di vista non sono del tutto inconciliabili, e che al di là delle scelte divergenti è possibile comprendere le motivazioni l'uno dell'altra. In particolare, è da sottolineare come Judith, benché abbia fatto una scelta di impegno militante che la porta con certezza a rischiare la vita, non pronunci mai neanche una parola di condanna verso la scelta così diversa di Ignacio, rispettandone le ragioni.

Differisce, in questo, dai tanti personaggi che si mostrano incapaci di tolleranza, come se avessero perso le proprie doti di equilibrio e di giudizio autonomo nell'orgia di fanatismo che sembra essere diventata un obbligo, sia a destra che a sinistra. Fra questi, spiccano alcuni intellettuali famosi dell'epoca, nei cui confronti il narratore non è affatto tenero, mostrandoli pieni di contraddizioni, eccessi e meschinità: forse la figura che ne esce peggio è quella di José Bergamín, ma neanche ad Alberti e a Pedro Salinas vengono risparmiate argute pennellate critiche. Non bisogna pensare per questo che il romanzo conduca una sorta di resa dei conti polemica; al contrario, l'intento di Muñoz Molina è proprio quello di uscire dalle strettoie delle interpretazioni ideologicamente preconcette, e perciò necessariamente semplificatrici, per tentare di rendere la complessità e lo spessore della storia nel suo farsi giorno per giorno in un

[22] Candeloro (2011) segnala come nel corso del romanzo (specificamente nel cap. 17) si formi fra i due un'altra dialettica o contrasto: Judith, straniera, sensibile a tutti i miti culturali elaborati sulla Spagna da intellettuali e scrittori degli ultimi trent'anni, tende a leggere la realtà che la circonda attraverso questa lente; mentre Ignacio, spagnolo, le mostra come i discorsi che lei tanto ammira siano mistificazioni e come, invece di un apprezzamento estetizzante di certe caratteristiche paesaggistiche e antropologiche, occorrano interventi economici pratici per risolvere quelli che sono solo i frutti di una secolare arretratezza.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

periodo di tempo relativamente limitato, pur centrando sempre l'attenzione sulla vicenda esistenziale del protagonista. Le dimensioni del romanzo non si devono infatti alla sovrabbondanza di vicende e di personaggi, come in *El corazón helado*, bensì alla presenza di lunghi scambi dialettici e alla minuziosa ricostruzione dell'atmosfera e della cronaca quotidiana dei mesi che precedettero il sollevamento militare del 18 luglio 1936. Il lavoro di documentazione che sostiene la scrittura ha preso in considerazione soprattutto i giornali dell'epoca (molti titoli sono riportati nel testo a dare conto dei fatti di maggiore impatto)[23], ma non trascura elementi come fotografie, canzoni, film, pubblicità; confermando in questo la tipica inclinazione di Muñoz Molina ad incastonare nella finzione riproduzioni o descrizioni di reperti (oggetti, pellicole, foto, manifesti…), a loro volta generatori di storie e stimolatori di ricordi[24].

Dicevo più sopra che nel romanzo è significativa la presenza di lunghe porzioni 'mimetiche' in cui il discorso diretto non serve, come in *El corazón helado*, a trasmettere e raccontare storie dimenticate, bensì a discutere, tramite il confronto dialettico tra i personaggi, su alcuni dei problemi più scottanti del momento storico, problemi ancora oggi irrisolti, sia dal punto di vista politico sia dal punto di vista esistenziale. Questo aspetto conferisce a *La noche de los tiempos* un tono riflessivo e problematico, ne fa una sorta di romanzo-dialogo che, senza certezze, cerca di orientarsi nel labirinto della storia sanguinosa della Spagna del 1936. Le certezze che mancano a Ignacio Abel, infatti, mancano anche al narratore, figura dell'autore implicito[25], che dice "io" e si presenta in apertura di romanzo come osservatore che vede "primero de lejos" (Muñoz Molina, 2009: 11), poi "cada vez con más claridad, surgido de ninguna parte, viniendo de la nada, nacido de un fogonazo de la imaginación" (Muñoz Molina, 2009: 12), il personaggio di Ignacio Abel, e si immedesima in lui ("Veo a Ignacio Abel como si me viera a mí mismo", Muñoz Molina, 2009: 20), nelle sue sensazioni, sentimenti e percezioni; ma anche, in alcuni momenti del romanzo, in quelli di Adela, la moglie di Ignacio, o di Judith, la sua amante. Il punto di vista delle due donne, infatti, è importantissimo per dare profondità e spessore al personaggio del protagonista, mostrandone le piccole e grandi vigliaccherie, l'indifferenza e l'egoismo che manifesta verso la moglie e i figli quando la passione per Judith lo travolge, e al tempo stesso la sua incapacità di scegliere, il suo temporeggiare con Judith fin quando non è lei a decidere di lasciarlo. Ignacio Abel, infatti, sia nel pubblico sia nel privato, non è un personaggio esemplare: o meglio, è esemplare solo nel senso che è esempio rappresentativo di virtù e difetti di un borghese medio, di un intellettuale medio, né mediocre né geniale. E, naturalmente, non è un eroe; nessuno dei personaggi de *La noche de los tiempos* è in verità un eroe in senso classico, perché la disposizione epica è assolutamente estranea al romanzo[26]. Quello che a Muñoz Molina interessa non è d'altronde mostrare l'eroismo, quanto piuttosto il fanatismo, versione deformata, esagerata e irrazionale dell'eroismo, generatrice non di salvezza ma solo di violenza distruttrice.

---

[23] Leggiamo anche la seguente considerazione espressa dalla voce dell'autore implicito e ricordata in Candeloro (2011): "Toco las hojas de un periódico — un volumen encuadernado del diario *Ahora* de julio de 1936 — y me parece que ahora sí estoy tocando algo que pertenece a la materia de aquel tiempo" (Muñoz Molina, 2009: 577).

[24] Sull'uso degli oggetti nel romanzo, e sulla loro trasformazione in "cose", ossia stimoli per la memoria e l'immaginazione (per riprendere una distinzione proposta da Remo Bodei), cfr. Candeloro (2011). Su questo uso in *El corazón helado* si può vedere Zapata Calle (2009). Già Pittarello (2005b) aveva analizzato una utilizzazione analoga nei romanzi di Marías. È imprescindibile menzionare a questo proposito gli studi di Nora (1989) sui "luoghi di memoria", che possono essere anche oggetti e fotografie.

[25] Su questo espediente narrativo, e sul rapporto fra l'io narrante che si affaccia a più riprese nel testo e l'autore Muñoz Molina, si veda Candeloro (2011).

[26] Questo è l'unico punto che mi vede in disaccordo con Candeloro (2011), il quale, forse un po' frettolosamente, scrive nell'incipit che *La noche de los tiempos* è "una narrazione dai toni epici"; nulla poi nel suo discorso critico conferma questa etichetta, anzi, la corretta individuazione nel romanzo di quella che Candeloro chiama l'isotopia dell'incertezza e dell'interrogativo intorno alla possibilità di resuscitare il passato rivivendolo tramite le tracce residue (oggetti, documenti, testimonianze…) va proprio in direzione contraria a una caratterizzazione epica.

ISSN: 1594-378X

Bibliografia

CALVELO, Óscar (2002) "Memoria, olvido e historia en *Corazón tan blanco* de Javier Marías", *Ciberletras*, 6, http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/calvelo.html

CANDELORO, Antonio (2011) "*La noche de los tiempos* di Antonio Muñoz Molina: «traspasando la frontera del tiempo»", *Artifara*, 11, http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara

——— (2012) *«Como la nieve resbaladiza». Javier Marías narratore del tempo*, Roma, Aracne.

CHACÓN, Dulce (2002) *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara.

CORREDERA GONZÁLEZ, María (2010) *La guerra civil española en la novela actual: silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

CUÑADO, Isabel (2004) *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías*, Amsterdam, Rodopi.

FERNÁNDEZ, Álvaro (2003) "Contar para olvidar: la política del olvido en *Corazón tan blanco*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51:2, pp. 527-579.

GRANDES, Almudena (2007) *El corazón helado*, Barcelona, Tusquets.

KEARNEY, Richard and Mark DOOLEY, eds. (1999) *Questioning Ethics. Contemporary Debates in Philosophy*, London, Routledge; trad. it. *Questioni di etica. Dibattiti contemporanei in filosofia*, Roma, Armando, 2005.

LUENGO, Ana (2004) *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*, Berlin, Walter Frey.

MARÍAS, Javier (2014) *Así empieza lo malo*, Madrid, Alfaguara.

——— (2006) *Corazón tan blanco*, ed. Elide Pittarello, Barcelona, Crítica (Clásicos y modernos, 12).

MORENO NUÑO, Carmen (2006) *Las huellas de la Guerra Civil: mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Libertarias.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (2009) *La noche de los tiempos*, Barcelona, Seix Barral.

NORA, Pierre (1989) "Between Memory and History: Les lieux de Mémoire", *Représentations*, 26, pp. 7-25.

PITTARELLO, Elide (2009) "Sobre las fotos", en Alexis GROHMANN Y Maarten STEENMEIJER, eds., *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada.* Tu rostro mañana *de Javier Marías*, Amsterdam - New York, Rodopi, pp. 95-113.

——— (2006) "«No he querido saber, pero he sabido»: Javier Marías y *Corazón tan blanco*", prólogo a Marías (2006), pp. 5-97.

——— (2005a) *Entrevistos. Javier Marías*, Barcelona, RqueR.

——— (2005b) "Haciendo tiempo con las cosas" en Irene ANDRES-SUÁREZ, Ana CASAS, eds., *Javier Marías* (actas del Grand Séminaire de Neuchâtel, 10-12 de noviembre de 2003), Madrid, Universidad de Neuchâtel - Arco/Libros, pp. 17-48.

RANZATO, Gabriele (2006) *Il passato di bronzo*, Bari, Laterza.

SARMATI, Elisabetta (2009) "La guerra civile nella narrativa spagnola contemporanea", *Nuova*

ISSN: 1594-378X

Informazione Bibliografica, VI: 4, pp. 725-740.

SARMATI, Elisabetta (2012) "Narrativa e guerra civile spagnola: i classici e i moderni", *Nuova Informazione Bibliografica*, IX: 3, pp. 537-563.

SCHARM, Heike (2009) "Javier Marías, monarca del tiempo: de la ética novísima hacia el compromiso ético", in Enric BOU, Elide PITTARELLO, eds., *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 283-308.

ZAPATA CALLE, Ana (2009) "La memoria histórica como tema central en *El corazón helado* de Almudena Grandes", *LL Journal*, 4: 2, http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/489

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Traducir *Manuscrito cuervo* de Max Aub. Algunas consideraciones preliminares

EUGENIO MAGGI
Università di Bologna

Resumen
El análisis comparado de las traducciones al francés y al inglés de *Manuscrito cuervo* permite ilustrar numerosos escollos traductivos de la obra maestra aubiana. Aquí, además de las principales técnicas adoptadas por Marrast y Kirkland, se discuten desde una perspectiva traductora los problemas filológicos del texto fuente y algunas muestras de humor negro relativas al contexto de los campos de concentración.
Palabras clave: Max Aub - *Manuscrito cuervo* - traducción

Abstract
The comparative analysis of the French and English version of *Manuscrito cuervo* allows to illustrate several translation hurdles of Aub's masterpiece. Along with the main translation techniques used by Marrast and Kirkland, this article discusses from a translator's viewpoint the philological problems of the source text and a few examples of black humor related to the context of concentration camps.
Keywords: Max Aub - *Manuscrito cuervo* - translation

1. DEFINICIÓN DEL CORPUS Y OBJETIVOS DEL ANÁLISIS

El presente estudio pretende examinar algunos problemas traductivos planteados por *Manucrito cuervo*, obra maestra de Max Aub en la que la mirada extrañante de un cuervo llamado Jacobo disecciona en una serie de fichas pseudocientíficas el universo del campo de concentración francés de Vernet d'Ariège y, más en general, los aspectos más absurdos de la especie humana.

Manuscrito cuervo apareció por primera vez por entregas, publicadas en los números 24 a 27 (septiembre-diciembre de 1950)[1] de la ecléctica revista unipersonal *Sala de Espera*, cuyas lecciones indicaré a continuación con la sigla *SE*. Algunos años después, Aub revisó a fondo el texto para incluirlo en su antología de relatos *Cuentos ciertos* (México, D.F., Antigua Librería Robredo, 1955), aportando una cantidad considerable de variantes (más de trescientas, según la cuenta de Pérez Bowie, 1999: 40-41) que aquí se señalarán con la sigla *CC*. Para facilitar la localización de las citas, indicaré entre paréntesis la página de la edición crítica preparada por Luis Llorens Marzo y Javier Lluch-Prats (2006) para el tomo IV-b de las *Obras completas* de Aub; en efecto, con la salvedad de pocos reparos ortográficos y de puntuación, considero que este texto, fijado con pericia filológica, debería constituir la base para cualquier labor traductiva futura, ya que enmienda los pasajes estragados de *CC* (testimonio de la última voluntad del autor) recurriendo, en la gran mayoría de los casos, a las lecciones de autor correctas contenidas en *SE*. Mencionaré asimismo la primera edición crítica publicada por José Antonio Pérez Bowie en 1999, fundamental por su estudio introductorio y anotación, pero mucho menos sólida en cuanto a los criterios ecdóticos aplicados.

[1] Sigo aquí los datos bibliográficos registrados por Aznar Soler (2000: s.p.) y Sicot (2010), que no coinciden con los de Soldevila Durante (2001: 10) y de las ediciones críticas mencionadas a continuación.

Eugenio MAGGI, "Traducir *Manuscrito cuervo* de Max Aub. Algunas consideraciones preliminares", *Artifara* 15 (2015) pp. 259 - 273
Recibido el 15/09/2015 · Aceptado el 15/11/2015

La primera traducción de *Manuscrito cuervo* se debe a un amigo y corresponsal del escritor, el profesor Robert Marrast (Malgat 2007: 144, 162, 331, 366-367), quien ya había vertido al francés el relato *La confession de Prométhée N* (*Europe*, 377, 1960) y la novela *Las buenas intenciones* (*Les bonnes intentions*, París, Stock, 1962). *Manuscrit corbeau* se publicó por primera vez en la primavera de 1967 en la antología aubiana *Dernières nouvelles de la guerre d'Espagne* (París, Gallimard, colección *Du monde entier*, pp. 141-200), que reunía relatos de *No son cuentos*, *Cuentos ciertos* e *Historias de mala muerte*[2]; el epistolario entre Aub y Marrast nos informa de que este último ya había terminado su traducción en enero de 1966 (Gerhardt, 2012: 104). Unos treinta años después, en 1998, la pequeña editorial Mare Nostrum de Narbona rescató el solo *Manuscrit corbeau* publicándolo con nuevas notas integrativas de José María Naharro-Calderón, quien firmaba también una traducción del magnífico relato *El cementerio de Djelfa* y un amplio estudio final, "Max Aub : À la recherche du nom perdu". Esta reedición es una pieza prestigiosa de un rico catálogo de estudios y testimonios dedicados a las peripecias que sufrieron los exiliados españoles después de haber atravesado la frontera pirenaica, con especial atención al oprobio de los campos de concentración franceses; por lo tanto, la nueva visibilidad ofrecida a la traducción de Marrast, ya difícil de conseguir[3], se encuadra dentro de una encomiable iniciativa de preservación y difusión de la memoria histórica dirigida prioritariamente al público galo. Manejo aquí la segunda impresión (Perpiñán, 2002), utilizando la sigla *Mar* para indicar la traducción y las notas originales de Marrast, y la referencia a Naharro-Calderón (2002) para las notas de este.

Una década después del fallecimiento de Aub, la revista neoyorquina *New Directions*, dirigida por James Laughlin, acogió en su número 45, con el título *The Manuscript of a Crow: Jacob's Story*, una selección de pasajes de *Manuscrito cuervo* traducidos por el americano Will Kirkland, el cual el año anterior había publicado por la misma editorial *The Cricket Sings: Poems and Songs for Children* de Lorca[4]. La traducción, que a partir de ahora indicaré con la sigla *Kir*, va acompañada de una concisa introducción sobre Aub, donde Kirkland expresa su admiración por el autor, apuntando, desgraciadamente con acierto, que "Because of the long interval [entre el exilio de Aub y la muerte de Franco], and Aub's own death in 1972, he may never receive the acclaim that is due him. We know, however, when we enter his fictional-historical worlds that we are in the company of a great writer and a great man" (*Kir*, 3). En cuanto a *Manuscrito cuervo*, cuya redacción se fecha de manera imprecisa en 1941, el último párrafo aclara que "The English translation here has been somewhat edited for length and topical references that might make it less lively for English-speaking readers" (*Kir*, 4). En efecto, se observa de entrada que quedan incluidos solo la portada ficticia, el prólogo, el índice y dieciocho fichas[5], sin que se indique en el paratexto el alcance de la selección, que abarca

[2] Las *Dernières nouvelles...* volvieron a editarse en su idioma original dos años después (*Últimos cuentos de la guerra de España*, México, D.F., Ed. Monte Ávila). Un proyecto de recopilación similar en lengua italiana, que Aub había contratado con la editorial Mondadori en 1961, no llegó a concretarse (Gerhardt, 2012: 103).

[3] Según la web oficial de Gallimard, *Dernières nouvelles...*, nunca reimpreso, dejó de pertenecer oficialmente al catálogo de la editorial en 1999. Observo de paso que en la edición de Mare Nostrum no se dan informaciones explícitas sobre la colocación original de *Manuscrit corbeau*, aunque aparezca el copyright de Gallimard, 1967.

[4] Will Kirkland, a quien agradezco encarecidamente las informaciones que me ha proporcionado, recuerda haber propuesto, sin éxito, una traducción de los *Campos* a varias editoriales estadounidenses, antes de dedicarse a escritos aubianos más breves. En efecto, su traducción de *Campo francés* (*The French Field*, 1981) permanece inédita. Entre sus versiones aubianas posteriores, cabe recordar la selección de textos de *Imposible Sinaí* publicada en 1986 (*Impossible Sinai*, *New Orleans Review*, 13(4), 24-42).

[5] Precisamente, se traducen *Consideraciones preliminares. De mí* (*Preliminary considerations of myself*), *De sus dioses* (*Of their gods*), *Del trabajo* (*Of work*), *De las excelencias de los campos* (*Of the excellences of the camps*), *De las jerarquías* (*On* [sic] *hierarchies*), *Del dinero* (*Of money*), *De las gafas* (*Of eyeglasses*), *De las armas* (*Of arms*), *De la política* (*Of politics*), *De la cantidad* (*Of quantity*), *De las guerras* (*Of wars*), *Del fascismo* (*Of Fascism*), *De los comunistas* (*Of the Communists*), *De la lógica* (*Of logic*), *De la nacionalidad* (*Of nationality*), *De las alpargatas* (*Of alpargatas*), *De la lluvia* (*Of rain*) y finalmente

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

grosso modo un cuarto del original, o si los apartados eran o no contiguos en la secuencia de *CC*.

Para terminar, en fechas mucho más recientes (2007) la traductora holandesa Esther te Lindert presentó como tesis de máster en la Universidad de Utrecht su *Análisis y traducción de "Enero sin nombre" y "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo" de Max Aub* (que citaré con la sigla *Lin*). Aunque no haya llegado a una colocación editorial, el trabajo, actualmente disponible en línea, es sin duda digno de mención porque presenta, además de las traducciones integrales de dos textos tan complejos, unos enjundiosos apartados metodológicos en español, donde se examinan tres recursos específicos de las obras en cuestión (frases entrecortadas, juegos de palabras e ironía) barajando varias posibilidades traductivas a la lengua meta neerlandesa. Por lo que he podido averiguar, se trata del primer acercamiento de corte traductológico a *Manuscrito cuervo*, aunque prescinda de un análisis comparado de las versiones existentes, que no se mencionan en absoluto. Aclaro, sin embargo, que lo citaré solo de manera esporádica a causa de mi desconocimiento del neerlandés, que me impide considerar con la debida competencia las soluciones propuestas por la estudiosa.

Esta cala en los métodos y técnicas de traducción de *Manuscrito cuervo* (existentes y potenciales) nace de exigencias pragmáticas: en un primer momento, como herramienta didáctica para un curso de traducción destinado a estudiantes italianos de segundo ciclo de Lengua y Literatura españolas; en un segundo momento, como proyecto más amplio de versión italiana de la obra, todavía en su fase inicial. Por este motivo, para buena parte de los ejemplos concretos que considero, me atrevo a proponer e ilustrar mi propia solución en mi lengua materna. Al focalizarme predominantemente en casos peliagudos, o incluso de interpretación discutible, manifestaré, como es natural, algunas discrepancias con las traducciones anteriores; conste aquí, por lo tanto, mi sincera admiración por quien, además de enfrentarse con un escrito magistral y a menudo desesperante por su densidad, ha contribuido con sus propios esfuerzos a difundir la obra de Aub en épocas y contextos poco receptivos.

Sentadas estas premisas, huelga añadir que los aspectos que abordaré no agotan, ni mucho menos, las cuestiones traductológicas que plantea *Manuscrito cuervo*. En cuanto a este primer artículo, he decidido centrarme en algunos escollos filológicos del texto y sus consecuencias para la traducción; luego, examinaré algunas características de *Mar* y *Kir* para evaluar la presencia eventual de técnicas de traducción significativas; para terminar, adelantaré algunas observaciones sobre la necesidad de captar alusiones y juegos de palabras desperdigados por el autor para conservar su característico humor negro en el texto meta, considerando aquí el ámbito semántico de los campos de concentración[6]. Precisamente por el gran número y complejidad de los juegos de palabras, especialmente de los basados en modismos, he optado por examinarlos con más detenimiento en otra sede (Maggi, en prensa).

2. LOS PROBLEMAS FILOLÓGICOS DEL TEXTO FUENTE Y SU REPERCUSIÓN EN LAS TRADUCCIONES

Aunque a la luz de la (poco problemática) historia editorial de *Manuscrito cuervo* es inevitable considerar el texto de 1955 como manifestación de la última voluntad del autor, hay varios problemas textuales que impiden suscribir plenamente el análisis filológico de Pérez Bowie (1999: 40-41), donde se defiende la superioridad constante de *CC* con respecto a *SE*.

De las condiciones de salida (*Of the conditions for leaving*).

[6] En las citas, utilizaré el subrayado para destacar los elementos de interés, y el símbolo Ø para indicar las omisiones. Todas las cursivas pertenecen a los textos originales. Aclaro, de paso, que no me ocuparé aquí de los casos, bastante numerosos, de tergiversaciones, omisiones y adiciones injustificadas, etc.

ISSN: 1594-378X

2.1 Ante todo, resulta arriesgado afirmar que las supresiones "de párrafos más o menos extensos [...] suelen afectar a algunos que añadían aclaraciones innecesarias o excesivamente prolijas como las relativas a la burocracia del gobierno de Vichy y su dependencia de los alemanes" (Pérez Bowie, 1999: 40). En realidad, precisamente este pasaje del apartado *De sus dioses*, que aparece en *SE*:

> A la Burocracia la manda un viejo chocho, llamado el Mariscal, que a su vez obedece al portero de otra organización, esta casi invisible, llamados los Alemanes,

y luego se suprime en *CC*, es el que hace inteligible la referencia que asomará en *De las jerarquías*: "Ahora bien, el soldado alemán manda al general francés, como ya se dijo antes" (224). De hecho, a falta de un aparato de variantes a pie de página, aquí tanto el editor como el traductor deberían recurrir a una nota para explicar la incongruencia del discurso.

Tampoco puede sostenerse que el texto de *CC* mejore siempre las lecciones de *SE* en cuanto a corrección, puntuación y sintaxis. Doy a continuación una lista de pasajes problemáticos que influyeron en la labor traductiva de Marrast y Kirkland, quienes evidentemente lo utilizaron como texto base:

2.2 El irónico epígrafe del prólogo es una cita de la *Historia natural y moral de las Indias* del jesuita español José de Acosta. La abreviación "P." (por "padre"), correcta en *SE*, pasa en *CC* a "J." ("J. José de Acosta, S.J."). Este error se reproduce tanto en *Mar* (9) como en *Kir* (6).

2.3 En *SE*, el primer punto del índice ficticio del manuscrito lee "De los campos: la lista, la cocina, el A, el B y el C", es decir, las tres letras que, como ya ha explicado en el prólogo el editor ficticio J.R. Bululú, marcaban los cuarteles del campo de concentración de Vernet. En *CC* se produce, con toda probabilidad, una laguna: "...la lista, la cocina, el B y el C"; comparto, por lo tanto, la intervención editorial de Pérez Bowie (1999: 50, aunque no esté registrada en el aparato) y Llorens Marzo y Lluch-Prats (2006: 205), quienes restauran la variante de *SE*. Como era natural esperarse, *Mar* (15) y *Kir* (8) traducen el texto lagunoso de *CC*.

2.4 Entre *SE* y *CC* se estraga el siguiente pasaje (256), tal vez por un error ocurrido en fase de composición tipográfica:

> Pequeño, gordísimo, luciente, reventando grasa por todas partes, embarazado, culón, dientes de oro, empalagoso, imbuido de su importancia, dando a entender una desconocida potencia y misteriosas y altas amistades capaces de ayudarle en todo momento. Pone toda su vida, todo su pensamiento, todas sus acciones al solo servicio de su gula (*SE*)

La lección de *CC*, aunque teóricamente tenga sentido, empeora sin duda el original:

> Pequeño, gordísimo, luciente, reventando grasa por todas partes, embarazado, culón, dientes de oro, empalagoso, imbuido de su importancia, dando a entender una desconocida potencia y misteriosas y altas amistades capaces de acciones al solo servicio de su apetito (*CC*)[7]

[7] Llorens Marzo y Lluch-Prats (2006: 256) aciertan, a mi modo de ver, en restaurar el pasaje caído a través de *SE*;

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Mar (118) traduce a partir de *CC*:

> Petit, très gros, luisant, suant la graisse de partout, ventru, un gros cul, des dents en or, obséquieux, imbu de son importance, laissant entendre qu'il possède un pouvoir secret et de grandes amitiés susceptibles d'agir au seul service de son appétit.

2.5 No siempre los reajustes de sintaxis y puntuación de *CC* mejoran el texto de *SE*[8]. Este período (226), por ejemplo:

> Los metales más brillantes fueron consagrados para representar ese ideal, y su valor dependió de su peso, y, por transmutación, esas *monedas* vinieron a perder el valor de lo que representaban, para convertirse en valores intrínsecos... (*SE*)

se hace más confuso en *CC*:

> Los metales más brillantes fueron consagrados para representar ese ideal, acuñados su valor dependió de su peso, por transmutación, esas *monedas* perdieron el valor de lo que representaban para convertirse en valores intrínsecos...

Mar (56) desembrolla la frase a través de un complemento e introduce, por consiguiente, una anáfora inexistente en el texto original:

> Les métaux les plus brillants furent consacrés à la répresentation de cet idéal, une fois frappés <u>sous forme de *monnaies*</u>, leur valeur dépendit de leur poids, par transmutation, et <u>ces monnaies</u> perdirent la valeur qu'elles représentaient pour devenir des valeurs intrinsèques...

Kir (14), en cambio, tras repartir el pasaje del texto fuente entre dos períodos, opera un (discutible) cambio de sujeto:

> The shiniest metals were consecrated to standing for that ideal; their value was minted according to weight. Then by transmutation <u>the value</u> of that which was represented was lost and was transformed into intrinsic value...

2.6 En el siguiente pasaje de *CC* se detectan dos corrupciones:

> Llevan a los enfermos a la consulta, de cuatro en fondo, marcando el paso. Allí, los médicos, de toga blanca, sentados tras una mesa, <u>juegan</u>. El de <u>los</u> galones hace de fiscal...

La primera es una errata evidente. Desde luego, el verbo correcto es "juzgan", como en *SE*: la ficha extrañante del cuervo registra la realidad alucinante del campo de concentración, donde

---

Pérez Bowie (1999: 165-166) mantiene, en cambio, el texto de *CC*.

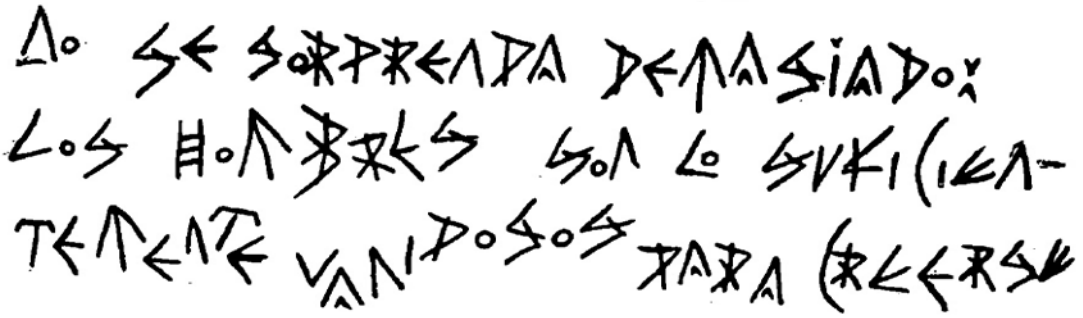
[8] Léase también este pasaje (226): "ese modelo llevó nombres distintos. Todos ellos hermosos" (*SE*) > "ese modelo llevó nombres distintos todos ellos hermosos" (*CC*, conservado tal cual en las dos ediciones críticas).

ISSN: 1594-378X

los médicos, quienes llevan una *toga* blanca (en lugar de una bata), actúan como *fiscales*, *juzgando* y a menudo castigando a los enfermos en lugar de socorrerlos. La segunda errata es menos patente: el cuervo se refiere aquí a uno de los médicos oficiales del campo, el de *dos* galones, ya que dos párrafos antes había explicado que en Vernet operaban tres doctores, "el de los tres galones, el de los dos galones, el del galoncito". Otra vez, *SE* trae la lección correcta[9].

Mar (46), intuyendo la presencia de la segunda errata, la corrige en su traducción, y, a juzgar por la modificación que introduce, también se da cuenta de la incongruencia del verbo principal, aunque no llegue a adivinar la lección original: "Là, les médecins en toge blanche se tiennent assis derrière une table. Le deux-galons fait office de procureur".

2.6 He dejado por última la cuestión textual más peculiar de *Manuscrito cuervo*, relativa al prólogo ficticio de J.R. Bululú, cuyas resonancias cervantinas se han comentado en numerosas ocasiones, aunque sin destacar, que yo sepa, las aporías que presenta. En resumen: después de salir "por primera vez" del campo de Vernet, a finales de 1940, Bululú encuentra en su equipaje un misterioso cuaderno, escrito "con letra extraña [...] no muy difícil de descifrar", de la que se da una muestra facsimilar unas líneas después. Como irónico cierre del prólogo, Bululú le da las gracias al político Henri Roy, ministro del Interior bajo Reynaud y Daladier, por haberle facilitado el "tiempo y solaz necesario, y aún alguno de más, para descifrarlo" (204), evidentemente durante un segundo período de internamiento, en paralelo con las peripecias del propio Aub. Sin embargo, la pseudo-portada de *Manuscrito cuervo* añade un dato más: el texto del manuscrito lo ha vertido de la lengua corvina al español un tal Aben Máximo Albarrón, quien también intervendrá en el paratexto con una serie de notas, igual que Bululú. Examinemos ahora las dos versiones del facsímil, la de *SE* y la de *CC*[10]:



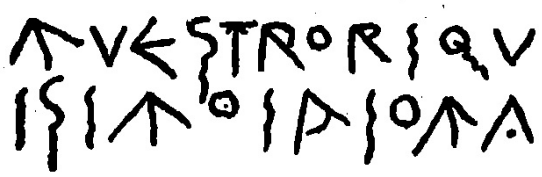
CRITERIO GENERAL PARA ESTA EDICION (siguiendo, como es natural, las *Disquisiciones*, de Cuervo):

Trascrito M
Trascrito N (la influencia pata es clara).
Trascrito S (la influencia de la preocupación lombriz es evidente).
Trascrito E
Trascrito A

[9] Llorens Marzo y Lluch-Prats (2006: 220) corrigen según *SE*. Pérez Bowie (1999: 83) enmienda la segunda errata, aunque sin registrarla en aparato, pero contra toda lógica promueve a lección crítica "juegan" frente a "juzgan". La edición de Quiñones (1994: 199) repite las dos erratas de *CC*.

[10] El fragmento de *SE* (también reproducido por Pérez Bowie, 1999: 47) se ha escaneado del facsímil de la revista (Segorbe, Fundación Max Aub, 2002), mientras que el de *CC* viene, por cuestiones de calidad gráfica, de la edición de Llorens Marzo y Lluch-Prats (204; se han borrado, sin embargo, los superíndices de las notas).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X



CRITERIO GENERAL PARA ESTA EDICIÓN (siguiendo, como es natural, las *Disquisiciones*, de Cuervo):

Transcrito M
Transcrito N (la influencia pata es clara)
Transcrito S (la preocupación lombriz es evidente)
Transcrito E
Transcrito A

ibéricas y latinoamericanas

Se trata, como se puede notar, de dos fragmentos de frase, respectivamente "No se sorprenda demasiado: los hombres son lo suficientemente vanidosos para creerse" (sin correspondencias en el texto de *SE*) y "Nuestro riquísimo idioma" (que, como apuntan Llorens Marzo y Lluch Prats, 2006: 204, pertenece a la ficha *De mi método, y algunas generalidades*, 210). Primera cuestión: el juego metaficcional hilvanado por Aub no explica el porqué de los caracteres especiales, considerando que, siguiéndole el juego, el manuscrito lo ha traducido un ser humano, Aben Máximo Albarrón. En rigor, pues, una frase española en letra corvina no tiene sentido, a no ser que aluda, como creo, a ciertas estrategias criptográficas empleadas por Aub en sus períodos de internamiento, no exentas de posteriores fabulaciones literarias[11]. Tal vez un editor del texto español pueda pasar por alto esta (¿supuesta?) aporía, pero al traductor le impone una decisión[12]. En pocas palabras: si se trata la frase como una auténtica muestra facsimilar de un idioma extranjero, que por lo tanto debe reproducirse idéntica, habrá que traducirla para los lectores de la lengua meta en algún sito (en el cuerpo del texto, entre paréntesis, o bien en una nota a pie de página); si, en cambio, a la luz de la contradicción del texto fuente, priva tan solo el interés visual por la letra corvina, el traductor tendrá que verter la frase a su propio idioma (en francés sería "Notre très riche langage", *Mar*, 25) y luego adaptarla gráficamente con los caracteres necesarios... con todos los problemas que conlleva esta operación, a partir de la falta de simetría en las letras (en francés desaparece la eme, en italiano -"Il nostro ricchissimo idioma"- la e, etc.) que como es obvio acabaría afectando a la tabla de transcripciones.

Para más inri, hay inconsecuencias precisamente entre los fragmentos y las tablas. Mientras que la ese del facsímil de *SE* está formada por dos ángulos intersecados, en la tabla ya encontramos la *ese lombriz* que pasará a *CC*; asimismo, la a es ligeramente distinta (lleva un ángulo en el facsímil y un punto en la tabla, como la de *CC*) y, por lo visto, el facsímil de *CC* empieza por la letra equivocada, una eme en lugar de una ene.

[11] Léanse, al respecto, las recientes conclusiones de Sicot (2015: 19-21) sobre el supuesto manuscrito miniaturizado de *Diario de Djelfa*.
[12] Por lo tanto, es decepcionante constatar que tanto *Mar* (12) como *Kir* (7) reproducen la imagen de *CC* sin ningún comentario o intervención traductiva.

ISSN: 1594-378X

Y llegamos así a otra cuestión que concierne directamente a la tarea traductora: ¿qué se entiende por "influencia pata"? *Mar* (12) y *Kir* (7) coinciden en su interpretación y traducen "nette influence patte" y "the foot influence (it is clear)". Confieso que no lo veo tan claro. ¿A qué remite el icono, en definitiva? ¿A las extremidades abiertas del ave (y entonces no podría ser "foot"), o bien a sus garras (pero la eme lo ejemplificaría de manera mucho más clara)? ¿O acaso, como creo, "pata" es aquí femenino de "pato" (con una construcción sintagmática análoga a "preocupación lombriz", "Academia Cuerva", etc.), por el tipo de huellas triangulares (obsérvese la ene mayúscula inicial de *SE*) que dejan las Palmípedas, frente a los Córvidos?

3. ESTRATEGIAS Y TÉCNICAS SIGNIFICATIVAS DE LAS TRADUCCIONES FRANCESA E INGLESA

3.1 De entrada, *Mar* mantiene el forzamiento lingüístico del título, que en *Kir* se normaliza, por el contrario, en *The Manuscript of a Crow*[13]. Asimismo, en *Mar* se nota una cierta tendencia a la conservación de los sintágmas anómalos del texto[14]:

- influencia pata (204) → influence patte (12; véase también arriba, § 2.6)
- preocupación lombriz (204) → préoccupation lombric (12; *Kir*, 7, la allana con un adjetivo: "the wormy preoccupation")
- idioma cuervo (202, 210) → langue corbeau (15), langage corbeau (25) (En *Kir*, 5, "corvine language")
- Academia Cuerva (229) → Académie Corbeau (64),

con una excepción en el pasaje de "la ilustre raza cuerva" (208) a "l'illustre race corvine" (20).

Este respeto a las desautomatizaciones idiomáticas de Jacobo se pierde, sin embargo, en otras ocasiones:

- Hablar corvinamente de los hombres (208) → Parler des hommes du point de vue corvin (21)
- la manera lobuna de entender el mundo (229) → la manière de concevoir le monde selon les loups (64)
- La única costumbre hombruna (231) → La seule coutume humaine (67; una normalización similar en *Kir*, 16: "The only custom men have")

3.2 En cuanto a la onomástica del paratexto ficticio (portada, prólogo y notas), *Mar* conserva invariados, y sin anotaciones, los nombres de Jacobo y Bululú[15]. Al contrario, *Kir* opta por Jacob (solución perfectamente aceptable)[16] y el casi paronomástico Brouhaha ("A commotion, a to-do, a 'sensation'; hubbub, uproar", *OED*), que deriva probablemente de una interpretación alternativa del vocablo *bululú*: Moliner registra, en efecto, la acepción de "Bulla o tumulto" en el español venezolano.

[13] Curiosamente, la indicación de copyright en *New Directions* menciona un inexistente *El Manuscrito del Cuervo.*
[14] Nótese que los sintagmas aubianos presentan siempre la construcción sm+sm o bien sf+sf, característica que *Mar* no puede mantener por disimetrías lexicales y morfológicas de los idiomas.
[15] Es Naharro-Calderón (2002: 15) quien comenta este apellido, sin explicar su procedencia teatral y relacionándolo, de manera poco persuasiva, con el vocablo *bulo*.
[16] Naturalmente, *Kir* lo utiliza como nombre inglés, tal como lo hizo Arthur Koestler, también pasado por el campo de concentración de Vernet, en su libro de memorias *Scum of the Earth*, que escribió en inglés en 1941 (Koestler, 1991: 131, 137). Obsérvese, sin embargo, que por una afortunada casualidad "Jacob" sería asimismo compatible con una nota de Albarrón en *Algunos hombres*, donde se conjetura che Jacobo era "oriundo del Rosellón" (254).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

3.3 En *Kir* se pierde a menudo una característica gráfica relevante del texto fuente, o sea el uso de la cursiva para marcar esos términos y conceptos, normales y corrientes para los humanos, que el cuervo no acaba de comprender plenamente (210). La recepción visual, por lo tanto, no percibe el efecto extrañante de *trabajo*, *capital*, *interés, armas*, etc.

3.4 Puede observarse que tanto *Mar* como *Kir* reservan al texto un número extremadamente limitado de notas, vinculados, con toda probabilidad, por el complejo aparato paratextual de *Manuscrito cuervo*, que ya prevé un tríplice comentario (del cuervo Jacobo, del traductor Albarrón y del editor Bululú).

La gran mayoría de notas de *Mar* se limita a indicar la presencia de frases en francés en el texto fuente, con solo dos excepciones de aclaración histórica sobre la sigla POUM (112) y el arzobispo Vidal y Barraquer (114). La única ocurrencia de una nota metalingüística se da en el prólogo (12), donde se señala el juego de palabras (cuervo/corbeau) implícito en la mención de las "*Recherches* de Cuervo", apuntando la referencia al "grammairien Bello y Cuervo" (*sic*). Las notas integrativas de Naharro-Calderón profundizan tanto el contexto histórico y biográfico de *Manuscrito cuervo* como sus relaciones intertextuales con el resto de la producción aubiana, pero no se pronuncian sobre cuestiones traductivas. Como ilustraré de forma más profundizada en la segunda parte de mi análisis, la ausencia de un comentario de este tipo impide que el lector perciba el frecuente recurso a dilogías, figuras etimológicas y modismos que el traductor no pudo o no quiso trasponer al texto meta. El problema resulta menos significativo en *Kir* simplemente porque los pasajes antologizados presentan estos fenómenos en número limitado. En sus dos únicas notas, *Kir* aclara una referencia a monedas con imágenes de animales (14) y expresa interesantes observaciones sobre una fecha dudosa del texto fuente (18).

3.5 *Mar* aplica en el propio cuerpo del texto varias técnicas de adaptación para facilitar la recepción del lector. Se detectan, por ejemplo, varios casos de expansión (Bastin, 2009: 4), relativos principalmente a datos históricos y geográficos:

> - De los internacionales (205) → Des soldats des Brigades internationales (11; *Kir*, 8, traduce literalmente: "Of the Internationals")
> - la lista de una *Amicale* de internacionales húngaros (249) → la liste d'une *Amicale* de Hongrois des Brigades internationales (104)
> - asegura haber sido comandante de Cuatro Vientos (254) → affirme avoir été commandant de l'aérodrome de Cuatro Vientos à Madrid (115)
> - las cornejas [...] que sirvieron para los albures (215) → les corneilles [...] du vol desquelles les augures tiraient des présages (35)

Simétricamente, también se produce una justificable omisión:

> - Todos ellos han luchado en España, en las Brigadas Internacionales (257) → Tous ont combattu Ø dans les Brigades internationales (120)

En el pasaje siguiente, el intento de adecuación cultural:

> - Espero que la <u>Junta para Ampliaciones de Estudios</u> pensione algún cuervillo para que estudie a los externos (212) → J'espère que le <u>Centre national de la recherche scientifique</u> atribuera une bourse à un jeune corbeau pour lui permettre d'étudier les externes (30)

ISSN: 1594-378X

parece en un primer momento exitoso. Sin embargo, cabe preguntarse si, en última instancia, este acercamiento a la realidad del lector francés, que desde luego ahorra notas explicativas, no malogra el humor del texto fuente, creado por la incongruencia entre las convicciones supremacistas del cuervo y la benemerencia de la auténtica Junta para Ampliación de Estudios (una de las manifestaciones más avanzadas de la pedagogía institucionista y republicana, ya desmantelada por los franquistas cuando Aub escribe).

Tal vez el intento de acercar el texto a un lector genérico explique también algunas paráfrasis o banalizaciones, aquí, en concreto, de conceptos teológicos:

> - una explicación, no ya lógica, [...] sino solamente sinderética (213) → une explication, je ne dis pas logique, [...] mais simplement conforme au bon sens (31)[17].
> - los hombres [...] alcanzan, aunque sea por carisma, cierta idea de las categorías (223) → les hommes [...] possèdent une certaine idée intuitive des catégories (51).

3.6 Si las intervenciones recién mencionadas pueden atribuirse a una determinada estrategia comunicativa, en varios pasajes la diferencia entre texto fuente y texto meta parece causada tan solo por el arbitrio del traductor. Se dan, por ejemplo, casos de elevación del registro o eufemismos como estos:

> - la morralla de las más variadas índoles: judíos... (203) → une masse hétéroclite composée de juifs... (10; *Kir*, 6, traduce "riffraff of the most varied sort")
> - la mariconería (205) → la pédérastie (17; "faggotry" en *Kir*, 8)
> - la razón de tanto boato y gasto (217) → la raison de cette ostentatoire dépense d'energie (38)

3.7 He reservado para este último apartado el examen de algunos ejemplos que, a mi entender, constituyen errores traductivos principalmente por cuestiones contextuales.

En la ficha *De la poesía*, Jacobo recoge una canción, *Alé-Alé*, escrita desde la perspectiva de los refugiados españoles atrapados en el campo de Argelès-sur-Mer. La sexta estrofa, la evocación nostálgica de los felices años republicanos se cierra con este tosco lamento: "Y hoy que ni cagar podemos / sin que venga un <u>mohamed</u>..." (245). Como apunta Pérez Bowie (1999: 179), el vocablo se refiere a los guardianes norteafricanos procedentes del ejército colonial francés; son los "oscuros *spahis*" que también se mencionan en *El limpiabotas del Padre Eterno* (Aub, 2011: 314). En la traducción de *Mar*, muy lograda en otros aspectos, leemos en cambio: "On ne peut plus aller chier / sans la compagnie d'un <u>gendarme</u>..." (96), subtraducción eufemística que, además de no ser funcional a la rima, trivializa el texto fuente (de registro deliberadamente vulgar) con una doble pérdida (de la información histórica y del matiz despectivo).

Tampoco convence esta sustitución que opera *Mar* en el retrato del internado belga Charles Colin:

> El traje, deshecho de tantas desinfecciones de cien <u>lazaretos</u> y hospitales (256) → Ses vêtements, en loques à force d'avoir été désinfectés dans cent <u>infirmeries</u> et hôpitaux (119)

[17] Aquí la trivialización es especialmente llamativa, ya que en el apartado *De los ismos* Jacobo discute justo las multiformes e incomprensibles creencias religiosas de los seres humanos.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Al tratarse de un personaje repugnante, "chivato, sifilítico", que destaca por "las torcidas ganas invencidas de enlodarlo todo. [...] Podrido, tiende a pudrir lo que le rodea" (256), no parece sensato atenuar la fuerza del vocablo, aun hiperbólico, escogido por Aub.

El último ejemplo que voy a poner de subtraducción desde una perspectiva contextual viene de la versión de *Kir* de la ficha *De las guerras*:

> Las guerras provienen del mando –dicen algunos– y como los que están hechos a mandar y no a resistir son los generales, ellos las fomentan contra lo general, que resiste y no manda (237) → Wars come from those in command –say some– and as those who are made to command not to fight are the generals, they foment them against the general populace, which fights and doesn't command (17-18).

Dejando a un lado el error, o ambigüedad cuanto menos, de "to command not to fight", aquí en mi opinión es necesario conservar el concepto de resistencia (como lo hizo *Mar*, 80: "résister", "résistent") porque Aub está aludiendo a los errores y complicidades que llevaron a la ocupación de Francia y a la República de Vichy, especialmente reprochables en las altas jerarquías militares que no quisieron enfrentarse con la amenaza alemana[18]. Al alcance traductivo de implicaciones contextuales similares dedicaré algunas observaciones en el apartado siguiente.

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

4. HUMOR NEGRO Y CAMPOS DE CONCENTRACIÓN

Aunque, come he puesto de relieve al comienzo del artículo, pienso reservar para un estudio específico el análisis de los retos que suponen para el traductor los juegos de palabras de *Manuscrito cuervo* basados en modismos y refranes, adelantaré aquí unas notas sobre las transposiciones de ciertas agudezas de Aub relativas al universo concentracionario.

4.1 Con una de sus usuales e inconscientes generalizaciones, en la ficha *De la comida* Jacobo observa que "El hombre es el más materialista de los animales. El comer, su principal ocupación: no le importa tanto lo que come, sino lo que comerá; su norte, lo que reverencia, le pasma, embelesa y arroba: lo primordial" (222). Esta centralidad obsesiva del hambre, clave del control biopolítico sobre los internados (Sánchez Zapatero 2014: 282-292; Soler Sola 2014: 79-80), reverbera a veces en el uso *agudo* de ciertas expresiones idiomáticas referidas a los prisioneros, que un traductor debería esforzarse por conservar.

A mi entender este tipo de alusión se da, por ejemplo, en el íncipit de la ficha *De la nacionalidad*: "A veces los internados cambian de nacionalidad sin comerlo ni beberlo. Se duermen polacos y se despiertan rusos" (241). Ante la expresión subrayada, rica en matices[19], los traductores han adoptado técnicas opuestas. *Mar* (88) suprime el modismo del texto fuente, aun conservando la idea de pasividad de los prisioneros: "Parfois, les internés changent de nationalité sans y être pour rien". *Kir* (19) produce en cambio una traducción semiliteral ("Sometimes, the internees change nationality without chewing or swallowing") que, sin corresponder a ninguna frase hecha angloamericana, contempla, si he sabido interpretarla correctamente, una lectura polisémica de *chew* ('masticar', pero también "To exercise the mind, meditate, ruminate *upon*, *on*, occas. *at*. Also with *over*; esp. to discuss, talk over (a matter)", *OED*) y *swallow* ('tragar', pero también "to slur over", *OED*).

[18] Léase, en paralelo, la amarga reconstrucción histórica de Koestler (1991: 186-187).
[19] Tras explicar la frase como "Sin haber hecho alguien nada para que le ocurra cierta cosa, buena o mala", Moliner (s.v. *comer*) también remite a la entrada de **Inesperado*.

ISSN: 1594-378X

Para una aproximación en italiano, recurriría al modismo *metter bocca*, jugando entre la posible interpretación literal ('acercar la boca (a algo)') y la figurada ('meter baza'): "Talvolta, senza metter bocca, gli internati cambiano nazionalità".

4.2 Un episodio de supresión completa del juego de palabras del texto fuente tiene lugar en el retrato del introvertido Santiago Vázquez, quien tiende a aislarse de los demás. Frente a la frase "Hace rancho aparte, sin rancho" (252), *Mar* (110) simplifica en "Fait bande à part Ø". Para no perder la ocurrencia del texto fuente, a falta de un homólogo italiano de *hacer rancho aparte* que también aluda a la comida, podría reformularse el período echando mano de la expresión *stare sullo stomaco* (cuando algo se te sienta *en la boca del estómago*): "La gente gli sta sullo stomaco (uno stomaco vuoto)".

4.3 En la misma ficha (*Algunos hombres*), al retratar al judío húngaro Jerzy Karpaty, preocupado por su familia, el propio Aub decidió sacrificar un retruécano parecido:

> No sabe nada de ellos, y es lo único que le preocupa. Y la comida, que no es grano de anís, o mejor dicho que no pasa de ser dos granos de anís (*SE*) > No sabe nada de ellos, es lo único que le preocupa. Y la comida, que no es grano de anís (*CC*)

Así, en la lección final el humor se hace más conceptuoso, jugando con la doble posibilidad de lectura, figurada y literal: la comida no es una bagatela, pero el lector sabe que en el campo la comida no deja de parecerse, en cuanto a cantidad, a un grano de anís.

En *Mar* (104), el cual elimina el modismo, esta alusión se pierde por completo: "Et la nourriture, qui n'est pas à négliger".

En italiano, puede proponerse la solución siguiente, que conserva la ambigüedad: "E i grammi delle razioni, che non sono briciole" (literalmente, "Y los gramos de las raciones, que no son migajas"); aquí, la sustitución operada en el sujeto, sin duda invasiva, sirve para ajustarlo al concepto de cantidad medible, ya que *non sono briciole* se refiere normalmente a la relevancia de entidades numéricas.

4.4 Uno de los juegos de palabras más complejos de *Manuscrito cuervo* se encuentra en la ficha *Del dinero*, donde Jacobo tergiversa la naturaleza de los campos de concentración, que supuestamente le servirían al hombre para liberarse de la esclavitud de las transacciones económicas y del trabajo asalariado:

> Se han reunido aquí para intentar trabajar sin ser pagados. De los resultados del procedimiento todavía es demasiado pronto para sacar consecuencias. Sin embargo, a pesar de la excelencia de los propósitos, veo que los hombres enflaquecen, se apergaminan, aunque tal vez ese chuparse para adentro sea sólo la exteriorización de una mayor espiritualidad. Como no parecen tampoco muy satisfechos, o alegres –aunque la risa sea manifestación inferior–, he oído decir que en Alemania ya existen campos de esta misma índole –y con el mismo fin– donde se lee, en la entrada: "El trabajo por la alegría". Es decir, que los hombres están intentando cambiar monedas por sonrisas (226-227).

De entrada, como han destacado varios estudiosos (Pérez Bowie, 1999: 177-178; Naharro-Calderón, 1999: 240; Llorens Marzo y Lluch-Prats, 2006: 226-227), "El trabajo por la alegría" alude a la conocida inscripción *Arbeit macht frei* ("El trabajo libera") que acogía a los internados de muchos campos nazis. A Aub, sin embargo, el campo semántico que le interesa aquí es el

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

de la alegría, pues en las páginas iniciales Jacobo ha descrito la reclusión en Vernet como una forma de privilegio reservado a un grupo selecto de personas, lo que inevitablemente acaba por subvertir la valoración de la libertad humana.

Ahora bien, creo que, a partir de este vínculo conceptual, Aub está insertando una ulterior alusión a la vida colectiva bajo el régimen alemán, en concreto a la organización Kraft durch Freude ("La fuerza por la alegría") que con auténtico espíritu totalitario se ocupaba del tiempo libre de los trabajadores:

> [Robert Ley] came up with an organization called Kraft durch Freude ("Strength through Joy"). This provided what can only be called regimented leisure. In a twentieth-century totalitarian dictatorship, as perhaps with older ones, it is deemed necessary to control not only the working hours but the leisure hours of the individual. This was what "Strength through Joy" did. In pre-Nazi days Germany had tens of thousands of clubs devoted to everything from chess and soccer to bird watching. Under the Nazis no organized social, sport or recreational group was allowed to function except under the control and direction of Kraft durch Freude (Shirer, 1990: 265).

Cabe conjeturar que tal vez Aub también tuviera conocimiento de la revista propagandística *Freude und Arbeit* (publicada por el Internationales Zentralbüro Freude und Arbeit y, entre 1940 y 1943, por el Zentralamt für Internationale Sozialgestaltung), que contaba con ediciones en varios idiomas europeos, incluido el español (*Alegría y Trabajo*).

Una vez creado un eslogan ficticio con este cruce de referencias, Aub lo somete a la malinterpretación de Jacobo, favorecida por las grietas de la polisemia: "El trabajo por la alegría" no significará, entonces, 'el trabajo realizado gracias a la alegría (de la comunidad nacional)', sino que apuntará a un canje entre "monedas" y "sonrisas".

El problema traductivo surge, como es obvio, cuando las preposiciones de la lengua meta no prevén un uso homólogo que permita conservar la ambigüedad del texto fuente. Así, las traducciones de *Mar* y *Kir* resultan igualmente insatisfactorias, ya que cada una sacrifica una de las dos interpretaciones posibles:

> - Le travail <u>par</u> la joie (*Mar*, 58, captando con toda probabilidad la alusión a "La fuerza por la alegría")
> - Work <u>for</u> Happiness (*Kir*, 15)

Lin (169) opta en cambio por la introducción de un verbo: "Arbeit maakt vrolijk", con lo cual el texto meta acaba remitiendo de forma casi exclusiva al hipotexto *Arbeit macht frei*, trivializando así la construcción aubiana[20].

La lengua italiana presenta la misma disimetría en las preposiciones que acabo de comentar, por lo cual resultaría imposible vehicular, al mismo tiempo, "Il lavoro <u>attraverso/in</u>

[20] Considero errónea la premisa de la traductora, quien, tras reducir las alusiones de "El trabajo por la alegría" al solo *Arbeit macht frei*, saca las siguientes conclusiones: "[...] es mejor que el traductor al neerlandés mantenga la estructura de la frase misma para que la ironía sea captada por el lector. Para que el lector español reconozca la frase como deducida del original, 'El trabajo hace libre', el narrador cuervo hace uso de la misma estructura, empezando con 'el trabajo': 'el trabajo por la alegría'. Es necesario, por lo tanto, que el traductor también haga uso de la misma estructura para que la referencia sea clara. El problema que surge aquí es que los neerlandeses conocen este lema en mayor parte por su frase original 'Arbeit macht frei', posiblemente porque el alemán y el neerlandés son lenguas relacionadas y se puede entender perfectamente sin traducirlo. Si se traduce esta frase por 'Werk voor vreugde', es probable que se pierda la ironía, porque el lector no reconocerá la relación con la frase alemana. Por esta razón, optamos por 'Arbeit maakt vrolijk', manteniendo 'arbeit' – que en sí es una palabra poco común en neerlandés – y manteniendo la estructura de la frase original" (*Lin*, 74-75).

ISSN: 1594-378X

cambio della gioia". Barajando las posibles soluciones, he dado con el sintagma simplificado "Lavoro e gioia", que incidentalmente fue el título de un congreso internacional sobre políticas laborales organizado en 1938 por la Opera Nazionale Dopolavoro, homóloga fascista de Kraft durch Freude. Naturalmente, este rótulo de por sí no basta para traducir el texto fuente; propondría, por lo tanto, una reescritura parcial de las dos últimas frases:

> ...ho sentito dire che in Germania esistono già dei campi [...] che recano come insegna la scritta "Lavoro e gioia". Queste parole, che indicano i termini della permuta, dimostrano come gli uomini stiano cercando di scambiare monete con sorrisi.

La reformulación del pasaje prevé, en definitiva, una explicitación del juego de palabras original a través del añadido "Queste parole, che indicano i termini della permuta", necesaria para compensar la omisión de la preposición polisémica "por".

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Obras y repertorios citados de forma abreviada

Kir = Max Aub, *The Manuscript of a Crow: Jacob's Story*, translated from the Spanish and introduced by Will Kirkland, *New Directions*, 45 (1982), 3-21.

Lin = Esther te Lindert, *Análisis y traducción de "Enero sin nombre" y "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo" de Max Aub*, Master Thesis, University of Utrecht, 2007.

http://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/24950/Tesina.doc?sequence=1

Mar = Max Aub, *Manuscrit corbeau*, traduit de l'espagnol par Robert Marrast, Perpiñán, Mare Nostrum, 2002[2].

MOLINER = María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2007[3].

OED = *The Oxford English Dictionary*. Second edition. Prepared by J.A. Simpson and E.S.C. Weiner, Oxford, Clarendon Press, 1989.

Bibliografía

AUB, Max (2011) *El limpiabotas del Padre Eterno*, ed. de E. Nos Aldás y J. Lluch-Prats, Segorbe, Fundación Max Aub.

AZNAR SOLER, Manuel (2000), "La espera y la esperanza de Max Aub a través de su revista *Sala de Espera* (1948-1951)", en *Sala de Espera*, t. I, reproducción facsimilar, Segorbe, Fundación Max Aub, s.p.

BASTIN, Georges L. (2009) "Adaptation", en M. Baker y G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Second Edition, Londres-Nueva York, Routledge, 3-6.

GERHARDT, Federico (2012) "Max Aub y sus editores en francés. Estrategias editoriales aubianas allende las fronteras del español", *abehache*, 2, 95-107.

KOESTLER, Arthur (1991) *Scum of the Earth*, Londres, Eland.

LLORENS MARZO, Luis y Javier LLUCH-PRATS (2006) Edición, introducción y notas a Max Aub, *Manuscrito cuervo*, en *Obras completas Vol. IV-B. Relatos II*, Valencia, Generalitat Valenciana y Diputació de València, 7-55 (estudio introductorio), 202-257 (texto anotado) y 465-473 (aparato crítico).

MAGGI, Eugenio (en prensa) *Los retos traductivos de Max Aub. Fraseología y humor en "Manuscrito cuervo"*.

MALGAT, Gérard (2007) *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*, Sevilla, Renacimiento.

NAHARRO-CALDERÓN, José María (1999) "De *Cadahalso 34* a *Manuscrito cuervo*: el retorno de las alambradas", epílogo a Max Aub, *Manuscrito cuervo*, ed. José Antonio Pérez Bowie, Segorbe, Fundación Max Aub, 183-255.

——— (2002) Notas a Max Aub, *Manuscrit corbeau*, traducción de Robert Marrast, Perpiñán, Mare Nostrum (segunda impresión).

PÉREZ BOWIE, José Antonio (1999) Edición, introducción y notas a Max Aub, *Manuscrito cuervo*, Segorbe, Fundación Max Aub.

QUIÑONES, Javier (1994) Edición de Max Aub, *Enero sin nombre. Los relatos del Laberinto mágico*, Barcelona, Alba.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2014) *Max Aub y la escritura de la memoria*, Valencina de la Concepción, Renacimiento.

SHIRER, William L. (1990) *The Rise and Fall of the Third Reich. A History of Nazi Germany*, Nueva York, Simon & Schuster.

SICOT, Bernard (2010) "Literatura y campos franceses de internamiento. *Corpus* razonado (e inconcluso) III", *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 6, http://ccec.revues.org/3171 (04/09/2015)

——— (2015) Edición de Max Aub, *Diario de Djelfa*, Madrid, Visor.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (2001) "Maxaubiana 2001 (Ensayo bibliográfico)", *Olivar* 3 (3), http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIv03n03a08 (10/08/2015)

SOLER SOLA, María (2014) "Max Aub: literatura testimonial y denuncia de los mecanismos de control biopolíticos", en A. García-Reidy, L.M. Romeu, E. Soler y L.C. Souto (eds.), *Páginas que no callan. Historia, memoria e identidad en la literatura hispánica*, Valencia, Universitat de València, 75-85.

ISSN: 1594-378X

El texto de las *Treze quistiones traduzidas de lengua toscana en española*. Desde la tradición manuscrita y los incunables hasta la traducción

CARMEN F. BLANCO VALDÉS
http://orcid.org/0000-0001-6335-0153
Universidad de Córdoba

Resumen. En el cuarto libro del Filocolo, Boccaccio interrumpe momentáneamente el viaje de su protagonista –Florio / Filocolo– para hacerlo participar en una reunión que ha congregado a un grupo de jóvenes en un hermoso paisaje natural, a las afueras de Nápoles. Para huir de las horas de calor, se sientan a la sombra de los árboles y proponen que cada uno de ellos exponga un caso que tenga que ver con un argumento de casuística amorosa –"una quistione de amor proponga"–, para lo cual se elige como reina y como interlocutora a la musa Fiammetta. Es lo que se conoce como el episodio de las *Trece cuestiones de amor*.

En las primeras décadas del siglo XVI Diego López de Ayala, ayudado por su amigo Diego de Salazar, traducen al romance castellano dicho episodio titulándolo *Laberinto de amor* (Sevilla, 1541, 1546) o *Treze questiones* (Toledo, 1546, 1549). El objetivo principal que se propone este estudio es investigar aquellas claves que puedan facilitar una identificación más concreta de la edición –o ediciones– que pudieron haber consultado los traductores, más allá de la idea generalmente extendida del "incunable véneto de 1472"; y, para ello, haremos un recorrido tanto por la tradición editorial –los incunables– como por la manuscrita del *Filocolo* de Boccaccio que, al tiempo, actualice el estado de la cuestión.

Abstract. In the fourth book of *The Filocolo*, Boccaccio interrupts the trip of Florio / Filocolo, his protagonist, for a little while, so he can join a meeting of a group of young people in the beautiful natural countryside outside of Naples. To avoid the heat of the day, they sat under the trees and propose that each talk about love's casuistry —"una quistione de amor proponga". They chose the muse Fiammetta as queen and intermediary. This conversation becomes the "Thirteen Questions of Love".

In the first decades of the 16th century Diego López de Ayala and his friend, Diego de Salazar, translate into Spanish the chapter entitled *Laberinto de amor* (Seville 1541, 1546) or *Treze questiones* (Toledo, 1546, 1549). The main objective of this study is to investigate the keys that lead to a more precise identification of the edition –or editions- that the translators could have used instead of the generally held opinion that it was the "Venetian incunable of 1472". We will research not only the editorial traditions –the incunables– but also the manuscript of *The Filocolo* of Boccaccio, and at the same time, will update the studies of this issue.

1. INTRODUCCIÓN.

Entre los años 1336 y 1340 Giovanni Boccaccio escribe su primera novela en prosa *Filocolo* junto con, probablemente, el *Filostrato* y la *Teseida*. Son años en los que el joven escritor estaba en Nápoles, ciudad en la que se forma intelectualmente (Battaglia, 1965; Padoan, 1978) y que siempre quedará en su recuerdo literario como un lugar idílico y digno de evocaciones placenteras, como podemos comprobar en algunas de sus obras posteriores y, sobre todo, en numerosos sonetos de las *Rimas*, ejercicio literario al que Boccaccio se dedicará durante toda su vida (Blanco Valdés, 2015).

Nápoles es precisamente el espacio geográfico en el que tiene lugar el episodio literario objeto de estudio, un episodio que ni el propio autor imaginó que hubiera podido provocar

Carmen F. BLANCO VALDÉS, "El texto de las *Treze quistiones traduzidas de lengua toscana en española*. Desde la tradición manuscrita y los incunables hasta la traducción", *Artifara* 15 (2015) pp. 275 - 294
Recibido el 13/11/2015 · Aceptado el 03/12/2015

semejante interés hasta el punto de lograr tener vida propia y circular autónomamente[1]. En el libro IV de la novela Florio, una vez que ha cambiado su nombre por el de Filocolo –el que sufre fatigas de amor– para mantener oculta su identidad y habiendo ya emprendido su viaje para buscar a su amada Blancaflor, se detiene, como consecuencia de una gran tormenta que ha destrozado la nave en la que viajaba, en la costa de la ciudad partenopea. Mientras espera que el tiempo mejore, y que su nave sea reparada, sumido en un profundo estado de ansiedad, pasea por los alrededores de la ciudad. Un día, por casualidad, es invitado, junto con su séquito, por un grupo de jóvenes para pasar la tarde en un bello jardín. Refugiándose del sol en un lugar fresco –que Boccaccio describe dentro de los más estrictos cánones del *locus amoenus*– y para que la conversación entre ellos no suceda de manera atropellada, una de las jóvenes, a la sazón, la propia Fiammetta, propone que cada uno de ellos plantee un debate amoroso que finalice con una pregunta que, a su vez, sirva como motivo para obtener una respuesta. Para que tal juego proceda de manera ordenada, la joven propone igualmente elegir a un rey que no sólo vaya ordenando la conversación sino que sirva como único interlocutor para dar respuesta y solución definitiva a las cuestiones planteadas. Este marco narrativo –que funciona claramente a modo de *cornice*– es lo que se conoce como el episodio de las *Trece cuestiones de amor*.

Aproximadamente dos siglos después, en torno a la década de los treinta del siglo XVI, el entonces canónigo de la catedral de Toledo, Diego López de Ayala, traduce precisamente este fragmento de la novela Boccacciana, ayudado por su amigo Diego de Salazar, que compone, para esa traducción, unas rimas que actúan como sumario tanto de la cuestión planteada como de la solución dada; una traducción que, como otras muchas durante esa época, ha sido objeto de una azarosa historia que estoy reconstruyendo en un estudio en el que, además de ofrecer un completo *stato dell'arte*, analizo contrastivamente el texto original –según la tradición editorial de los incunables– con el texto traducido –en sus dos ediciones, tanto sevillana como toledana– y las diferentes estrategias traductológicas empleadas por López de Ayala[2].

En la novela boccacciana el episodio se lee entre los capítulos 17 y 72 del IV libro. Como es sabido, tanto su carácter aislado dentro del macro contexto narrativo cuanto que, en apariencia, la trama de la novela no sufre en demasía si se prescinde de tal fragmento, han podido ser la razón del por qué prácticamente desde el momento en que se recepciona la novela este episodio –enmarcado, como hemos visto, por una *cornice* que le proporciona ese carácter tangencial– haya podido funcionar autónomamente al tiempo que, interpretado como una especie de catálogo de casuística amorosa, haya favorecido las traducciones a las diferentes lenguas[3].

Por otro lado, el carácter cortés del microtexto narrativo objeto de estudio y el argumento de los debates sobre casuística amorosa –algunos de los cuales pueden ya verse desarrollados y planteados en el tratado *De Amore* de Andreas Cappellanus– determina igualmente que Boccaccio haya elegido un género como el *joc partit* de origen occitano para la puesta en escena de

[1] Para los aspectos relacionados con los términos fundamentales de estudio de esta obra remito a Blanco Valdés, 2004: 7-66.

[2] Para poder establecer dicha argumentación en la investigación que estoy haciendo, se hacía necesario desandar el camino y establecer una serie de preliminares que determinaran tanto los materiales como los métodos que deberíamos de usar. En este artículo ofrecemos los resultados de la investigación realizada hasta el momento.

[3] Además de la traducción al castellano, durante el siglo XVI se hicieron otras dos traducciones. Una al francés, *Treize elegantes Demandes damours premièrement composées par le très faconde poète Jehan Bocace, et depuis translatées en françoys* […] traducida por Jean Leblond?, París, 1534 (Biblioteca Nacional de Francia: RES-Y2-2251); y otra al inglés *A pleasaunt disport of diuers Noble personages: written in italian by M. Iohn Bocace Florentine and poet laureat: in his boke vvich is entituled Philocopo. And nowe English by H.G.* Imprinted at London: In Pater Noster Rowe, at the signe of the Marmayd, by H. Bynneman, for Richard Smyth and Nicholas England, Anno Domini. 1567. (British Library: STC (2nd ed.) 3180). Para aspectos relacionados con la traducción francesa véase Muñiz Muñiz 2003; y para la inglesa, muy parcialmente, Recio, 2003.

ISSN: 1594-378X

los mismos[4]. Sin embargo, en su particular reutilización de los modelos, Boccaccio hace que sus personajes lleguen a una resolución del debate, lo cual permite ofrecer una determinación final a cada uno de los mismos, a diferencia del género occitano en el que no se llegaba a una solución final. Esto provoca una secuenciación narrativa fija de las cuestiones: cuatro partes para cada una de ellas divididas en exposición, respuesta, contrarréplica y solución final. De hecho, como veremos a lo largo de esta exposición, uno de los elementos de análisis que pueden ayudar a la hora de demarcar la edición de referencia para la traducción será todo el aparato paratextual, fundamentalmente los epígrafes de presentación tanto de los trece debates como de las subdivisiones internas de los mismos.

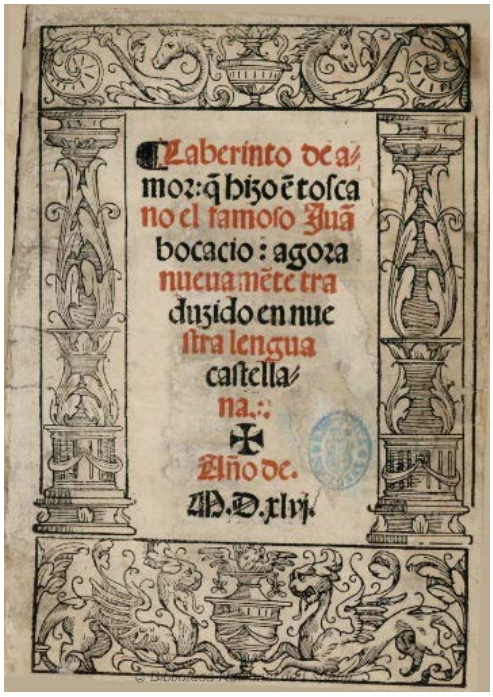
2. MATERIALES Y ARGUMENTACIÓN

2.1 La traducción y su fortuna editorial

Aspectos relacionados con esta traducción han sido ya abordados por varios estudiosos desde distintos puntos de vista. Para una reseña de los hitos más importantes remito pues a los artículos de R. Reyes Cano (1975), M. L. López Vidriero (1992), M. N. Muñiz Muñiz (2003) y R. Recio (2003).

Ante las reiteradas ediciones de la traducción, no ofrece muchas dudas el hecho de que el debate propuesto interesaba al público lector y a los editores. Sabemos de la existencia de las siguientes ediciones:

1) Sevilla, 1541. Edición clandestina publicada en la tipografía sevillana de Andrés de Burgos. Se trataba de una edición perdida y cuya existencia se conocía porque Arturo Farinelli (1929) la nombraba en sus estudios sobre los orígenes del hispanismo italiano. Tan es así que R. Reyes Cano es de la opinión de que Farinelli podría haberse equivocado de fecha. Sin embargo, López Vidriero, en el año 1992, publica este hallazgo. El texto de la traducción estaba junto con la traducción castellana de la *Fiammetta* y la novela *Cárcel de amor* en una edición conjunta en la Biblioteca Nacional de Madrid, lo cual responde a una costumbre extendida de insertar en un mismo ejemplar lo que ya entonces se denominaba novela sentimental. Por otro lado Muñiz (2003) ofrece noticias de esta edición –a su juicio, la que probablemente consultó Farinelli– encontrada en la Biblioteca Nacional de Viena, en este caso junto a la traducción portuguesa de la *Fiammetta*.


Laberinto de amor: q̃ hizo ẽ tosca
no el famoso Juã
bocacio: agora
nueua mẽte tra
duzido en nue
stra lengua
castella
na.:
Año de.
M.D.xlvj.

2) Sevilla, 1546. Hasta hace poco considerada la primera edición, pero ya segunda. Edición nuevamente clandestina y publicada en las mismas prensas sevillanas. Conservamos un ejemplar en la BNE (R/5376)[5]. Lleva por título, tal y como puede apreciarse en la reproducción, *Laberinto de amor: q*[*ue*] *hizo e*[*n*] *toscano el famoso Jua*[*n*] *bocacio: agora nuevame*[*n*]*te traduzido en nuestra lengua castellana*. Año de M.D.xlvj.

[4] Género que puede entenderse como una forma de expresión particular del pensamiento medieval centrada en la lógica opositiva. El trovador debía mostrar su pericia en los argumentos ofrecidos para la discusión, pues la maestría no estribaba tanto en el resultado cuanto precisamente en la habilidad intelectual a la hora de impostar el debate
[5] Biblioteca Digital Hispánica: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000143435&page=1

ISSN: 1594-378X

3) Toledo, 1546 y Toledo 1549 (Real Biblioteca (DIG/I/145_B; DIG/I/145_E; MC/3; I/145 (3)[6] que sigue a plana y renglón la primera edición toledana de 1546. Lleva por título *Treze questiones muy graciosas sacadas del Philoculo del famoso Juan Bocacio / traduzias de lengua Toscana en nuestro Romance Castellano con mucha elegancia y primor*.

El mismo año que se publicaba la traducción 'a hurtadillas' en las prensas sevillanas, el editor Juan de Ayala la publicaba en Toledo con lo que se supone era el permiso de los traductores. De todo ello ofrece noticias Blasco de Garay en el prólogo al lector en el que no sólo dice que encuentra el texto original en la casa de López de Ayala: "tope a caso con un libro de mano que contenia treze questiones muy graciosas: sacadas y bueltas en nuestro Roma[n]ce d[e] cierta obra Toscana llamada el Philocalo del famoso poeta y orador Juan Bocacio", sino que también da cuentas de la edición sevillana clandestina: "Puesto que ya a hurtadas se le habia otro antes diuulgado y como ala sazon no le hallase titulo pusole el que mejor le parecio llama[n]dole Laberynto de amor de Jua[n] Bocacio".

Blasco de Garay señala igualmente que el texto que se ofrece ha sido corregido y mantiene en el lector la expectativa de la pronta aparición de la edición de la *Arcadia* de Sannazaro, traducida por el mismo tándem de traductores: "Agora pues amigo lector os le damos correctisimo y con la ultima lima de su autor afinado […] Y esperad tras este el Arcadia del famoso Sanazaro". Tras este prólogo comienzan el texto con el encabezamiento: "Comienzan treze quistiones traduzidas de lengua Toscana en Española por una persona muy cobdiciosa de servir con ellas a un su amigo".

QVESTION DE AMOR, DE DOS ENAMORADOS: AL VNO ERA MVERTA SV AMIGA, EL OTRO SIRVE SIN speranza de galardon. DISPVTAN QVAL DELOS DOS SVFFRE mayor pena. Entrexerense en esta controuersia muchas cartas y enamorados razonamientos: y otras cosas muy sabrosas y deleitables. ASSIMESMO SE HA AÑADIDO A ESTA obra en esta ultima addition treze quistiones del philocolo de Iuan Boccaccio.

IMPRIMIO SE EN VENETIA, EN CASA DE GABRIEL GIOLITO DE FERRARIIS, Y SVS HERMANOS. M D LIII.

© Biblioteca Nacional de España

4) Venecia, 1553. Bajo el auspicio de Alfonso de Ulloa la traducción se edita ahora en Venecia en la tipografía de Gabriel Giolito de Ferrariis y sus hermanos. El ejemplar se puede consultar también en la BNE (R/ 2391)[7]. El texto sigue a plana y renglón la impresión toledana. Curioso es que la traducción se añada como apéndice a la obra *Qvestion de amor: de dos enamorados: al vno era muerta sv amiga, el otro sirve sin speranza de galardón* […][8] *assimesmo se ha añadido a esta obra en esta ultima addition treze quistiones del philocolo de Juan Boccaccio*. En el Prólogo Alfonso de Ulloa explica los motivos que le han llevado a promover esta edición –que pretende enviar al señor Licenciado Duarte Gómez– señalando que ha hecho imprimir el libro presente *intitulado Qvestion de amor*, juntamente con *las treze questiones del famoso Iuan Boccacio*[9].

[6] Puede consultarse en el siguiente enlace: http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/I_00145/index%283%29.html

[7] Biblioteca Digital Hispánica: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091534&page=1

[8] *Question de amor, de dos enamorados al vno era muerta su amiga, el otro sirue sin esperança de galardõ, disputan qual de los dos sufre mayor pena*: *entrexerense en esta cõtrouersia muchas cartas y enamorados razonamientos: introduzense mas vna caça, un juego de cañas, una égloga*. Salamanca, Lorenzo de Liondedei, ca. 1528. Biblioteca Nacional de España (R/ 39406)

[9] Alfonso de Ulloa en tal declaración, no connota explícitamente la procedencia del texto de tal modo que bien pudiera parecer que se trata de otra obra más del famoso Juan Boccaccio. Ello podría llevarnos a considerar que, apenas quince años después de su primera edición, el texto castellano de las *Treze questiones de amor* habría comenzado ya a funcionar de manera desvinculada con respecto al texto origen

ISSN: 1594-378X

El texto de la traducción está a partir de la página 215, prologado igualmente con la misma advertencia al lector que prologaba las ediciones toledanas, y como continuación a la entradilla del título extraído directamente del prólogo de Garay: "Comiençan treze qvestiones mvy graciosas sacadas del Philocvlo del famoso Ivan Bocaccio, traduzidas de lengua Thoscana en nuestro Romance Castellano con mucha elegancia y primor". Concluye esta edición con una disertación del promotor de la obra, Alfonso de Ulloa, sobre las concomitancias entre la lengua castellana y la toscana: "Introdvctione che mostra il Sigñor Alfonso De Vlloa a proferire la lingva castigliana" (Capra, 2007).

A la vista del texto que ofrecen las ediciones de la traducción, confrontándolo con la actual *lectio* del texto del *Filocolo*[10], se observan ciertas diferencias como la presencia en el texto de la traducción de una serie de elementos paratextuales que no aparecen en el texto escrito por Boccaccio, fijado por Quaglio tras una atenta revisión manuscrita que tiene en cuenta los más de 47 códices de esta obra boccacciana, códices que ya habían sido descritos por Branca en el 1958. Como decíamos, el texto que fija Quaglio es el resultado final de un profundo y minucioso estudio sobre la tradición manuscrita de esta obra desarrollado en dos trabajos anteriores: *Tra fonti e testo del Filocolo* (1962, 1963) y *La tradizione del testo del Filocolo* (1965)[11].

En la edición de Quaglio la obra aparece dividida en cinco libros subdivididos en capítulos con numeración correlativa y sin elementos paratextuales. Por el contrario, como hemos señalado, en la traducción, tanto delante de cada uno de los trece debates propuestos por las cuestiones, como antecediendo a cada una de las cuatro partes en las que se subdivide internamente cada cuestión, se introducen unos epígrafes que, en el primer caso –cada una de las cuestiones– hacen de sumario de las mismas y, en el segundo –cada una de las partes–, introducen al interlocutor al tiempo que guían al lector. Además de las ya mencionadas baladas que resumen tanto el argumento de partida como la conclusión de llegada de cada una de las cuestiones debatidas. La inclusión de estos paratextos, desde un punto de vista meramente traductológico, provocará modificaciones entre el texto de partida y el de llegada.

Dado que dichos epígrafes, como antes he señalado, parece que no fueron escritos por Boccaccio, las posibilidades que cabría plantearse son tres: o bien proceden de la tradición manuscrita, al menos de una familia distinta de la que sigue Quaglio; o bien derivan de la tradición editorial; o son una *inventio* de nuestro traductor.

La primera de las opciones no parece, a priori, muy viable dado el magisterio tanto de Quaglio como del propio Branca.

Por lo que se refiere a la segunda y tercera posibilidad, verdad es que tanto editores como traductores, conscientes del tirón editorial que podría tener una obra de Boccaccio en la que se incluyera –o que se presentara como– un tratado amoroso, podrían haber introducido tales rúbricas para guiar al lector en las distintas argumentaciones y para transformar el texto en una especie de *campionario* de casuística amorosa.

Las dudas parecen dilucidarse al consultar alguno de los numerosos incunables que se publicaron de esta novela y volver la mirada, igualmente, a la tradición manuscrita.

2.2 Las ediciones del *Filocolo*: los Incunables

Durante las tres últimas décadas del XV se imprimieron un total de ocho ediciones[12], si bien sólo cuatro pueden considerarse ediciones *princeps*. Retomando el discurso anterior, todos

[10] La edición italiana de referencia sigue siendo la publicada por A. E. Quaglio (1967) como parte del proyecto de edición de las obras de Boccaccio, dirigido por V. Branca, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*

[11] Ambos artículos, junto con el estudio de Branca, constituyen la columna vertebral para una reseña de la historia de la tradición manuscrita de la primera novela en prosa de Boccaccio.

[12] Un listado completo de todas las ediciones del *Filocolo* puede consultarse en F. Zambrini (1878).

ISSN: 1594-378X

los incunables consultados –al igual que las reediciones posteriores, tanto las del siglo XV como las de épocas sucesivas– suelen presentar epígrafes para introducir los diferentes libros y/o capítulos. Según las ediciones estos epígrafes pueden ser más o menos extensos –funcionando a modo de sumarios–, o bien pueden reducirse a una mera indicación de libro o capítulo. Pero en cualquier caso, se opte por una u otra modalidad, lo sintomático es que no hay reglas fijas. Se podría acudir nuevamente a la tradición manuscrita para explicar tales diferencias tipográficas; pero parece más bien que se trata de una mera táctica de los editores que introducen, reducen o amplían los epígrafes por criterios de gusto personal o por criterios más específicamente editoriales como, por ejemplo, el espacio disponible que le concede la caja del texto.

En relación con el episodio objeto de estudio, llama la atención que estos encabezamientos, aunque la edición no haga uso de ellos salvo para indicar los comienzos del libro o comienzos de capítulo, aparecen sistemáticamente en todas las ediciones; y además de un modo particularmente connotativo, lo cual corrobora la idea anteriormente mencionada de la importancia que le daban los editores a este fragmento en el que se detenían particularmente.

Disponemos de los siguientes incunables[13]:

1) Florencia, 14 de noviembre de 1472[14]: editado por Iovannes Petri di Magontia[15]. Lleva por título *Comincia il Philocolo di M.G. Bocchacii*. El texto se presenta divido en cinco libros introducidos por breves epígrafes a modo de resumen del contenido de los mismos; y en capítulos, sin rótulos, de tal modo que el comienzo de los mismos se señala con una letra capital –que en la mayor parte de los casos es un blanco editorial dado que no ha sido añadida con posterioridad la inicial decorada, algo que es sumamente frecuente.

El modelo cambia radicalmente en el fragmento objeto de estudio, con epígrafes en cada una de las cuestiones y, aunque no de manera sistemática, en cada una de las partes –del tipo "Risponde la reina / Chonclusione / Contradizione"– en las que se subdividen las cuestiones debatidas:

> Qui comincia ciascuno per ordine approporre una quistione da continuando infino in xiii et philocolo fu el primo p(er)comanda della reina: qistion prima (p. 282).

El tamaño de la letra capital de inicio de libro es mayor, lo cual también es una práctica habitual de las ediciones de esta época y, en concreto, de todos los incunables del *Filocolo*. El texto se presenta en caja entera de página. Termina con el *Explicit*: "Magister Iouannes Petri de Magontia scripsit hoc opus florentinae. Die XII: nouembris: MCCCCLXXII".

El epígrafe de introducción del IV libro, en el que se inserta el episodio es:

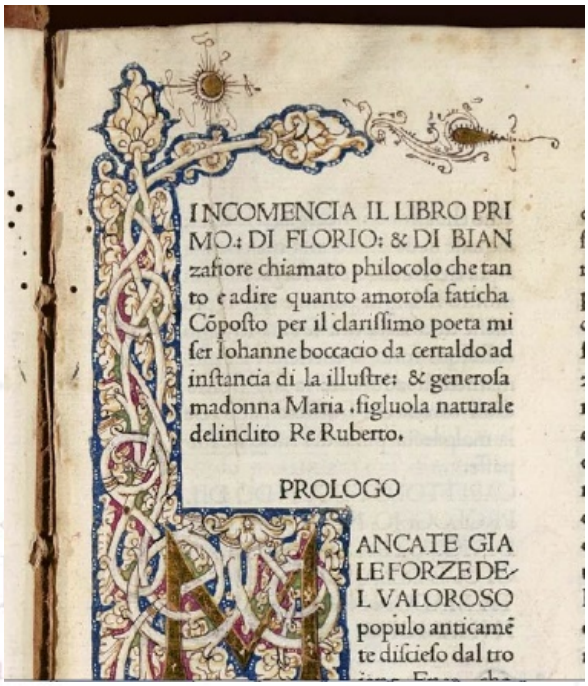
> Qui finisce il terzo libro di Philocholo et inchomincia il quarto libro di Philocholo. Nel quale il pellegrinare di Florio et ilritrouare la sua bellissima Biancifiore. Inquesto chome tu lectore et uoi uditori nel leggiere si distinghue intenderete (p. 260)

[13] Todos ellos han sido consultados para este artículo. En este sentido quisiera expresar mi agradecimiento tanto a los miembros del archivo bibliotecario de la Universidad de Pennsylvania como a los miembros de la biblioteca del Smith College (Northampton MA) que con gran amabilidad me han facilitado todos los recursos necesarios para llevar a cabo estas y otras investigaciones durante la estancia de investigación que realicé en otoño del 2014.

[14] *Il Filocolo*. - Florentiae : Magister Iovannes Petri de Magontia scripsit hoc opus, die XII novenbris MCCCCLXXII. - 270 c. [a-z^{10}, A-C^{10}, D^{8}] ; 4°. - Manca c. [D]8 (bianca). (IT-MiFBE) bibit.ib00739000.
Reproducción digital en PDF en la Fundación BEIC: Biblioteca Europea de Informazione e Cultura

[15] Según Zambrini, el nombre de maestro *Giovanni Piero de Magontia*, que figura en la inscripción inferior, no se documenta en los libros editados en Florencia antes de 1490, por lo que este estudioso considera que la fecha de 1472 puede ser dudosa.

ISSN: 1594-378X


INCOMENCIA IL LIBRO PRI
MO: DI FLORIO: & DI BIAN
zafiore chiamato philocolo che tan
to e adire quanto amorosa fatícha
Cõposto per il clarissimo poeta mi
ser Iohanne boccacio da certaldo ad
instancia di la illustre: & generosa
madonna Maria .figluola naturale
delinclito Re Ruberto.

PROLOGO

ANCATE GIA
LE FORZE DE-
L VALOROSO
populo anticamẽ
te disciesso dal tro

2) Venecia, 20 de noviembre de 1472[16]. El mismo año que aparecía la edición florentina aparecía esta edición véneta que, a todos los efectos, debemos considerar una edición fundamental pues no sólo ha sido, como veremos, la más reeditada[17] sino que inicia la familia editorial sobre la cual se hace la traducción[18]. Ahora bien, cuando comenzamos a estudiar más detenidamente el fragmento del IV libro en el cual se insertan las *Trece cuestiones*, podemos comprobar que algunas de las reediciones presentan notables diferencias con respecto a esta *princeps;* divergencias que no se aprecian tanto en el texto –aunque también– cuanto en los epígrafes que se introducen como sumarios de las cuestiones.

Esta edición impresa por Maestro Gabriele di Piero y Maestro Philipo, inicia con la rúbrica: *Incomencia il libro primo di Florio & Bianzafiore chiamato Philocolo che tanto e adire quanto amorosa faticha Co[m]posto per il clarissimo poeta miser Iohanne Boccacio da Certaldo ad instancia di la illustre & generosa madonna Maria figluola naturale delinclito Re Ruberto*. Se trata de una edición muy cuidada, en pergamino, a gran folio, con márgenes a derecha e izquierda, arriba y abajo y con texto a dos columnas. El texto aparece dividido en cinco libros, encabezados con letras capitales más grandes y muy decoradas; y en capítulos, con letras capitales más pequeñas, decoradas alternativamente en azul y rojo. Tanto al inicio de cada libro como al inicio de cada capítulo se insertan extensos enunciados, en mayúsculas, que dan cuenta del argumento del capítulo. Cada libro se cierra a su vez con un epígrafe que sirven también para hacer referencia al argumento del primer capítulo del siguiente libro[19].

Concluye con el *explicit*: "Il libro di Philocolo di mesere Ioha[n]e Boccatio da Certaldo poeta illustre qui finiscie. Impresso p[er] maestro Gabriele di Piero & del co[m]pagno maestro Philipo in lalma patria Venetia nelli a[n]i del signore M.cccc. lxxii. A giorni xx di nouembre: Nicolo throno duce felicissimo impoerante".

Seguidamente se edita la *Vita di miser Iohanne Boccatio composta per Hyeronymo Squarzafico de Alexandria*.

El epígrafe de introducción del IV libro es:

---

[16] *Filocolo. Segue: Girolamo Squarzafico: Vita di Boccaccio*. - in lalma patria Venetia : impresso per maestro Gabriele di Piero & del compagno maestro Philipo , nelli anni del signore MCCCCLXXII a giorni XX di novembre. - 224 c. ; [a-b^{10}, c-f^{8}, g^{10}, h-i^{8}, k-n^{10}, o-r^{8}, s^{10}, t^{8}, u^{10}, x^{8}, yz ^{10}, A^{10}, B^{8}] ; fol. - Manca c. [a]1 (bianca?). Iniziale miniata a bianchi girari che investono il margine interno della prima carta e stemma nel bas de page. Capilettera decorate a penna . (IT-MiFBE) bibit.ib00740000.
Reproducción digital en PDF en la Fundación BEIC: Biblioteca Europea de Informazione e Cultura

[17] Hasta en tres ocasiones (1481, 1488 y 1497) durante el siglo XV, tanto en Venecia como en otras ciudades italianas. Estas ediciones aparentemente siguen a plana y renglón la primera; sin embargo hay cambios importantes entre algunas de ellas.

[18] Señala Muñiz, en relación con el traductor, que este: "En realidad no hacía sino traducir a su manera el título transmitido por el incunable veneciano de 1472" (2003: 549).

[19] Un cuadernillo completo de este libro está mal encuadernado, de modo que los capítulos no van en orden, lo cual provoca no pocos problemas a los siguientes editores.

ISSN: 1594-378X

> Finisse il libro tercio del philocolo comencia il quarto nel q[ua]l primo capitolo se descriue il principio del camino de florio: & come ad uno a[n]ticho te[m]plo p[er]uene & li facto sacrificio ebbe bona responsione del suo andare (p. 220. 107r: numeración posterior a lápiz)

De esta edición se han hecho las siguientes reediciones:

2.a) Venecia, 29 de abril de 1481[20]: Impresa por Philipo de Piero. Se trata de una edición también muy cuidada, prácticamente con las mismas características de la primera: letras miniadas al inicio de capítulo y letras capitales más grandes al inicio de libro. A gran folio, con márgenes y a dos columnas. No edita al final la vida de Boccaccio.

Esta edición, en apariencia, sigue a plana y renglón la primera edición de 1472; sin embargo, cuando revisamos los epígrafes que introducen las distintas partes de las cuestiones de amor, encontramos notables diferencias, entre ellas, por ejemplo, que las denominaciones genéricas femeninas tales como "una giovene", "una bella giovene", "la giovene Pola", "una gentile giovene" (5ª, 6ª, 8ª y 11ª cuestión), son cambiadas respectivamente por los nombres: "Philicita, Cipriana, Laura, Angelina" (véase Tabla 1).

Tales cambios, evidentes a nivel paratextual, provocan intervenciones en el texto por parte del editor, ya que al connotar a las jóvenes con nombres debe igualmente estar atento a cambiar igualmente sus referencias en el texto para que este no pierda coherencia.

Adelantamos ahora que también nuestro traductor opta por darles nombres a las protagonistas femeninas: Doña Juana, Doña Isabel, Doña Mencía y Doña Elvira. Usando este dato como espía, podríamos llegar a plantear la hipótesis de que nuestro traductor hubiera podido conocer, ver o tener también delante la edición de 1481. Entre ambas ediciones hay divergencias que, a mi juicio, no han sido tenidas lo suficientemente en cuenta.

PROLOGO

2.b) Venecia, 24 de diciembre de 1488[21]. Impreso por Pelegrino Pasquale da Bologna, lleva por título, en el primer folio (posterior), *Libro di Florio e di Bianzafiore Chiamato Philocolo*. En el segundo folio comienza el texto con el acostumbrado epígrafe de la primera edición. Sigue también a plana y renglón la primera edición con diferencias observables en la ortotipografía. Texto a dos columnas con el mismo procedimiento para separar tanto los capítulos como los libros: se deja espacio para las capitulares, que no se colocan, y en su lugar aparece la inicial escrita a tinta como guía para el miniaturista. Termina con la vida de Boccaccio y la enseña del editor.

---

[20] *Filocolo*. - in lalma patria Venetia : Impresso per maestro Philipo de Piero, nelli anni del Signore MCCCCLXXXI a giorni XVIIII de aprile. - 230 c.; a^{10}, b-r^8, s^{10}, t-z^8, $\&^8$, A-C^6, D-E^8; fol. - manca c. a^1. Iniziale e bas de page miniati a c. a^2r. (IT-MiFBE) bib.it.ib00743000.
Reproducción digital en PDF en la Fundación BEIC: Biblioteca Europea de Informazione e Cultura

[21] Incomincia il libro di Florio & di Bia[n]zafiore chiamato Philocolo che tanto e adire qua[n]to amorosa faticha / composto per il clarissimo poeta misser Ioanni Boccacio da Certaldo ad insta[n]tia de la illustre & generosa madonna Maria figluola naturale de linclito re Ruberto. Impresso in Venetia: Per Pelegrino Pasquale da Bologna, Nel Mcccclxxxviii adi xxiiii decembrio. 2-33 [i.e. 32], xxiii-cxxvi [i.e. 134], [6] leaves (the first leaf blank); 28 cm. (fol.). (Rare Books & Manuscripts Library. Incunables: Inc B-744). University of Pennsylvania.

ISSN: 1594-378X

2.c) Venecia, 22 de noviembre de 1497[22] denominado como *Philocolo vulgare*. En este ejemplar, tal y como puede apreciarse en la imagen, comienza ya a percibirse el trabajo tanto del editor, Maestro Antonio da Gusago Bresano, con una caja perfecta a dos columnas de 62 líneas, como de las magníficas prensas venecianas a las que dieron enorme fama la calidad de ediciones como esta.

3) Milán, 14 de junio de 1476[23]. Impreso en la ínclita ciudad de Milano por Dominico Da Vespola, es también una reproducción a plana y renglón de la primera edición véneta. No hay diferencia alguna en los epígrafes en relación con la edición *princeps*. Contienen también la *Vita di Giovanni Boccaccio* y también un epigrama escrito por Bonino Mombrizio sobre el Philocolo; única edición que lo contiene.

3.a) Milán, 4 de febrero de 1478[24]. De la anterior edición milanesa se hizo una reedición en el año 1478, pero es bastante particular porque está encuadernada con cuadernillos de páginas impresas y cuadernillos manuscritos. En este caso el editor es Philippo de Lavagnia.

4) Nápoles, 8 de marzo de 1478[25]. El mismo año que se imprimía en Milán, el editor, venerable maestro Sixtro Russinger todisco editaba en Nápoles esta obra. Se trata de una edición curiosa, muy llamativa pero de peor impresión. Texto sobre la edición *princeps*. Texto a caja completa, con imágenes y cuarenta líneas por página. Los epígrafes se marcan en negrita.

Un vez reseñados los incunables del *Filocolo* hemos podido observar que, excepto la edición florentina del 1472, todas las demás, desde la véneta del mismo año hasta la del año 1497, pasando por la dos ediciones milanesas y la napolitana de 1478, copian y editan un texto con los mismos epígrafes, salvo las diferencias que hemos visto entre las ediciones vénetas de 1472 y 1481. Por otro lado, el epígrafe tan significativo con el que comienza el libro en la edición Véneta y su reproducción exacta en el resto de ediciones sólo puede explicarse, por lo demás, si todas las ediciones responden a la mima edición *prínceps*.

Finalmente parece también plausible considerar que las diferencias existentes entre la primera edición véneta y la florentina –cuyas divergencias no sólo se dan en los epígrafes– puedan explicarse recurriendo a la tradición manuscrita. Cabría pensar que procedan de dos familias distintas, entre otras razones porque, como veremos a continuación, hay diferencias textuales que, a mi entender, sólo podrían explicarse ateniendo a razones codicológicas y al uso de una *lectio* diferente. Por lo que se refiere a los epígrafes, también aquí la razón de ser de las diferencias podría estribar en las diferentes familias codicológicas aunque todo parece indicar que son producto exclusivo de los editores e impresores, al menos en lo que se refiere al fragmento de análisis que hemos tomado en consideración, pues tanto en una como en la

---

[22] *Filocolo*. Segue: Girolamo Squarzafico: Vita di Boccaccio. - Impresso in Venetia: per maestro Antonio da Gusago Bresano, nel MCCCCLXXXXVII adi XXII novembrio. 106 c.; a-m^{8}, n^{6}, o^{4}; fol. (ITMiFBE) bibit.ib00745000. Reproducción digital en PDF en la Fundación BEIC: Biblioteca Europea de Informazione e Cultura. La reedición véneta de Donino Pincio Mantuano (1503) puede consultarse en la BNE (R/39405).

[23] *Filocolo*. Segue: Girolamo Squarzafico: *Vita di Boccaccio*. nel inclyta cita de Milano: impresso per Dominico da Vespola, nelli anni del signor MCCCCLXXVI a giorni XIIII di iunio. 184 c.; A-R^{8}, rr^{8}, S-Y^{8}; fol. Manca c. A1 (IT-MiFBE) bibit.ib00741000. Reproducción digital en PDF en la Fundación BEIC: Biblioteca Europea de Informazione e Cultura.

[24] *Filocolo*. Segue: Girolamo Squarzafico: *Vita di Boccaccio*. nel inclyta cita de Milano: impresso per Philippo da Lavagnia, nelli anni del Signore MCCCCLXXVIII a giorni IIII di februario. 194 c.; [*^{2}, a-c^{8}], d-z^{8}, &^{10} ; fol. - edizione risarcita con diverse parti manoscritte nei fascicoli a ed e. Manca &^{10} (bianca) (IT-MiFBE) bib.it.ib00741500. Reproducción digital en PDF en la Fundación BEIC: Biblioteca Europea de Informazione e Cultura.

[25] *Filocolo*. Segue: Girolamo Squarzafico: *Vita di Boccaccio*. - Impressa in la excellentissima cita de Neapoli: per lo venerabile mastro Sixto Russinger todisco con aiuto et favore de nobile homo Francisco de Tuppo, alli VIII de marzo MCCCCLXXVIII. 240 c.; [a^{10}, b-g^{8}, h-i^{6}, k-o^{8}, p^{6}, q-z^{8}, A^{10}, B-E^{8}, F^{10}]; fol. - Mancano cc. [y]4, [y]5, [F]10 (bianca). (IT-MiFBE)bibit.ib00742000. Reproducción digital en PDF en la Fundación BEIC: Biblioteca Europea de Informazione e Cultura.

ISSN: 1594-378X

otra edición los enunciados se detallan minuciosamente cuando en el resto de capítulos –caso de haberlos– se limitan a breves indicaciones (véase Tabla 2).

2.3 La tradición manuscrita del *Filocolo*

En líneas generales podemos hablar de unos cuarenta y siete códices, en su casi completa mayoría copiados durante el siglo XV. Ello quiere decir que la tradición manuscrita hay que observarla con reservas, pues prácticamente conviven contemporáneamente ambas tradiciones: la editorial y la manuscrita.

Siempre siguiendo las indicaciones de Branca y Quaglio en los estudios ya señalados[26], la tradición manuscrita del *Filocolo* se divide en dos grandes familias, denominadas genéricamente Alfa (α) y Beta (β), dentro de las cuales se distinguen varios subgrupos que se nombran en minúscula, siguiendo las letras del abecedario.

A la familia α pertenecen un número de quince manuscritos que, en su conjunto, copian un texto con numerosos errores y lagunas. Dentro de esta familia se distribuyen los códices de los subgrupos (a) y (b) que ofrecen la versión más correcta, al igual que los tres códices que copian sólo las cuestiones de amor.

La característica general es que se trata de manuscritos en los que el texto aparece sin apenas elementos paratextuales, de tal modo que la obra se presenta dividida en capítulos y en los cinco libros acostumbrados, pero sin casi rúbricas o con señalizaciones muy genéricas del tipo: "Finisce la prima parte del Filocolo di messer giovanni boccaccio incomincia la seconda felicemente". También el título suele ser escueto: *Philocolo di / messer Giovanni Boccacci*; y en los *explicit*, cuando se transcriben o se conservan, se dan indicaciones del tipo: "Finita è l'opra del divin poeta / Di misser zan boccazo di certaldo / Che ogni mesta menta faria lieta/ Et ogni freddo cuor deueria caldo".

En los tres códices que copian exclusivamente las *Cuestiones de amor*[27] sucede casi lo mismo; es decir, no hay epígrafes y, si aparecen, son encabezamientos escuetos del tipo: "Prepone Chaleon" –si bien Quaglio demuestra que estos epígrafes han sido añadidos por una segunda mano posterior y que, muy probablemente, este segundo copista haya confrontado el manuscrito con la edición véneta de 1510. En el que se conserva en la Biblioteca dei Lincei (RL) el texto empieza con el *incipit:* "Al nome di dio Jscriviermo Le questioni che per Filocholo se trattano nel modo che nel presente libro si narrerà" y termina con el *explicit*: "Finite son qui le qusitioni che chontengono nel filocholo deo grazias amen"; mientras que el códice Rossiano (Vr^1) concluye de este modo: «Finite tredixe quistione sopra fati d'amore trate del libro chiamato Philocholo composto per misser Giovane Bochasso da Firença. Amen. Amen».

El resto de los códices deben incluirse en la familia β, mucho más extensa y en la que se distinguen los subgrupos (c), (d), (e) y (f). Presentan concomitancias no sólo entre ellos sino también con algunos manuscritos de la familia α. Debemos prestar especial atención a esta familia porque –siguiendo a Quaglio– las primeras ediciones del *Filocolo* proceden no sólo de la *lectio* que ofrecen algunos de los códices incluidos en esta segunda familia, sino también del esquema general de composición del texto con sus paratextos.

El subgrupo (c) es quizá el más representativo y el que más interesa a nuestro discurso, ya que en él se incluyen una serie de códices que se relacionan con la familia α[28] a través de

[26] Reseñaremos, en este apartado, las principales lecciones que podemos extraer de los trabajos realizados por Branca (1958) y Quaglio (1962-1963; 1965) en relación con la tradición manuscrita.

[27] Se trata de los siguientes códices: (RL) Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei, cod. 44, E, 31; (Vo) Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, cod. Otttb. Lat. 2151; y (Vr^1) Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, cod. Rossiano 547.

[28] (Lo^1) Londres, British Museum, cod. Add. 14862; y (L^1) Florencia, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, cod. Pl, XC,

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

manuscritos del subgrupo (f)[29], que en este sentido harían de puente entre las dos familias; pero además, porque el subgrupo (c) presenta, en mayor o menor medida, concomitancias con el resto de subgrupos de esta misma familia.

Por lo general el texto, en papel, aparece copiado a dos columnas y, excepto uno que es de finales del siglo XIV, los demás son del XV[30]. Como hemos dicho presentan características comunes, interesantes a nuestro discurso, ya que todos ellos contienen epígrafes, en concreto tres rúbricas al final de cada libro: la primera para señalar el final del libro, la segunda para presentar el libro siguiente y la última para resumir brevemente el contenido del capítulo que se va a iniciar. Además también todos, aunque con ligerísimas variantes, reproducen en el *incipit* el mismo encabezamiento con ligeras variantes: "Chomincia il libro chiamato Filocholo 'il quale tratta di Florio e di Biancifiore" / "[…] 'il quale narra della vita di Florio e di Biancifiore". Como característica particular el códice L^3, de la Biblioteca Medicea Laurenziana, añade breves enunciados en latín antes de cada una de las partes de las cuestiones, del tipo: *Fiameta coronatio*, *Regina responsio*.

Los códices pertenecientes al subgrupo (d) muestran concomitancias, sobre todo en las primeras páginas, con el binomio (P^1) y (Vcz) del grupo (c); pero, cuando comienzan a separarse de ese binomio, este subgrupo se bifurca en dos ramas denominadas (d.1)[31] y (d.2)[32]. Contemplan el mismo título y el mismo diseño en los epígrafes que los códices del subgrupo (c), si bien estos inician con un prólogo que, en realidad, son los dos primeros capítulos de la obra. Como características particulares, los códices del subgrupo (d.1), copian también las rúbricas en latín para las cuestiones de amor y el códice (Vl^1) del subgrupo (d.2) presenta una novedad respecto a todos los anteriores, ya que incorpora pequeñas rúbricas delante de cada una de las partes de las cuestiones de amor y además añade nuevos elementos de información al título: "Cominica il libro chiamato Philocolo compilato per missere Giovanni Bochacci *poeta fiorentino*. Il quale narra della vita di Florio e di Biancifiore e *prima come il padre si partì da Roma per andare a Santo Jachomo e dela sua morte porlago Rubrica*".

El grupo (e) los forman tres códices que presentan también concomitancias con códices del grupo (c: P^1) pero que, además de las características comunes, ofrecen rasgos diferenciadas de los demás subgrupos (RL^2 y Ln), lo cual hace suponer que ambos derivan de una antígrafo común[33]. El *incipit* es escueto: *Comincia il Philocolo di messere Giovanni Bochacci* y presentan también las acostumbradas rúbricas.

El subgrupo (f) es muy importante porque se trata, como hemos dicho, de manuscritos que hacen de puente entre la familia α y β. Los códices (BnA) y (L^1) transcriben la *lectio* de la familia α, desde el inicio hasta la mitad del tercer libro, y, desde aquí hasta el final, la de la familia β, sobre todo la de los códices del grupo (c). Para el discurso que nos interesa, este subgrupo es crucial porque a él pertenece el códice boloñés (BnA) de la Biblioteca

sup. 100.

[29] (BNa) Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, cod. A. 254 y (L^1) ambos de la familia α pero que, a partir del segundo libro, retoman el texto procedente de códices del subgrupo (c).

[30] Forman un grupo total de cinco manuscritos: (F) Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. II, i, 111; (F^4) Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. Conventi C, 5, 195; (L^3) Florencia, Biblioteca Medicea-Laurenziana, cod. Ashburnham 1213; (P^1) París, Bibliothèque Nationale, cod. Ital. 481; y (Vzc) Venecia, Biblioteca del Museo Correr, cod. Correr 1509. Los dos últimos son códices importantes para la historia editorial del *Filocolo*.

[31] (Lo): Londres, British Museum, cod. Add. 10296; y (Ve): Verona, Biblioteca Civica, cod. 624.

[32] (Vch): Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Chig. L, VI, 223; y (Vl^1): Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vat. Lat. 8506.

[33] Este subgrupo lo conforman tres manuscritos. (P^1): del subgrupo (c) París, Bibliothèque Nationale, cod. Ital. 481; (RL^2): Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei, cod. 44.G. 15; (y (Ln): Leningrado, Biblioteca Nacional, cod. Ital. F, v, XIV, 2.

ISSN: 1594-378X

dell'Archiginnasio. Cod. A, 254 (Magnani H, 17). En el dorso aparece el título *Philocolo / del Boccac / manoscrit*. Y en la página 1r, antes del inicio del texto puede leerse:

> Incomincia il Libro primo di Florio e Bianzafiore chiamato Philocolo che tanto è a dire amorosa faticha / Composto per il clarissimo poeta miser Johanne Boccatio da Certaldo ad instantia dila illustre et generosa madonna Maria figliola del inclito Re Ruberto. PROLOGO.

La presencia de tal enunciado –que reproduce exactamente los enunciados de los incunables que derivan de la edición *pinceps* véneta– podría ofrecer la evidencia de que estamos ante el códice origen. Sin embargo, como aclara Quaglio (edición 1967), las dos primeras páginas en las cuales se encuentra esta rúbrica, fueron añadidas posteriormente, probablemente en el siglo XVI. Su explicación es que, probablemente, estas dos primeras páginas del códice se habrían caído y más tarde habrían sido sustituidas por otras copiadas con posterioridad y que, justamente, toman como base la edición véneta de 1472 –o una de sus numerosas reediciones. Corrobora esta hipótesis el hecho de que lo mismo sucede en todas aquellas páginas que se desprendieron del manuscrito original.

3. CONCLUSIONES

Llegados a este punto podemos avanzar algunas hipótesis más o menos concluyentes.
1. En relación a la existencia de los epígrafes en el episodio concreto de las cuestiones de amor, la técnica de introducción de los mismos al inicio de los capítulos, a modo de enunciados aclaratorios, procedería de la tradición manuscrita de la familia β, pues tal procedimiento no se registra en los códices de la familia α.

Por otro lado, y en relación con el epígrafe inicial tan característico que prologa la primera edición véneta de 1472 y que igualmente encontramos en los códices del subgrupo (f), este se repite sin modificación alguna –excepción hecha de la edición florentina– en todas las reediciones del texto véneto, al igual que en la introducción de la traducción de López de Ayala, con ligerísimas variantes propias del ejercicio traductológico. No es descabellado pensar, en consecuencia, que tal epígrafe se deba a una *inventio* de los primeros impresores de la obra, Maestro Gabriele di Piero y Maestro Philipo –o de alguien de su estrecha colaboración editorial– ya que dicha rúbrica no forma parte, como hemos visto, del texto original de Boccaccio ni se registra en la tradición manuscrita, por ser el manuscrito que la recoge un códice acéfalo, con adendas posteriores y hechas justamente sobre el texto de la edición *princeps*.
2. Los datos aportados en el estudio, tanto en relación con la tradición editorial como manuscrita del *Filocolo*, podrían llevarnos a concluir que el texto de la edición véneta, debido a sus numerosas reediciones, podría ser el más próximo al original boccacciano y que, en consecuencia, el texto que ofrece la edición florentina –la única que presenta claras divergencias con todas las demás y cuyo formato no se reedita– estaría más alejada de ese original. Sin embargo, tomando como referencia tanto la edición de Quaglio (1967) como la que anteriormente publicó Battaglia (1938) y aplicando los métodos de la ecdótica, podremos comprobar que no siempre lo más evidente es lo certero.

A través del breve fragmento de texto que expondré a continuación[34] puede comprobarse por un lado que la *lectio* seguida por Battaglia y Quaglio es justamente la que ofrece el

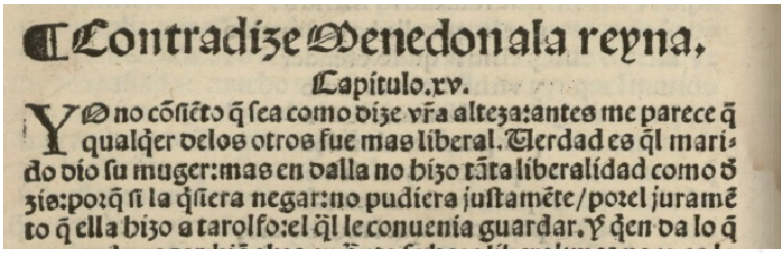
[34] Este es sólo uno de los otros ejemplos en los que sucede exactamente lo mismo, casos que ofreceré en el próximo estudio. Limito, sin embargo, el contraste sólo al fragmento de la obra que se corresponde con el episodio de las *Cuestiones de amor*.

ISSN: 1594-378X

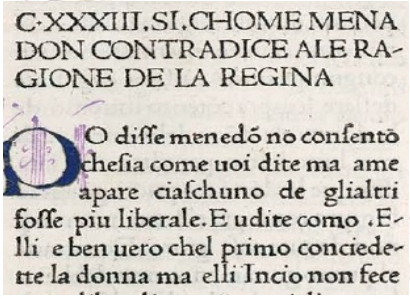
texto de la edición florentina; y por otro que, contrariamente a la elección del traductor de la obra al inglés[35], López de Ayala sigue el texto que ofrece la tradición editorial véneta.

En la cuarta cuestión, Menedón, para plantear su debate, relata la historia de Tarolfo que disputa el amor a una dama casada con un noble caballero y que, ante las exigencias de la mujer, pide ayuda a una especie de hechicero llamado Tebano[36].

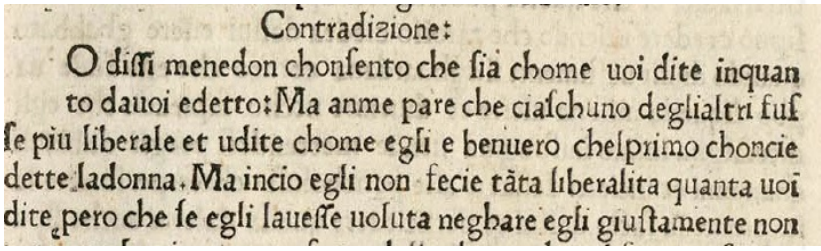
En la traducción de López de Ayala leemos: "Contradize Menedon ala reyna" Capitulo. xv. Yo *non co[n]sie[n]to*[37] q[ue] sea como […].

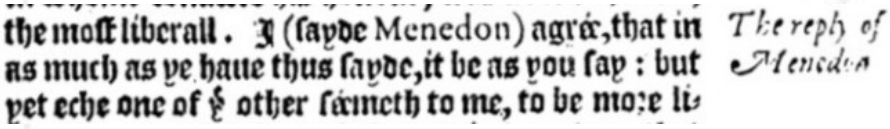

Contradize Menedon ala reyna,
Capitulo.xv.
Yo no cõsiẽto q̃ sea como dize vr̃a alteza: antes me parece q̃ qualq̃er delos otros fue mas liberal. Verdad es q̃l marido dio su muger: mas en dalla no hizo tãta liberalidad como d̃ zie: por q̃ si la q̃siera negar: no pudiera justamẽte/por el juramẽto q̃ ella hizo a tarolfo: el q̃l le conuenia guardar. Y q̃en da lo q̃

En la edición véneta de 1472 y en todas su reediciones: "CXXXIII Si chome Menadon contradice ale ragione de la regina": Io disse Menado[n] *no consento* che sia come uoi dite […]


C·XXXIII.SI.CHOME MENADON CONTRADICE ALE RAGIONE DE LA REGINA
IO disse menedõ no consentò chesia come uoi dite ma ame apare ciaschuno de glialtri fosse piu liberale. E udite como .Elli e ben uero chel primo conciedette la donna ma elli Incio non fece

Por el contrario, en la edición florentina de 1472 el texto cambia según parámetros de mayor coherencia semántica: "Contradizione": [I]o dissi menedon *chonsento* che sia chome uoi dite […]


Contradizione:
O dissi menedon chonsento che sia chome uoi dite inquanto dauoi edetto: Ma anme pare che ciaschuno deglialtri fusse piu liberale et udite chome egli e benuero chelprimo choncie dette ladonna. Ma incio egli non fecie tãta liberalita quanta uoi dite, pero che se egli laueſſe uoluta neghare egli giustamente non


the moſt liberall. I (ſayde Menedon) agrée, that in as much as ye haue thus ſayde, it be as you ſay: but yet eche one of ye other ſeemeth to me, to be more li-
The reply of Menedon

Al igual que en la traducción inglesa (1547), que mantiene la misma *lectio* que la edición florentina: "The reply of Menedon": I (sayde Menedon) *agrée*, that in as much […]

Y este, justamente, es el texto que ofrece tanto la edición de Battaglia (1938) como la de Quaglio (1965), texto que, a todas luces, responde al original boccaccesco: —Io— disse Menedon —*consento* che sia come voi dite in quanto da voi è detto, ma a me para ciascuno degli altri fosse più liberale.

[35] No he podido comprobar los límites de este ejemplo en la traducción francesa.
[36] Tarolfo quiere ser correspondido en sus amores por una mujer casada. Esta, para disuadirlo, le dice que si le regala en invierno un jardín florecido como si fuese primavera, le concederá su amor. Tarolfo pide ayuda a Tebano, un hechicero, que consigue crear el jardín. Cuando está listo, la mujer, al verlo, se queda admirada y habla con el marido sobre la promesa hecha. El marido prefiere elegir el honor a la honra. Tarolfo, en vista de la generosidad del marido, renuncia a la consecución de su amor; y finalmente Tebano, al ver la generosidad de los dos, renuncia a los bienes y riquezas concedidas por Tarolfo. Lo que se plantea es cuál de los tres fue más liberal.
[37] En este y en las demás citas las cursivas son mías.

ISSN: 1594-378X

3. Centrándonos ya en el texto de la traducción, sin duda el traductor trabaja sobre un texto que deriva de la primera edición véneta y dado que, en relación al texto, todas las reediciones siguen la edición de 1472, no creo que resulte pertinente insistir sobre cuál ha sido la edición concreta que hubieran podido tener delante.

Sin embargo, a la vista de los datos que ofrecen la comparación entre los epígrafes de los dos incunables vénetos de 1472 y 1481 (véase Tabla 1) y de las ediciones de la traducción toledana y sevillana (véase Tabla 3), bien pudiéramos hipotizar que el traductor haya seguido o visto también la edición véneta de 1481 (o alguna de sus reediciones) porque es ciertamente curioso que tanto el editor de esta edición como el traductor López de Ayala hayan llegado a la misma solución al cambiar las denominaciones genéricas de cuatro personajes femeninos por nombres concretos de mujer; respectivamente: Philicita – Doña Juana (3ª cuestión), Cipriana – Doña Ysabel (6ª cuestión), Laura – Doña Mencía (8ª cuestión), y Angelina – Doña Elvira (11ª cuestión). Por ello considero que cuando los estudiosos apuntan al hecho de que la traducción castellana deriva del incunable véneto, en mi opinión habría que añadir algún tipo de especificación, ya que, como hemos visto, entre la edición de 1472 y la de 1481 hay diferencias sustanciales que es necesario tener en cuenta.

Por lo que se refiere específicamente a las ediciones de la traducción española, es necesario también apuntar que entre la edición sevillana y la toledana hay también diferencias importantes, evidentes en los epígrafes, pero también el cuerpo de texto[38].

Igualmente es de suponer que, al menos en los epígrafes, tanto el editor sevillano como el toledano, hayan podido intervenir, bien por motivos de gusto personal bien por motivos específicamente editoriales, al igual que lo hicieron sus colegas italianos, aunque tampoco debemos descartar las intervenciones obradas por Blasco de Garay.

Y hasta aquí hemos llegado en esta particular camino que nos ha llevado por el apasionante mundo de la edición, la traducción y la reconstrucción de su texto, pero que en el fondo es una muestra más de ese intenso, fructífero y todavía, en ocasiones, inexplorado camino de ida y vuelta entre Italia y España durante el Humanismo y Renacimiento.

TABLAS:

Tabla 1: Comparación entre la primera y segunda edición véneta[39].

Venecia 1472	Venecia 1481
[I, 4][40]: c. xxii. Come la regina solve in tvtto la questione dando lhonore a quello a chui dono la ghirlanda	c.xxii. Come la regina solue in tutto la questione
[II, 4]: c. xxvi. Si come la regina confuta in tvtto lopinione de Longano confirmando piu la sua	c.xxvi. Si come la regina confutta in tutto lopinione de Longano
[III, 1]: c. xxvii. Si come una giovene propone la terza questione	c.xxvii. Si come Philicita propone la terza questione
[III, 3]: c. xxix. Della contradictione della giovene	c.xxix. De la contradictio[n]e de Phylicita
[III, 4]: c. xxx. Si come la regina in tutto solve la questione determinando che lamore piutosto al savio si debe dare	c.xxx. Si come la regina in tutto solve la questione

[38] Diferencias de las que, como apuntába al principio, me estoy ocupando en el artículo que espero pueda verse publicado el próximo año.

[39] En todas las tablas nos hemos centrado sólo en las diferencias existentes entre los epígrafes. Se reproduce tipográficamente el texto.

[40] El número romano hace referencia a la cuestión y el árabe a las partes correspondientes de cada uno de los debates: exposición, réplica de la reina, contrarréplica del proponente y resolución final por parte de la reina.

ISSN: 1594-378X

[IV, 4]: ca.xxxiiii. Sicome la regina in tvtto solve la questione determinando cel cavaliere fu piu liberale perche lhonore. suo gli concedeva.	c.xxxiiii. Come la regina i[n] tutto solve la questione
[V, 4]: c. Xxxviii. Si come la regina in tvutto solve la questione determinando che le magiore pene quella del geloso che quelaltro che ama e dubita non essere amato	c.xxxviii. Come la regina i[n]tutto solue la questione
[VI, 1]: c.xxxviiii. Si come vna bella giovene propone la sesta questione	c.xxxviii. Si come Cipriana propone la sexta questione.
[VI, 3]: c.xli. De la contraditione de la giovene	c.xli. De la co[n]traditio[n]e di Cipriana
[VI, 4]: c.xlii. Si ome la regina in tvtto solve la questione determinando che la timida piu amava che la baldanzosa	c.xlii. Si come la regina in tutto solue la questione
[VII, 1]: c.xliii. Si come Caleone propone la septima questione nel quale.principio molto lauctore comenda la sua Fiameta.	c.xliii. Si come Caleone propone la septima questione / lauctore comanda la sua Fiameta
[VIII, 1]: c.xlvii. Si come la giovene Pola[41] propone la octava questione	c.xlvii. Si come Laura propone la octava questione
[VIII, 3]: c.xlviiii Come Pola contradice la regina	c.xlviiii. Come Laura contradice a la regina
[VIII, 4]: c.l. Come la regina in tvtto solve la questione difinendo che piutosto la richa se debbe amare	c.l. Come la regina in tutto solue la questione
[IX, 4]: c.liiii. Si come la regina in tvtto solve la questione concludendo che piutosto la vedova si debbe amare.	c.liiii. Si come la regina in tutto solue la questione
[X, 4]: c.lviii. Si come la regina in tvtto solve la questione difinendo che piv tosto il primo che el secondo si debbe amare	c.lviii. Si come la regina in tutto solue la questione
[XI, 1]: c.lviiii. Si come una gentile giovene propone la undecima questione	c.lviiii. Si come Angelina propo[n]e la undecima questione
[XI, 3]: c.lxi. Si come la giovene contradice a la regina.	c.lxi. Si come Angelina contradice ala regina
[XI, 4]: c.lxii. Si come la regina in tvtto solve la questione difinendo che piu piacere sa del pensare che del vedere	c.lxii. Si come la regina in tutto solue la questione
[XIII, 4]: c.lxx. De la difinitione de la regina dicendo il caualiere essere stato piu leale che latro lieto	c.lxx. De la difinitione de la regina

Tabla 2: Comparación entre las ediciones véneta y florentina

Venecia 1472	Florencia 1472
c. xvii: Come per consiglio de la donna dopo altri piaceri se deliberareno de preponere ziaschuno una questione de amore.	Chome avendo la sopradeta brigata abandonato gia il festeggiare et e p[er] rispecto delchaldo che madonna fianmecta dicie che allei pare che infralloro sidebba eleggiere uno inluogho dire. Alquale ciaschuno debbi preporre una quistione damore. Et elli labbi adifinire. Et chome aschalion fu electo re ma non volle accieptare.
c. xvii. Come Ascalione corono di alloro Phiameta et per suo consiglio electa fu per loro regina	Chome Aschalion eleggie lafinmecta p[er]reina dauere adichiarare la loro quistione
c. xix. Ci come Philocolo incomenzia a preponere la prima questione	Qui cominicia ciascuno: perordine approporre una quistione da continuando infino in : xiii: et Philocolo fu elprimo percomanda della reina: quistion: prima.
c.xx. Come la regina solve la questione de Philocolo	Risponde lareina alla quistione preposta da Philocolo.
c. xxiii. si come Longano propone la seconda questione	Chomincia la quistione sechonda preposta da Longanio nella quale egli domanda qual fu maggiore dolore ho quello della giovane che perdecte ilsuo amante hodiquella

[41] 'Pola' en realidad no es un nombre propio sino un apodo por el que era conocida la joven.

ISSN: 1594-378X

	che nonpote mai avere delsuo alcuno dilecto p[er]diuersi casi che incio contro lifurono: II:
c. xxvi. Si come la regina confuta in tvtto lopinione de Longano confirmando piu la sua	CHonclusione:
c. xxvii. Si come una giovene propone la terza questione	Chomincia laquistione terta preposta da una donna il cui nome era 'giouanna' dimandando chonssiglio alquale ditre giouani si debbi elsuo amore donare ho alpiu forte ho alpiu liberale ho alpiu savio: III:
c. xxx. Si come la regina in tutto solve la questione determinando che lamore piutosto al savio si debe dare	Conclusione
c. xxxi. Si come Menedon propone la quarta questione	Chomincia laquistione quarta preposta da Menedon: la quale cho[n]tiene tre grandi liberalita che furono usate. Cioe dalchaualiere ditarolfo & datebano: IIII:
c.xxxv. Si come Clonico propone laquinta questione	Quistione quinta preposta da Clonico il quale dimanda qualfussi il maggiore dolore o il suo che amaua una donna allui crudelissima o uero quello dunsuo chompagno che dubitaua che lasua do[n]na amassi altro giouane piu che lui et che lo amore che ella gliauea mostrato fussi ficto: quistione: VI:
[...]	[...]

Tabla 3: Comparación ediciones vénetas (1ª y 2ª) con traducción (Toledo y Sevilla).

Venecia 1472	Venecia 1481	Toledo 1546/ 1549	Sevilla 1546
c. xix. Si come Philocolo incomenzia a preponere la prima questione		Cap. i: Cómo Filoculo propuso la primera quistión de la guirnalda de flores.	
c.xx. Come la regina solve la questione de philocolo		Cap. Ii: Como la reyna responde a la questión de Filoculo	
c.xxi. Come Philocolo contradice la regina		Cap. iii. Come Filculo contradie ala reyna	
c. xxii. Come la regina solve in tvtto la questione dando lhonore a quello a chui dono la ghirlanda	c.xxii. Come la regina solue in tutto la questione	Capitulo iv: Cómo la reyna tornó a determinar que mostró más amor a quien dio que no a quien tomó.	
c. xxiii. Si come Longano propone la seconda questione		Capitulo.v. Como Longano propuso la segunda quistión.	
c.xxiiii. Della risposta della regina		Capitulo. vj. Respuesta dela reyna	
xxv. Della contradictione de Longano		Capitulo .vij. Replica del Longano ala reyna	
c. xxvi. Si come la regina confuta in tvtto lopinione de Longano confirmando piu la sua	c.xxvi. Si come la regina confutta in tutto lopinione de Longano	Capitulo .viij. Determinacion dela reyna	
c. xxvii. Si come una giovene propone la terza questione	c.xxvii. Si come Philicita propone la terza questione	Capitulo. Ix: Como doña Juana propuso la tercera question	Capitulo nono de como doña Juana propuso la tercera question, la qual fue muy replicada entre todos.
c. xxviii. De la risposta della regina		Capi.x. Respuesta de la reyna	
c. xxix. Della contradictione della giovene	c. xxix. De la contradictio[n]e de Phylicita	Capitulo.xj. Contradiccio[n] de doña Juana	

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

c. xxx. Si come la regina in tutto solve la questione determinando che lamore piutosto al savio si debe dare	c.xxx. Si come la regina in tutto solve la questione	Capitulo Xij. Determinacio[n] de la reyna	
c. xxxi. Si come Menedon propone la quarta questione		Capitulo. Xiij. Como Menedon propuso la quarta question / QUESTION	
c. xxxii. Dela risposta della regina		Cap. xiiij. Respuesta dela reyna	
c. xxxiii. Si chome Menedon contradice ale ragioni de la regina		Capitulo xv. Contradize Menedon ala reyna	
ca.xxxiiii. Sicome la regina in tvtto solve la questione determinando cel cavaliere fu piu liberale perche lhonore. suo gli concedeva.	c. xxxiiii. Come la regina i[n] tutto solve la questione	Capitulo xvij. Determinacion dela reyna quel marido fue mas liberal	
c.xxxv. Si come Clonico propone laquinta questione		Capitulo xvij. Como Clonico propuso la quinta question	
c.xxxvi. De la risposta de la regina		Capi. xviij. Respuesta dela reyna	
c.xxxvii. De la contradicione de Clonico		Capitulo .xix. Contradicio[n] de Clonico	
c. xxxviii. Si come la regina. in tvutto solve la questione determinando che le magiore pene quella del geloso che quelaltro che ama e dubita non essere amato	c. xxxviii. Come la regina i[n]tutto solue la questione	Capitolo xx. Determinacion dela reyna que pena mas el celoso q[u]el desamado.	
c.xxxviiii. Si come vna bella giovene propone la sesta questione	c.xxxviii. Si come Cipriana propone la sexta questione.	Capitulo. xxj. Como doña Ysabel propuso la sexta question	Como propuso doña Ysabel la sexta quistiion
c. lx. De la resposta de la regina		Capitulo .xxij. Respuesta dela reyna ala question	
xli. De la contraditione de la giovene	c.xli. De la co[n]traditio[n]e di Cipriana	Capitulo .xxiij. Como doña Ysabel contradize ala reyna	Como contradize ala reyna
c.xlii.Si come la regina in tvtto solve la questione determinando che la timida piu amava che la baldanzosa	c.xlii. Si come la regina in tutto solue la questione	Capitulo. xxiiij. Como la reyna determino la question diciendo: q[ue] se deue antes amar la temerosa que la desuergonzada	Como la reyna determino la q[ui]stion diciendo que se deue antes amar la temerosa
c.xliii. Si come Caleone propone la septima questione nel quale principio molto lauctorecomenda la sua Fiameta.		Capitulo. xxv. Como Caleon propuso la septima question: y enel prinicpio loa ala reyna de qui[n] estaua enamorado	Cómo Caleón propuso la séptima quistión y en el principio loó a la reyna de quien el suso dicho Caleón estava enamorado.
c.xliiii. Ce la risposta de la regina		Capitulo xxvj. Respuesta dela reyna	
c.lxv. Come Caleon contradice ala regina		Capitulo .xxvij. Como Caleon contradize ala reyna	

ISSN: 1594-378X

c.xlvi. Si come in tvtto la regina solve la questione de caleone		Capitulo. xxviij. Como la reyna determino la question	
c.xlvii. Si come la giovene Pola propone la octava questione	c.xlvii. Si come Laura propone la octava questione[42].	Capitulo .xxix. Como doña Mencía propuso la octaua quistión.	
c.xlviii. De la resposta de la regina		Capi. xxx. Respuesta dela ryena	
c.xlviiii Come pola contradice la regina	c. xlviiii. Come laura contradice a la regina.	Capitulo xxxi. Como contradize doña Mencia	
c.l. Come la regina in tvtto solve la questione difinendo che piutosto la richa se debbe amare.	c.l. Come la regina in tutto solue la questione	Capitulo .xxxij. Como determina la reyna que se siga la mas	Como determino la reyna que se siga la mas
c.li. Come Feramonte propone la nona questione		Capitulo .xxxiij. Cómo Ferramonte propuso la novena questión.	
c.lii. De la resposta de la regina.		Capi. xxxiiij. Respuesta dela reyna	
c.liii. Si come Feramonte contradice ala regina		Capitulo .xxxv. Como Ferramonte contradize ala reyna	
c.liiii. Si come la regina in tvtto solve la questione concludendo che piutosto la vedova si debbe amare.	c. liiii. Si come la regina in tutto solue la questione	Capi. xxxvj. Como la reyna determina que se ame antes las biudas q[ue] las otras dos	Como la reyna determino por muchas razones que se ame antes la biuda que las otras dos
c.lv.Come Ascalione propone la decima questione		Capitulo . xxxvij. Como Ascalión propuso la decima questión.	Como A calion propuso la decima quistion
c.lvi. De la risposta de la regina		Capitulo. xxxviij. Como la reyna respondio ala question	
c.lvii. De la contraditione che fa Asacalione		Capitulo .xxxix. Dela contradicio[n] de Ascalion	
c.lviii.Si come la regina in tvtto solve la questione difinendo che piv tosto il primo che el secondo si debbe amare	c. lviii. Si come la regina in tutto solue la questione	Capi. xl. Como la reyna determina que el segundo se deseche / y el primero se ame	
c.lviiii. Si come una gentile giovene propone la undecima questione	c.lviiii. si come Angelina propo[n]e la undecima questione[43].	Como doña Elvira propuso la onzena question[44].	De cómo una señora llamada doña Elvira propuso la undécima quistión.
c.lx. De la risposta de regina		Capitu .lxiij. Como la reyna respondio ala question	responde
c.lxi. Si come la giovene contradice a la regina.	c. lxi. Si come Angelina contradice ala regina	Capitulo. xliiij. Como doña Elvira contradize	Como contradize doña Elvira
c.lxii. Si come la regina in tvtto solve la questione difinendo che piu piacere sa del pensare che del vedere	c.lxii. Si come la regina in tutto solue la questione	Como la reyna determina que es mayor deleyte el pensar quel ver.	Como la reyna determina que es mayor deleyte el pensar que **no** el ver

[42] En esta edición el editor interviene en el texto para incluir el nombre de la joven.
[43] Nuevamente el editor interviene en el cuerpo del texto.
[44] Falta indicación de capítulo

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

ca.lxiii. Come Parmenione. propone, la duodecima questione		Capitulo . xlv. Como Parmenion propuso la doze question	
c.lxiiii. De la risposta de la regina.		Capitulo .xlvj. Como la reyna respondio a la question	
c.lxv.Contradictione de Parmenione ala regina		Capitulo .xlvij. Como Paremnio[n] contradize ala reyna	
c.lxvi. Come la Regina in tvtto. solve la questione di Parmenione.		Capitulo .xlviij. Como la reyna en todo determina la question	
c.lxvii. Come Massalino propone la xiii & ultima questione		Capitulo .xlix. Como Masilino propuso la treze question	
c.lxviii. De la risposta de la regina		Capitulo .l. Como la reyna responde ala question	
c.lxviiii. De la contraditione de Massalino		Ca. Li. Como Masilino contradize	
c.lxx. De la difinitione de la regina dicendo il caualiere essere stato piu leale che latro lieto	c. lxx. De la difinitione de la regina	Capitulo .lij. Como la reyna determina la question	
		Capitul .liij. y final de las palabras que la reyna dixo despues que todos acabaron de proponer sus questiones	Capitulo .liij. y postrero en que se contiene las palabras que la reyna dixo despues q[ue] todos acabaron de proponer

Bibliografía

BATTAGLIA, Salvatore (1965) "Il primo romanzo della letteratura italiana", ed. S. Battaglia, *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, pp. 645-657.

BLANCO VALDÉS, Carmen F. (2015) "La ciudad de Nápoles y los escenarios marinos en el imaginario poético boccacciano", C. F. Blanco Valdés, L. Garosi, G. Marangon, F.J. Rodríguez Mesa, eds., *Il mezzogiorno italiano. Riflessi e immagini culturali del Sud d'Italia*, Firenze, Franco Cesati.

BOCCACCIO, Giovanni (1938) *Il Filocolo*, ed. S. Battaglia, Bari, Laterza & Figli [= Battaglia 1938].

——— (1967) *Il Filocolo*, ed. A.E. Quaglio, Milano, Mondadori [= Quaglio 1967].

——— (2004), *Il Filócolo*, Introducción, traducción y notas de Carmen F. Blanco Valdés, Madrid, Gredos [= Blanco Valdés, 2004].

BRANCA, Vittore (1958) *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. Un primo elenco dei codici e tre studi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

CAPRA, Daniela (2007) "Francisco Delicado, Alonso de Ulloa y la *Introduction a la lengua española*", *Artifara* 7, Monographica,

http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/Artifara-n--7-/Monographica/default.aspx?oid=293&oalias=

FARINELLI, Arturo (1929) *Italia e Spagna*, Torino, Fratelli Bocca.

LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa (1992) "*Treze questiones de Amor*: Una edición «a hurtadas» de Andrés de Burgos en 1541", P. Cátedra, M.L. López-Vidriero, eds., *El libro antiguo español. Actas del segundo Coloquio Internacional*, Madrid, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del libro, pp. 301-305.

MUÑIZ MUÑIZ, Nieves (2003) "Sobre la traducción española del *Filocolo* de Boccaccio (Sevilla 1541) y sobre las *Treize elegantes demandes d'amours*", *Criticon*, 87-89, pp. 537-551.

PADOAN, Giorgio (1978) "Mondo aristocratico e mondo comunale nell'ideologia e nell'arte di Giovanni Boccaccio", ed. G. Padoan, *Il Boccaccio, le Muse, il parnaso e l'Arno*, Firenze, Olsckhi, pp. 1-91.

QUAGLIO, Antonio Enzo (1962, 1963) "Tra fonti e testo nel Filocolo", *Giornale Storico della Letteratura Italiana,* CXXXIX, (I) pp. 321-269; (II) pp. 513-540; CXL, (III) pp. 321-363; (IV) pp. 489-551.

——— (1965) "L*a tradizione del testo del* Filocolo", *Studi sul Boccaccio*, III, (1965), pp. 55-102

RECIO, Roxana (2003) "La traducción inglesa y castellana de las *Trece cuestiones de amor* de Boccaccio", *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 5, pp. 1-14.

REYES CANO, Rogelio (1975) "En torno a Boccaccio en España: una traducción parcial del *Filocolo*", *Filología Moderna*, 15, pp. 523-539.

ZAMBRINI, Francesco (1878) *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, Bologna, Nicola Zanichelli.

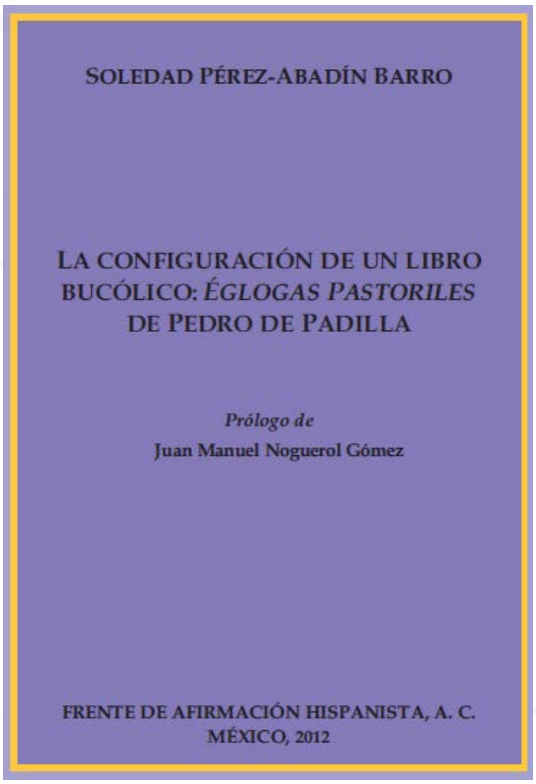
ISSN: 1594-378X

Soledad Pérez-Abadín Barro, *La configuración de un libro bucólico: Églogas pastoriles de Pedro de Padilla*. Prólogo de Juan Manuel Noguerol Gómez. Índices de Anuchka Ramos Ruiz. México, Frente de Afirmación Hispanista, 2012. ISBN: 978-84-616-0109-7 (519 pp.)

DAVID G. COUSO

Resumen
El libro de Soledad Pérez-Abadín Barro, especialista en el género bucólico, supone una puesta en valor de la producción del poeta andaluz Pedro de Padilla (1540 – después de 1599). Sus *Églogas pastoriles*, impresas en 1582 fueron destacadas del conjunto de su obra, especialmente por parte de los críticos del siglo XVIII, que sitúan a Padilla entre los mejores poetas de su época. Tras un esclarecedor prólogo de Juan Manuel Noguerol Gómez, conocedor de la figura de Padilla, la monografía de Pérez-Abadín enmarca y sitúa la obra de Pedro de Padilla en el lugar que le corresponde.

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamerica



No es infrecuente en la historia literaria que la obra de muchos poetas de época áurea que en su momento han gozado de fama y popularidad entre sus contemporáneos no haya trascendido a la conformación y estudio del canon establecido, al ser eclipsada por obras de una originalidad o solidez que logra imponerse. La obra de Pedro de Padilla ha comenzado a ser editada en 2006, cuando vio la luz la antología de sus romances a cargo de Arias de Canal; y, posteriormente, se ha iniciado la publicación de la obra íntegra bajo el auspicio del Frente de Afirmación Hispanista de México.

El libro de la catedrática Soledad Pérez-Abadín Barro, especialista en el género bucólico, al que ha dedicado diversas monografías que avalan su conocimiento de las formas y autores del siglo XVI (monografías como *Resonares silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*; o numerosos trabajos sobre poetas como Medrano, Hernando de Acuña, Francisco de la Torre o Garcilaso), supone una puesta en valor de la producción del poeta andaluz, cuya estimación ha sufrido oscilaciones a lo largo de la historia literaria. Elogiado por los autores del Siglo de Oro y por los neoclásicos, que lo catalogaron entre los *buenos poetas,* para ser olvidado tiempo después. Las *Églogas pastoriles*, impresas en 1582 y ahora accesibles en la edición llevada a cabo en 2010 por José Labrador Herraiz y Ralph DiFranco, fueron destacadas del conjunto de su obra, especialmente por parte de los críticos del siglo XVIII, que sitúan a Padilla entre los

Recibido el 23/03/2015 · Publicado el 15/04/2015

mejores poetas de su época. Pero en general, la obra de Padilla y las églogas fueron obviadas por la crítica hasta que a finales del siglo XX surgen los primeros estudios: Fanconi postula una narratividad que condicionó las posteriores aproximaciones a las églogas, Valladares, Estévez Molinero, Rey Hazas y, especialmente, Labrador y DiFranco, responsables de una sólida y continuada labor editorial patrocinada por la fundación mexicana Frente de Afirmación Hispanista.

Tras un esclarecedor prólogo de Juan Manuel Noguerol Gómez, conocedor de la figura de Padilla, la monografía se estructura del siguiente modo: la situación de las églogas pastoriles ante la crítica; el estudio individual de cada uno de los trece textos; el análisis del marco bucólico que arropa y condiciona la producción del poeta andaluz; la configuración de un libro bucólico cohesionado que supone la exploración de la diversidad del amor pastoril; los diversos esquemas que indagan los distintos estilos y procedimientos retóricos que conforman el conjunto del libro con el análisis de cada aportación en cada poema individual; y, por último, una referencia al corpus de églogas que enmarcan y sitúan la obra de Pedro de Padilla en su lugar correspondiente.

El estudio detenido de cada poema constituye el único método para desvelar sus claves e incardinarlas en un conjunto trabado no tanto por resortes narrativos como líricos. Para rectificar el errado planteamiento de previos estudios, el presente se fundamenta en la hipótesis de que la supuesta estructura narrativa funciona como mero soporte de una antología poética y un repertorio de formas métricas, un libro codificado en clave bucólica en el que el análisis sentimental desplaza el acontecer, captado en un devenir cíclico que anula la eficacia de la historia como cuento. En el estudio individual de cada égloga se ha aplicado un esquema regular: análisis general del texto, temas y tópicos del poema, técnica y estructura. Tal estudio sistemático permite al lector discernir la uniformidad del corpus de sus variantes o matices y posibilidades del sufrimiento amoroso que aúna tradición y modelos literarios.

En lo que atañe al marco bucólico (prólogo y epílogo de cada poema), se destaca la importancia de este encuadre, puesto que proporciona las claves espacio-temporales y elementos de continuidad en el ciclo de Silvano, mediante la sistematización del formulismo de comienzo y cierre característicos de las églogas. Puede decirse que no había sido leído hasta la actualidad con cierta atención el conjunto de los trece textos, pues ningún estudioso ha advertido las diversas incongruencias que Pérez-Abadín apunta en el ciclo de Silvano. Una visión superficial había llevado a ver el ciclo central como una novela pastoril; sin embargo, una lectura atenta provoca la percepción de una escasa narratividad, pues todo resulta cíclico, repetitivo, sin que nada ocurra a excepción de una sucesión de variaciones sobre las posibles situaciones entre una pastora desdeñosa y un pastor fiel y tenaz. Esta monografía detalla los rasgos singulares de la poética del género bucólico en Padilla en contraste con la producción pastoril española, considerando los modelos clásicos e italianos, así como la contribución portuguesa.

Los aspectos considerados en este estudio referidos al canon bucólico (métrica, funciones narrativas, binarismo, presencia femenina, carácter antológico del libro, fórmulas de encabezamiento y cierre, temas, estilo, modelo de ordenación, fuentes textuales y reiteración de la historia de Silvano) revelan, tal como resume la autora del trabajo, un conjunto cuidadamente articulado en torno a unos *topoi* y unos principios compositivos tributarios de la tradición bucólica, reinterpretada en una particular versión que aporta al género importantes innovaciones, en cada égloga y en su suma y continuidad. Por lo tanto, puede postularse la relevancia de las *Églogas pastoriles* como paradigma de libro bucólico sin parangón en la poesía española del siglo XVI. El alejamiento del modelo garcilasiano no supone la disolución de los patrones genéricos, sino la búsqueda de un paradigma alternativo

ISSN: 1594-378X

cuyos fundamentos se encuentran en la *Arcadia*, ejemplo de la *contaminatio* genérica, del fragmentarismo, de la narratividad en simbiosis con el lirismo y de la mezcla de prosa y verso, recuperada en el *prosimetro* de la égloga XIII. Sobre estos cimientos se aplica una poética conciliadora de modelos clásicos, italianos e hispanos para componer una antología de poemas configurada como libro bucólico.

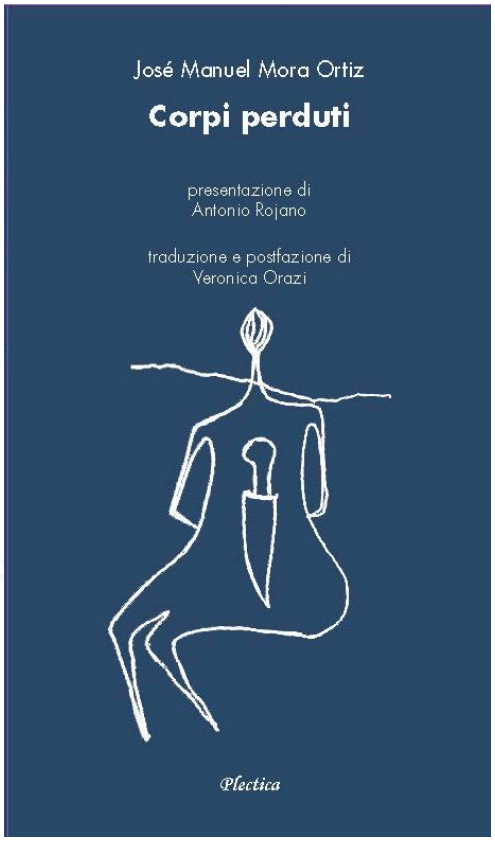
Soledad Pérez-Abadín nos sitúa frente a un poeta prolífico y afamado en su época, cuya obra fue difundida entonces manuscrita e impresa trascendiendo incluso la frontera peninsular hasta países como Italia, México, Panamá o Perú. Además de traspasar los límites geográficos, los textos del poeta andaluz inician, como señala en el prólogo J. M. Noguerol, un ambicioso proyecto de auntonomía literaria y poética, excediendo los modelos clásicos y la tradición castellana, de los que en un primer momento se muestra deudor. De modo pormenorizado, partiendo del estudio exhaustivo de los textos y su incardinación en las estructuras y tradición del género, la autora de esta valiosa monografía destaca la importancia y repercusión de la obra eclógica de Pedro de Padilla, cuyo estudio contribuye a una visión que completa y dignifica el conjunto de textos poéticos del siglo XVI, "cielo y tierra con ellos ilustrando".

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

José Manuel Mora, *Corpi perduti*, presentazione di Antonio Rojano, traduzione italiana, note e postfazione (pp. 73-106) a cura di Veronica Orazi, Fisciano-Salerno, Plectica (Corponovecento - Collana di Teatro Contemporaneo), 2014 (110 pp. ISBN: 9788897569312)

BARBARA GRECO
Università di Torino

Resumen
Corpi perduti [*Los cuerpos perdidos*] lleva a escena una historia impresionante, por su dramaticidad y por la ferocidad de los hechos que denuncia: la serie de feminicidios perpetrados desde 1993 hasta hoy en la mexicana Ciudad Juárez. La historia es emblemática y se presenta como metáfora de la maldad humana, del abismo de irracionalidad al que puede llevar el Mal. La obra permite apreciar algunos aspectos clave de la experimentación dramática del autor: la eficacia expresiva y estilística de los diálogos, la sabia alternancia de monólogo, monólogo interior y soliloquio, la construcción del personaje y de la estructura textual, la técnica narrativa voluntariamente reticente para solicitar la implicación del público, la eliminación de la cuarta pared, la relación con los espectadores y, como consecuencia, el replanteamiento del concepto msimo de recepción de la obra teatral.



Il volume offre la prima traduzione in italiano dell'opera *Los cuerpos perdidos* di José Manuel Mora (Siviglia 1978), drammaturgo, regista, attore. Mora si forma nel Centro de Artes Escénicas de Andalucía, poi alla RESAD di Madrid e al DasArts di Amsterdam; attualmente insegna alla Escuela de Arte Dramático de Castilla y León ed è direttore artistico di Draft.inn, spazio alternativo dedicato al teatro, alla danza e alla musica, che fonda a Madrid nel 2012. Nel 2006 è stato autore residente al Royal Court Theatre di Londra, nel 2014 al Théâtre de la Ville di Parigi e alla Biennale Venezia Teatro. Autore di *piezas* suggestive su temi impegnati, esordisce nel 1999 (con *Vértigo*) ma l'anno di svolta è il 2009, quando tra l'altro riceve il XVIII Premio de Teatro SGAE proprio con *Los cuerpos perdidos*, ora presentata al pubblico italiano. La sua penultima opera, *Los nadadores nocturnos* (2014), è finalista al Premio Max Mejor Espectáculo Revelación 2015 e l'ultima creazione, *Fortune cookie*, sarà allestita a giugno 2015 nella Sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán di Madrid.

Corpi perduti porta in scena una vicenda impattante, per la sua drammaticità e per le efferatezze che denuncia: la serie di femminicidi perpetrati dal 1993 a oggi nella città messicana di Ciudad Juárez. La vicenda è emblematica e

Recibido el 20/05/2015 · Publicado el 25/05/2015

si presenta come metafora della malvagità umana, dell'abisso di irrazionalità cui può condurre il Male. La *pieza* consente di cogliere alcuni elementi chiave della sperimentazione drammatica dell'autore: l'efficacia espressiva e stilistica dei dialoghi, l'alternare in modo sapiente monologo, monologo interiore e soliloquio, la costruzione del personaggio e della struttura testuale, la tecnica narrativa volutamente reticente per sollecitare il coinvolgimento del pubblico, l'abbattimento della quarta parete e il rapporto con gli spettatori e, di conseguenza, il ripensamento del concetto stesso di ricezione dell'opera teatrale. Con grande abilità Mora tratteggia il quadro dei meccanismi interiori che muovono l'individuo e condizionano le dinamiche del rapporto fra i soggetti coinvolti, pubblico incluso. *Corpi perduti* finisce per rivelarsi una riflessione sul tema del Male, sulla sua presenza nella quotidianità e sulla sua ineffabilità. Pur essendo calata in una realtà circostanziata, trasmette un messaggio atemporale: l'invito a indagare su noi stessi, sulle nostre manie e perversioni, sui rapporti interpersonali e sociali, per spingerci ad acquisire consapevolezza, ad assumerci le nostre responsabilità e ad autodeterminarci, a livello individuale e collettivo.

L'edizione italiana qui presentata nasce dall'interesse della curatrice per un autore il cui teatro è caratterizzato dalla profonda valenza civile e politica, non in senso ideologico, come lo stesso Mora ha sottolineato in varie occasioni, quanto nel senso dell'impegno e della profonda consapevolezza del ruolo sociale del teatro contemporaneo. Secondo questa prospettiva, occorre responsabilizzare il pubblico coinvolgendolo e non indottrinandolo, spronandolo a interrogarsi su ciò che accade sulla scena per poi riflettere sulle dinamiche reali evocate dall'azione drammatica. Ciò rende imprescindibile un approccio attento e rigoroso al testo, alla sua traduzione, alle sue caratteristiche linguistico-espressive, per riprodurre in modo fedele i registri espressivi, i meccanismi di costruzione del testo drammatico e dell'interazione tra i ruoli; tutti elementi volti a produrre un determinato effetto, qui mantenuti e resi con efficacia per conservare l'incisività e la forza impattante dell'originale spagnolo. Un esempio è offerto dal trattamento del lavoro di Mora sulla figura del carnefice, del colpevole, che nella versione italiana è stato analizzato per preservarne e restituirne le sottili sfumature interiori, le reazioni razionali ed emotive che ne determinano l'agire. Si tratta di una strategia articolata, che si auto-attiva proprio per l'assenza di una condanna aprioristica e obbliga gli spettatori a mettersi in discussione: è evidente quanto sia determinante per la buona riuscita del processo di traduzione e di salvaguardia del messaggio la capacità di rispecchiare questo sistema quasi subliminale di sollecitazione del pubblico, che rende la versione del testo in un'altra lingua specialmente delicata. L'intento dichiarato dell'autore, cioè *tensionar límites*, è stato felicemente riflesso dalla prassi traduttologica, volta a suscitare la medesima risposta empatica dell'originale, perché di fatto è questo l'elemento cardine dell'opera e dell'intera scrittura di José Manuel Mora.

Gli aspetti fondanti della *pieza* sono sfumati, complessi e di difficile resa. Si pensi ad esempio all'ibridazione tra istanza narrativa e drammatica, all'uso peculiare dei personaggi, che si sdoppiano e assumono anche altre funzioni oltre a quella identificata dal loro ruolo, agendo come personaggio-didascalia, personaggio-narratore e personaggio-narratore enfatico; il ricorso alla funzione del personaggio impiegato come didascalia parlante o viva, uno dei tratti più suggestivi del testo drammatico e al contempo più impegnativi per il traduttore, che evidenzia un'altra sfaccettatura dello sperimentalismo del drammaturgo, sviluppata in modo innovativo e personale; il rilievo concesso agli elementi extra-scenici, l'audace trattamento della dimensione spaziale e temporale e altro ancora. La traduzione italiana riesce a conservare tutto il potenziale drammatico, comunicativo, espressivo e stilistico di questi meccanismi, riproponendone il profondo potere di suggestione; in particolare, l'altalenare del personaggio nel suo ruolo multifunzionale, che si esprime alternando il monologo, il monologo interiore o

ISSN: 1594-378X

il soliloquio, il monologo inframezzato da battute altrui e da battute rivolte al pubblico, il dialogo con altri personaggi e la recitazione d'indicazioni sceniche, crea una ricca multidimensionalità in cui il passaggio da un livello, da una funzione all'altra non è marcato ma avviene senza soluzione di continuità e va per questo 'traghettato' nella lingua d'arrivo con cautela e perizia, esigenza che la versione italiana soddisfa pienamente. Ne offrono un esempio il trattamento del linguaggio scientifico, presente nel prologo e nell'epilogo, o di materiali testuali che nell'originale fungono da fonte di ispirazione e a partire dai quali vengono rielaborati alcune linee di sviluppo dell'azione o il profilo di certi personaggi (il giornalista fittizio, controfigura del giornalista reale autore del saggio *Huesos en el desierto*); oppure si pensi ai quadri (quello contenente le barzellette pesantemente *machistas* o il testo della canzone *Mátalas*) dalla valenza paradigmatica, i cui contenuti non vengono recitati da un personaggio in particolare, ma proposti da una voce 'anonima' (in *off*), per evocare in modo vivido e apodittico l'opprimente atmosfera di violenza che avvolge la vicenda; o ancora il ricorso a registri espressivi diversi per connotare in modo verosimile i personaggi, così come anche il ricorso a elementi tipici della cultura messicana; infine, la costruzione linguistica dei monologhi che alcune figure (il Rettore, il giornalista) pronunciano rivolgendosi al pubblico e che si profilano in realtà come un dialogo con un interlocutore muto (gli spettatori, appunto), nei casi di abbattimento della quarta parete: un interlocutore diverso da replica a replica, il cui coinvolgimento diretto radica l'azione nel qui e ora di ogni singola rappresentazione, proiettando la vicenda dalla dimensione scenica a quella extra-scenica, reale e contingente di ogni gruppo di persone di volta in volta presenti in sala. Nella versione per i lettori italiani, tutti questi aspetti sono rispettati e riproposti in ogni loro sfumatura di senso, garantendo l'efficacia della comunicazione e il mantenimento del potere evocativo del testo di partenza anche nella lingua d'arrivo, ricreando con fedeltà esatta le atmosfere, la tensione drammatica, le connotazioni delle scene e delle figure implicate; tra di esse spicca lo spettatore, cui non viene concessa alcuna via di fuga e che da osservatore passivo, comodamente seduto in platea, diventa parte in causa in questa inquietante riflessione sulla natura del Male e sul suo insinuarsi nella quotidianità comune di persone comuni.

La edición del *Lazarillo* de Amberes de 1553: fuentes documentales

ARTURO RODRÍGUEZ
Centro de Estudios de Iberoamérica y Portugal

Resumen
El librero Brunet en su *Manuel du Libraire* de 1820 sostenía que tenía constancia de la existencia de una edición del *Lazarillo de Tormes* impresa en la ciudad de Amberes en el año 1553, si bien la información al respecto era escasa. Distintos críticos textuales han establecido que esa edición es plausible en base a evidencias textuales y a la referencia de Brunet presuponiendo buena fe al librero francés. Sin embargo, otros estudiosos como Rumeau o Francisco Rico han defendido la versión de que Brunet mentía por alguna razón.
Aquí se confirma la buena fe de Brunet y su acierto, así como se refuta a Rico y Rumeau en base a dos testimonios documentales del siglo XIX en forma de catálogos de la librería Longman, que constituyen pruebas documentales de la existencia de la edición de Amberes 1553.

Abstract:
Bookseller Brunet in his 1820 *Manuel du Libraire* maintained that he had constance of the existence of an edition of the *Lazarillo de Tormes*, printed in the city of Antwerp, year 1553, even though the information on that respect was scarce. Different textual critics have claimed that such edition is plausible on the basis of textual evidence and Brunet's reference, presuming good faith on the French bookseller's part. However, other scholars such as Rumeau or Francisco Rico have defended the version that Brunet was lying for some reason. Herefore we confirm Brunet's good faith and his being right, as well as refute Rico and Rumeau, based on two testimonies from the XIXth century in the form of catalogues pertaining to Longman's bookshop that constitute documentary proof of the existence of the Antwerp 1553 edition.

Se ha teorizado y puesto en duda la existencia de una edición del Lazarillo anterior a las conservadas de 1554 de Alcalá, Medina, Burgos y Amberes en función de una mención que hace Jacques Charles Brunet en su *Manuel du Libraire:*

> La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades, Burgos, 1554, petit in-8º. Édition très rare de la première partie de ce roman que l'on sait être de Diego Hurtado de Mendoza, quoiqu'il en porte pas son nom. Elle a été annoncé comme première edition et payée 31 livres 10 shillings à la vente du colonel Stanley. Cependant nos notes nous fournissent l'indication d'une édition d'Anvers, 1553, in-16. Un des catalogues de Longmann et Cie, de Londres, annonce une édition d'Anvers, 1554-1555, à deux parties, à 4 livres 4 shilling, et une autre d'Anvers, 1555, deux parties, à 2 livres 2 shillings.

Esta referencia bibliográfica en la que se menciona un catálogo de la librería Longman de Londres, no ha sido tomada en la debida consideración por Rumeau, que aduce que las referencias y anotaciones de Brunet son demasiado vagas y escasas como para ser tenidas en cuenta como testimonios válidos que prueben la existencia de una edición de Amberes de 1553 en formato in-16.

Recibido el 17/06/2015 · Publicado el 04/07/2015

La librería Longman, a día de hoy editorial Longman, forma parte del conglomerado editorial Pearson y estuvo en actividad continua en Paternoster Row desde el siglo XVIII, una calle de Londres conocida por ser donde se asentaban una cantidad significativa de libreros, hasta el siglo XX. Si una cosa hace destacar a Longman en el siglo XIX es la exhaustividad de sus catálogos y su periodicidad anual, lo que permite seguir a través de ellos las compras y ventas de distintos libros, así como su cotización.

La edición del Lazarillo de Amberes de 1553 aparece por primera vez en el catálogo de esta librería londinense en su edición de 1816, si bien no aparece en la versión de 1814. Con estos dos datos en la mano y conociendo las vicisitudes políticas europeas, podemos asumir a falta de confirmación documental que Thomas Norton Longman adquirió la edición de 1553 de Amberes en la actual Bélgica en algún punto del bienio 1814-1815, o en Londres de manos de un habitante de Bélgica que huía de la guerra.

La mención de este Lazarillo es sucinta, nada más que una referencia de catálogo, listado entre los libros *Facetious* en la sección de volúmenes in-12 o menores, dato que concuerda con la referencia de Brunet de un volumen in-16 de Amberes 1553. El precio de venta de esta edición del Lazarillo en la casa Longman en 1816 es de 7 libras y 7 chelines, precio elevadísimo si se compara con otras referencias del mismo catálogo.

Transcribo la referencia:

> 5717. Lazarillo de Tormes (vida de) y de sus fortunas y adversidades
> neat £7.7s.....Anvers. 1553.
> FIRST EDITION, OF THIS VERY AMUSING WORK, AND OF THE MOST EXTREME RARITY.
> It was written by Didacus Hurtado de Mendoza[1]

Si se admite la posibilidad de un error de catálogo, entonces el error habría de ser subsanado en la edición del año posterior del mismo, pero en la versión de 1817 también se cita explícitamente Anvers 1553.

> 4706. Lazarillo de Tormes (Vida de) y de sus fortunas y adversidades,
> neat, £4.4s.....Anvers 1553
> FIRST EDITION, OF THIS VERY AMUSING WORK, AND OF THE MOST EXTREME RARITY.
> It was written by Didacus Hurtado de Mendoza

Con estos datos en la mano, tenemos que dar la razón a Brunet en su mención de una edición de Amberes y perdonarle el que en sus notas no fuese capaz de localizar de dónde había obtenido esa referencia.

Continuando con el estudio de los catálogos de Longman de ese mismo período, disponemos, en versión digitalizada, de las ediciones de 1822 y 1824, en las que ya no figura el Lazarillo de Amberes de 1553, sino ediciones de 1554 y 1555, de las que posee dos tomos, uno de los cuales vende en el bienio 1822-1824. Transcribimos las referencias de catálogo de 1822:

> 6857. Lazarillo de Tormes (Vida de) y de sus fortunas y adversidades,
> both parts, neat, £3.3s.....Anvers, 1554-5.

[1] Véanse al final del texto las reproducciones de este y los otros catálogos aquí citados.

ISSN: 1594-378X

> FIRST EDITION of this very amusing work, and of the most extreme rarity.
> It was written by Didacus Hurtado de Mendoza
>
> 6858----------y de sus fortunas y adversidades,
> both parts, £1.10s.....ib. 1555.

Sin embargo, en la edición de 1824 del catálogo, se muestra lo siguiente:

> 1356. Lazarillo de Tormes (La Vida de) y de sus Fortunas y Adversidades,
> 24mo. both parts, £1.1s.....Anvers 1555
> This edition of Hurtado's Life of Lazarillo de Tormes, is very rare

Como se puede notar, la edición conjunta de ambas partes con data de 1554-55 de Amberes y más cara que la que es sólo 1555 ha desaparecido del catálogo, de lo que se infiere que fue vendida aunque su precio fuera tres veces superior.

De estas referencias de Longman y la abrupta bajada de precio que se produce entre 1816 y 1817, se puede asumir como hipótesis que tuviese dos ejemplares, uno en mejor estado de conservación que el otro, y vendiese el que se hallase en mejores condiciones, sacando a la venta el segundo ejemplar a un precio sustancialmente inferior. Esta hipótesis todavía ha de ser contrastada mediante la consulta de los fondos documentales del archivo de la empresa Longman, actualmente en posesión de la Universidad de Reading, y que forman parte del proyecto Longman MacMillan, pues también poseen los fondos de la otra casa editorial.

A la vista de que están los ejemplares de 1553 en el apartado in-12 etc, puede ser que la impresión fuese en dozavo, catorzavo o dieciseisavo, pero sin los datos exactos no se puede determinar, de tal forma que daremos el beneficio de la duda a Brunet en su asunción de que fuese un 16avo.

Las ediciones de Amberes que se conservan para fechas posteriores del Lazarillo de Tormes, producidas por Martín Nucio y Guillermo Simón contienen ambas partes, de tal forma que las ofertas del catálogo de Longman de ambas partes han de ser adscritas a cualquiera de estos impresores, pero no se puede pensar que haya habido un error de catalogación con enmienda posterior.

La documentación aportada en este artículo, en el que reproducimos a continuación las páginas de interés de los catálogos citados, refuta la conjetura y juicio de valor de Francisco Rico expresada en los siguientes términos: "Las vagas indicaciones de Brunet (1820) y otros autores sobre ejemplares de supuestas ediciones de 1553, 1550 y aun 1538 o 1539 no sólo no han podido comprobarse nunca, sino que son errores o tienen todo el aspecto de supercherías." (Rico, 2011, p. 99, nota 12).

ISSN: 1594-378X

A

General Catalogue

OF

VALUABLE AND RARE

Old Books,

IN THE

ANCIENT AND MODERN LANGUAGES,

AND

VARIOUS CLASSES OF LITERATURE;

WHICH ARE NOW ON SALE AT THE

PRICES AFFIXED TO EACH,

BY

LONGMAN, HURST, REES, ORME, & BROWN,

PATERNOSTER-ROW,

LONDON.

☞ *Libraries, however extensive, purchased upon liberal terms.*

Digitized by Google

Portada del catálogo de 1814.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Facetiæ, or Books of Wit and Drollery; Humour and Fancy. 247

Rozelli; with many plates, 2 vols. in 1. half-bound—*Amst.* 1719 ..... 15*s.*

2799. IRISH Rogue: or the Comical History of the Life and Actions of Darby O'Brolaghan; with the Gold Merchant, or the notorious Cheats of Turlough, and his Man Patrick, very neat in calf—*Dublin*, 1740 ..... £1. 1*s.*

2800. LIFE of Guzman d'Alfarache: or the Spanish Rogue. To which is added the celebrated Tragi-Comedy, Celestina, or the Spanish Bawd; with Plates, 2 vols. very neat—*Lond.* 1708 ..... £2. 12*s.* 6*d.*

2801. LEXIPHANES, a Dialogue imitated from Lucian, and suited to the present Times. Being an Attempt to restore the English Tongue to its Ancient Purity, by Dr. Campbell, very neat in calf—*Lond.* 1783 ..... 9*s.*

2802. LIFE and Adventures of William B—ds—w, commonly stiled Devil Dick, 2 vols.—*Lond.* 1755 ..... 9*s.*

2803. LUCUBRATIONS of Gaffer Graybeard, 4 vols. very neat in calf—*Lond.* (no date) ..... £1. 1*s.*

2804. LUSCIOUS Jester; or High Season'd Merriment. Being a general Repository of every Species of Wit and Humour, by Marmaduke Merry; neat in calf—*Preston*, (no date) ..... 18*s.*

2805. LIFE and Adventures of Lazarillo de Tormes; many Plates *Lond.* 1708 ..... 15*s.*

2806. MEURSII (Joannis) Elegantiæ Latini Sermonis, seu Aloisia Sigæa Toletana e arcanis Amoris et Veneris, 2 vol. sewed—*L. Bat, typis Elzev.* 1774 ..... £1. 11*s.* 6*d.*

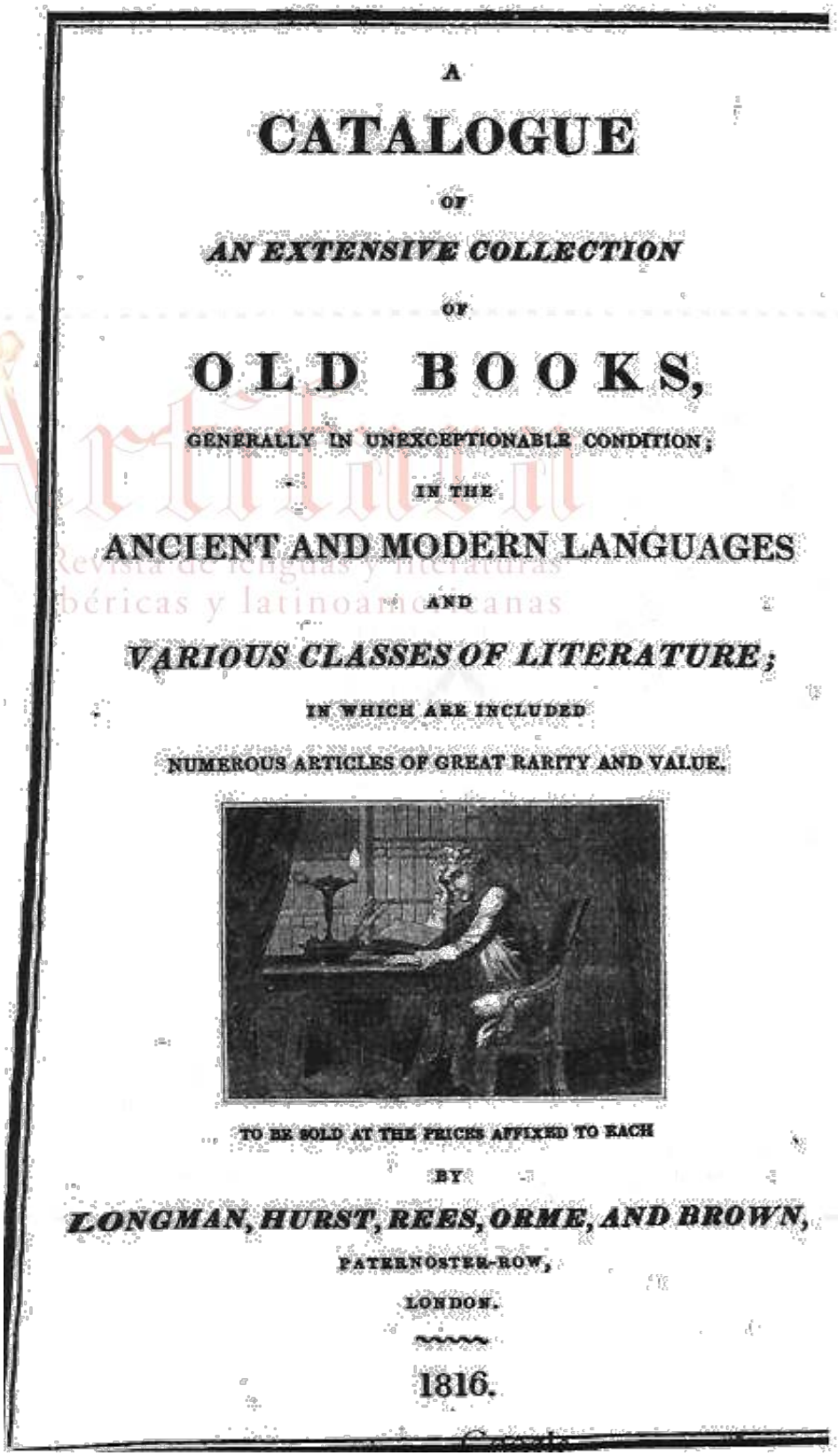
☞ Printed at Paris, and not as stated in the title.—"This infamous book was the work of Nicholas Chorier, an Attorney of Grenoble."—Bibliog. Dictionary.

2807. MEMOIRS of the Life and Adventures of Signor Rozelli, being a series of the most diverting History, and surprizing Events, ever yet made publick; with curious plates—*Lond.* 1709 ..... 10*s.* 6*d.*

2808. DITTO, a fine copy—*Lond.* 1709 ..... 18*s.*

Digitized by Google

Página del catálogo de 1814 donde aparecen las ediciones existentes en quel momento del *Lazarillo* (2805) y no la de 1553.



A

CATALOGUE

OF

AN EXTENSIVE COLLECTION

OF

OLD BOOKS,

GENERALLY IN UNEXCEPTIONABLE CONDITION;

IN THE

ANCIENT AND MODERN LANGUAGES

AND

VARIOUS CLASSES OF LITERATURE;

IN WHICH ARE INCLUDED

NUMEROUS ARTICLES OF GREAT RARITY AND VALUE.

TO BE SOLD AT THE PRICES AFFIXED TO EACH

BY

LONGMAN, HURST, REES, ORME, AND BROWN,

PATERNOSTER-ROW,

LONDON.

1816.

Portada del catálogo de 1816

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

428 LONGMAN, HURST, REES, ORME, AND BROWN.

5706. History of the Seven Wise Mistresses of Rome, *wood cuts, very neat in calf*, 12*s*. ..... *Lond.* 1712.

5707. Histoire du Petit Jehan de Saintré et de la Dame des Belles-Cousines, *very neat*, 4*s*. ..... *Paris*, 1791.

5708. History of Sophia Shakspeare, *neat*, 4*s*. ..... *Lond.* 1753.

5709. Huet's Treatise of Romances and their Original, 12*s*. 6*d*. *ib.* 1672.

5710. Impostors Detected: or, the Life of a Portuguese. In which the Artifices and Intrigues of Romish Priests are humorously displayed, 2 vols. in 1, *neat*, 9*s*. ..... *ib.* 1760.

5711. Infortuné Napolitain, ou les Avantures du Seigneur Rozelli, *many plates*, 2 vols. in 1, *half-bound*, 10*s*. 6*d*. *Amst.* 1790.

5712. Intrigues Amoureuses de la Cour de France, 3*s*. *Cologne*, 1685.

5713. Joineriana: or the Book of Scraps, by Patterson, the Book Auctioneer, 2 vols. 9*s*. ..... *Lond.* 1772.

5714. Journey through Every Stage of Life, described in a variety of interesting Scenes, 2 vols. 8*s*. ..... *ib.* 1754.

5715. Life and Adventures of William B—ds—w, commonly styled Devil Dick, 2 vols. 9*s*. ..... *ib.* 1755.

5716. Lucubrations of Gaffer Graybeard, 4 vols. in 2, *very neat in calf*, £1. 1*s*. ..... *ib. n. d.*

5717. Lazarillo de Tormes (Vida de) y de sus fortunas y adversidades *neat*, £7. 7*s*. ..... *Anvers.* 1553.

FIRST EDITION, of this very amusing work, and of the most extreme rarity. It was written by Didacus Hurtado de Mendoza.

5718. Lazarillo de Tormes, (Life and Adventures of) *with plates*, one leaf wanting, 10*s*. 6*d*. ..... *Lond.* 1708.

5719. Les Liaisons Dangereuses, 4 vols. *sewed*, 8*s*. ..... *Amst.* 1782.

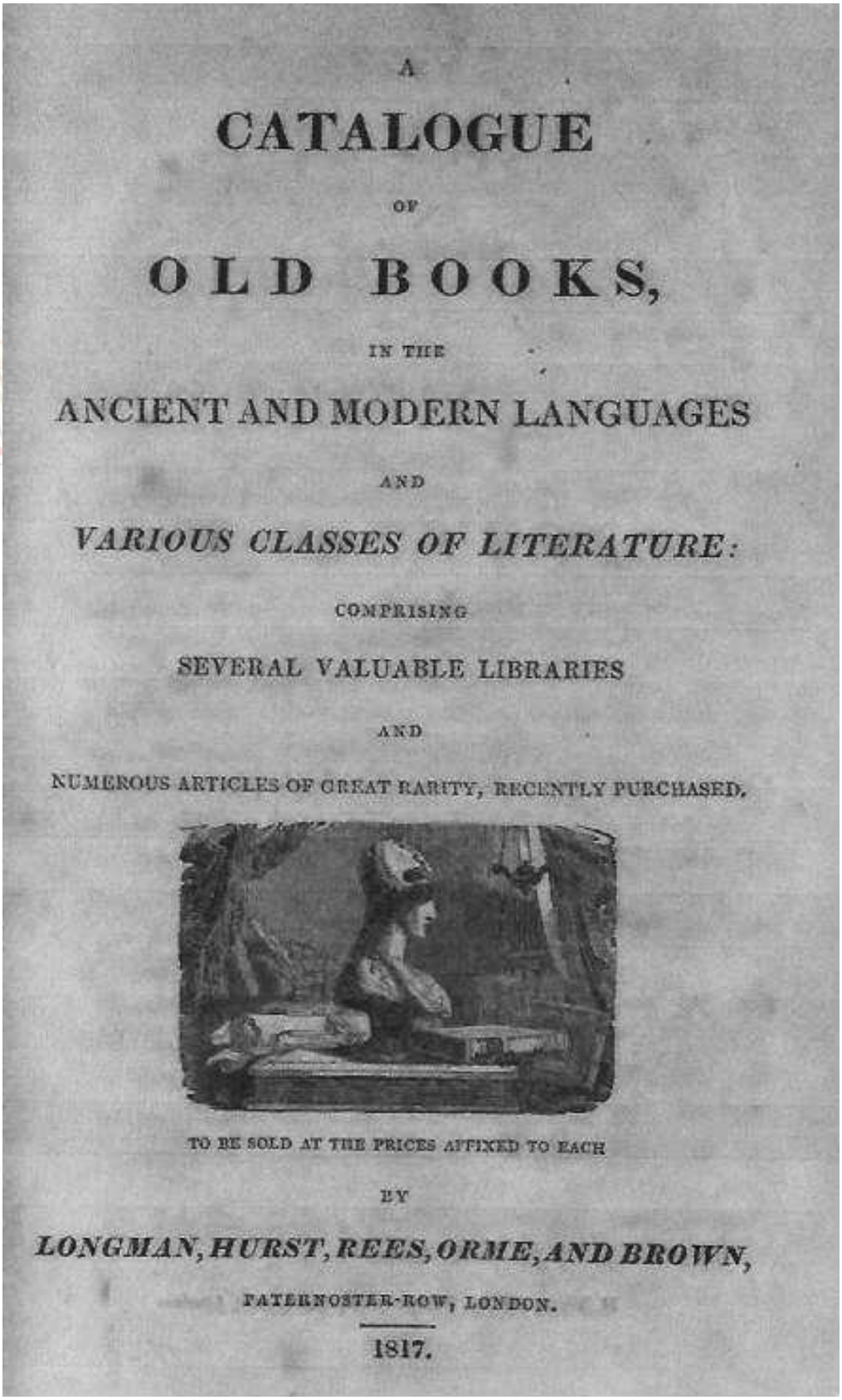
5720. Midwife (The) or the Old Woman's Magazine; containing all the Wit, and all the Humour, and all the Learning, and all the Judgment, that has ever been or ever will be inserted in all the other Magazines, 3 vols. £2. 10*s*. .. *Lond.* 1751.

5721. Another Set, 3 vols. in 2, *neat*, £1. 10*s*. ..... *ib.* 1751.

5722. Meres's (Francis) Palladis Tamia. Wits Treasury, being the second part of Wits Commonwealth, (title and first leaf manuscript) *calf extra*, £2. 12*s*. 6*d*. ..... *ib.* 1598.

Digitized by Google

Página del catálogo de 1816 con la edición de Amberes 1553 (5717).



A

CATALOGUE

OF

OLD BOOKS,

IN THE

ANCIENT AND MODERN LANGUAGES

AND

VARIOUS CLASSES OF LITERATURE:

COMPRISING

SEVERAL VALUABLE LIBRARIES

AND

NUMEROUS ARTICLES OF GREAT RARITY, RECENTLY PURCHASED.

TO BE SOLD AT THE PRICES AFFIXED TO EACH

BY

LONGMAN, HURST, REES, ORME, AND BROWN,

PATERNOSTER-ROW, LONDON.

1817.

Portada del catálogo de 1817

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Facetiæ, or Books of Wit, Drollery, and Imagination.—12mo. 343

4694. Histoire de Guzman d' Alfarache, 2 vols. *h. b. neat*, 10*s.* 6*d.* *Amst.* 1777.

4695. History of the Seven Champions, *cuts, neat*, 8*s.* . . *Lond. n. d.*

4696. Impostors Detected: or, the Life of a Portuguese. In which the Artifices and Intrigues of Romish Priests are humorously displayed, 2 vols. in 1, *neat*, 9*s.* . . . . . *Lond.* 1760.

4697. Infortuné Napolitain, ou les Avantures du Seigneur Rozelli, *many plates*, 2 vols. in 1, *half-bound*, 10*s.* 6*d.* *Amst.* 1719.

4698. Journey through Every Stage of Life, described in a variety of interesting Scenes, 2 vols. 8*s.* . . . . . *Lond.* 1754.

4699. Klimii (Nicolai) Iter Subterraneum novam telluris theoriam, *plates, neat*, 6*s.* 6*d.* . . . . . *Hafniæ*, 1741.

4700. Life and Entertaining Adventures of Mr. Cleveland, natural Son of Oliver Cromwell, £1. 5*s.* . . . . . *Lond.* 1734.

4701. Another Set, 5 vols. 13*s.* 6*d.* . . . . . *ib.* 1734.

4702. Laus Asini, tertia parte auctior; cum aliis festivis opusculis, quorum seriem pagella sequens indicat, *blue morocco*, 15*s.* *L. Bat. Elzev.* 1629.

4703. La Picara, or the Triumphs of Female Subtility, render'd into English by John Davies of Kidwelly, 8*s.* 6*d.* *Lond.* 1665.

4704. Life and Adventures of William B—ds—w, commonly styled Devil Dick, 2 vols. 9*s.* . . . . . *ib.* 1755.

4705. Lucubrations of Gaffer Graybeard, 4 vols. in 2, *very neat in calf*, £1. 1*s.* . . . . . *ib. n. d.*

4706. Lazarillo de Tormes (Vida de) y de sus fortunas y adversidades, *neat*, £4. 4*s.* . . . . . *Anvers.* 1553.

FIRST EDITION of this very amusing work, and of the most extreme rarity. It was written by Didacus Hurtado de Mendoza.

4707. Lazarillo de Tormes (Life and Adventures of) *with plates*, one leaf wanting, 10*s.* 6*d.* . . . . . *Lond.* 1708.

4708. Life, Extraordinary Adventures, Voyages, &c. of Captain Neville Frowde, 4*s.* . . . . . *ib.* 1767.

4709. Life of John Franks.—History of Q. Elizabeth.—History of Hector, Prince of Troy, and other Tracts, *very neat*, 5*s.*

Página del catálogo de 1817 con la edición de Amberes 1553 (4706).

A

CATALOGUE

OF

OLD BOOKS;

IN

VARIOUS LANGUAGES

AND

ANCIENT AND MODERN LITERATURE.

COMPRISING

AN EXTENSIVE COLLECTION

OF

SCARCE AND USEFUL WORKS.

TO BE SOLD AT THE PRICES AFFIXED TO EACH,

BY

LONGMAN, HURST, REES, ORME, & BROWN.

PATERNOSTER ROW,

LONDON.

1822.

Digitized by Google

Portada del catálogo de 1822.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

516 LONGMAN, HURST, REES, ORME, AND BROWN.

6851. La Legende Joyeuse, ou les Cent une Leçons de Lampasque, avec la Suitte, 2 vols. *yellow morocco*, £2. 2*s*.
a Londres, chez Pynne, 1749-50.

Consisting of 202 amorous tales, and epigrams—the whole engraved on copper-plates, very uncommon.

6852. Lasca (Anton Francesco Grazzini detto il) prima, seconda, e terza cena Novelle, UNCUT, 7*s*. 6*d*. ..... *Leida*, 1790.

6853. ———————————— la seconda Cena, UNCUT, 7*s*. 6*d*. ..... *in Stambul, dell' egira*, 122.

Supposed to be printed at Florence about 1750—it is one of the genuine copies containing 220 pages.

6854. Laus Asini, tertia parte auctior; cum aliis festivis opusculis, quorum seriem pagella sequens indicat, 7*s*.
L. Bat. Elzev. 1629.

6855. Another Copy, *in vellum*, 7*s*. 6*d*. ..... *ib*. 1629.

6856. Laus Ululæ, ad conscriptos Ululantium Patres et Patronos, authore Curtio Jacle, 4*s*. 6*d*. ..... *sine loco aut anno*.

6857. Lazarillo de Tormes (Vida de) y de sus fortunas y adversidades, *both parts, neat*, £3. 3*s*. ..... *Anvers*, 1554-5.

FIRST EDITION of this very amusing work, and of the most extreme rarity. It was written by Didacus Hurtado de Mendoza.

6858. ———————————— y de sus fortunas y adversidades, *both parts*, £1. 10*s*. ..... *ib*. 1555.

6859. Le Maire de Belges (Jean) trois Livres des Illustrations des Gaules et singularites de Troye, (*title wanting*) 7*s*. 6*d*.
Paris, Galiot du Pré, 1531.

6860. Leontine de Blendheim, par Kotzebue, 3 vols. *sewed*, 4*s*. 6*d*.
ib. 1808.

6861. Lettres de la Marquise de M***, par Crebilon, 2*s*.
Lond. 1753.

6862. Lettre Amorose di due Nobilissimi Ingegni, 2*s*. 6*d*.
Venet. 1567.

6863. Libro di Novelle e di bel parlar gentile, nel qual si contengono Cento Novelle, da C. Gualteruzzi, UNCUT, 10*s*. 6*d*.
Firenze, 1724.

Digitized by Google

Página del catálogo de 1822 en donde ya solo aparecen las ediciones de Amberes, 1554-55 y 1555

Bibliografía

A General Catalogue of Valuable and Rare Old Books (1814) Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme, & Brown.

A Catalogue of An Extensive Collection of Old Books (1816) Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown.

A Catalogue of Old Books, (1817) Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown.

A Catalogue of Old Books (1822), Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown.

A Catalogue of Old Books, for the year 1824 (1824) Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green.

RICO, Francisco, ed. (2011) *Lazarillo de Tormes,* Madrid, Real Academia Española.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2010) "El tractado del Escudero en el *Lazarillo de Tormes* y la metodología de atribución de la obra, nuevas aportaciones al stemma", *Lemir*, XIV, pp. 259-272.

——— (2012) "Reseña de *Lazarillo de Tormes*, edición de Francisco Rico", *Artifara*, 12, Marginalia, pp. 1 – 4.

RUMEAU, Aristid (1964) "Notes sur les «Lazarillo». L'édition d'Anvers, 1553, in-16", *BHi*, LXVI, pp. 57 - 64.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Tradurre l'impostura

Javier CERCAS, *L'impostore*, Milano, Ugo Guanda editore, 2015, 406 pp., € 20.
Disponibile in ebook, € 4,99.

ERIKA ATZORI
Università di Torino · Universidad de Extremadura

La memoria storica spagnola gioca un ruolo determinante nei romanzi più celebri di Javier Cercas, sia quando finzione e realtà sono difficilmente scindibili, come tra le intense pagine di *Soldados de Salamina*, sia quando è la descrizione reale e puntuale di un singolo momento a cui è appeso il filo dell'evoluzione della storia a non lasciare spazio alla finzione, come in *Anatomía de un instante*. Nel 2014, con il romanzo *El impostor*, l'autore torna sul tema della recente storia spagnola attraverso una narrazione in prima persona il cui narratore omodiegetico e intradiegetico racconta, come asse portante di riflessioni e di spezzoni autobiografici, una serie di conversazioni e incontri avvenuti con il protagonista della vicenda durante un lungo periodo di tempo, dal 2009 in poi.

Nel 2015 Guanda pubblica la traduzione italiana del romanzo a cura di Bruno Arpaia con il titolo *L'impostore*, traduzione letterale del titolo spagnolo: il lettore si immerge nelle quattrocento pagine che svelano e raccontano l'impostura di Enric Marco senza che venga meno in nessun momento l'affascinante e a tratti raccapricciante storia di un uomo che, intrecciandola profondamente a quella di un paese, l'abile scrittura di Cercas ha ricostruito nel testo originale. Affidata ad un narratore delle qualità di Arpaia, che d'altronde già due anni fa aveva avuto modo di approfondire la sua conoscenza di Cercas attraverso una lunga e interessante intervista con il collega spagnolo pubblicata sempre da Guanda con il titolo *L'avventura di scrivere romanzi*, la traduzione infatti è sempre fedele al testo originale e sa dosare le esigenze interpretative e comunicative essenziali affinché il testo di arrivo non sia una mera trasposizione letterale, ma senza abusare di una metodologia di traduzione libera, non avulsa dal rischio di alterare il significato originale.

Con questo romanzo l'autore ritorna sul passato storico della Spagna. È proprio nei passaggi in cui egli lega la storia di Marco alla storia spagnola che emergono le pagine più profonde e toccanti della narrazione: la vicenda si svolge intorno alla scoperta dell'impostura di un personaggio mediaticamente molto conosciuto, Enric Marco. Il personaggio inizia la sua carriera pubblica diventando presidente della CNT durante la *Transición*, e si presenta come anarchico e combattente antifranchista rafforzando la propria presenza con la partecipazione all'*Amical de Mauthausen* in quanto ex deportato del campo di concentramento di Flossenbürg. Nel 2005, uno storico che si occupa degli ex deportati spagnoli scopre che Marco non è mai stato prigioniero a Flossenbürg. Il caso genera polemica e stupore e Cercas, diviso tra il rifiuto e l'attrazione per il personaggio, decide di indagare in prima persona il motivo per il quale un uomo possa decidere di creare un altro sé fittizio fino a giungere a una menzogna tanto grande e pericolosa. Durante i colloqui dell'autore con Enric Marco, emerge che il protagonista non ha solamente finto di essere sopravvissuto alla deportazione ma ha anche mentito riguardo alla propria partecipazione al movimento anarchico e alla lotta antifranchista. Enric Marco è semplicemente stato un uomo comune, un uomo che ha sempre detto sì e che si è appropriato della virtù di chi, per dire no, ha perso la vita. Il grande impostore –vissuto sì per un periodo vicino a Flossenbürg ma come lavoratore volontario del regime franchista– ha cambiato il proprio passato utilizzando di tanto in tanto storie di vite che non gli appartengono,

Erika ATZORI, "Tradurre l'impostura", *Artifara* 15 (2015) [Marginalia], pp. 23 – 25.
Ricevuto el 11/10/2015 · Pubblicato el 06/12/2015

falsificando il registro dei deportati spagnoli di Flossenbürg con l'inserimento del proprio nome sopra quello di un altro uomo. Cercas si interroga sulle motivazioni che stanno alla base dell'impostura di Marco e lo fa cercando di cogliere il suo punto di vista, affondando la penna nella propria coscienza e domandosi quanto ognuno di noi, in svariati modi, sia un impostore nella realtà in cui vive, e crei un altro sé che a tratti si discosta dalla verità. Più volte, all'interno del romanzo, ritorna la certezza che "*la realidad mata, la ficción salva*", punto cardine *in Soldados de Salamina,* nel quale, senza finzione, Miralles e tutti i Miralles della storia non si sarebbero mai salvati. In questo caso però, l'autore è turbato dall'incertezza della veridicità di questa idea, poiché la *ficción* di Marco non salva e la *realidad* sarebbe stata l'unica via per vivere dignitosamente. Ne *El impostor*, che non è un romanzo di *ficción* ma un vero *relato real*, Cercas non ha più la necessità di trovare un eroe: Cercas ora vuole smascherare l'eroe. Il parallelo tra la storia di un singolo uomo e quella di un intero paese, esattamente come in *Soldados de Salamina*, ritorna ad essere l'elemento portante della vicenda narrata; ma in questo caso il risultato è tutt'altro che positivo: la "*llamada memoria histórica*" diventando moda, memoria mercificata, parola vuota, ha portato con sé la più grande impostura, portata avanti da chi non ha avuto il coraggio di contrastare la realtà in cui viveva e non ha trovato la forza di resistere, svuotando di significato il valore di chi ha combattuto e sofferto per impedire la dittatura. Enric Marco è la personificazione della sconfitta della memoria storica e rappresenta il vero *pacto del olvido*, poiché la sua verità non è quella che si vede. La traduzione edita da Guanda ha saputo rendere questi passaggi chiave di prioritaria importanza affinchè il lettore possa addentrarsi a pieno nella storia spagnola e nella storia di Marco. Un primo esempio è la traduzione della frase con cui più volte Cercas introduce il personaggio: "el énfasis en la verdad delata al mentiroso"[1], tradotto con "l'enfasi nella verità tradisce il bugiardo"[2], sfumando leggermente la traduzione di *delatar* ma senza turbarne il messaggio e consegnando un testo d'arrivo perfettamente adattabile al contesto culturale del lettore italiano e pressoché intatto rispetto al testo di partenza. La denuncia di Cercas alla schiavizzazione commerciale della memoria storica è, come già detto, un passaggio cruciale per inserire il personaggio di Marco all'interno del contesto sociale spagnolo e rappresenta la parte più toccante della narrazione, resa perfettamente in italiano:

> ¿Qué es la industria de la memoria? Un negocio. ¿Que produce este negocio? Un sucedáneo, un abaratamiento, una prostitución de la memoria; también una prostitución y un abaratamiento y un sucedáneo de la historia.
>
> Cos'è l'industria della memoria? Un affare. Cosa produce questo affare? Un surrogato, un abbassamento, una prostituzione della memoria: e anche un abbassamento e un surrogato della storia, perché, in tempi di memoria, quest'ultima occupa gran parte del posto della storia.

Il testo di arrivo, fedele a quello di partenza, non ha bisogno di riadattare il significato: il messaggio che Cercas vuole trasmettere risulta chiarissimo anche nella formulazione del traduttore.

La medesima attenzione la si ritrova nel passaggio successivo:

[1] Javier Cercas, *El Impostor*, Barcelona, Literatura Random House, 2014, p. 296. Per le successive citazioni indicherò sempre le pagine di questa edizione.
[2] Javier Cercas, *L'impostore*, Milano, Ugo Guanda editore, 2015, p.281. Per le successive citazioni indicherò sempre le pagine di questa edizione.

ISSN: 1594-378X

> La democracia española se fundó sobre una gran mentira colectiva, o más bien sobre una gran serie de pequeñas mentiras individuales, porqué como sabía mejor que nadie el propio Marco, en la transición de la dictadura a la democracia muchísima gente se construyó un pasado ficticio, mintiendo sobre el verdadero o maquillándolo o adornándolo, para encajar mejor el presente y preparar el futuro, todos deseosos de probar que eran demócratas desde siempre, todos inventándose una biografía de opositores secretos, malditos oficiales, resistentes silenciosos o antifranquistas durmientes o activos, con el fin de ocultar un pasado de apáticos, pusilánimes o colaboracionistas. (p. 299)

> La democrazia spagnola si fondò su una grande menzogna collettiva, o piuttosto su una lunga serie di piccole menzogne individuali, perché come sapeva meglio di chiunque altro lo stesso Marco, nella transizione dalla dittatura alla democrazia moltissima gente si era costruita un passato fittizio, mentendo su quello vero o truccandolo o abbellendolo, per adattarsi meglio al presente e prepararsi al futuro, tutti desiderosi di dimostrare di essere democratici da sempre, tutti inventandosi una biografia da oppositori segreti, maledetti ufficiali, resistenti silenziosi o antifranchisti in sonno o attivi, allo scopo di occultare un passato da apatici, pusillanimi o collaborazionisti. (p. 285)

Anche in questo caso la traduzione letterale, a eccezione di *durmientes,* tradotto nel più elegante *in sonno* invece di *dormiente*, utilizza delle sfumature semantiche che non si discostano dal testo originale e rispettano appieno l'intento letterario, le scelte linguistiche e il messaggio etico di Cercas. È interessante notare che il testo tradotto rimane fedele al testo d'origine sapendo dosare a tratti (ma raramente) il metodo di traduzione libera per incontrare la comprensione del lettore in base al contesto socio culturale in cui vive, una fra tutte: "esto es lo que hay. La industria de la memoria resultó letal para la memoria" (p. 307), dove la prima parte è tradotta con "così è se vi pare" (p. 293) e sottolinea, senza tuttavia tradirlo, il senso di impotenza e disgusto dell'autore ricollegandosi direttamente ad una consolidata conoscenza culturale letteraria italiana.

È evidente dunque, che il *relato real* di Javier Cercas consegni un'immagine dura dell'uomo che mente per sentirsi un eroe e del paese che mente per eroicizzare il passato, entrambi dimentichi per l'ennesima volta di chi –per citare le parole di Cercas– ha detto no quando tutti dicevano sì. In *El Impostor la realidad mata* ma anche *la ficción mata*. In questa prospettiva, l'opera di traduzione del romanzo ha saputo interpretare, senza stravolgere, lo sdegno dell'autore e la sua volontà di un confronto con il passato scevro di mercificazione e gloria individuale.

Los monarcas del converso
Comentario bibliográfico

Luis FERNÁNDEZ GALLARDO y Teresa JIMÉNEZ CALVENTE, *Cultura castellana y letras latinas en un proyecto inconcluso: el* Duodenarium *(ca. 1442) de Alfonso de Cartagena*, Córdoba, Almuzara, Colección «Bibliófilos de la Amistad. Textos raros y curiosos», 2015, 512 pp.

RAFAEL BONILLA CEREZO
Università di Ferrara

Cualquier filólogo digno de tal nombre, y para ello bastaría con hacerle un poco de caso al abuelo Martin Vanderhof (Lionel Barrymore) de *You Can't Take It With You* (*Vive como quieras*, Frank Capra, 1938), quien –*mutatis mutandis*– no comulgaba con ningún movimiento, ideología u oficio que se pudiera etiquetar por medio del sufijo "-ista", entre los que, además de los consabidos, incluiré a los temidos "especialistas", conocerá que el interés suscitado por lo que se ha dado en llamar "minoría conversa" de nuestras letras goza hoy de sus días de vino y rosas. Quizá porque varios grupos de investigación vienen afanándose en mostrar que ese marbete –y colectivo artístico-religioso– solo se ajusta a la verdad precedido del epíteto "inmensa". Quiero decir que nadie duda ya de que tamaña célula, al menos por lo que afecta al Siglo de Oro (Hassán e Izquierdo Benito, 2001; Pastore, 2010; Cortijo, Amran, Perea, 2013 y 2014), la integraba en realidad una proteica y nada secundaria "mayoría". A ninguno se nos escapa, en suma, que figuras de las prendas de Fernando de Rojas, santa Teresa de Ávila, fray Luis de León, Mateo Alemán o el mismísimo Cervantes hubieron de ocultar –cuando no disfrazar– las raíces de sus antepasados, que no eran precisamente cristiano-viejos.

Y parece harto probable que a este *revival* hayan contribuido los empeños –claro está que plurales– de mi colega Enrique Soria Mesa (Universidad de Córdoba), quien lidera un Proyecto I+D+i del MINECO acerca de los *Nobles judeoconversos. El origen judío de las élites andaluzas (siglos XV-XVII)*, amén de haber fundado durante el año 2013 el *Laboratorio de judeoconversos* de la UCO, comisariar el congreso internacional *Los judeoconversos en la monarquía española. Historia, Literatura, Patrimonio* (2015) y, sobre todo, publicar un fino librito, *El origen judío de Góngora* (2015), cuyo rigor es inversamente proporcional a su extensión; y que por haber aparecido –igual que el que nos ocupa– en una editorial cordobesa (Hannover ETC: http://www.hannoveretc.com/), corre el riesgo de pasar de largo entre los gongoristas, tribu que tampoco se librará del capriano axioma del primer párrafo.

Aunque algo habían insinuado Emilio Orozco Díaz (1984: 150-151) y –con mayor detalle– Robert Jammes (1987: 14-23) en un capítulo sobre la ascendencia hebrea de la abuela materna del autor de las *Soledades* y la supuesta indiferencia del racionero ante los rumores que lo acechaban, incidieran o no en su carácter y trayectoria creativa –no soy devoto de la poética del *Erlebnis*, quimera romántica en pos de la restauración de la biografía (perdida) de los escritores en sus obras (supervivientes)–, estoy seguro de que Góngora sabía que los demás sabían que descendía de linajudos conversos. Y por los cuatro costados: hasta el cuarto grado de parentela (Cañizares y Falces), según acaba de explicarnos Soria Mesa. Más todavía: el "cisne del Betis" tuvo que sentir cómo se cernían sobre él las xenófobas miradas de sus compatricios, adobadas por las pullas de Quevedo, o tal vez de alguno de sus epígonos ("Yo te untaré mis obras con tocino").

Rafael BONILLA CEREZO, "Los monarcas del converso. Comentario bibliográfico", *Artifara* 15 (2015) [Marginalia], pp. 27 – 43.
Recibido el 30/11/2015 · Publicado el 10/12/2015

Pero el burgalés Alfonso de Cartagena (1385-1456), a diferencia de la (aburrida) vida y milagros de don Luis, no ha recibido excesiva atención de los "-istas" de turno. Acaso, y en esto coincide con el gran poeta barroco, porque tampoco él lo era. Servidor del estado, clérigo y cultísimo intelectual –tres honestas vocaciones que algunos porfían en metamorfosear en un sombrío oxímoron a tres bandas–, además de desempeñar los cargos de oidor de la Audiencia y el Consejo Real, por no hablar de su experiencia en Basilea, donde, ostentando ya el obispado de Burgos, pronunció el célebre discurso *De preeminentia* (1434), y de su arbitraje en el conflicto entre Eugenio IV y el Concilio, Cartagena, mucho antes que hijo de sus obras, fue hijo de sus padres, como cualquier españolito de a pie (o de a caballo).

Que nuestro hombre vino al mundo en el seno de una de las más notables estirpes hispano-hebreas de los albores del Humanismo, los Ha-Leví de Burgos, cuyo progenitor, Selomó ha-Leví, era rabino de la aljama de la ciudad y una destacada figura del judaísmo peninsular, lo ha aclarado con tiento Luis Fernández Gallardo –uno de los responsables de la presente edición del *Duodenarium*– en tres monografías capitales (Fernández Gallardo, 2002, 2003 y 2012). De igual forma, juzgo probado por él que la conversión al cristianismo de Selomó, quien adoptaría el nombre de Pablo de Santa María, marcó la infancia y el futuro del por entonces pequeño Alfonso. Nótese que su padre abrazó la fe cristiana cuando el que acabaría componiendo el *Doctrinal de caballeros* (1487) era solo un niño, y que la madre de Cartagena insistió en permanecer fiel al credo de sus ancestros. Por ello, al separarse de su marido, fruto de la emigración de este a París para entregarse a la Teología, no tardaría en confiar la educación de su ya prometedor vástago a los dominicos de san Pablo.

Dejando a un lado su biografía, lo cierto es que –mal que nos pese– la obra del Burguense no goza de predicamento editorial, ni tampoco en los actuales (¿tenebrosos?) planes de estudio universitarios. Ya nos advirtió un sabio caballero *jedi* –los *templiers* u hospitalarios de las galaxias– de la llegada del Imperio de la LOU. Añoremos, pues, "tiempos más civilizados". Pero mi primer arrimo a la obra de Alfonso de Cartagena, y esa noticia vale para tantas otras revelaciones de todo un círculo de ingenios (Juan de Lucena, el Comendador Román, Álvarez de Villasandino…) no se lo debo a un viejo eremita del planeta Tattoine sino a los fraternos miembros del Club del Estema, fundado a caballo entre la Università di Pavia y La Sonanta de Sevilla.

Recuerdo cómo, hará cosa de seis o siete años, asentado en el Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere del *alma mater* del Tesino, desde donde los profesores Giovanni Caravaggi y Giuseppe Mazzocchi han ofrecido muchos de sus trabajos y sus días a la poesía del Cuatrocientos, con rigurosa querencia por la edición de cancioneros ibéricos, me topé con un volumen de color granate titulado *Por Marcelo*. Me refiero por supuesto a la edición que firmó Andrea Baldissera de la traducción que hiciera Cartagena de una de las tres *orationes* cesáreas de Cicerón (2003).

Saludada por María Morrás –a la que luego tuve ocasión de conocer en una de las reuniones de nuestra itinerante cofradía, cuatro lustros después de que ella catalogara la mayoría de los testimonios del Burguense (Morrás, 1991), subrayando a renglón seguido las tesis del prelado respecto a eso que llamamos Humanismo (Morrás, 1995)– como "an example of both the best of philology (especially the learning of Italian philology) and literary criticism in its conciseness, originality, and a difficult combination of unusual attention to the minute detail and its placement in a broad context" (Morrás, 2005: 227), pronto se arremolinaron encima de mi mesa, menos dada a la erección de barbacanas de papel que la de uno de mis más queridos amigos, otro par de libros que me invitaban a profundizar en las fortunas y contadísimas adversidades del segundo hijo del rabino Santa María.

Esta vez se trataba del *De vita felici o diálogo sobre la vida feliz* (1483) de Juan de Lucena, otro converso, embajador y protonotario apostólico, editado con igual celo por Olga Perotti

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

para la colección "Cauterio suave" (2004), y en el que se registra la única pincelada del orgullo judaizante de Cartagena. Enseguida descansaría también sobre mi atril la edición que Andrea Baldissera, Andrea Bresadola y Giuseppe Mazzocchi rubricaron de la *Epístola al Gran Turco* del mecenas de las artes Eneas Silvio Piccolomini (2008), más conocido por su nombre papal (Pío II), fundador de la bella ciudad de Pienza, en el valle de Orcia, que en su día se refirió a nuestro autor como "Deliciae hispanorum decus praelatorum non minus eloquentia quam doctrina preclarus, inter omnes consilio et facundia praestans".

Aquí terminaron mis escarceos con la prosa bajomedieval, porque menos de un año después se cruzaría en mi camino la edición de los *novellieri* españoles de Barroco. Al menos hasta este 2015, en el que me ha correspondido oficiar como feliz heraldo de la publicación de la edición crítica y traducción de uno de los textos menos atendidos del Burguense: el *Duodenarium* (ca. 1442). Y resulta extraño, casi paradójico, que esta obra en latín renacentista de quien tantas horas gastó en verter al romance varios de los libros de Cicerón (*De officiis*; *De senectute*; *De inventione*) y los *Tractados* y *Tragedias* de Séneca haya dormido el sueño de los justos hasta el siglo XXI, sin otros deslindes que los de Gerald Breslin (1989-1990) y Teresa Jiménez Calvente (2015). Pues bien, a los desvelos de esta última tenemos que agradecer no solo el rescate sino el análisis literario y el primoroso traslado de esta obra.

Los ha promovido una alianza entre el Real Círculo de la Amistad de Córdoba y la editorial Almuzara, que inauguran así la colección «Bibliófilos de la Amistad. Textos raros y curiosos» con un libro de fuste que atraerá por igual a latinistas, medievalistas y siglodoristas. A cualquier lector de tronío, para decirlo de una vez. Entre sus méritos, insisto, el luminoso prefacio, escrito en collera por los citados Fernández Gallardo, que aborda los capítulos historiográficos, y Jiménez Calvente, en cuyo haber se cuentan los de naturaleza lingüística, genérica y puramente traductológica. Sin que en ningún caso –y no es baladí, sobre todo para quien se haya enfrentado alguna vez al reto de escribir un libro a cuatro manos– se noten las costuras ni los dobladillos de la regia casulla que le han cortado al obispo de Burgos.

Fernández Gallardo y Jiménez Calvente dedican su volumen, nobleza obliga, a Ottavio Di Camillo, "con quien todos estamos en deuda" desde que diera a la estampa su pionero *El humanismo castellano del siglo XV* (1976). Y portican este *Duodenarium* unos apuntes biobibliográficos de otro ilustre medievalista, Ángel Gómez Moreno, autor de un ensayo que –al menos para quien suscribe– también supuso un antes y un después en el sondeo de esa encrucijada que anuda la Edad Media con la de Oro: *España y la Italia de los Humanistas. Primeros ecos* (1994). En dicho exordio, evoca con nostalgia una serie de lances de la peripecia vital de Cartagena, digna de un *biopic* a la altura del personaje –quizá ahora sea el tiempo: en plena pompa y circunstancia de las afortunadas series sobre Isabel de Castilla y Carlos I– y hasta de los años en los que él velaba sus primeras armas filológicas, consagradas a la edición de la *Questión sobre el acto de la caballería*, del marqués de Santillana.

Gómez Moreno rememora su encuentro con el Burguense, allá por 1981, en la Sala General de la Biblioteca Nacional –"todo un logro, si se tiene en cuenta que aquel era el lugar favorito de los opositores a los distintos cuerpos de la Administración"–, seguido de la curiosidad que le despertó la lectura dos ensayos: el antedicho de Ottavio Di Camillo y el no menos principal de Mario Schiff (1905). Tampoco pierde la ocasión de esbozar sus mocedades –el talento de este investigador para la semblanza es de dominio público; véanse si no las que dedicó a Francisco López Estrada (Gómez Moreno, 2010) y a María Rosa Lida de Malkiel (2011), a la espera de que nos regale un "libro de retratos" a lo Pacheco, con una galería de los maestros (¡y discípulos!) con los que se ha cruzado a uno y otro lado del charco– bajo la enseñanza vivida y vital de Brian Dutton, Charles Faulhaber, Maxim Kerkhof, el citado López Estrada o Nicasio Salvador Miguel, y la "marca indeleble" que dejó entre los de su quinta el tempranamente fallecido Domingo Ynduráin (*Humanismo y Renacimiento en España*, 1994).

ISSN: 1594-378X

No podía tener mejor pregonero esta aventura editorial, porque, *hic et nunc*, el buen paño en el arca (no solo) se vende. A las palabras de Gómez Moreno las escolta un enjundioso prefacio que fija las coordenadas del "momento histórico y biográfico" de Cartagena. Téngase en cuenta que, a lo largo de su dilatada existencia, el autor del *Oracional de Fernán Pérez* (c. 1454) sirvió a cuatro monarcas castellanos –todos ellos de la casa Trastámara: Juan I, Enrique III, Juan II y Enrique IV– que auspiciaron en apenas tres cuartos de siglo acusadísimos cambios políticos, diplomáticos y librescos –verbigracia el *Cancionero de Baena*, que data de 1445– a los que el prelado burgalés, desde su juventud en una Castilla regida por el canciller López de Ayala, contribuyó en mayor o menor grado y recogió en un par textos coetáneos y con ligero aire de familia: el *Duodenarium* (ca. 1442) y la *Questión de caballería* (1444).

En este sentido, solo echo en falta el asiento en la completa bibliografía de la versión remozada del ensayo de Luis Fernández Sánchez (1975), que ha vuelto sobre sus pasos en el posterior *Nobleza y monarquía: entendimiento y rivalidad. El proceso de la construcción de la corona española*, del 2003.

El epígrafe "Las novedades renacientes: en la órbita del Humanismo" constituye una magnífica síntesis –las *auctoritates* llegan hasta el 2015– de esta epifanía cultural. Así, Fernández Gallardo y Jiménez Calvente ponen el acento sobre el hecho de que

> los afanes bibliófilos del caballero Juan Alfonso de Zamora, secretario de Juan II de Castilla, marcan el tránsito en la recepción de los autores antiguos desde un marcado utilitarismo caballeresco hacia el reconocimiento de un mayor alcance ético en el legado de la Antigüedad. A su tesón se debe el que Alonso de Cartagena iniciara su producción literaria con la versión del *De senectute* ciceroniano (1422), al que, a instancias de este mismo caballero, seguirían la del *De officiis* y la tan ansiada del *De casibus* de Boccaccio. En este momento, se extiende por Castilla el interés por la lectura de los *auctores* antiguos y modernos, que prende tanto en la alta como en la mediana e incluso en la baja nobleza. Se produce, así, un auténtico cambio en los gustos literarios, expresión de las transformaciones culturales del estamento caballeresco, que se siente ahora atraído por las formas de cultura letrada. (p. 37)

Influiría lo suyo el precario conocimiento del latín que se tenía entonces en el reino de Castilla y el auge de las traducciones. En una centuria, además, que haría ufana bandera de aquella máxima del marqués de Villena en su paráfrasis de la *Eneida*: "construir el futuro mirando al pasado". Nótese que Cartagena desarrolló su actividad intelectual unas décadas antes de la decisiva irrupción del cardenal Cisneros que, en la línea –muy reverdecida– de Alfonso X el Sabio y su escuela de traductores, impulsó la creación en la Universidad de Alcalá de un cuerpo de saber universitario que promovió el traslado a nuestra lengua de textos que serían clave para la religiosidad del Quinientos. Pienso, por ejemplo, en la *Escala espiritual* de san Juan Clímaco o en la *Vita Christi* del Ludolfo de Sajonia, de los que se ocupó Armando Pego (2004) en su admirable *El Renacimiento espiritual. Introducción literaria a los tratados de oración españoles (1520-1566)*.

Y todo ello en una Castilla "pre-Nebrija" y "pre-Isabel la Católica". De manera que la irrupción de un traductor de la talla de Cartagena suponía toda una novedad (*rara avis*) por aquellos lares. Faltaba mucho todavía para que el lingüista sevillano diera a la estampa sus *Introductiones latinae* (1481) y no digamos ya la *Gramática de la lengua castellana* (1492). Considérese además que la obra del Burguense preludia en buena medida la *querelle* sobre el papel y alcance de las lenguas vulgares –por aquellos días otro ilustre Alfonso, esta vez de Palencia, autor del *Universal vocabulario en latín y en romance* (1490), se lamentaba de la versión que Alfonso de Herrera había impreso de su *Batalla campal de los perros y los lobos*, para lo que remito

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

al volumen de Tomás González Rolán y Antonio López Fonseca (2014)– y también la afirmación implícita de la dignidad del castellano como lengua capaz de acoger los mismos contenidos de la que se escribía en el imperio de los Césares.

En resumidas cuentas, Cartagena fue parte activa e hispana de una época en la que Petrarca y Boccaccio se comunicaban en latín (¡cómo ha cambiado la cosa!), y en la que se alentó un vigoroso filohelenismo (Lafaye, 2005), bastante más que de la del esplendor de las lenguas romances; eso sí, más o menos latinizantes: la de Mena, Santillana y luego Garcilaso. *Nova tempora et mores* gracias a los cuales el español se revestiría de una altura cada vez más pareja a la del modelo clásico. Sobre este particular remito a dos certeros artículos de Domingo Ynduráin (1982) y Pedro Ruiz Pérez (1987).

El segundo epígrafe del prólogo a esta edición del *Duodenarium*, rotulado como "Alfonso de Cartagena, un intelectual entre la Iglesia y el Estado" (pp. 42-46), informa de las misiones diplomáticas del prelado en Portugal, abundando en el hecho de que en la corte lusa tuvo posibilidad de establecer vínculos con los principales estudiosos de las *humaniores litterae*, nítidamente evocados en sus *Declamationes*. De este periplo datan asimismo sus traducciones de Cicerón a instancias de su compañero de embajada, Juan Alfonso de Zamora (*De senectute* y *De officiis*), y del príncipe portugués don Duarte (*Rhetorica ad Herennium*), además del *Memoriale virtutum* (*ca.*1425).

Ya en la ciudad de Basilea, donde dictaría el discurso *De preeminentia* el 14 de septiembre de 1434, mediando así en el conflicto con los ingleses, don Alonso "coronó su carrera eclesiástica al ser promovido en 1435 a la sede burgalesa, en la que sucedió a su padre". Destacaré por último que, catorce años más tarde, en 1449, remataría el *Defensorium unitatis christianae*, encendida defensa de los conversos en respuesta a la *Sentencia*-Estatuto, que, al calor de "la rebelión toledana liderada por Pedro Sarmiento, establecía la inhabilitación de los conversos para el ejercicio de cargos públicos" (p. 45).

Fernández Gallardo y Jiménez Calvente enseguida entran en harina para explicar las fases de composición del *Duodenarium*. Al parecer, tras su regreso de tierras suizas, donde una vez más disfrutó –aprovechándola– de la fortuna de intimar con la flor y la nata (Francesco Pizzolpasso) del Humanismo europeo, Cartagena se dispuso a atender los ruegos de varios amigos aristócratas, a quienes un deficiente manejo del latín lastraba en sus veleidades literarias. Entiendo, no obstante, que este detalle debe ponerse en cuarentena en el caso del marqués de Santillana, pues no comparto del todo aquella tesis de la añorada Maria Rosa Lida (1959-1960), para quien don Íñigo López de Mendoza fue "un magnate que no sabía latín". A mi juicio, uno de los rasgos distintivos de sus poemas, verbigracia la *Comedieta de Ponza*, donde patrimonializó (estrofas XVI-XVIII) el tópico horaciano del *beatus ille*, y de manera categórica el *Infierno de los enamorados*, es la adopción de copiosos cultismos con los que se tomó no pocas licencias.

Arnold G. Reichenberger (1969) destacó al respecto la riqueza de noticias clásicas acumuladas por el noble cántabro, así como su ecléctico crisol de tradiciones, un proceder medieval por excelencia. En la misma línea se sitúa un artículo no menos ajustado de María Isabel López Bascuñana de 1977.

Y no se pierda de vista que la biblioteca de López de Mendoza acabó siendo una de las más nutridas de su tiempo, ya que sus anaqueles guardaban alrededor de cuatro centenares de títulos, entre los que sobresalen el *Ovidio moralizado* de Berçiure, las *Historias* y *Fábulas* de Máximo y Lucano, parte de los *corpora* de Estacio –a través del compendio italiano de Armannino Giudice–, Virgilio, Dante o Boccaccio y, sobre todos ellos, Petrarca. Acerca de la paráfrasis que Santillana firmó del *De militia* de Bruni, proyecto para el que solicitaría el consejo de Cartagena, remito a las pp. 38-39 de esta edición. No hubiese estado de más, eso sí, un cotejo del artículo de Elisa Borsari de 2014.

ISSN: 1594-378X

Pero si un grano no hace granero, tampoco un marqués de Santillana hizo una corte de latinistas. De ahí que el Burguense se aprestara a satisfacer las demandas de aquellos otros "grandazos" menos dotados que el creador de las serranillas a la hora de tomar el plectro. Entre ellos, Fernán Pérez de Guzmán, sobrino de Pero López de Ayala y a la sazón tío del propio López de Mendoza, fue su más activo peticionario. No en vano, fueron dos de sus requerimientos los que prendieron la mecha del *Duodenarium* y el *Oracional*. Y eso que, como explican Luis Fernández Gallardo y Teresa Jiménez Calvente, Cartagena se había posicionado en el bando de Álvaro de Luna, valido de Juan II, mientras que Fernán Pérez de Guzmán militaría en la oposición (p. 48). Su amistad hubo de cifrarse, pues, en un común interés por el estudio –ambos tradujeron a Séneca– y en unos valores al margen de su opuesta adscripción política.

La obra que nos atañe iba a consistir en una docena de cuestiones que el pariente del marqués de Santillana planteó a su erudito amigo en 1441. Don Alfonso tuvo el primer impulso de enviarle sus respuestas conforme las escribía, de ahí que bien pronto le remitiese los dos primeros –y tristemente últimos– pares. Por desgracia, Cartagena no pasaría de esas cuatro preguntas, cuyos enunciados, de rabiosa modernidad, fueron: 1) si son idénticos los títulos de real e imperial, o bien uno precede al otro; 2) cuántas lenguas ha habido; 3) qué rey español aventajó en virtud al resto; 4) si la excelencia masculina aventaja a la femenina.

Por lo que atañe a la fecha de redacción, el *Duodenario* contiene referencias que permiten ubicarlo con bastante exactitud. El prólogo (fol. 2 v°a) se sitúa a principios del mes de enero de 1442, y debió de rubricarse antes de concluir la obra, al contrario de la usanza habitual, pues Cartagena contempla las doce cuestiones como algo acabado; es decir, como si se hubiera propuesto hincarles el diente de una sola vez. Luego resulta igual de hacedero que el primer binario también se redactase en los albores de 1442. Más aún: el envío de las preguntas por parte de Pérez de Guzmán debió producirse poco antes del *terminus a quo* ya indicado, o sea, durante el último trimestre de 1441.

Tampoco sorprende que el atareadísimo humanista se diera cuenta de que las dimensiones –nada faraónicas, pero sí precisas y hasta puntillosas– que iba cobrando su manuscrito dificultarían su remate, dada su falta de tiempo libre, consecuencia natural de sus numerosas tareas cortesanas y curiales. Quizá por ello decidió disponerlo en cómodos "fascículos", si se me permite la licencia. He aquí el motivo también por el que don Alfonso acude de continuo de la autoridad de san Isidoro, emblema para él del pensador apremiado por sus estudios e incapaz, en fin, de satisfacer las consultas de su amigo Braulio.

Para qué negarlo, a la hora de elegir a sus maestros Cartagena picaba bien alto. Sin embargo, todos sabemos que existe una raza de hombres inasequibles al desaliento, o sea, de esos que no admiten la callada por respuesta. Como el Burguense había dejado caer en el olvido aquellas cuestiones y las páginas del segundo binario se retrasaban más de la cuenta, Pérez de Guzmán le insistió por carta –y también en persona– cuando se encontró con el converso en Los Balbases, seguramente con ocasión de un episodio herético acontecido en Durango, en 1442, luego reprimido de forma un punto más que fogosa, como recordará el mismo Cartagena en su *Defensorium unitatis christianae*. Se refiere a la estremecedora muerte de la niña a la que, "dada su tierna edad, quisieron perdonar los jueces y se arrojó a las llamas donde ardían sus familiares" (p. 50).

Niñas incendiarias al margen, lo cierto es que la contumacia del tío del marqués de Santillana daría su fruto y el humanista acabó su segundo par de respuestas, en las que se registra otra noticia sobre la redacción del *Duodenarium*: al celebrar la excelencia de Fernando III, don Alonso alude a la construcción de la catedral de Burgos, cuya primera piedra se había colocado doscientos veinte años antes, concretamente el 20 de julio (día de santa Margarita) de 1222, lo que permite a los editores retrasar la redacción del segundo binario –como *terminus ante quem*– al 20

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

de julio de 1442. Por tanto, escribir algo más de la mitad de texto conservado –casi las tres primeras cuestiones– no le llevó al Burguense más de siete meses y medio, "lo que arroja una media de alrededor de dos meses por cuestión" (p. 51).

Ese ritmo moroso pudo obedecer a la exigencia que el obispo se autoimpuso y al docto alarde del proyecto: obviamente Cartagena respondió a las cuatro cuestiones en latín, la misma lengua con la que Pérez de Guzmán tenía más de un tira y afloja. Habrá quien piense que de la premura con la que trabajó deriva igualmente el título del manuscrito, cifra y suma de discreta sobriedad: *Duodenarium*. Pero Fernández Gallardo y Jiménez Calvente razonan cómo esa clase de frontispicios fue moneda común en el Medievo, sin obviar que el obispo de Burgos siempre sintió inclinación por los esquemas numéricos, prueba fehaciente del peso que tuvieron en su instrucción los hábitos mentales de la Escolástica. Así, los editores sugieren cómo el hijo de Pablo de Santa María se acogió a una obra de san Agustín en la que el Padre de la Iglesia daba solución a una serie de interrogantes: *De diversis questionibus octoginta tribus liber unus* (p. 52). Sin embargo, también subrayan que Cartagena ofrecía algo muy distinto en el *Duodenarium*: mientras que en el tratado de Agustín se satisfacían ochenta y tres preguntas incluidas en un solo libro, el humanista castellano diseñó cuatro libros (*libelli*) diferentes, uno para cada una de ellas. Y me asalta la duda de hasta qué punto le era familiar la gramática pedagógica de los modistas, quienes articularon su filosofía en tres modos tripartitos: *modi essendi*, *modi intellegendi* y *modi significandi*.

A su vez, Cartagena recurrió a la división en capítulos para organizar sus cuatro cuestiones: siete para la primera; trece para la segunda; veintiocho para la tercera y veintiséis para la cuarta. Y no se ignore que ambos binarios vienen enmarcados por un prólogo y un epílogo, en la línea de los de los tratados herederos del redescubrimiento de Aristóteles durante el siglo XIII. En este sentido, Fernández Gallardo y Jiménez Calvente creen que hubo de incidir en dicha estructura el que en el análisis de los textos jurídicos medievales "el examen de las rúbricas constituyera una fase de capital importancia, detalle perceptible en la disposición de los contenidos del *Duodenarium*" (pp. 53-54).

Nótese asimismo cómo "las vivencias de Cartagena adquieren a lo largo de esta obra un efectivo valor probatorio y ejemplar" (p. 54). El prelado había contemplado ya la crudeza de la guerra dentro y fuera de España, amén de compartir mesa y mantel con los ingenios más reputados del momento. Así las cosas, extrañará menos, por ejemplo, que declare que cada lengua, incluido el español, posee su propia elocuencia, aunque él se sienta impelido a servirse del latín, un idioma "artificial", solo apto para la expresión erudita y cuyo uso singulariza a los de su clase: "los dedicados a *la milicia espiritual*, o sea, los *scholastici uiri*" (p. 55), depositarios de un saber que no estaba al alcance de cualquiera. Y en un momento, para más inri, en el que el castellano ganaba pujanza en la escena pública, si consideramos que Fernando III el Santo lo había convertido en el siglo XIII en lengua oficial de la Cancillería; una decisión que luego ratificaría su hijo Alfonso X.

Al hilo de este asunto lingüístico, la política no tardaría en asomar su sigilosa patita. Y es que Cartagena enfatiza que una de las tareas de esos *milites* eclesiásticos es defender el estado de una forma más efectiva que la que nos brindan las armas. Deja así, pues, expedita la vía para otorgar responsabilidad a otro tipo de defensores del Estado: los clérigos y los humanistas. Su empeño por subrayar esta analogía entre caballeros, intelectuales y sacerdotes describe así una trayectoria de ida y vuelta: por un lado, los letrados se asimilan a los *bellatores* a través del concepto de *militia*; por el otro, los caballeros encuentran en la sacralización un argumento de legitimación social a través de su arrimo a las órdenes religiosas: cartujos y franciscanos.

Volviendo al *Duodenario*, Cartagena advierte que el aprendizaje del latín no es nada sencillo y que "incluso la lectura de los textos de Cicerón o Virgilio pone en serios apuros a más de un

ISSN: 1594-378X

avezado lector" (p. 55). Ese latín literario, propio de los poetas y los oradores, no es el latín de la conversación; de hecho, el Burguense está convencido de que el de sus binarios podría resultar –en comparación con el clásico– un tanto tosco, por lo que invita a su interlocutor a traducir al castellano sus disquisiciones, esperanzado como estaba en que dicha paráfrasis mejoraría su original; un vaticinio que ha permanecido en mantillas, o como desiderátum, hasta que Jiménez Calvente se puso a la faena hace menos de un lustro.

Además, en torno a 1442, Cartagena adelantaba ideas sobre la existencia de una antinomia entre el latín literario y el *sermo* oral que resucitaría un siglo después de la mano de los prosistas italianos. Recordemos que en la época de Masuccio Salernitano, autor de *Il Novellino*, impreso de forma póstuma en 1476, se produjo una dura ofensiva contra el *fiorentin volgare*, entendido no ya como vehículo de comunicación del pueblo, sino, peyorativamente, como registro vulgar; en un siglo, como digo, en el que cohabitaron una especie de *fiorentin culto* y la lengua "ciudadana". Una situación, pues, parecida a la división en la Italia bajomedieval entre el latín "literario" y el "hablado".

De ahí que también Ambrosio de Morales –y retomo aquí los anhelos de Alfonso de Cartagena cuando especulaba con un traslado del *Duodenarium* que maquillara los lunares del texto latino que él mismo redactó– apuntara en su *Discurso sobre la lengua castellana* (1586):

> ¿Y quién avrá que diga que el cuidado que se pusiere en assí adornar nuestro hablar Castellano, no lo ha de desviar mucho del común uso? No en los vocablos ni en la propiedad de la lengua (que sería gran vicio) sino en escogerlos, apropiarlos, repartirlos y suavemente y con diversidad mezclarlos para que resulte toda la composición estremada, natural, llena, copiosa, bien dispuesta y situada. (Morales, 1977: 184)

Remito sobre este "desvío" a otro de los artículos de Pedro Ruiz Pérez (1993).

Con un panorama semejante nos topamos al dirigir la mirada hacia la Italia del Quinientos, donde un poeta no muy conocido como Filippo Oriolo da Bassano (en su *Monte Parnaso*, que a través de Cesare Caporali iba a llegar hasta Cervantes) saludaba a Pietro Bembo, junto con su menos conocido maestro Giovanni Aurelio Augurello, al afirmar que "insieme ristretti a paro a paro" habían homologado el "volgar idioma", pues "corroto / era et oscuro" y "tutto illuminaro" (Oriolo, 1885: 28, vv. 38, 41-42). Escribe el cardenal veneciano (Bembo, 1968: 83):

> Questo medesimo della nostra volgare messer Cino e Dante e il Petrarca e il Boccaccio e degli altri di lontano prevendendo, e con essa molte cose en el verso e nella prosa componendo, le hanno tanta autorità acquistata e dignità, quanta ad essi è bastato per divenire famosi e illustri, non quanta per aventura si può in sommo allei dare a accrescere scrivendo.

El *Duodenarium* de Cartagena se contiene en un manuscrito que participa de la epístola y también de la *questio disputata*. Porque en las horas muertas de la corte afloraban "preguntas ingeniosas que permitían el lucimiento de los intelectuales más capaces" (p. 56). Luego con este texto inconcluso, el Burguense no solo se alejaba de los diálogos catequísticos del Medievo (véase un compendio de sus rasgos matrices en Carmen Cardelle de Hartmann, 2000), sino del género –bastante más escolástico y por eso menos innovador– del tratado, al tiempo que marcaba cómo "de la dialéctica puramente pedagógica del aula se pasó la conversación en los salones, plasmada en los *diálogos humanísticos*" (p. 56). Téngase en cuenta que Cartagena

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

conocía ya de primera mano algunos diálogos de Cicerón y accedió a los escritos por los principales sabios del Cuatrocientos. No en balde, su amigo Leonardo Bruni, responsable de los *Dialogi ad Petrum Histrum* (1401), le pidió su parecer sobre el *Isagogicon*, tratado de filosofía moral en forma de charla platónica que se difundió por Castilla en 1435 (p. 99). Y qué duda cabe de que debió de ejercer un poderoso estímulo a la hora de escribir el *Duodenarium* la familiaridad de Cartagena con las obras de Pier Cándido Decembrio.

Dicho de otro modo: si la epístola dejó de ser durante el Humanismo una simple carta –¿qué es el *Lazarillo* sino una autobiografía apócrifa escrita en un molde epistolar, o demostrativo, no menos impuro: dividido en párrafos y parágrafos (los siete tratados), como el propio *Duodenarium*? ¿Y quién podría reducir al humilde papel de misiva entre conocidos las de Tito Vespasiano Strozzi, Daniele Fino o Benedetto di Deo, en las que confluyen varios ingredientes de las sátiras ariostescas (Caravaggi, 2002: 139-148)?– y los diálogos rebasaron la linde de la mera plática para adentrarse en las del tratado culto, cabría aplicar a ambos géneros "los mismos dogmas retóricos que a la *oratio*, con sus *exordia* y *perorationes*" (p. 56). Si además, como han sugerido Fernández Gallardo y Jiménez Calvente, atendemos a la profesión de Cartagena, obligado a escribir frecuentes cartas, es fácil suponer que los esquemas consagrados por las *artes dictaminis* brotarían de su pluma de forma espontánea.

Pero ocupémonos de la *quaestio*, un término que no ceñía su sentido al "elemental de «pregunta», sino que recicló el que atesoraba en la jerga escolástica" (p. 98), referido, pues, a una modalidad de la literatura académica gracias a la cual se resolvía un caso o un enigma. Un método de argumentación, en definitiva, conforme a los principios de la dialéctica elaborados por Pedro Abelardo en el *Sic et non*. Sin desdeñar que Cartagena gusta de reclamar la atención de su interlocutor por medio de apóstrofes del tipo "quid vis ut dicam?" o "quid enim?" (p. 58), erótesis que fracturan la *narratio* y su discurso con una técnica que, según estudiara María Morrás (1996: 98), recuerda a las diatribas o pláticas ficticias de los diálogos filosóficos; un proceder que el converso adoptó sin duda gracias a su afición a los textos de Séneca y Cicerón.

Y tampoco desdeñemos –lo repito: por su extrema modernidad– que su primera intención fue la de dar respuesta a doce preguntas y que el tono no dista demasiado de la relación pragmática –no así en lo que se refiere al contexto, el estilo o los temas sobre los que trata el Burguense– que se desarrolla en los 51 *exempla* que el conde Lucanor le servía en bandeja al facundo Patronio en la obra del infante don Juan Manuel. Más aún: recuerdo al biés que las doce *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes han sido leídas por Javier Blasco (2005: XXI y XXV) cómo la expansión narrativa de una *quaestio*:

> Son *ejemplares* porque plantean, de acuerdo con la definición que Quintiliano daba al *exemplum*, el desarrollo narrativo de una *quaestio*. […] En lenguaje técnico, [estas] novelas […] constituyen la *narratio ficta* de una *disputatio* (tesis, refutación y contraargumentación) en la que el autor, a través de las vidas de los personajes de las mismas, ofrece como *dubium* algo que para los propios personajes es *certum*.

Luego también hay que valorar los binarios de Alfonso de Cartagena, que, al fin y al cabo, poseen también algo de conciones (véase, a propósito de la oratoria sacra y el cuento medieval, José Aragüés Aldaz, 1999), en virtud de su gracia y a veces por la ambigüedad de su discurso, como tatarabuelos, bien es cierto que algo faltos de ficción, de los relatos de la colección cervantina.

Abordemos ya las cuatro preguntas. La primera y la tercera están íntimamente relacionadas: tras meditar sobre si los títulos de emperador y rey son idénticos o uno precede al otro, el obispo firma una disquisición sobre las virtudes del buen gobernante, que ejemplifica,

ISSN: 1594-378X

justamente, con un rosario de soberanos y príncipes, tanto virtuosos como nefandos. Según veremos, también la cuarta *quaestio* guarda más de un vínculo con la segunda.

El Burguense comienza exponiendo la mayor antigüedad del sustantivo "rey", el preferido para designar a quienes han ejercido el poder en los más nobles territorios (p. 70). Por la sola causa de que "emperador" designaba entre ellos a los generales o a los simples capitanes. Y después formula su teoría de la *translatio imperii*, sin prestar apenas relieve a la etapa griega; de acuerdo con el esquema sancionado por el historiador germano Otto von Freising (*Chronica sive Historia de duabus civitatibus*), este concepto arranca del Imperio Romano y es resultado del primer traslado del poder imperial; el segundo lo llevaría a Constantinopla; y el tercero consistió en su "regreso a los italianos" (p. 193), de quienes pasaría, a su vez, a los germanos, sus titulares por aquel entonces. Así las cosas, Cartagena afirma sin ambages que el emperador teutón no ejercía ninguna soberanía sobre los monarcas, a pesar de que en Alemania pueda contar con un séquito de reyezuelos (p. 197).

Según Fernández Gallardo y Jiménez Calvente, "esta cuestión entre *imperium* y *regnum* constituye un elocuente testimonio de las expectativas generadas en los medios ilustrados castellanos por la experiencia política y diplomática de Cartagena tras su estancia en Basilea" (p. 71). El sonado conflicto protocolario con la legación inglesa y el envío de una delegación castellana a la coronación del emperador Alberto II (1438) sirvieron como revulsivo que obligaba al replanteamiento del papel de Castilla en el escenario europeo. Con otras palabras: el prelado concibe la soberanía como "autonomía respecto al imperio, basándose en la cruzada de la Reconquista, un planteamiento que deriva de la doctrina del canonista Vicente Hispano" (p. 72). El mismo Burguense lo había expresado de modo terminante en su discurso *De preeminentia*, lo que le daría pie para encarar dos temas muy queridos por él: las aspiraciones castellanas a ostentar la hegemonía hispánica y, en estrecha relación con éste, la conquista del reino de Granada. Para don Alonso, Castilla representa a España, "por lo que lamenta que, tras la unión de Castilla y León bajo Fernando III (1230), no se adoptara el título de rey de España, consecuencia natural de su liderazgo en la empresa reconquistadora" (*Duodenarium*, fol. 5 vºb) (p. 74).

Más interés filológico tiene la segunda *quaestio*: "¿Cuántos idiomas y cuáles han existido?". El punto de partida deriva en una esmerada reflexión sobre el lenguaje. Dado que la voz humana no es solo una señal de las pasiones, sino el medio para comunicar lo sensible e inteligible de acuerdo con la condición sociable de los individuos, este don, concedido por Dios, se pervierte con la mentira, no limitada únicamente a la palabra inicua, sino extendida al incumplimiento de las obligaciones. Ello deriva en un "excurso sobre el contraste entre los antiguos españoles, rudos pero cabales, y los modernos, sagaces pero negligentes en su ineludible misión: la lucha contra el infiel" (p. 75). Un tema que permea asimismo buena parte de la literatura idealista de las postrimerías del XV y el inicio del XVI, empezando por el *Tirant lo Blanc* (1490) y continuando con las *Sergas de Esplandián* en *Los cuatro libros de Amadís de Gaula* (1508). A renglón seguido figura la definición etimológica, tan del gusto de Cartagena, tesis algo forzada con la que presenta al lector una serie de voces que el público de la época podía consultar cómodamente en el *Catholicon* (1487) de Juan Balbi de Génova, "formidable cantera de material léxico" para unos y otros, o bien en las *Etimologías* de San Isidoro (p. 75).

Respecto a la lengua primigenia, don Alonso se acoge a la opinión más extendida durante la Baja Edad Media, que la identificaba con el hebreo, pero matiza que la Sagrada Escritura no lo afirma de una manera taxativa, para lo que se acoge al prestigio de Pedro Coméstor. Recuerdo aquí que, menos de una centuria después, Juan de Valdés (*Diálogo de la lengua*, ca. 1535) abogaría por el vasco como la primera lengua prerromana de nuestro país, aunque luego acabaría decantándose por el griego. Por lo que atañe al número de lenguas surgidas de la confusión de Babel, Cartagena repite el tópico de que fueron un total de setenta y dos. Sin embargo, es

ISSN: 1594-378X

difícil determinar de cuáles se trataba; de ahí que reproduzca un tan exhaustivo como enmarañado catálogo en el que la mayoría le resultaban desconocidas.

Todo ello coincide con un periodo de nuestra historia en el que este debate no es azaroso ni mucho menos raro. Si he indicado antes que Cartagena puede contar entre sus méritos el de la fundación *avant la lettre* del diálogo renacentista, quizá junto al *De vita beata* de Lucena, también disfruta de la condición de ser el pionero en el crisol de voces que se sumarían al litigio idiomático. Continúa siendo esencial la consulta –otra de las poquísimas omisiones en la pulcra edición de Fernández Gallardo y Jiménez Calvente– del ensayo de Werner Bahner de 1966.

Sabedor de que podría chocar la exclusión del latín entre los idiomas nacidos de la confusión babélica, insiste en que la lengua del imperio romano era un constructo artificial, dado que nunca se habló y solo se podía aprender a través de la gramática. Para asimilar mejor esta postura de Cartagena, hay que tener alguna noticia de la tertulia celebrada a principios de 1435 en la antecámara de Eugenio IV. Intervino en ella la élite del Humanismo italiano (p. 77). ¡Yo hubiese matado por una invitación! Se dieron cita allí Bruni, Loschi, Biondo, Cencio dei Rusticci, Andrea Focco y Poggio; de los cuales Loschi, Rusticci y Bruni sostuvieron la radical diferencia entre el *vulgaris sermo* y el *litteratus sermo*, análoga a la diglosia que había nacido ya entre el latín y el vernáculo. Pues bien, el Burguense comparte en el *Duodenarium* la opinión sostenida por su amigo Bruni, a la que no tardaría en sumar un escolio de cierto calibre, extraído de su propia trayectoria: al latín le ocurre lo que al griego, pues durante su embajada en Basilea había apreciado cómo "quienes entendían el griego literario no comprendían el hablado por los miembros de la legación griega (o sea, el griego vulgar) y viceversa" (p. 77).

También se ocupa Cartagena del número de lenguas, que se corresponde con el de los intérpretes que a petición de Tolomeo Filadelfo, faraón de Egipto, habían traducido la Biblia. Basándose en el ejemplo de Babel, exhorta a los príncipes a que gobiernen de modo que susciten "la adhesión espontánea de sus súbditos, sin coacción ninguna" (p. 78), tal vez condicionado por la lectura que hiciera Flavio Josefo (*Antigüedades judías*) de ese mismo episodio. Por último, explica con diversos ejemplos cómo las diferencias lingüísticas comportan dificultades para la gobernabilidad y la resolución de conflictos. De nuevo traigo aquí a colación el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, pues el conquense aduciría que uno de los factores que determinaron la desmembración lingüística de la Península fue "no estar toda debajo de un rey o señor". Cartagena mencionará de pasada, entre otras anécdotas, "su peculiar mediación ante Alberto, rey de romanos, a quien ayudó en el conflicto que lo enfrentaba con los habitantes de Bohemia" (p. 79), que no querían ser mandados por quienes hablaban una lengua diferente a la suya, solicitando por ello el amparo del duque polaco Casimiro (*Duodenarium*, fol. 11 r° b). Bastaría cambiar hoy el término de Bohemia por el de un condadito algo insurrecto dentro de nuestras propias fronteras para validar la escasez de prudentes Casimiros y la vigencia del pensamiento del Burguense. Como escribiría Lope, "¡contad si son catorce (o tres millones)… y está hecho!".

Se antoja original el paralelo que el prelado asienta entre la unidad lingüística previa a la torre de Babel y la reconquista de Al-Andalus, hasta el punto de usar el sintagma "guerra santa" para referirse a ella: "... cum [...] ad sanctum bellum Arabicum expugnacionemque hostium fidei forti animo et mente catholica properamus..." (*Duodenarium*, fols. 13 v°b-14 r°a, p. 82). Esto quizá obedezca a que, durante su embajada en Basilea, se percató de las posibilidades que ofrecía "la apelación al ideal de las cruzadas en la lucha contra la herejía husita, sin olvidar tampoco que el resurgir de la amenaza turca hacia 1440 resultaba idóneo para activar dichos ideales" (p. 82).

La tercera *quaestio* es la más peliaguda y también la más candente: "¿Quién de los príncipes que nos han precedido ha aventajado al resto en bondad, probidad y virtud?". Don Alonso precisa primero el alcance del término "virtud", relativo a las cualidades que hacen buenos a

ISSN: 1594-378X

los hombres. Así, razona cómo los ha habido dotados de enormes méritos y que, sin embargo, sucumbieron ante el vicio: verbigracia Salomón, Alejandro, Aníbal y Octavio Augusto. Exceptúa, eso sí, a los reyes santos o taumaturgos, de cuya ausencia entre los que han regido España se duele, atribuyéndola a "la desidia de sus coterráneos a la hora de dejar constancia de sus virtudes y milagros" (p. 82). Después procede a enumerar los atributos que hacen excelente a todo príncipe: justicia, fortaleza, liberalidad y magnificencia, ilustrándolos con casos históricos. Entre los emperadores romanos dignos de elogio descuellan Tito, Trajano y Teodosio; y entre los sátrapas, Domiciano, Nerón y Juliano el Apóstata. Estas dos tríadas sirven a su vez de pórtico a dos series ternarias de reyes españoles: Recaredo, Alfonso I y Fernando III, entre los laudables; y Vitiza, Mauregato y Alfonso V, entre los depravados.

Esta genealogía –por así llamarla– de la ejemplaridad española se completa con una mirada al pasado inmediato, concretado en sendas apologías de Enrique III y Fernando de Antequera (p. 83). Es en estas semblanzas donde destacan las dotes de Cartagena como historiador, adoptando el género de la *vita*, resucitado por los humanistas italianos de los siglos XIV y XV, a la zaga de las *vitae illustrium virorum* de Cornelio Nepote, Suetonio o San Jerónimo. En un contexto en el que se discutía la naturaleza del poder real, caldo de cultivo a su vez para los opositores de Juan II, Cartagena se acogió a unos principios que podrían tildarse de "secularizadores" (p. 84). He aquí la probable causa, tal como sugieren Fernández Gallardo y Jiménez Calvente, de que el prelado "excluyera las virtudes teologales y apostara solo por aquellas que procuran la excelencia del príncipe y redundan en el bien común, coincidiendo con la propuesta de bondades regias que medio siglo más tarde incluiría Durero en su retrato del emperador Maximiliano I" (p. 85).

En el segundo binario se afana en delimitar el cometido de los historiadores, a los que otorga la función de testigo –nunca de juez– de los hechos a lo largo del tiempo (p. 86): "Cronista siquidem testis oficium, non iudicis habet" (*Duodenarium*, 17 vºa). Una tesis que, por su audacia, podría compararse, bien es cierto que cinco siglos antes, con las de Carlo Ginzburg en *El juez y el historiador: consideraciones al margen del proceso Sofri* (1993). La historia se configura, así, como una ciencia auxiliar cuya función es suministrar datos que han de ser interpretados por individuos más capacitados, que no son sino los los *doctrine politice duces* evocados en la segunda cuestión.

La última pregunta ("¿Quién debe ser más alabado: un hombre óptimo o una mujer óptima?") nos da la bienvenida al puro divertimento cortesano. Cartagena subraya la dificultad de ofrecer una respuesta tajante. Tras descartar "los argumentos basados en las respectivas condiciones femenina y viril de la Virgen María y de Jesucristo" (p. 88), apunta la heterogeneidad de las excelencias del hombre y de la mujer, en virtud de su diferente naturaleza. Así, la modestia y la castidad son rasgos propiamente femeninos, mientras que la justicia y la fortaleza se le antojan privativas del varón, excluidas, claro está, "anomalías" como las Amazonas o la Poncella de Francia, que, armada y a caballo, hizo frente al ejército inglés.

Don Alonso se apoya en tres parejas que encarnan tres etapas de otras tantas leyes: la natural (Roma), la de la Escritura (Antiguo Testamento) y la de la gracia (su propio siglo). A saber: Lucrecia y Catón, Susana y José, y Berenguela y su hijo Fernando III, rey de Castilla y de León. Aunque razona de forma muy salomónica, al hilo de esta respuesta, la más original del *Duodenarium*, Cartagena perfila un tema de moda en la Baja Edad Media, inevitablemente deudor de otros libros coetáneos –y un pelín misóginos– que sancionaron la inferioridad intelectual de la mujer respecto al hombre. El Burguense funda entonces "un esquema del tiempo histórico, más ceñido a una visión cristiana de la historia, que no tardaría en ser remedado por una de las obras pro-femeninas más señeras de la primera mitad del siglo XV: el *Libro de las virtuosas e claras mujeres* de Álvaro de Luna (1446)" (pp. 91-92), que ahora puede leerse en la

ISSN: 1594-378X

edición crítica de Mª. Dolores Pons Rodríguez (2008), menos difundida que la también estimable (2009) que citan aquí Fernández Gallardo y Jiménez Calvente.

Con todo, a pesar del prurito de ecuanimidad que guía sus consideraciones, y de su nada oculta misoginia, el obispo de Burgos arrastra las diez de últimas al celebrar no pocas prendas de las damas. Así, recurriendo a los *Proverbios*, compone el retrato de la matrona virtuosa, casi una bisabuela literaria de *La perfecta casada* de fray Luis de León (pp. 92 y 509-510). En cuanto al acceso de las mujeres al saber, sí se muestra restrictivo, pues les veda toda instrucción teórica y sólo les permite asimilar el adoctrinamiento moral de los sermones. En este sentido, Cartagena se nos antoja bastante más retrógrado que su amigo Bruni, que había dedicado su opúsculo sobre los estudios literarios precisamente a una mujer: doña Bautista de Malatesta (1477).

Desfilan por el *Duodenario* un par de tipos femeninos en la confluencia entre la realidad social y la ficción: 1) la serrana montaraz que acosa al viandante como ejemplo de lo bizarro de la fortaleza física en la mujer asomaba ya por el *Libro del Buen Amor*, en el que Juan Ruiz acuñó en nuestra poesía el tipo de las *rusticanae puellae*; pulidas un siglo más tarde por las serranillas del marqués de Santillana, que solo coinciden con aquellas en sus encuentros casuales, y a veces amorosos, con el clérigo o aristócrata de turno; y 2) las *vagae vetulae*, al objeto de censurar la inmoderada devoción en la mujer; o sea, un trasunto de las trotaconventos, inmortalizadas también por el arcipreste de Hita. Y es que "la frenética actividad devota de esas mujeres, que las llevaba a desatender los cuidados domésticos, se adscribe a un tipo libresco: la trotacalles" (p. 95). Aunque también pudiera pensarse en la figura de la vieja alcahueta, pongamos por caso a la Celestina, a Cartagena no le interesa el poder de las "Lenas avarientas" para seducir a las doncellas (remito a Rodrigo Cacho, 2007), sino sus correrías urbanas, otro de los hallazgos del *Libro del Buen Amor*. Y no se olvide que un lector tan docto como él también debió tener en la uña, a mi juicio, siquiera parcialmente, las elegías de Propercio, en una de las cuales (IV, 5) el poeta umbro denunció las retorcidas artes de Acanthis; un lance, además, que Ovidio imitaría en sus *Amores* (I, 8), donde describe los ardides que la hechicera Dipsas enseñó a una jovencita.

Fernández Gallardo y Jiménez Calvente, a la espera de que aborden un trabajo sobre la biblioteca del obispo de Burgos, detallan con excelente pulso las fuentes de las que se valió para escribir el *Duodenarium* (pp. 107-122): Aristóteles, Suetonio, Eutropio, el *Epitome de Caesaribus*, atribuido a Sexto Aurelio Víctor en sus semblanzas de los emperadores romanos, el *Decretum Gratiani*, la enciclopedia de Vicente de Beauvais, la *Historia Scholastica* de Coméstor, el glosario de Juan Balbi de Génova y su desmedido aprecio por las *Etimologías* de san Isidoro (p. 108).

Respecto al estilo de la prosa, Jiménez Calvente observa que su clasicismo se ve superado por "un cierto barroquismo, presente en aquellos pasajes en los que Cartagena quiere llamar la atención de su interlocutor, como en los prólogos y epílogos, […] o en los parlamentos de algunos personajes encendidos por el deseo de adular" (p. 124). Pone sobre el tapete asimismo el parecido entre el *Duodenarium* y la *Qüestion fecha por el magnífico señor Marqués de Santillana*. Y no falta tampoco un preciso examen de los estilemas más propios del autor del *Doctrinal de caballeros* (el verbo *existere*, en lugar de *esse*; *valeo* en lugar de *possum* o el uso residual de la conjunción *si* para introducir una interrogativa indirecta», p. 129).

Igual de rigurosos son los criterios de edición. El *Duodenarium* se ha transmitido en dos manuscritos (Burgo de Osma, Archivo y Biblioteca del Cabildo, cod. 42; y Ms f. III.17 de la Real Biblioteca de San Lorenzo del Escorial). Solo es íntegro el custodiado en la Biblioteca Capitular de la Catedral de Burgos; el segundo, que conserva solo el último binario, no necesariamente debe estimarse como mútilo, aunque sí como parcial.

Según los principios de la escuela neolachmanniana, o del "error significativo", como prefiero llamarla, Fernández Gallardo y Jiménez Calvente ofrecen la lista de los errores conjuntivos y separativos de ambos testimonios. Doy por sentado que se trata de "errores separativos" en el segundo de los casos, ya que, con alguna tibieza, ellos los han etiquetado como

ISSN: 1594-378X

«lecturas irreconciliables» (p. 138), entre las cuales asoma más de una variante adiáfora («namque» *vs* «enim»; «ergo» *vs* «itaque») que no debiera haberse deslizado por la *collatio*. Entonces, ambos manuscritos derivan de forma independiente de un arquetipo y nos hallamos ante un estema bífido que ha conducido a los editores a decantarse por el primero como piedra de toque para fijar su texto crítico, en tanto que conserva la totalidad del "original" del autor. El carácter fragmentario del segundo tal vez responda a que "don Alfonso remitió cada uno de los binarios por separado y a que este manuscrito es un traslado del segundo binario, que coincide con un segundo envío; en fin, cabe también la posibilidad de que la copia se hiciese sobre un ejemplar incompleto, en el que ya faltaba el primer binario" (p. 140). Por lo que concierne a la ortografía, Fernández Gallardo y Jiménez Calvente han optado por ser conservadores y se ciñen "fielmente al testimonio ofrecido por el manuscrito de Burgo de Osma, sin ninguna regularización o actualización" (p. 141).

Vaya como estrambote que esta labor ecdótica –en especial, y curiosamente, la *recensio*– no ha resultado en absoluto fácil, por una serie de ponderables que resumo en dos: 1) Fernández Gallardo y Jiménez Calvente han tenido que trabajar con un carrete fotográfico (con 59 fotos del C. 767*) envejecido y de muy baja calidad, hoy depositado en el Centro Nacional de Conservación y Microfilmación Documental y Bibliográfica (p. 136); 2) a pesar de ello, agradecen con garbo a los padres (cerberos) Juan Antonio Atienza y Jacinto Rans el haberles permitido el cotejo de los *loci critici* con el texto del manuscrito burgalense durante… ¡una hora! Para disfrutar de tan rumbosa liberalidad no se me escapa que la profesora Teresa Jiménez Calvente habrá tenido que hacer gala de todo su temple, dulzura, elegancia y *savoir faire*. Habrá tenido que adueñarse, en fin, de las sabias palabras del converso (p. 375) antes de regalárselas a su esperada edición y traducción del *Duodenarium*, en las que –como reflejo de su trabajo junto a Fernández Gallardo– reluce ahora "aquella última virtud que los griegos llamaron *eutrapelia* y que nosotros llamamos galanura".

Bibliografía

ARAGÜÉS ALDAZ, José (1999) *Deus Concionator. Mundo predicado y retórica del «exemplum» en los Siglos de Oro*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi.

BAHNER, Werner (1966) *La lingüística española del Siglo de Oro. Aportaciones a la conciencia lingüística en la España de los siglos XVI y XVII*, trad. Jesús Munárriz Peralta, Madrid, Ciencia Nueva.

BEMBO, Pietro (1968) *Prose della volgar lingua*, ed. Carlo Dionisotti, Turín, UTET.

BLASCO, Javier (2005) "Novela («mesa de trucos») y ejemplaridad («historia cabal y de fruto»)", en Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. Jorge García López, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg-Centro para la edición de los clásicos españoles, pp. IX-XXXIX.

BORSARI, Elisa (2014) "Leonardo Bruni y el discurso traductológico del siglo XV", *eHumanista*, 28, pp. 355-368.

BRESLIN, Gerald (1989-1990) "The *Duodenarium* of Alonso de Cartagena: A Brief Report on the Manuscripts and Contents", *La Corónica*, XVIII.1, pp. 92-93.

CACHO, Rodrigo (2007) "«Marca Tulia se llamaba una dueña»: la vieja consejera en la poesía burlesca del Siglo de Oro", *Criticón*, 100, pp. 71-90.

ISSN: 1594-378X

CARAVAGGI, Giovanni (2002) "Hacia la invención de la epístola poética en España", *Canente*, 3-4, pp. 139-148.

CARDELLE DE HARTMANN, Carmen (2000) "Diálogo literario y polémica religiosa en la Edad Media (900-1400)", *Analecta Malacitana* 6, http://www.anmal.uma.es/numero6/Cardelle.htm

CICERÓN, Marco Tulio (2003) *Por Marcelo*, traducción de Alonso de Cartagena, ed. crítica, introducción y notas de Andrea Baldissera, "Agua y Peña 18", Lucca, Mauro Baroni.

CORTIJO Antonio, Rica AMRAN y Óscar PEREA, coords. (2013) *eHumanista/Conversos*, 1, http://www.ehumanista.ucsb.edu/contact/conversos%201/index.shtml

——— (2014) *eHumanista/Conversos*, 2, http://www.ehumanista.ucsb.edu/contact/conversos%202/index.shtml

DI CAMILLO, Ottavio (1976) *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres.

FERNÁNDEZ GALLARDO, Luis (2002) *Alonso de Cartagena (1385-1456): una biografía política en la Castilla del siglo XV*, Valladolid, Consejería de Educación Ciencia y Cultura.

——— (2003) *Alonso de Cartagena: iglesia, política y cultura en la Castilla del siglo XV*, Madrid, Universidad Complutense.

——— (2012) *La obra literaria de Alonso de Cartagena (1385-1456). Ensayo de historia cultural*, Saarbrücken, Editorial Académica Española.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Luis (1975) *Nobleza y monarquía. Puntos de vista sobre la historia política castellana del siglo XV*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

——— (2003) *Nobleza y monarquía: entendimiento y rivalidad. El proceso de la construcción de la corona española*, Madrid, La Esfera Historia.

GINZBURG, Carlo (1993) *El juez y el historiador: consideraciones al margen del proceso Sofri*, Madrid, Anaya.

GÓMEZ MORENO, Ángel (1994) *España y la Italia de los Humanistas. Primeros ecos*, Madrid, Gredos.

——— (2010) "Francisco López Estrada (1918 – 2010)", *eHumanista*, 16, pp. I-XI.

——— (2011) "En el centenario de María Rosa Lida de Malkiel", *Revista de Filología Española*, 91.1, pp. 171-188.

GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás y Antonio LÓPEZ FONSECA (2014) *Traducción y elementos paratextuales: los prólogos a las versiones castellanas de textos latinos en el siglo XV*, Madrid, Escolar y Mayo.

HASSÁN, Iacob M. y Ricardo IZQUIERDO BENITO, coords. (2001) *Judíos en la literatura española*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

JAMMES, Robert (1987) *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia.

JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa (2015) "Alonso de Cartagena y la cuarta cuestión del *Duodenario*: hacia un ensayo del género del diálogo", *eHumanista*, 29, pp. 133-151.

LAFAYE, Jacques (2005) *Por amor al griego: la nación europea, señorío humanista (siglos XIV-XVII)*, México, FCE.

LIDA, Maria Rosa (1959-1960) "Un nuevo estudio sobre el Marqués de Santillana", *Romance Philology*, XIII, pp. 290-297.

LÓPEZ BASCUÑANA, María Isabel (1977) «El mundo y la cultura grecorromana en la obra del Marqués de Santillana», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXX, pp. 271-320.

LUCENA, Juan de (2004) *De vita felici o diálogo sobre la vida feliz*, ed. crítica de Olga Perotti, "Cauterio Suave", Como, Ibis.

LUNA, Álvaro de (2008) *Libro de las virtuosas e claras mujeres*, ed. crítica de Dolores Pons Rodríguez, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.

——— (2009) *Libro de las virtuosas e claras mujeres*, ed. de Julio Vélez Sainz, Madrid, Cátedra.

MORALES, Ambrosio de (1977) *Discurso sobre la lengua castellana*, ed. de Valeria Scorpioni, en V. Scorpioni "El *Discurso sobre la lengua castellana* de Ambrosio de Morales: un problema de coerenza", *Studi Ispanici* 10, pp. 177-194.

MORRÁS, María (1991) "Repertorio de obras, mss. y documentos de Alfonso de Cartagena (ca. 1385-1456)", *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 5, pp. 213-248.

——— (1995) "*Sic et non*: en torno a Alfonso de Cartagena y los *studia humanitatis*", *Evphrosyne*, 23, pp. 333-346.

——— (1996) *Alfonso de Cartagena, Libros de Tulio: De Senectute, De los ofiçios*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

——— (2005) "*Por Marcelo* (review)" *Renaissance Quaterly* 58.1, pp. 225-227.

ORIOLO, Filippo (1885) *Il monte Parnaso*, en V. Cian, *Un decennio della vita di M. Pietro Bembo (1521-1531)*, Turín, Loescher, pp. 27 – 29.

OROZCO DÍAZ, Emilio (1984) *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica.

PASTORE, Stefania (2010) *Una herejía española. Conversos alumbrados e inquisición (1449-1559)*, Madrid, Marcial Pons.

PEGO, Armando (2004) *El Renacimiento espiritual. Introducción literaria a los tratados de oración españoles* (1520-1566), Madrid, CSIC.

PICCOLOMINI, Eneas Silvio (2008) *Epístola al Gran Turco*, ed. de Andrea Baldissera, Andrea Bresadola y Giuseppe Mazzocchi, Como, Ibis.

REICHENBERGER, Arnold G. (1969) "The Marqués of Santillana and the Classical Tradition", *Iberorromania*, 1, pp. 5-34.

RUIZ PÉREZ, Pedro (1987) "Sobre el debate de la lengua vulgar en el Renacimiento", *Criticón*, 38, pp. 15-44.

——— (1993) "El *Discurso sobre la lengua castellana* de Ambrosio de Morales", *Revista de Filología Española*, LXXIII.3/4, pp. 357-378.

SCHIFF, Mario (1905) *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris, Bouillon.

SORIA MESA, Enrique (2015) *El origen judío de Góngora*, Córdoba, Hannover etc.

YNDURÁIN, Domingo (1994) *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra.

ISSN: 1594-378X

YNDURÁIN, Domingo (1982) "La invención de una lengua clásica (Literatura vulgar y Renacimiento en España)", *Edad de Oro*, 1, pp. 13-34.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas