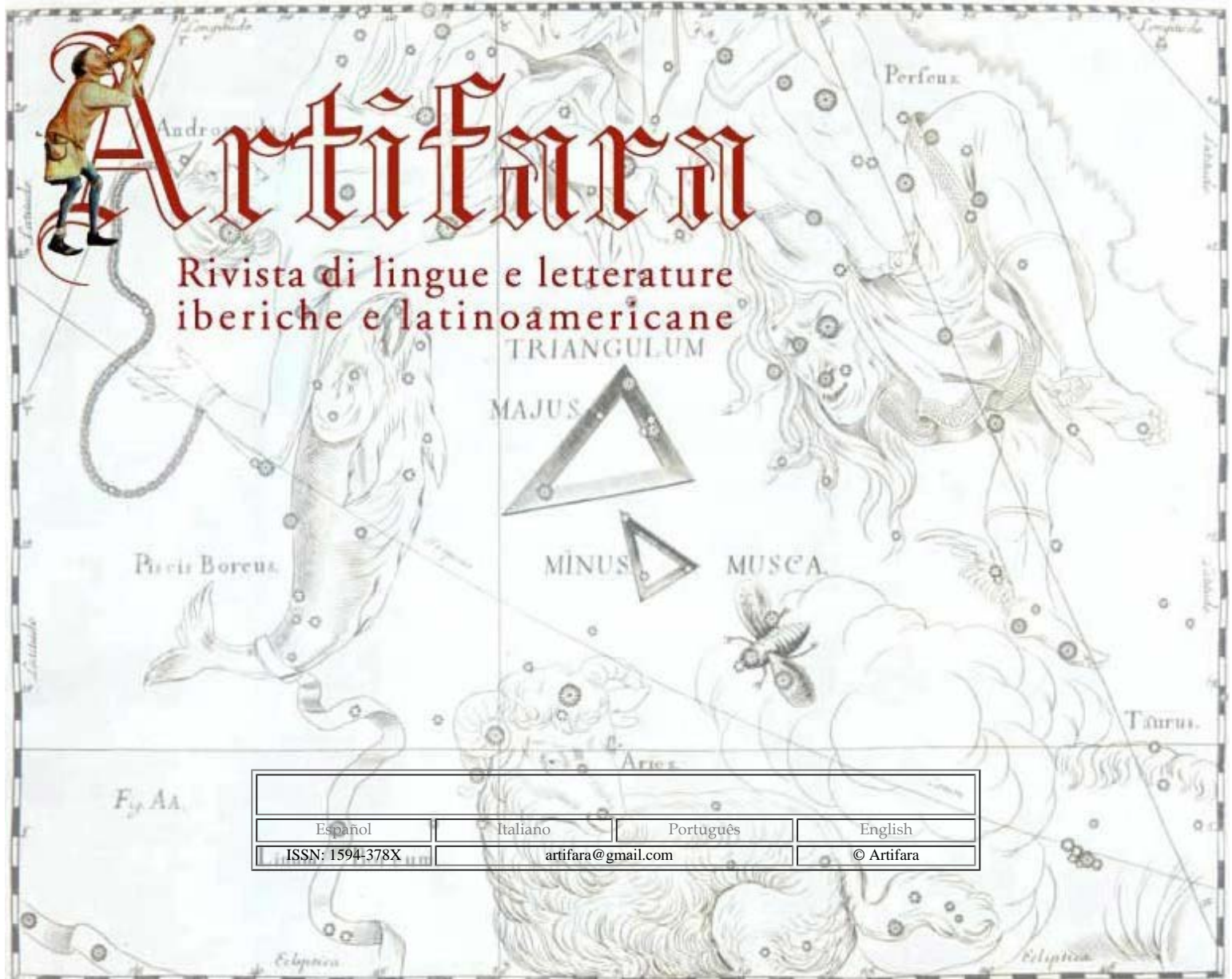


Artifara 3

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

2003



Español	Italiano	Português	English
ISSN: 1594-378X	artifara@gmail.com		© Artifara

1ª Serie · Numero 3



2003





Monographica

ATTI DELLA I° GIORNATA DI POESIA SPAGNOLA CONTEMPORANEA
(TORINO 5 MARZO 2003)

Presentazione
Aldo Ruffinatto

Culturalismo y poesía: la mirada de Víctor Botas
María Elena Arenas Cruz

La función de los referentes culturales en la poesía de José Hierro
Jesús Barraón

Presencia - ausencia en Soledades, galerías y otros poemas de Antonio Machado
Daniela Capra

Joaquín Gurruchaga: una voz escondida
Guillermo Carrascón

Blas de Otero: hacia una poética comprometida
Fernando Martínez de Carnero

Il linguaggio poetico di Valle-Inclán. Dalla Lámpara maravillosa alla Pipa de Kif
Luigi Motta

Paesaggi cernudiani
Maria Rosso Gallo

"AMOR MI MOSSE CHE MI FA PARLARE". Note sulla poesia di Vicente Aleixandre
Valeria Scorpioni





Atti della I° Giornata di Poesia spagnola contemporanea (Torino 5 marzo 2003)

Presentazione

di Aldo Ruffinatto

In memoriam Cesare Acutis^[1]

La morte di un uomo acquista significato quando, trasformata in segno, viene funzionalizzata a un sistema testuale, scritto, orale o agito che sia.

(Cesare Acutis, *La contessa traditrice. Morti e vite esemplari*)

In un giorno di marzo di sedici anni fa abbandonava la sua esistenza terrena Cesare Acutis, seminando intorno a sé pianto, sconforto ma soprattutto una enorme sensazione di assenza; quel vuoto incalcolabile che soltanto persone di eccezionale statura possono creare nel momento in cui si affidano alle braccia della morte. Ma chi era Cesare Acutis? Formulo questa domanda pensando ovviamente ai più giovani, a quanti cioè non hanno avuto la possibilità materiale di incrociare il suo cammino.



Cesare Acutis

Professionalmente Cesare Acutis esercitava la docenza di Lingua e letteratura spagnola presso l'allora Facoltà di Magistero dell'Università di Torino, un docente di sicura competenza spalleggiato da un'attività scientifica di primissima qualità che spaziava dalle leggende epiche del medioevo spagnolo alle leggende romantiche di Bécquer ai narratori del novecento, dal romancero alla poesia drammatica di Lorca, da Bartolomé de

las Casas a Borges, Cortázar, García Márquez.

Umanamente, Cesare Acutis era un individuo straordinario, dotato di grandissimo fascino. Racchiudeva in sé entrambe le bellezze, quella fisica e quella intellettuale: tutti ne eravamo innamorati, uomini e donne indifferentemente e una volta tanto, in questo rapporto di profondissima unione il sesso giocava un ruolo del tutto secondario. Primario era il piacere intellettuale che Cesare sapeva infondere in tutti noi parlando delle sue letture, dei suoi progetti di ricerca, delle sue eccezionali intuizioni critiche: le forme aperte e le forme chiuse nelle leggende epiche del medioevo occidentale, il frammentarismo e la prenotorietà nei romances del XV e XVI

secolo, la difficoltà di scrivere il terzo atto per García Lorca, e molte altre ancora.

Per la verità, nel suo itinerario critico, non sono frequenti i contatti con la poesia spagnola contemporanea, ma fu proprio questa stessa poesia a stabilire un contatto con lui dopo la sua scomparsa rendendo quindi più che pertinente l'evocazione del suo nome nella giornata che stiamo per affrontare. E fu così.

Qualche mese dopo il luttuoso evento giunse a Torino, in veste di lettore di spagnolo, un giovane poeta catalano di belle speranze: Si chiamava Jordi Virallonga. Precipitato come un marziano nel mondo universitario torinese, assolutamente disorientato in tutto e per tutto come spesso accade ai poeti, estraneo ai segni della nuova realtà che lo stava circondando, Jordi venne a contatto quasi subito con l'assenza di Cesare. La via fu quella dei libri, degli appunti sui libri, delle note trascritte su foglietti volanti, insomma, tutte quelle tracce che Cesare Acutis aveva lasciato nel suo studio e che Jordi Virallonga tentava di interpretare dal momento che si trovava ad esercitare la sua attività proprio in quella stessa stanza.

Poi, in occasione del primo anniversario della morte di Cesare, Jordi, che nel frattempo era riuscito a stabilire un contatto d'amicizia anche con qualche abitante dello strano pianeta nel quale era capitato, si trovò a far parte di un gruppo che aveva deciso di andare a trovare il compagno di viaggio scomparso. In un bel pomeriggio del mese di marzo, la comitiva si mise in marcia verso il cimitero di Castagneto Po avendo avuto notizia che la salma di Cesare era stata traslata dalla sua primitiva sepoltura chivassese nel cimitero di quel paese, ove avrebbe dovuto riposare accanto alla madre. Ma il viaggio della comitiva si rivelò inutile perché della salma di Cesare in quel cimitero non v'era traccia (si seppe dopo che la traslazione non era ancora avvenuta) e vana fu la ricerca compiuta dai poveri visitatori. La situazione assunse toni fra il comico e il grottesco, quei toni che sarebbero piaciuti moltissimo proprio a colui che in quel momento stavamo cercando, quei toni che Jordi Virallonga seppe trasferire in una bellissima poesia dal titolo "Pretérito perfecto" e che inserì in un secondo momento in un corpus dal titolo "Poemas de Turín".

Sarà proprio la lettura di questo componimento ad inaugurare la nostra giornata e a orientare il nostro breve viaggio all'interno della poesia spagnola contemporanea^[2].

Note

[1] Si è voluta dedicare la prima Giornata di poesia spagnola contemporanea alla memoria di un grande ispanista torinese, Cesare Acutis, scomparso quando ancora era nel pieno fervore della sua attività didattica e scientifica. Un'esistenza segnica che, tuttavia, continua a farsi sentire con intensità in molti di noi, attratti dalla sua vivacità intellettuale e dal vigore dialettico della sua parola critica nei due mondi possibili disegnati da un'espressione comune: quello di Spagna e quello dell'America Latina di lingua spagnola.

[2] Per il testo di questa poesia e per il relativo commento rinvio al secondo numero della presente rivista: Jordi Virallonga, *Diez poemas con algunos apuntes*, in "Artifara 2" (gennaio-giugno 2003), Editiones (<http://www.artifara.com/rivista2/testi/virallonga.asp>).





Culturalismo y poesía: la mirada de Víctor Botas

María Elena Arenas Cruz

Original de Oviedo y nacido en 1945, Víctor Botas ha sido quizá uno de los poetas más injustamente olvidados por la crítica, a pesar de la indiscutible calidad de sus poemas. Entre las razones que pueden explicar su escasa presencia en el panorama literario español está el hecho de que su obra haya aparecido en ediciones muy reducidas y en editoriales de poca difusión nacional. Publicó sus primeros libros, *Las cosas que me acechan* (1979) y *Prosopon* (1980) gracias al entusiasmo de José Luis García Martín, su amigo y agente literario desde entonces. En ellos ya encontramos los temas que le obsesionarán –el paso del tiempo, el amor frustrado, el temor a la muerte, la relación entre la vida y el arte–, así como la sobriedad y el humor en el estilo. De su pasión por los clásicos nacen las traducciones y apócrifos de *Segunda mano* (1982) y de los años del triunfo socialista, los cropológicos versos de *Aguas mayores y menores* (1985). No alcanza su verdadera voz hasta *Historia Antigua* (1987), finalista del Premio Nacional de la Crítica y el más variado de sus libros. Alterna estos años la poesía con la novela y el cuento, y empieza a concebir los poemas de *Retórica* (1992), cuyo punto de partida es “el escepticismo hacia la poesía”. En 1993 prepara una reedición de lo mejor de su obra, *Poesía (1979-1992)*, revisada y prologada por él mismo, que aparece al año siguiente, el de su temprana muerte, cuyos ecos se vislumbran en el volumen póstumo, *Las rosas de Babilonia* (1994). Hemos tenido que esperar a 1999 para disfrutar de su *Poesía completa*, que reúne no sólo los libros citados, sino también la poesía dispersa en revistas literarias.

Por la fecha de su nacimiento, Víctor Botas pertenece, si atendemos al simple criterio de la edad, a la llamada generación del 70, es, por tanto coetáneo de los *novísimos*^[1]. Sin embargo, su obra se basa en presupuestos estéticos diferentes, como sucede con la de Fernando Ortiz, Abelardo Linares, Mario Hernández, Javier Salvago o Francisco Bejarano. Todos ellos constituyen un grupo o segunda promoción generacional, que no empieza a hacer su presentación pública hasta 1976^[2]. Igualmente, los primeros títulos de Botas se publican a partir de 1979, y en ellos se descubre la singular voz de un poeta maduro, que ha sabido teñir de personalidad y singularidad los rasgos que pueden considerarse comunes a todos los miembros de esta segunda promoción del 70^[3].

Este trabajo tiene como único marco de referencia el volumen de poemas titulado *Historia Antigua*, publicado en Pamplona por la editorial Pamiela en 1987, aunque sus poemas fueron escritos entre 1981 y 1983, como nos dice su autor^[4]. Nuestro propósito será igualmente parcial: analizar la presencia y función que en este libro tienen algunos temas y motivos de la cultura grecolatina y con ello intentar determinar cómo la dialéctica entre la tradición cultural y la innovación personal, uno de los pilares de esa particular estética manierista de índole culturalista propia de los *novísimos*, es tratada por Víctor Botas. Recordemos que los poetas del 70, tanto por afán de ruptura con la literatura precedente, como por afinidad expresiva y cosmovisionaria, habían inaugurado un nuevo sistema referencial para su poesía, que dejaba de inspirarse en la realidad para nutrirse de elementos procedentes de la Cultura^[5]. La búsqueda de la originalidad desembocó en muchos casos en el simple envanecimiento esteticista y el exhibicionismo culturalista, por lo que pronto fue necesario un cambio de rumbo, que se aprecia tanto en los propios *novísimos*^[6], como en la citada segunda promoción de poetas de los 70, que van a conceder más atención a la emoción que al brillo estilístico y van a atender más a la tradición que a la originalidad^[7]. En esta línea, la presencia de elementos

griegos y latinos en la poesía de Víctor Botas no es una marca de esteticismo^[8]; al contrario, la cita, la comparación, la recreación de elementos de la Historia, de la Literatura o de la Mitología antiguas sirven sobre todo para hacer más llevaderas las inevitables verdades: la muerte, el paso del tiempo, el fracaso amoroso, la corrupción política, la ausencia de Dios. Y esto es así porque, en definitiva, el pasado y el presente apenas difieren, son esencialmente iguales. De ahí ese regusto o placer en devaluar o aminorar el prestigio inherente a la cultura clásica mediante el prosaísmo y la ironía desmitificadora, recursos que convierten a los mitos y personajes de la historia en hombres contemporáneos y a la vez eliminan el tono trágico asociado a esas vivencias radicales de la existencia.

Teniendo esto en cuenta, pensamos que el título de este poemario, *Historia Antigua*, puede encerrar un doble sentido irónico: la pretendida antigüedad de la Historia no es tal, pues es poca o ninguna la distancia que media entre nuestro presente y el pasado. A la vez, y por eso mismo, la historia vivencial del poeta es ya cosa antigua, por sabida, y puede ser mejor comunicada mediante prestigiosos motivos culturales del pasado.

I. El poeta y la poesía.

Uno de los temas centrales de la poesía del 70 es la reflexión acerca del valor de la poesía misma y de la función del poeta en el mundo^[9]. Los *novísimos* habían negado que la poesía fuera un medio o instrumento útil para transformar la realidad social, como pretendía la estética realista de los 50; por eso concedieron una absoluta relevancia al lenguaje y al estilo en sí mismos, tomando como referencia inmediata no la vida, sino la Literatura; de ahí que Mari Pepa Palomero sugiriera que la frase que “podría resumir la actitud de este grupo de jóvenes en 1970” es que *la poesía no vale para nada*^[10]. Igualmente para Botas la poesía no puede modificar el mundo que tenemos, pero, en cambio, sí puede frenar por un instante el paso del tiempo, dejando grabado en la página escrita el momento fugaz.

Pero ¿qué es la poesía para este poeta asturiano? Lo sugiere, ya que no lo explica, en algunos de los poemas del libro *Historia Antigua*, aunque quizá sea en el volumen titulado *Retórica* (1992) donde de manera más clara muestre su posición estética^[11]. Con todo, no vamos a dedicar a este tema el espacio y el tiempo que serían necesarios, pues no es el objeto central de este artículo^[12]; sólo lo vamos a esbozar con ayuda de algunos poemas de los dos libros citados.

Historia Antigua se abre con “De los nombres de Eurídice”, poema en el que, ya desde la primera página, Botas nos habla de la imposibilidad de saber qué es la poesía. Eurídice funciona como un símbolo disémico de la poesía misma, es lo que Orfeo tiene y, a la vez, pierde para siempre al nombrarla, al mirarla. Eurídice es lo inaprehensible, de ahí que el poeta pueda darle múltiples nombres pero ninguno sirva para definirla, antes al contrario: “Nadie sabe tu nombre. Nadie sabe / (si hemos de ser precisos) otra cosa que todos esos nombres que yo fui / colocando al albur, página a página / para hacer un poquito más difícil / que alguien vaya y señale con el dedo y diga *aquella / aquella es, miradla...*”^[13]. Lo que todos saben es que la poesía es “un símbolo [...] / a quien el paso / de los días inútiles no turba”; por eso resulta candoroso y hasta ridículo intentar apropiarse de ella: “...mira tú que tratar / de cazarte, gacela (¿no es grotesco?) / -sonrojo me produce el referirlo- / con esta pluma torpe, que no entiendo...” (p. 9).

Mucho más claro se muestra Botas en el poema “Cárcel”. La poesía es el resultado de un ejercicio de la voluntad del poeta, que decide ponerse a escribir. Por eso el poema no es más las palabras que encadena y fija en un papel^[14], que es como su cárcel, pues en él quedarán encerradas para siempre:

“Te pongo a caminar por esta página

en blanco. (No hace falta decir que para siempre; no habrá modo de que puedas salir: ninguna cárcel es comparable a ésta, que no tiene referencia cabal en que orientarse)" (p. 10).

Así encarcelada, la palabra poética no sirve para nombrar el mundo, pues carece de referente preciso en la realidad; pero, en cambio, tiene el poder de crear una nueva realidad, que, aunque ficticia, hueca o fantasmal^[15], tendrá una segura consistencia, una pequeña eternidad: la que le otorga la perennidad de lo escrito. Y este será en Botas un camino para salvar las cosas bellas que ama de la erosión del tiempo y de la muerte:

"... Qué raro: el tiempo,
que en Babilonia destruyó las rosas,
que terminó con Júpiter y a polvo
redujo los imperios y las caras
(que todo se lo lleva por delante
como un rinoceronte enloquecido),
me parece que hoy se va a dejar
los dientes (por lo menos), en su inútil
empeño de ir borrándote esos ojos
que intactos -yo lo quiero- aquí se quedan" (R, 283)^[16].

Si la palabra poética no nombra el mundo, sino que lo funda de nuevo en cada página, uno de los referentes de la poesía es la propia poesía. Esto implica la aceptación del carácter esencialmente *intertextual* de la creación literaria. Por eso una de las bases de la estética de Víctor Botas, como en el resto de los poetas de su generación, es la concepción de la poesía como relectura y redistribución de viejos materiales^[17], de ahí la utilización de citas o giros propios de otros autores^[18]. Pero además, el poeta asturiano se acerca a Borges en la idea de que los diferentes poetas de la historia son, esencialmente, el mismo poeta y uno solo el poema que siempre componen^[19]. La singularidad poética de Botas vendrá entonces determinada por la toma de conciencia de la imposibilidad de seguir creyendo que la cultura posea algún valor, que tenga alguna virtud transcendente más allá del mero juego. Por eso su poesía se caracteriza por la utilización burlona y prosaica de aquellos textos literarios, mitos y motivos históricos de la Antigüedad que en Occidente han gozado durante siglos del prestigio de pertenecer a una convención cultural.

Una vez asumido que el lenguaje poético es un instrumento problemático para nombrar el mundo^[20], el siguiente paso será la ruptura con las formas expresivas convencionalmente consideradas como poéticas. Si los *novísimos* rechazaban el lenguaje del Poder, en palabras de C. Bousoño^[21], mediante la práctica metapoética, la elegancia y el esteticismo verbal, Botas lo hará con la creación de un lenguaje simple, directo, plagado de coloquialismos y clichés expresivos, y deliberadamente prosaico. En este deseo de acortar las distancias entre el lenguaje poético y el lenguaje coloquial, sin perder las mínimas condiciones de literariedad, que vemos en este grupo generacional, se percibe la influencia de Cernuda y de J. Gil de Biedma, pero también coincide con la revolución operada en Estados Unidos por T. S. Eliot y Ezra Pound, que sustituyeron el dialecto literario de los poetas por el lenguaje de todos los días. La síntesis de esta actitud retórica aparece en uno de los últimos textos de *Historia Antigua* titulado "El Poema (*Variación sobre un tema de JRJ*)" y que dice: "No le toques ya más, / que así es la prosa" (p.78). La consecuencia que se deriva de este gusto por lo prosaico es una mayor afectividad y cercanía, ajenas a esa frialdad y distanciamiento que se siente en la lectura de algunos de los más famosos textos de los *novísimos*.

II. La cultura grecolatina en *Historia Antigua*.

Como ya ha sido señalado, entre los poetas que empiezan a publicar a partir de 1975, no sólo disminuye el culturalismo típico de los *novísimos*, sino que, cuando aparece, pierde su función meramente estética y se convierte en uno de los mecanismos imaginarios para la expresión de la vivencia personal. También sucede esto en Víctor Botas, pero en sus poemas, además, lo cultural greco-latino está teñido de una actitud irónica y desmitificadora. Esto es muy evidente en el libro *Historia Antigua*, que tiene como referente más patente a personajes importantes y situaciones famosas de la Historia de la Antigüedad, entendida ésta en un sentido amplio, es decir, abarca la Historia política, la Historia de la Literatura y lo perteneciente a esa forma de saber histórico primitivo que es la Mitología grecolatina. Se trata de poemas en los que el artista expresa sus experiencias vitales tomando como referencia connotativa la Historia.

El gusto por las recreaciones históricas en los poetas de la generación del 70 procede de su vinculación con Gil de Biedma o con Cernuda, quien toma de la poesía inglesa –de Browning, Tennyson o Wordsworth– la modalidad de engarzar el pasado cultural e histórico con el presente. Pero en el caso de Víctor Botas también hay que hablar del influjo recibido de Jorge Luis Borges^[22], de quien probablemente recibe la idea de que el tiempo pasado y el presente son uno y también ese talante estoico y carente de patetismo con el que el poeta argentino se enfrenta al paso del tiempo y a la muerte.

II. 1. Recreación de la Historia política.

Hay un grupo de poemas en *Historia Antigua* en los que se evoca algún episodio de la vida de famosos emperadores romanos en el ocaso de sus vidas, en concreto “Tiberio”, “Calígula” o “Claudio”. Los tres poemas están escritos en primera persona, a modo de relato autobiográfico en el que cada personaje describe sus circunstancias actuales: la vejez y decadencia de Tiberio, entregado a placeres corruptos una vez perdido el verdadero amor, y al que solo le queda el llanto y el temor (p.15); el cercano asesinato temido por Calígula, solitario en su palacio (p. 60); la confabulación de Claudio con los soldados imperiales al recibir, a pesar de ser considerado un imbécil, el cetro de Roma (p. 74). Estos monólogos dramáticos no son simples cuadros en los que se describe cierto suceso, sino que permiten al poeta objetivar sus preocupaciones –al ser otro el que habla–, con el fin de que el distanciamiento aminore el temor del futuro, que es de lo que en definitiva tratan los tres poemas.

En otros textos se recuerdan episodios sangrientos de la historia política de Roma. “Pan comido” evoca la traición que Bruto hizo a Julio César (p.16), y “Alejandría” alude al asesinato de Pompeyo en Egipto. Si en el primero la tragedia está solapada por el coloquialismo del estilo, en este último la gradación ascendente propicia la degustación de lo repulsivo: “Calles abigarradas/ ofrecían/ en cestillos de frutas/ temblorosas/ las vísceras aún frescas/ de Pompeyo” (p. 64).

La evocación de los más famosos gobernantes de la Roma antigua en momentos críticos e inestables de su existencia puede responder meramente a la fascinación que despiertan vidas cuyos momentos estelares, transmitidos por la Historia y la leyenda y recreados por el cine y la novela contemporáneos, gozan de especial relevancia en la memoria cultural de Occidente. Sin embargo, en Víctor Botas la recreación culturalista responde, como ya hemos dicho, a una vivencia personalizada del mito histórico. Desde esta perspectiva se justifica el predominio de la primera persona, que tiñe de subjetividad y de emoción lo dicho por los personajes acerca de sí mismos y se explica la incidencia del léxico en la sugerencia del acabamiento y el declive, nada extraños en un poemario en el que predomina la vivencia de la temporalidad y el acecho de la muerte.

Si en los ejemplos citados Botas se recrea con la evocación de episodios famosos de la historia romana, en otros poemas ese pasado es utilizado como motivo de comparación, en un afán por

confundir el pasado y el presente. En “Moneda” (p. 42), “En el foro romano” o en “Esos mundos de Dios” se puede apreciar de forma más explícita la actualización vivencial del pasado a través del rastreo de las huellas culturales que perduran en el presente. En la confusión temporal que se percibe en estos poemas hay un intento de eliminar el sentimiento de que el pasado histórico-cultural es un peso o una carga heredada difícil de sobrellevar. Como T. S. Eliot, como Borges, el poeta asturiano insiste en que todas las épocas son, en definitiva, esta época, pues es posible establecer un claro paralelo entre el mundo antiguo y la actual cultura moderna, lo que permite aligerar la desesperación. Así en “Esos mundos de Dios”:

“...Nuestra Europa, atestada
de quietos funcionarios, preocupados
por el escalafón, atiborrada
de inútiles sicólogos, ufólogos, sexólogos, semiólogos, ecólogos
y otras leches así [...]

-Bueno -me dije-

*en tiempos de Sertorio (por poner
un ejemplo) la situación sería
muy parecida aquí a la que ahora hay por esos mundos
de Dios. Y, pese a todo,
no andarían las cosas (ni con mucho)
mejor que andan ahora.*

Bien mirado,

a lo mejor no es tanta la tragedia” (p.18).

La referencia cultural no es, en estos poemas, como en los anteriores, el eje o motivo central, sino un término de comparación para establecer una división inicial en dos planos temporales, el presente del poeta y el pasado histórico. Ambos tiempos se confunden hacia el final en una identificación temporal que salva y purifica, de ahí versos como el último del citado poema o estos otros: “...gracias / a ti, no se me cae encima tanta historia” (“En el foro romano” p. 51). Igualmente en el poema “Number One”, parodia de la habilidad con el revólver de un viejo vaquero americano, que “nos propone / repetir algo así como la verde / gesta de Salamina”. Es este un mínimo gesto que en la sociedad uniformadora en que vivimos puede llegar a convertirse en un camino para salvarnos de nuestra nulidad. La ironía de Botas es patente en los últimos versos:

“Y es que a la postre, y gracias
a los cómplices dioses (*Dii Consentes*),
solemos
tener a mano siempre algún Temístocles
con que seguir salvándonos de ser
unánimes, gregarios, vacas, nulos” (p. 75)

La Historia, sus batallas, sus héroes, sus generales, constituyen, cuando son mirados irónicamente, algo próximo, cercano, por tanto, una referencia o asidero para sobrellevar el peso de la realidad.

II. 2. La Mitología.

La presencia de personajes y situaciones de la Mitología grecolatina es otro de los aspectos del culturalismo de la generación del 70. En *Historia Antigua* la representación imaginaria del mito cultural clásico tiene en alguna ocasión una función simplemente estética, es decir, aporta una nota de belleza y exotismo a la composición: así en “Verano”, donde el Otoño es “igual que un diosillo de los bosques / antiguos de la Etruria / cuyos pies se agitaran impulsados / por una rara música” (p. 24). También en el poema “Anillo”, que trata de la perduración de las cosas más allá del

guerra sangrienta que, aunque fue real, ya forma parte de la leyenda y el mito histórico; y, de ella, un capítulo cuya característica principal es la ira incontrolable de Aquiles y la violencia de los griegos, hombres que en la obra homérica viven y mueren por la espada, desdeñando el amor, la amistad y las artes de la paz. El poema no es una mera recreación del episodio, sino una valoración subjetiva y trascendente del mismo, para tratar el tema de la muerte en varias de sus manifestaciones: la muerte inconsciente del soldado después de la alegría y la embriaguez; la muerte humillante del esclavo galeote; la muerte heroica del caballero en lucha cuerpo a cuerpo... y todo ello presidido por la indiferencia de la Naturaleza o por el “ciego Destino”. Pero además, la voz poética se permite hacer juicios de valor e inclinarse favorablemente hacia el airado Aquiles como verdadero héroe, frente a la pusilanimidad del troyano, tachado de “burgués”, “delicado”, “medroso y espantado”. Por tanto, junto a la interpretación transcendida del mito, hay que hablar de cierta nostalgia por la heroicidad épica. A ello contribuye la recreación verbal, a modo de cita intertextual no explícita, de términos y frases de la *Iliada* homérica (naves “cóncavas”, “campos de jacinto”, crines altas), la mención de las armas y los gestos de los guerreros antes del combate y la construcción sintáctica *adjetivo-sustantivo-adjetivo*, que confiere solemnidad a la narración.

Otras veces, el poeta busca, en sus evocaciones mitológicas, la explicación de situaciones o problemas actuales, intentando hallar en el seno de la descripción mítico-simbólica una luz que ilumine su desconocimiento del hombre y del universo. “En el foro romano” es un poema que evoca el mundo populoso y agitado de la Roma antigua, del que sólo quedan ruinas, piedras adoradas por los turistas.

En otro tiempo habría mucha gente, a estas horas
aquí: comerciantes, arúspices y, lejos,
subidos a los rostra, políticos que harían
demagogia, y pretores con púrpuras y fasces
y con leyes y testas pensativas y muy duras
miradas. Hoy está todo roto y sólo abundan
reptiles y malezas y también
turistas de cara intercambiable y siempre un poco
boba. Y tú,
que ahora vas paseando con el fuego
de Vesta entre las manos y no sabes
(quizá) quién era Vesta ni que gracias
a tí, no se me cae encima tanta historia (p. 51).

Los dos momentos temporales se confunden cuando el poeta descubre que de la derrumbada civilización pervive, no obstante, la herencia cultural inconscientemente asimilada en forma de mito: el fuego de Vesta, diosa del hogar, perdura entre las manos de la mujer amada o entre las de cualquier muchacha contemporánea. Queda así abierto un posible camino de explicación no racional ante una realidad que se presenta con una doble faz: dinámica –por la acción del paso del tiempo, que construye la historia– y estática –esencialmente el hombre no cambia, pues perduran en él las mismas pulsiones de raíz antropológica tal como fueron explicadas por el antiguo conocimiento mítico de la realidad–. Tal fusión temporal tiene en Víctor Botas una función purificadora, como ya hemos señalado.

No obstante, en el poemario que estamos comentando también lo mitológico tiene un tratamiento degradante, que si puede ser interpretado como una declaración contra el amaneramiento y abuso en que había caído lo que inicialmente fuera el gesto rupturista de rehabilitar el mundo grecolatino, también es posible considerar un vínculo con la tradición burlesca de la poesía latina o la del barroco español. Así, en “El padre de las noches”, la noción de Dios como invento de poetas y teólogos, es encarnada por un mesiánico Cristo, pero también por un airado, juguetón y enamorado Zeus, con lo que todo el poema se tiñe de irreverencia y escepticismo religioso:

“...El mesías

que clavan en una cruz
en medio de la turba
y de los tiempos. El
que blande el relámpago y se sienta
en un trono de nubes y, de cuando
en cuando, desciende hasta las islas de doradas
arenas y seduce
a mujeres vulgares de esas que andan
por ahí (antes tuvo
que derrocar a todas
las olímpicas diosas
matriarcales)...” (p. 11)

Dos son los poemas en los que la recreación degradante o esperpentizadora de un mito es llevada a su extremo: “Teseo” y “Padre Apolo”. El primero es una reinterpretación burlesca del mito de Teseo y Ariadna, según el cual aquél se llevó a ésta en agradecimiento por haberle sugerido cómo matar al Minotauro de Creta y salir del laberinto. El hecho de que después la abandonara sin causa justificada en la isla de Naxos dio pie a poetas como Catulo para cantar las penas y lamentos que la cretense vertió al saberse abandonada. Víctor Botas da una nueva versión del mito justificando la actitud de Teseo y haciendo del matrimonio posterior entre Ariadna y Dionisos una cuestión de conveniencias y celos despechados. Se trata de un poema extenso, pero no nos resistimos a transcribirlo en su totalidad por lo divertida que puede resultar la lectura de la segunda parte:

“Si Teseo llevó consigo a Ariadna
por el mar como vino (ya no sé
si la frase es de Sciascia o es del bueno
de Homero) solamente
por gratitud, no es raro
que la dejara así, echando un sueño,
en las rubias arenas de la isla de Naxos.
No es raro, no: Teseo
tenía que escapar de aquella cárcel
del agradecimiento -al amor, *mes amis*,
no le es posible]
vivir agradeciendo ni obligado
a piedad.

Claro que cabe

también que resultara
Ariadna una sabihonda de esas que
cualquiera las aguanta (hipótesis
igualmente aceptable
y que de sobra explica el abandono).

Lo otro

lo de liarse Ariadna con Dionisos (seamos
realistas) yo me inclino
a pensar que fue sólo un mero asunto
de vengativos celos de mujer
despechada:

de chica

tan lista como Ariadna (recordemos
ese famoso hilo que a Teseo
sacó del Laberinto) no imagino
que pudiera quedarse (y menos luego
de conocer al héroe) contenta
con un pobre borracho medio imbécil,
por muy dios que éste fuera.

(Hay que añadir
aquí otro dato muy a tener en cuenta: que
Dionisos aún
no había conseguido ni siquiera
plaza como interino en el Olimpo)" (p. 29).

Entre los recursos expresivos más eficaces en esta composición hay que destacar el uso de paréntesis digresivos, mediante los cuales la voz poética expresa un curso de pensamiento secundario o paralelo al principal a modo de pausa reflexiva. Cumplen así una doble función complementaria: la de realizar comentarios subjetivos respecto de la narración fundamental, a la vez que retardarla eficazmente. Otro de los procedimientos sistemáticamente utilizado por Botas como más idóneo para la desmitificación culturalista es aquél que consiste en extremar la distancia entre el prestigio de los personajes y el lenguaje coloquial, casi vulgar, con que se los describe o alude. Ariadna queda así convertida en una mujerzuela caprichosa e insoportable y Dionisos en un dios subalterno y corrompido. Esta inadecuación entre el tema y la forma expresiva en que es comunicado es también el medio empleado para la nueva versión burlesca que el poeta nos da del mito de Apolo persiguiendo a Dafne en "Padre Apolo":

"Para ti, pobre imbécil,
tan délfico y profético y tan
vástago de Zeus y qué
sé yo qué
otras cosas; para ti, pobre imbécil,
(insisto: pobre imbécil)
el abrazo de Dafne nunca fue
más que un temblor sombrío de laureles" (p. 73).

Destaca en este poema el contraste entre el insulto directo y reiterado y una culminación climática que, aunque ciertamente humillante, está cargada, sin embargo, de un profundo lirismo. La ruptura desmitificadora con las formas prestigiosas de la cultura, que corría el albur de convertirse en un mero mecanismo burlesco, queda así compensada o equilibrada con esa voluntad poética que no renuncia al poder sugeridor de la palabra: el poema aprovecha magistralmente las resonancias fantásticas de la expresividad retórica, propiciadas por el ritmo de los agudos y esdrújulos y la aliteración final de nasales y líquidas.

II. 3. Ecos de la Literatura grecolatina.

*Los antiguos
fueron, sin duda alguna, superiores
poetas: es tan justa
y extraña la palabra con que nombran
la humana realidad.
(Prosopon)*

Junto a la Mitología y la Historia política, la tercera dimensión de la Historia como referente cultural que encontramos en los poemas de *Historia Antigua* es la Literatura, ya como cita, ya como variación de un texto o tema conocido. Pero su presencia no responde simplemente a la comentada concepción transtextual o autorreferencial que de la literatura tienen sus coetáneos de la generación del 70, sino que el mundo clásico constituye, como muy bien ha visto Rosario Cortés, un código poético, una serie de perspectivas o puntos de vista desde los que el poeta mira^[23]; Víctor Botas reconoce que los poetas, sobre todo los de la Antigüedad, le han enseñado "cómo / mirar con ojos

imprevistos" (R, 250).

Los ejercicios de variaciones sobre un mismo tema han sido uno de los procedimientos más generalizados desde la Antigüedad, como aprendizaje de los estilos de los modelos clásicos, en lo que constituía la llamada *imitatio retórica*. También el poeta asturiano ha mostrado a lo largo de su obra un especial gusto por la mixtificación o variación de textos conocidos, hasta el punto de publicar un libro como *Segunda mano* (1982) dedicado exclusivamente a estos juegos literarios^[24]. En "Variaciones sobre un tema de Catulo" (p. 37), parte del modelo temático de la invectiva personal y política que Catulo, siguiendo la tradición de la sátira griega de Arquíloco, Hiponacte o Calímaco, emplea en sus acerados epigramas contra poetastros, delatores, gobernantes, incestuosos, etc. En su breve poema, Botas critica a un político corrupto, pero, a diferencia del poeta latino, no da su nombre, con lo que la efectividad del aguijón final propio del epigrama se deriva precisamente del silenciamiento del vocativo: se anula así la arbitraria fama que han adquirido en la posteridad los personajes tantas veces mencionados por los poetas satíricos antiguos.

El mismo procedimiento aparece en "Horacio I, XI (Glosa)" y en "*Collige, virgo, rosas*", contruidos ambos sobre el modelo temático que Horacio y Ausonio, entre otros, desarrollaron en torno a la necesidad de aprovechar la juventud antes de que el implacable paso del tiempo la destruya. En los dos poemas se atiende a los tópicos acuñados por la tradición en cuanto a la temática ('queja sobre la fugacidad de la vida y exhortación a aprovecharla') y la construcción textual (presencia de un tú explícito, verbos de exhortación...), pero incluye pequeñas variaciones en la semántica. Así, en "*Collige, virgo, rosas*" aparecen alusiones a la teoría científica contemporánea e ironías respecto a los tópicos literarios del amor eterno, para así contraponer un esperanzador pero hipotético tiempo circular a la patente e indefectible vivencia de la fugacidad de la vida hacia la nada.

"No falta quien supone que en sesenta
mil millones de años, volveremos
a estar igual que ahora (al parecer
el Espacio se estira para luego,
elástico, encogerse y nuevamente
otra vez dilatarse), repitiendo
tú, las profundidades de esos ojos,
yo, este esperar la muerte de tu mano
agónica en las mías, aquí mismo,
justo en este lugar. Pero, por si
es todo una patraña y nunca más
se repite la historia y, como yo
sospecho, el tiempo vuela -*Eheu fugaces*-
hacia una noche eterna, me parece
que lo mejor que haríamos sería
(hoy enseñe el *horacio* cosa mala)^[25]
agarrar este instante que se va
con uñas y con dientes (haces bien,
haces bien en reírte: esto es muy serio)
sin meta -ni astro- físicas que valgan" (p. 76).

El poeta asturiano destruye la seriedad y transcendencia del tema con la ruptura sistemática de las formas poéticas convencionales mediante el coloquialismo que imprimen las frases hechas, la ironía, generalizada en todo el poema pero llevada a su último extremo en la conversión del tópico sobre el que está construido el texto en el antonomásico "el *horacio*", o el juego de palabras final, que identifica como igualmente inútiles todas las explicaciones más o menos racionales -metafísica o astrofísica- en torno al problema del tiempo y su fugacidad.

Junto a las variaciones de textos literarios, la Literatura grecolatina también está presente en los poemas de *Historia Antigua* mediante la práctica tradicional de la *cita*, una de las maneras más

evidentes de la presencia efectiva de un texto anterior en otro posterior. Además de la simple mención nominal de poetas y escritores de la Antigüedad^[26], la forma más frecuente de citar es la reproducción literal en un texto de un enunciado perteneciente a otro. La cita puede ser explícita, es decir, distinguida por marcas ortográficas (comillas, cursiva...), o implícita, y entonces su descubrimiento depende de la competencia del lector, que puede disponer o no del bagaje suficiente de lecturas que le permita desenmascarar la presencia de otro texto. Una tercera forma es la citación paratextual, es decir, la aparición de una frase o verso de otro autor a modo de encabezamiento del texto, bien como introducción temática, bien como homenaje evocativo al autor. En Víctor Botas encontramos las tres formas de citación intertextual^[27]:

-Cita explícita. Entre las varias formas de hacer patente la presencia de otro texto, Botas utiliza la más sencilla de la cursiva, pero sin mencionar la fuente (“...y, como yo / sospecho, el tiempo vuela -*Eheu fugaces*- / hacia una noche eterna”^[28]). Otras veces, aunque señala la fuente, no garantiza la fiabilidad de su texto, como en el poema “Asuntos bizantinos”^[29]:

“...si no fuera
que Safo (es una pena), hace algún tiempo
ya, se me adelantó:
sobre unos ojos
negros
tarda en caer la noche.
(Esa sería / la versión, más o menos)^[30]. No importa:
cometo un plagio más y tan a gusto” (p. 23).

Incluso se da el caso de que la información tanto sobre la cita como sobre su autor, a pesar de estar explícita, es poco precisa (“Si Teseo llevó consigo a Ariadna / como el mar como vino (ya no sé / si la frase es de Sciascia o es del bueno / de Homero)...”). Esta voluntaria vaguedad acerca de la autoría de los fragmentos citados vincula de nuevo a Botas con Borges, pues ambos parecen defender que la obra de arte nace como juego intertextual, de manera que tampoco es tan relevante quién sea el autor original de un texto^[31].

-Cita implícita. El ejemplo más claro son las citas de palabras y giros típicos de los textos homéricos, como los que aparecen en el ya comentado poema “Héctor y Aquiles” o en “Teseo”, donde leemos que el héroe dejó a Ariadna “... echando un sueño, / en las rubias arenas de la isla de Naxos...(p. 29)”

-Cita paratextual. En el libro que comentamos, hay un poema, “In Memoriam”, en que las citas de textos conocidos están en el paratexto. Se trata de un homenaje al vínculo literario y espiritual que unía a Fray Luis de León con Horacio. Aunque no se los nombra, conocemos a los protagonistas del texto de Botas por las citas de dos fragmentos de los poemas que, con el tema de la fugacidad de la vida, ambos compusieron, inspirado el agustino español en el poeta latino^[32].

II. 4. Paratextualidad.

Entre las relaciones transtextuales señaladas por Genette, la *paratextualidad* es entendida como la “relación (...) que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulo, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales, epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto...”^[33]. De todos estos elementos, el más común es el título, ese enunciado breve con el que se informa sobre el tema o tópico de una obra y que normalmente sirve para individualizarla. En general, hay tres tipos de relaciones entre el texto poético y su título: o bien se

da una clara vinculación semántica entre la síntesis conceptual del título y el inmediato desarrollo del poema, con lo que la lectura de los versos viene complementada por las palabras del título, que aparece como inexcusable; o bien el poema existe enteramente al margen del título, que se convierte en un ornamento; o bien, el título completa al poema pero no de forma inevitable.

Desde esta perspectiva, casi todos los poemas que hasta ahora hemos analizado llevan por título una breve alusión al mito o al personaje sobre el que versa el texto. En estos casos, los títulos pueden ser entendidos como un complemento individualizador del poema, aunque la mayoría no tienen por qué ser considerados inevitables, es decir, el poema no cambiaría su sentido con un título distinto. En este grupo se encontrarían, entre otros, "Tiberio", "Héctor y Aquiles", "Calígula", "Teseo" ..., en los que no es necesario el conocimiento de la anécdota cultural para que se comunique la emoción poética.

Junto a éstos, existe un reducido grupo de poemas cuyo título es más una evocación culturalista que una información necesaria. Son aquellos que están enunciados en latín, con lo que en sí mismos cumplen una función similar a la de otros motivos culturales cualesquiera presentes en los poemas. El hecho de utilizar una lengua clásica como vehículo lingüístico exclusivo del título es un modo de llamar la atención sobre la forma externa, como objeto de interés más allá del contenido, a la vez que contribuye a crear una atmósfera exótica o distanciada del mundo habitual del lector y puede, por tanto, ser considerado un hecho de índole culturalista. En *Historia Antigua* encontramos títulos que son la reproducción en lengua latina de frases hechas o versos: "In memoriam", "Ius privatum", "Sine qua non" o "Collige, virgo, rosas". El primero es un homenaje a Fray Luis de León y a Horacio; el segundo, que incluye otro giro típico de la lengua latina, el *dolus bonus*, entendido como "ganarse a otra persona con buenas maneras" o "hacerle el artículo", es una ironía existencialista en torno a la práctica de esta acción; el tercero es una reflexión sobre el lenguaje, y el cuarto, como hemos comentado, una recreación paródica del poema de Ausonio. En todos ellos, el título en latín no es sino un eco de la autoridad cultural que da la sonoridad de una lengua arcaica.

Por otro lado, la posibilidad de relegar exclusivamente al título todo el prestigio de la alusión cultural mediante la simple mención de un espacio geográfico de raigambre literaria, tiñe de exotismo todo el poema, aunque en él no aparezca ninguna otra referencia cultural. En este sentido, poemas como "Éfeso" o "Alejandría" son ejemplos de mitología espacial, cuyos títulos tienen por función no la localización geográfica objetiva, sino la evocación fantástica de unos lugares de abolengo literario con fuertes connotaciones míticas. Es lo que se ha llamado grecismo geográfico. Como ya hemos reproducido el segundo, leamos ahora "Éfeso": "La noche antigua/ custodió nuestro abrazo/ y tú sangrabas, Luna".

Por último, dentro de las relaciones paratextuales, hay un caso especialmente interesante: la presencia en la portada del libro de un sello con el dibujo de un caballo del tipo asturcón, el mismo que da título al último poema, cuyos primeros versos están tomados de otro de Marcial igualmente titulado "Asturcón". El hecho de que el lector acceda antes a la visión del sello que al título del libro o al nombre del poeta es un ejemplo de la importancia de las relaciones paratextuales, en tanto que, cuando llegue al poema epílogo tendrá que asociarlo necesariamente con la imagen del caballo de la portada. El libro queda, por así decirlo, enmarcado entre dos alusiones al mismo caballo que, en definitiva, es el propio poeta, como fácilmente se deduce^[34]. Así, el poeta, como el caballo, "tan huraño, / tan modestito él, tan poca / cosa", viene del Norte con la intención de traer al lector, "no el oro, / ni las rituales ínfulas, tampoco / insensatas guirnaldas", sino "una emoción inquieta" y "unas gotas / de sonriente coña beatífica" (p. 82).

Este final nos da la clave de la poética que domina en *Historia Antigua*: una combinación de emoción personal y sátira, una mezcla de trascendencia y jocosidad, un suave lirismo de sobrios versos prosaicos. Y todo ello entretejido de motivos culturales que, a diferencia de los *novísimos*, solo ocasionalmente cumplen una mera función ornamental o esteticista; en Botas, la cultura es un

mecanismo imaginario para la expresión de vivencias personales, de ahí que, si por un lado, está sometida a un proceso de degradación irónica que destruye su autoridad y prestigio, por otro, y de manera complementaria, sirve para hacer más llevadera la existencia, una vez que la mirada del poeta logra esa confusión temporal que convierte en contemporáneos los mitos y personajes del pasado.

Notas

[1] Entre la mucha bibliografía existente sobre la estética novísima, puede consultarse J. OLIVIO JIMÉNEZ, *Diez años de poesía española. 1960-1970*, Madrid, Ínsula, 1972; M. P. PALOMERO, *Poetas de los 70. Antología de la poesía española contemporánea*, Madrid, Hiperión, 1987; AA. VV., *De estética novísima y 'novísimos'*, dos números monográficos de la revista *Ínsula*, 505 y 508, de enero y abril de 1989.

[2] A este grupo de coetáneos de los *novísimos* que pasó inadvertido en los primeros 70, Luis Antonio de Villena los llama "poetas ocultos". Cfr. "Para una estética postnovísima", en *Postnovísimos*, Madrid, Visor, 1986, p. 14. En cambio, J. L. GARCÍA MARTÍN prefiere considerarlos como una "segunda promoción generacional". Véase, por ejemplo, "La Poesía", en F. RICO, *Historia y crítica de la literatura española*, t. IX, coord. por Darío Villanueva y otros, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 108-110; "La poesía figurativa", en *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992, pp. 208-227; o "Introducción" a *Treinta años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1996, pp. 19 y ss.

[3] Lo que en común tienen estos autores es que vuelven a conectar la poesía con la vida y para ello cambian sus registros expresivos, con el fin de comunicar emociones al lector. De ahí el prosaísmo, la cotidianeidad, la narratividad, el humor, el autobiografismo, el rechazo de las novedades vanguardistas a favor de la inteligibilidad. Cfr. J. L. GARCÍA MARTÍN, "La poesía figurativa", cit.

[4] Sobre este poemario, se hicieron las siguientes reseñas: E. ERRASTI, "Unas gotas de sonriente coña beatífica", en *La Nueva España*, 26 de abril de 1987; I. EZQUERRA, "Desde las sigilosas brumas del Norte", en *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 1 de julio de 1987; J. I. GRACIA NORIEGA, "Víctor Botas, latino alejandrino", en *La Nueva España*, 21 de mayo de 1987; J. LUNA BORGE, "De Historia antigua", en *Los Cuadernos del Norte*, nº 45-46 (diciembre, 1987); F. MARTÍNEZ RUIZ, "Historia antigua", en *ABC*, 9 de mayo de 1987.

[5] Según José Olivio Jiménez, el culturalismo consiste en la "mención directa u oblicua de personajes, situaciones, frases, que el poeta toma de la historia de la cultura y que por su cuenta recrea para -en la mayoría de los casos- hacerlos portavoces de sus propias intuiciones". Cfr. J. OLIVIO JIMÉNEZ, *Diez años de poesía española. (1960-1970)*, Madrid, Insula, 1972, cit. por J. L. GARCÍA MARTÍN, *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación, 1986, p. 205. En este sentido, según César Nicolás, "la aparente y novedosa originalidad de los primeros *novísimos* radicaba en sus múltiples lecturas, en su interesante acarreo de procedimientos, temas y materiales diversos", que iban desde los grecolatinos a Pound y Eliot; de los poetas medievales a manifestaciones artísticas contemporáneas, de la poesía romántica y simbolista a l barroco del siglo XVII, de donde se deriva ese aspecto de *collage* que tienen algunos de los poemas más famosos del grupo. Cfr. C. NICOLÁS, "Novísimos (1966-1988): notas para una poética", en *Insula*, 505, enero 1989, pp. 13-14. El culturalismo tiene, por tanto, un marcado carácter libresco y exige un receptor cuya competencia literaria esté pertrechada de un amplio bagaje cultural que le permita descodificar ese variado conjunto de alusiones intraliterarias agazapadas en los textos.

[6] Según Luis Antonio de Villena, hacia 1973 la mayor parte de ellos inician un giro hacia una poesía más individual, en la que los rasgos antes más sobresalientes quedan atenuados, en un "intento de depuración estética" y en la "búsqueda de un personalismo cosmovisionario", que se puso de manifiesto con la disminución del venecianismo esteticista y la mitología *camp* a favor de una *poesía de la experiencia*; el hermetismo fue sustituido por cierto coloquialismo expresivo y la escritura "automática", propiciadora de elipsis e imágenes surrealistas, desapareció en aras de la construcción más racional del poema. En cuanto al talante culturalista, lo enriquecen con la experiencia del yo (gracias a la recuperación del magisterio de poetas de la década del 50, como Gil de Biedma o Valente) o lo modifican mediante procesos desmitificadores. Cfr. L. A. DE VILLENNA, "Para una estética postnovísima", cit., pp. 13-14. Sobre esta evolución de los *novísimos* véase también V. J. SILES, "Los *novísimos*: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición", en *Insula*, 505, (enero, 1989), p. 11.

[7] Cfr. J. L. GARCÍA MARTÍN, "La poesía figurativa", cit., p. 211-213.

[8] Ya lo destacó J. L. GARCÍA MARTÍN, "La poesía de Víctor Botas", cit., p. 45.

[9] Sobre la metapoesía de los *novísimos*, véase, L. SÁNCHEZ TORRE, *La poesía en el espejo del poema*, Oviedo, Departamento de Filología Española, 1993.

[10] Cfr. M. P. PALOMERO, *Poetas de los setenta*, cit., p. 14.

[11] Citaremos los poemas del libro *Retórica* por la citada edición de la *Poesía (1979-1992)*, Gijón, Llibros del Peixe, 1994, haciendo preceder la letra R al número de la página correspondiente. Los poemas de *Historia Antigua* serán citados por la página correspondiente de la edición de 1987; cuando haya posibilidad de confusión con otros títulos, añadiremos las letras HA.

[12] Este asunto ya fue tratado por MIGUEL D'ORS, "La metapoésia de Víctor Botas", en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, t. I, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 425-444.

[13] En otro poema del libro *Retórica*, titulado "La Venganza", dice: "Ponerte un nombre: Dafne, Isis, Diosa, / o simplemente Nadie, como Ulises. / Nadie o Nada..." (R, 240).

[14] Encontramos otras alusiones a la *página, hoja o papel* que acoge el poema como una mera realidad fundada por el lenguaje: "Esta página en blanco / se llena de aires / bélicos (Una fragata gris -elástica / pantera de la espuma - abre las / olas / cuando incendio la noche / de tu pelo / con un par de claveles taciturnos..." (HA, 48). También en el poema "Ars Gratia Artis" el lenguaje funda la realidad imaginada: "Jadeantes / inquietos / tercos púgiles / de cristal / Apenas unas cuantas / gaviotas colocadas / aquí y allá / con gracia / Las desnudas / rodillas en la arena / de una joven / igual que / dos / pecados / Cuatro / detalles bastan/ para dejar la playa en esta hoja" (R, 254).

[15] Claramente lo escuchamos otra vez en el poema "La venganza": "...y convertirte / en solo una ficción -en nada menos / que una ficción sin muerte-, un alto espectro... (...) / Bien lo sé, es mi destino: urdir fantasmas, / temblorosos perfiles, formas huecas, / curiosos arabescos que aquí dejo / sorprendidos, clavados en la hoja" (R, 240).

[16] En la misma línea está el poema titulado "Fiesta", que termina con este pareado humorístico: "Juraría que acabo de librarte, / oh diosa, de la muerte con mi arte." (R, 271). O "In memoriam", homenaje a lo que unió a Horacio con Fray Luis de León, cuyos versos finales son: "Ahora yo los reúno en esta página / que los piensa y los quiere inseparables" (HA, 45).

[17] La repetición de motivos y temas tópicos en que consiste la literatura a veces convierte a ésta en un ejercicio inútil, como se apunta en los últimos versos del poema "Verano", cuyo tema es el paso del tiempo pero también el oficio del poeta: " Y tú, / tú seguirás aquí, / consumiendo ese tiempo que a ti mismo, / a su vez, te consume; / colocando / palabras que no van/ a ser leídas nunca / nunca, / porque no dicen nada / que no hayan repetido muchas voces/ muertas/ que los demás se saben de memoria" (HA, 24).

[18] El escritor argentino defiende que toda la literatura universal es una creación anónima, en la que cada autor es la encarnación de una Espiritu intemporal e impersonal. Así se pronuncian Shelley, Emerson o Paul Valery, citados por Borges (cfr. J. L. BORGES, "La flor de Coleridge", en *Otras Inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1976, pp. 17-20) y así es descrita la literatura que impera en el planeta imaginario de Tlön. Véase el poema de Víctor Botas, "El hombre del saco" (HA, 49-50).

[19] Dice: "...Retórica / sobada. Persistentes / metáforas eternas con que urdir, / siglo a siglo un poema -el único / poema- que un puñado de fatuos va tramando" (R, 237).

[20] Claramente lo dice en el poema "Sine qua non": "Llamemos a las cosas por su nombre / pero antes / es necesario haberlas conseguido / comprender en su esencia / más profunda / ¿Y quién tiene / (afortunadamente) los arrestos / precisos y la mente / capaz que le permitan / llegar a situación tan lamentable?" (HA, 47).

[21] V. C. BOUSOÑO, "La poesía de Guillermo Carnero", en *Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Júcar, 1985, pp. 226 y ss.

[22] Cfr. M. MANTERO, "Víctor Botas y la lección de Borges", en *La Voz de Asturias*, 23 de septiembre de 1979 y J. L. MORANTE, "Borges y Botas", en *El Correo de Andalucía*, 23 de diciembre de 1994. En el prólogo a la edición de 1994 de su poesía dice: "Para colmo de males, una tarde de invierno, en León, me topé con Borges que también hablaba de tigres, que no era un fanfarrón verbal como Neruda ni un cursi como Juan Ramón, ni un monótono blandengue como Salinas. Borges fue la puntilla: durante los tres o cuatro años siguientes leí y releí, obsesionado, todos y cada uno de sus poemas, hasta el punto de que aún hoy sigo recordando buena parte de ellos. Cfr. V. BOTAS, "Prólogo", ed. cit., p. 10.

[23] Cfr. R. CORTÉS TOVAR, "El epigrama latino en la poesía de Víctor Botas", en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, nº 14, Servicio de Publicaciones UCM, Madrid, 1998, pp. 270-271.

[24] Sobre este poemario, véase R. CORTÉS TOVAR, *ibidem*, pp. 273-274, o las reseñas que salieron en la prensa en el momento de su publicación: L. SÁNCHEZ TORRE, "Traduttore, traditore", en *La voz de Avilés*, 10 de junio de 1982; J. I. GRACIA NORIEGA, "De simulaciones y recreaciones", en *El País*, 5 de septiembre de 1982.

[25] Incluye Botas una nota a propósito de esta alusión: "Collige, virgo, rosas es de Ausonio. Pero muy bien podría ser de Horacio, a quien, por otra parte, más de un erudito se lo ha erróneamente adjudicado. Quede, pues, titulado este poema en que «enseño el horacio cosa mala». La tradición es la tradición" (HA, 83).

[26] En esta modalidad la mayoría de referencias nominales que aparecen en *Historia Antigua* corresponden a escritores y poetas contemporáneos (Baudelaire, Goethe, Borges Wallace Stevens, Ezra Pound); sólo podemos mencionar un ejemplo en que se cita a Horacio en forma de vocativo: "No es la solución, amigo Horacio, eso / (tan sobadito ya) del *carpe diem*..." ("Horacio, I, XI (Glosa)", p. 61).

[27] Cfr. G. GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 10. Al aludir al conjunto de relaciones de copresencia entre los textos con el término de *transtextualidad*, Genette reserva el de *intertextualidad* para definir exclusivamente la presencia de un texto en otro por medio de la cita, la alusión o el plagio.

[28] La cita corresponde al *Carminum* II, 14 de Horacio, dedicado a Póstumo, y cuyo tema es, como el de la composición de Botas, el de la fugacidad de la vida y la necesidad de vivir el momento presente.

[29] El mismo caso encontramos en el poema epílogo, "Asturcón", cuyos cuatro primeros versos están en cursiva y corresponden a un breve texto de M. Valerio Marcial de título homónimo. La fuente no aparece citada en el mismo texto, sino en una nota al final del libro.

[30] Creemos que el referente es el Fragmento 151 P de Safo, que en la versión de Juan Manuel Rodríguez Tobal reza de esta manera: "...de noche el negro sueño a nuestros ojos...". Cfr. SAFO, *Poemas y fragmentos*, ed. bilingüe, Madrid, Hiperión, 1990, pp. 154-155.

[31] Dice Borges en la dedicatoria de su primer libro de poemas: "A quien leyere. / Si las páginas de este libro consienten / algún verso feliz, perdóneme el lector / la descortesía de haberlo usurpado yo, / previamente. Nuestras nada poco difieren; / es trivial y fortuita la circunstancia / de que seas tú el lector de estos ejercicios, / y yo su redactor. / J. L. B." Cfr. *Obra Poética (1927-1977)*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 28.

[32] Botas cita dos versos del *Carminun* II, 14 de Horacio y la versión que de ellos hace fray Luis: "Eheu fugaces!, Postume, Postume, / labuntur anni" - "Con paso presuroso / se va huyendo, ¡ay, Póstumo!, la vida..." (p. 45).

[33] Cfr. G. GENETTE, *Palimpsestos, cit.*, p. 11.

[34] Este poema y su contenido metapoético ha sido acertadamente comentado por M. D'ORS, "La metapoésia de Víctor Botas", *cit.*, pp. 439-442.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 3, (luglio - dicembre 2003), sezione Monographica

© Artifara

ISSN: 1594-378X





La función de los referentes culturales en la poesía de José Hierro

Jesús Barraión

A pesar de los muchas críticas y las no pocas parodias de las que fueron en su día objeto, el prestigio literario e intelectual de los poetas más culturalistas de la generación del 68 (o del 70, como se prefiera) se alza como un hecho incontrovertible que puede ayudarnos a explicar algunas actitudes de determinados poetas y críticos desde mediados de los años sesenta hasta nuestros días. La altura lírica de poetas como Pere Gimferrer o Guillermo Carnero, su amplísima cultura y su conocimiento de ciertas literaturas foráneas, atrajeron a la crítica del momento, que comenzó enseguida a destacar el papel renovador que sobre la poesía española del momento caracterizaba a estos autores. Para entonces el descrédito de la poesía social era más que evidente (recuérdense las poéticas de los mismos autores “sociales” en la antología *Poesía social*^[1], publicada por Leopoldo de Luis en 1965, en la que un buen número de ellos expresaba su distancia respecto a los planteamientos de la poesía social), y la verdadera fuerza renovadora de los poetas de la generación del 50 no había sido aún reconocida. Esta circunstancia coyuntural acaso pueda aclararnos las razones por las que alguna crítica -a veces, la más influyente- comenzó a desacreditar la obra de estos poetas, pero sobre todo -y es de lo que ahora se trata- a rescatar de entre únicamente a aquellos en los que se adivinaban características coincidentes con los de la estética dominante de la generación del 68. En José Hierro, y a pesar del escaso o nulo interés que los jóvenes poetas declaraban por su poesía, la crítica vio elementos que permitían sacarlo de ese saco de desprecio general en el que -con gran injusticia en muchas ocasiones- habían quedado encerrados otros. Sucede esto sobre todo en los años ochenta y noventa, aunque ya en los setenta se hace palpable lo que digo. Se destacaba, por ejemplo, la presencia culturalista, o, si no se empleaba este adjetivo, el del enriquecimiento de su lírica con el empleo de referentes culturales. Se decía que Hierro anticipaba modos que la poesía posterior ensayaría más adelante y se relacionaba este aspecto de lo “culturalista” con el frecuente contenido metapoético de su obra, otra característica habitual en algunos de los poetas del 70. Siendo ciertas ambas consideraciones, convendría, sin embargo, precisar la distinta motivación y la diferente función con que ambos aspectos aparecen en uno y en otros. Cabría también añadir -aunque no sea asunto que haya que desarrollar ahora- lo injusto de la afirmación que este tipo de consideraciones dejaba implícito: Hierro era un buen poeta porque, a pesar de algunos escarceos en la poesía social, había hecho lo que los más jóvenes habían venido después a llevar a sus poemas. Si embargo, habría que decir que Hierro no es “moderno” porque se parezca a los que en ese momento eran jóvenes poetas, ni porque su poesía incluyera mecanismos de los que estos solían valerse. Las razones son otras y, además, en eso que los une debemos advertir las distintas raíces y la diversa función.

Las referencias culturales en la poesía de Hierro no nacen, como suele señalarse, en *Cuanto sé de mí* (1957), sino antes, como bien indica Gonzalo Corona al afirmar que *Estatuas yacentes* (1954) “se adelanta en una década al culturalismo de la poesía española de las últimas décadas, iniciado por Pere Gimferrer y Guillermo Carnero en los años sesenta”^[2]. Podrían alegarse algunos ejemplos anteriores, tanto en los poemas de juventud de Hierro publicados en 1991 en el volumen titulado *Prehistoria literaria* (1937-1938), como en algunos poemas de *Quinta del 42* (1952), en concreto, “Madrugada entre altos muros”, “Acordes a T. L. De Vitoria” y “Homenaje a Palestrina”. El primero

de ellos es, más que otra cosa, un ejercicio poético en torno a la figura de Fray Luis, en el que, sin embargo, conviene observar una cierta tendencia al preciosismo y la voluntad de recrear el tono lírico del poeta al que homenajea. No deja de interesar que ello aparezca en uno de los libros que contiene los poemas más claramente sociales de su autor y en el que el deseo de este, expresado desde el propio título, es dejar constancia del tiempo personal e histórico en el que le ha tocado vivir. Tanto este como los otros dos poemas aparecen en la parte titulada “Alucinaciones”, lo que indica la conciencia del poeta sobre la naturaleza diversa de los poemas que comentamos. En los poemas dedicados a Vitoria y Palestrina, el referente cultural se limita a la utilización de los nombres de los dos autores y al poder de su música para sugerir la entrada en el terreno del sueño. Como con facilidad se percibe, Hierro ensaya por primera vez el esquema estructural de la alucinación a la que se accede a través de la música, y que desarrollará con gran altura en “Experiencia de sombra y música (Homenaje a Haendel)”, de *Cuanto sé de mí*.

En *Estatuas yacentes*, Hierro inicia también un nuevo modo de utilización de un referente cultural: el de la elección como protagonista del poema de un personaje que no es el hablante, en el que este claramente se proyecta. El protagonista del poema informa de la existencia de la tumba de don Gutierre de Monroy y de su mujer, doña Constanza de Anaya; pasa después a suponer cuál pudo ser su vida, pero, inmediatamente, lo que eran posibilidades se transforman en certezas, hasta el punto de dejarle la voz al personaje para que narre momentos de su propia existencia; a continuación el propio hablante se dirige a don Gutierre y lo interroga, reflexiona sobre la muerte y la vida, y finaliza pensando en un futuro en el que los esposos volverán a encontrarse: “Volveréis a soñar la vida./ Pero la luz será más pura”^[3]. *Cuanto sé de mí* y los siguientes libros de Hierro contienen ya siempre poemas que recurren a este mecanismo de proyección, que no es el único pero sí, quizá, el principal de los empleados por Hierro para ocultar al hablante. Sobre ese asunto tendremos que volver, pero es necesario que ya desde este momento nos preguntemos por la razón de este empleo y su función poética.

Debemos a Carlos Bousoño^[4] iluminadoras páginas sobre cómo un creciente pudor -acompañado a la vez de un cada vez más pujante individualismo- ha ido modificando la expresión de la individualidad en la literatura española de la Época Contemporánea. Si comparamos el grado de ficcionalidad del yo de buena parte de la poesía actual -ya sea en formulaciones teóricas o en los propios poemas-, con el nivel de ocultación de ese mismo yo en épocas anteriores, el cambio es evidente. La poesía de Hierro puede ser presentada como un magnífico ejemplo de esa transformación, que no implica, en su caso, olvido de anteriores modos, sino aparición y crecimiento de los nuevos. Y, así, de los poemas en los que el yo se envuelve en las sombras de una sugerencia simbolista, o en los que se diluye en un nosotros, se pasa, en algunos poemas, a un yo que refiere la individualidad de un otro en el que el yo se proyecta, o refiere la suya propia de manera fragmentada, entrecortada, desde la perspectiva del distanciamiento. El creciente pudor y la crisis de la identidad del hombre contemporáneo, están detrás de esta evolución. Así es también en el caso de Hierro, aunque en el suyo habrá que añadir que esos elementos quedan enfatizados por un hecho que el lector de Hierro percibe: el rechazo de todo sentimentalismo impudoroso. La forma de proyección que nace en *Estatuas yacentes* se presenta de ese modo como una forma eficaz para que la confesión personal que aparece en el poema no derive en impudor, pero, a la vez, para lograr transmitir la emoción que se trata de comunicar.

Independientemente de que este u otros poemas futuros de Hierro puedan recibir el título de “monólogo dramático”, lo cierto es que ya desde *Estatuas yacentes*, se observa algo similar a lo que Robert Langbaum señalaba en la poesía de algunos poetas ingleses del siglo XIX: “Según la interpretación habitual, Browning y Tennyson concibieron el monólogo dramático como una reacción contra el estilo confesional romántico. Y es probablemente cierto”^[5]. Langbaum entiende el monólogo dramático como la composición en la que no sólo el hablante es diferente del poeta, sino

en la que aquel se nos aparece en su interioridad mirado desde cerca por los ojos del poeta. Podría añadirse que el lector de estos poemas lo que capta es la dualidad de un retrato de un otro diverso del poeta y, al tiempo, el de la propia intimidad de este, proyectado en aquel. Quizá no sea posible hablar de “monólogo dramático” sino hasta algunas composiciones de *Agenda* (1991) (“Lope. La noche. Marta”, por ejemplo), pero, en cualquier caso, en *Estatuas yacentes* aparece algo que se le asemeja.

Si me he detenido en este aspecto es porque buena parte de los poemas en los que José Hierro incluye referentes de tipo cultural, lo hacen en esta búsqueda de proyección o, lo que es lo mismo, en este modo de confesión indirecta a través de la vida de otro. Resulta sorprendente que, de esta manera, estemos observando en Hierro elementos tan destacados por la crítica para la caracterización de poetas como Luis Cernuda, tan buen conocedor de la lírica inglesa del XIX; de Jaime Gil de Biedma, que leyó a Langbaum y captó con inteligencia e intuición poética el mecanismo de poetas como Browning y Tennyson; de los poetas del 68, culturalistas o no; de los líricos de los ochenta, denominados con frecuencia bajo el rótulo de “poetas de la experiencia”, y en los que tan habitual resulta este tipo de composiciones. ¿Funciona en todos ellos la utilización del monólogo dramático -o, lo que no es lo mismo, pero sí parecido: poema de personaje analógico, o de personaje interpuesto- con la motivación del pudor y la función de buscar un modo de comunicar una emoción diferente que la que se deriva de un sentimentalismo impudoroso? Probablemente, sí, pero en cada uno observaremos matices diversos.

Ensayado el procedimiento en *Estatuas yacentes*, Hierro lo va a convertir en habitual en sus libros siguientes, sobre todo a partir de *Libro de las alucinaciones* (1964). En algunas composiciones encontramos lo que en ese largo poema, es decir, la proyección del hablante en un personaje distinto del poeta, del que se nos refiere algún momento de su vida. No se trata, claro está, de monólogos dramáticos, sino de algo que se le aproxima en intención. Son poemas como “Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven”, de *Cuanto sé de mí*; “Estatua mutilada”, “La fuente de Carmen Amaya”, de *Libro de las alucinaciones*; “Beethoven ante el televisor” o “Baile a bordo”, de *Cuaderno de Nueva York* (1998). En otros casos, se da un paso adelante al ceder directamente la voz del hablante a un personaje del mundo de la cultura, como sucede en “Brahms, Clara, Schumann”, “Odiseo en Barcelona”, “Don Antonio Machado tacha en su agenda un número de teléfono”, “Don Quijote trasterrado”, “Lope. La noche. Marta”, de *Agenda*; o “Adagio para Franz Schubert (Quinteto en Do mayor)”, de *Cuaderno de Nueva York*. En alguna ocasión, lo que tenemos es un poema que une ambos modos, como sucede en “Ezra Pound”, del último libro de Hierro, en el que unas primera parte y última parte, “Acotación primera” y “Acotación final”, recuerdan diversos momentos de la vida del autor americano, y una central, “Monólogo”, le otorga la palabra. En todos estos poemas se observan los temas y los tonos que Hierro ha hecho habituales desde su primer libro: el tiempo que huye, el recuerdo doloroso de lo vivido, el fracaso que resulta ser el mismo hecho de vivir, el amor a la vida, la conciencia de la muerte. La estatua (“Estatua mutilada”) que fue “carne tibia, vestidura del alma/ y luego piedra silenciosa...”^[6]; la bailaora (“La fuente de Carmen Amaya”) que se acerca a la fuente del arte en el momento en el que la muerte la devuelve a la infancia; el músico sordo (“Beethoven ante el televisor”) que, fuera de su tiempo, recupera por un momento el sonido; el escritor (“Lope. La noche. Marta”) que mira el caos de su vida y le pide a su amante loca que abra sus ojos verdes “que quiero oír el mar”^[7]; el poeta internado en el psiquiátrico (“Ezra Pound”) que escribe “cantos rodados y redondeados por el sufrimiento”^[8]; todos ellos reflejan la misma voz que Hierro elige para sus restantes poemas. Lógicamente, cabe distinguir en ellos las formas diferentes que son esperables en poemas que distan entre sí muchos años. La evolución de la poesía de José Hierro nos lo muestra como un autor con una cada vez mayor conciencia del hecho poético, lo que se traduce en poemas cada vez más complejos, en los que se adivina una poética muy elaborada. Sin embargo, los une esa cercanía sentimental que la poesía de Hierro comunica. Que la elección de un hablante perteneciente al mundo de la cultura se traduce en un primer momento en distanciamiento, es evidente; pero ese

alejamiento en Hierro queda siempre amortiguado por la presencia de su propia voz reflejada en lo que de la vida de ese otro refiere, o en las mismas palabras que pone en sus labios. Similares procedimientos se acompañan en algunos poetas del 68 de preciosismo estético, o de deliberada complejidad formal o dificultad cultural, lo que no sucede en Hierro; como tampoco percibimos en él el claro afán de algunos de los “poetas de la experiencia” por hacer evidente que la poesía es, como los restantes, género de ficción. En Hierro, se percibe de modo claro el pudor que lo conduce a este mecanismo, su huida de lo directamente sentimental, pero, a la vez, la voluntad de ofrecer su retrato, de comunicar una emoción directa.

No todos los poemas en los que aparecen referentes de carácter cultural recurren a este modo recién descrito. Algunos, por ejemplo, se valen de una estructura que es bien frecuente en Hierro, la de la alucinación, es decir, la de la realidad trascendida a partir de un primer momento de realidad. La música de Vitoria o Palestrina conduce al hablante a una circunstancia distinta de la habitual, y eso sucede ya en *Quinta del 42*. En libros sucesivos será la de Haendel, Beethoven, Bach o Schubert. En estos casos, lo que Hierro nos ofrece es una modificación de ese esquema alucinatorio, para el que con frecuencia emplea elementos que poco o nada tienen que ver con lo cultural (“Una tarde cualquiera”, de *Quinta del 42*; “Teoría y alucinación de Dublín”, de *Libro de las alucinaciones*, “Doble concierto”, de *Agenda*), lo que nos hace pensar que en estos casos el empleo de lo cultural es ampliación de las posibilidades del mundo de lo alucinatorio en su poesía. Al igual que en los poemas en los que analizábamos la proyección en un otro, en estos se observa igualmente que la aparición de lo cultural no es nunca el centro del poema, ni siquiera asunto relevante, sino medio para la consecución de otro fin. En algunos de esos poemas, la estructura es similar a la de los ya señalados en *Quinta del 42*: la música oída que conduce al sueño y el retorno a la realidad; es el caso, por ejemplo, de “Experiencia de sombra y música (Homenaje a Haendel)”, de *Cuanto sé de mí*. En otros, la estructura es más compleja, y en ellos se opta por distinguir las partes correspondientes a la música y a las vivencias del hablante, o bien por fundirlas o entremezclarlas; entre estos poemas podemos situar “Retrato en un concierto (Homenaje a J. S. Bach)”, de *Libro de las alucinaciones*, y “Rapsodia en blue”, de *Cuaderno de Nueva York*.

Como en el resto de los poemas de Hierro que se valen de referentes culturales, en estos esas referencias no suponen jamás estorbo alguno para la comprensión del poema, y su empleo, como ya se dijo, no es diferente de cuando el asunto del que nace el poema nada tiene que ver con el mundo de la cultura. Lógicamente su efecto es diferente, pero su comprensión nunca está mediatizada por la utilización de lo cultural. Eso es así, en primer lugar, porque Hierro no opta nunca sino por figuras centrales de la literatura, la música o las artes plásticas; y en segundo lugar, porque su empleo está rodeado de la calidez de su tono poético a través del ritmo del verso y la sencillez de la palabra. Se esquivan de ese modo dos consecuencias habituales de la poesía culturalista: la sensación del lector de que el autor busca evidenciar su superioridad cultural y el distanciamiento que se traduce en frialdad. La motivación de Hierro en estos poemas en los que, a través de una determinada música, el hablante se dirige al mundo de lo soñado, no parece ser sino la de añadir sugerencia e imprecisión a composiciones que se proponen abandonar precisamente el terreno de la realidad tangible para situarse en el del indefinible sueño, en el que, como en la música, todo queda trascendido y la realidad es otra. Su función es la de añadir imprecisión al sueño, inmaterialidad a la alucinación, en la que el tiempo borra sus límites, y pasado presente y futuro son a la vez en un punto del tiempo y del espacio.

No todos los referentes culturales de Hierro quedan encerrados en composiciones como las que acaban de ser comentadas. Son muchos los poemas que incluyen alusiones de carácter cultural, sobre todo a partir de *Libro de las alucinaciones*, y ya de modo sistemático en *Agenda* y *Cuaderno de Nueva York*. En estos casos, resultaría más difícil atribuir al pudor, a la huida de lo sentimental o a la búsqueda de una mayor sugerencia para lo alucinatorio, las razones de su aparición. Es verdad que

aparecen ya en *Cuanto sé de mí* y en *Libro de las alucinaciones*, pero sin duda se acentúan enormemente en *Agenda* y *Cuaderno de Nueva York*, lo que quizá pueda hacernos pensar que en estas ocasiones Hierro se vale de esas referencias por las mismas razones por las que son habituales en toda la poesía española desde los sesenta hasta nuestros días. Si aceptamos esta propuesta, tendríamos en Hierro la misma necesidad que en sus coetáneos -mayores o más jóvenes- de nombrar poéticamente refiriendo lo nombrado a realidades culturales que iluminen las suyas propias. No podemos dar como única -aunque también sea cierta- la razón del prestigio de lo cultural para explicar la acentuación de este hecho; debemos ver más hondo y pensar que existen causas cosmovisionarias que empujan en determinadas épocas a esta inseguridad en la propia palabra poética, de modo que lo que puede ser considerado en primera instancia como un acto de superioridad cultural terminaría por ser entendido como un acto de humildad por el que la tradición artística vendría en nuestra ayuda para dar luz a nuestras palabras. Creo que algo de eso puede verse en la utilización, por poner algunos ejemplos, de un verso de Dante en "Historia para muchachos", de *Libro de las alucinaciones*, en las referencias a Marinetti en "Prólogo con libélulas y gusanos de seda", de *Agenda*, o en las numerosas alusiones culturales que se suceden en *Cuaderno de Nueva York*.

He procurado no emplear a lo largo de estas palabras el término "culturalismo" aplicado a José Hierro, salvo cuando no he podido pasar por otro punto. Si por culturalismo entendemos la inflación de lo cultural en el poema, como sucede entre los "novísimos" en los años sesenta y setenta, entonces evidentemente Hierro no es autor de poemas culturalistas. Sin embargo, si damos a este vocablo el valor de presencia significativa de referentes culturales, tendríamos que acordar que Hierro es autor de algunos poemas de carácter culturalista por cuanto en ellos lo cultural, sin convertirse en centro del poema, resulta imprescindible para comprender la intención del poema. Ni su motivación ni su función coincide con la de los poetas de otras generaciones poéticas españolas, pero lo innegable es que Hierro anticipa modos que otros, más adelante, utilizan, aunque sea otra la manera de realizarlo; y, al tiempo, coincide con sus contemporáneos en la utilización de referencias de carácter cultural como modo de acentuar la relatividad de la propia palabra poética. Que estas sean las causas por las que en algún momento algunos rescataran a Hierro de la mal considerada poesía social o testimonial, no debe impedirnos observar la singularidad de su posición y la novedad de sus planteamientos en el panorama de la poesía española de su tiempo.

Notas

- [1] Reeditada por Júcar, Madrid, 1981.
- [2] "Introducción" a José Hierro, *Antología poética*, edición de Gonzalo Corona Marzol, Espasa Calpe, Madrid, 1993, p. 48.
- [3] *Cuanto sé de mí*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 329.
- [4] Véase, sobre todo, su *Épocas literarias y evolución*, Gredos, Madrid, 1981.
- [5] *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna* [1957 1ª ed., en inglés], Comares, Granada, 1996, p. 156.
- [6] *Cuanto sé de mí*, cit., p. 428.
- [7] *Agenda*, Prensa de la Ciudad, Madrid, 1991, p. 77.
- [8] *Cuaderno de Nueva York*, Hiperión, Madrid, 1998, p. 62.





Presencia - ausencia en *Soledades, galerías y otros poemas* de Antonio Machado

Daniela Capra

Uno de los elementos más notables del universo poético de Antonio Machado es el binomio presencia - ausencia, entendido no como contraposición dicotómica o como complementariedad, sino como relación dialéctica. Se trata, en efecto, como espero poner en evidencia, del hecho de que en su lírica desempeña un papel fundamental esta relación, que se basa principalmente en la temporalidad. El tiempo, es bien sabido, es el elemento estructurante de la poesía de Antonio Machado (o quizá de la poesía en general) y también uno de los temas de sus reflexiones filosóficas:

Juan de Mairena se llama a sí mismo el poeta del tiempo. Sostenía Mairena que la poesía era un arte temporal -lo que ya habían dicho muchos antes que él- y que la temporalidad propia de la lírica sólo podía encontrarse en sus versos, plenamente expresada. [...] "Todas las artes -dice Juan de Mairena en la primera lección de su *Arte poética*- aspiran a productos permanentes, en realidad, a frutos intemporales. Las llamadas artes del tiempo, como la música y la poesía, no son excepción. El poeta pretende, en efecto, que su obra trascienda de los momentos psíquicos en que es producida. Pero no olvidemos que, precisamente, es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con toda pompa: eternizar. El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica" (Machado 1981: 329)[1].

La poesía, y en particular la lírica, es un arte temporal. En muchas ocasiones usará el poeta el sintagma 'palabra en el tiempo', para referirse a la palabra que retiene o recrea lo inmediato psíquico, que nombra lo momentáneo, que eterniza el instante, definiendo así el concepto de poesía (o la concepción básica de su poesía). Por tanto, como 'palabra en el tiempo', la intuición lírica no se refiere nunca a una presencia absoluta, sino que "está siempre transida de negatividad, en un marco irremediable de ausencias" (Cerezo Galán 1975: 431)[2].

Este principio, base de su poética, está presente a partir de las primeras composiciones que se publicaron a finales de 1902 (aunque fechadas 1903) y que constituyen el primer núcleo de las *Soledades*. Años más tarde, en 1907, vio la luz *Soledades, galerías. Otros poemas*, obra que revela el consolidarse de tendencias anteriores y a la vez la eliminación de algunos acentos quizá demasiado recargados, que no concordaban con su voz más intimista y personal. En efecto, Antonio Machado eliminó de esta segunda edición trece de los cuarenta y dos poemas que constituían la primera, y añadió nuevas composiciones (Ribbans 1971: 146)[3]. A partir de la edición de 1919, el título se convertirá en *Soledades, galerías y otros poemas*, habiendo ya adquirido, desde la primera edición de las *Poesías completas* de 1917, su forma definitiva en cuanto al número de poemas y estructura básica. Es a este grupo de poemas, 96, al que dedico mi atención, excluyendo los 'desechados' y los 'olvidados'.

El poema III, publicado por primera vez en *Renacimiento* en 1907 y luego con algunas variantes en las *Soledades* del mismo año (Macrí 1969: 1.136-1.161), explicita el juego de presencia - ausencia. Los primeros ocho versos describen una escena en la que el poeta no participa activamente, sino que es mero observador. En ésta, hay una plaza y unos naranjos "encendidos" que iluminan y confieren alegría a la descripción. La ausencia de verbos, que no permite identificar cronológicamente el momento de la 'visión', es significativa: hay como una impresión de inmovilidad, de suspensión, de

eternización de un instante que dilata, más allá del espacio de los versos, la sensación de alegría. El verso 3, "Tumulto de pequeños colegiales", contribuye a reforzar la atmósfera de signo positivo que se extiende hasta el cuarto, mientras sigue la indeterminación temporal (el único verbo, 'salir', es dado en su forma infinitiva). El primer verbo conjugado, en tiempo presente, se encuentra en el verso siguiente ("llenen el aire de la plaza en sombra"), pero éste nada dice acerca del momento en que se desarrolla la acción. Hay como una sensación de intemporalidad, o por lo menos de indeterminación temporal que sugiere el repetirse cotidiano de esta escena, o bien su inmovilidad en el - un - tiempo. Por otra parte, la mención de la sombra contrasta duramente con la alegría y la idea de luminosidad de los versos anteriores, anticipando la exclamación del poeta que subraya el contraste entre los dos aspectos: "¡Alegría infantil en los rincones / de las ciudades muertas!..." La oposición está fuertemente marcada, y alude a la despreocupación típica de la infancia, que no ve las sombras y los oscuros rincones de las "ciudades muertas". El yo lírico sí los ve: de ahí su distancia del mundo de la infancia que estos versos sugieren. Él, de edad madura, ha experimentado los problemas de la vida y ya ha pensado en la muerte, cancelando así la inocencia que tuvo un día. Pero con los últimos dos versos, parece desmentir la observación anterior categóricamente expresada, y dejar abierta la posibilidad a la ilusión: "¡Y algo nuestro de ayer, que todavía / vemos vagar por estas calles viejas!" La dialéctica de presencia - ausencia, aquí, se interioriza para expresar el ambivalente sentimiento del adulto, que ya no cree en la pura luz y alegría, pero que tampoco ha dejado totalmente la ilusión de la posibilidad de su existencia. El bellísimo endecasílabo del último verso, con la aliteración en /b/ (<v>), lleva consigo un tenue hilo de esperanza que hace frente a la imagen negativa antes sugerida.

El poema VI, presente desde la primera edición, con el título «Tarde» luego abolido, se presenta, ya desde su comienzo ("Fue una clara tarde, triste y soñolienta") como un recuerdo del pasado. El poema cuenta cómo el yo lírico penetró en un parque solitario, dentro del cual una fuente, con el murmullo de sus aguas, llamó su atención. La adjetivación, abundante sobre todo en los primeros versos, es de signo negativo y algo recargada (la hiedra es "negra y polvorienta", la cancela es "vieja" y rechina "con agrio ruido", el hierro es "mohoso"), pero eficaz en la definición de la tétrica atmósfera del parque. La fuente instaaura un diálogo con el yo lírico^[4], con su monótono fluir: "¿Te recuerda, hermano, / un sueño lejano mi canto presente?" y él le contesta: "No recuerdo, hermana, / mas sé que tu copla presente es lejana." La respuesta es simétrica con respecto a la pregunta, pero introduce un quiasmo, al invertir la posición de los sustantivos y los adjetivos:

sueño lejano / canto presente

copla presente / (copla) lejana

El cuarto término no se refiere directamente a un sueño, o a un recuerdo lejano, sino a la copla misma, que el agua canta en su incesante y monótono fluir, siempre igual, aunque siempre distinta de sí misma y marca así una continuidad que es casi intemporal.

La fuente quiere hacerle recordar un momento pasado análogo al momento presente: no sabe "leyendas de antigua alegría" olvidadas, por nunca vividas, del yo lírico, sino sólo "historias viejas de melancolía", historias viejas pero nuevas, lejanas pero presentes, de una melancolía que es siempre la misma, la de ahora y la de entonces. La fuente sabe que en "una clara tarde del lento verano" el yo lírico ya se había acercado a ella para beber de sus aguas, manifestando así el mismo deseo. Los dos momentos se funden en uno, el pasado entra a ser parte del presente y se confunde con él; la fuente, con su agua brotando, marca el paso del tiempo que hace posible esta superposición de dos momentos o quizá señala una continuidad entre aquel día pasado y el día presente, que indicaría no una vuelta a la melancolía sino una sensación continua, que el yo lírico, por una parte, niega, pero por la otra, en su desdoblamiento que la fuente personifica, afirma.

Una vez más el pasado o, mejor dicho, la melancolía de lo que fue, entra en el tiempo presente, o en su melancolía, con un juego de presencia y ausencia que se afirma en el momento en que se niega. Para escapar de ella el yo lírico se despide para siempre de la fuente: “- Adiós para siempre la fuente sonora, / del parque dormido la eterna cantora. / Adiós para siempre; tu monotonía, / fuente, es más amarga que la pena mía.” El deseo de huir de este jardín encantado cuyo tiempo fluye siempre igual, con una monotonía que parece impedir los cambios, indica ya una tentativa de desasirse del pasado en cuanto pasado, para recuperarlo luego a otro nivel, a través del olvido. Aun así, el poema se cierra con los mismos versos que describen el ingreso en el parque: la puerta que, rechinando, se abre y se cierra. Eso causa, a mi juicio, no obstante la falta de ambigüedad, una circularidad quizá involuntaria que indicaría cómo el ‘adiós’ a la fuente y al pasado con su melancolía sea en realidad más bien un ‘hasta luego’ así como lo lejano que está, todavía, el filtro del olvido.

Es el poema que a éste sigue, el VII, el que tematiza muy explícitamente la relación dialéctica de presencia y ausencia. El poema, no incluido en la edición de 1902, se publicó en *Helios* en 1903 con el título «El poeta visita el patio de la casa en que nació», y en esta versión empezaba con los siguientes versos, luego abolidos: “El suelo es piedra y musgo; en las paredes/ blancas agarra desgredada higuera”. Los demás cambios son menos significativos (Macrí 1969: 1.138). Los primeros cinco versos introducen la situación, a través de una descripción del ambiente, claro y sereno, donde el uso del tiempo presente de los verbos hace presente y viva, casi visible, la escena, pero al mismo tiempo la cierra en un aura mágica, gracias también a la cuidadosa selección de adjetivos, sustantivos y verbos:

El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta
sobre el encanto de una fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro...

De momento, dejemos de lado la cuestión de si los limones han caído al fondo de la fuente (Sánchez Barbudo 1967: 28) o si se trata de una pura ilusión creada por el reflejo que el espejo de agua produce, interpretación ésta última que cargaría de ulteriores valores simbólicos esta bella y compleja imagen.

En esta estrofa se encuentran algunos de los objetos que Machado ha cargado de valor simbólico y que se repiten en muchos de sus poemas: otra vez, una fuente, “limpia” (y en su versión primitiva “límpida”), connotada positivamente, como para afirmar la transparencia del tiempo y la posibilidad de mirar en él, en su pasado: las puertas del recuerdo están abiertas, permitiendo su flujo. Los dorados limones, como doradas y bellas ilusiones, están cerca de la fuente, y una rama del árbol está “suspendida” sobre ella; toque vagamente impresionista, que da una dimensión de irrealidad a esta “pálida rama polvorienta” que parece no apoyar en tierra firme, sino fluctuar entre cielo y fuente. Los limones están en la fuente, o sea en el tiempo pasado, o bien parecen estarlo, y entonces la superficie del agua es un espacio que permite la reflexión, como en un espejo, de las ilusiones. Espacio - espejo metafórico y simbólico a la vez, reflejando el ayer con sus sueños y deseos o, mejor dicho, las ilusiones del ayer en lo actual, como se verá a continuación^[5].

Con el verso 6 el poema parece empezar de nuevo: se da la ambientación temporal y espacial de la situación, aclarando así lo anecdótico, útil, de todas formas, para entender la significación del poema:

Es una tarde clara,
casi de primavera,
tibia tarde de marzo
que el hálito de abril cercano lleva;
y estoy solo, en el patio silencioso,
buscando una ilusión cándida y vieja:

alguna sombra sobre el blanco muro,
algún recuerdo, en el pretil de piedra
de la fuente dormido, o, en el aire,
algún vagar de túnica ligera.

De vuelta al patio de su infancia, solo, el yo lírico, en una tarde casi de primavera, espera encontrar trazos de su pasado, una ilusión antigua y pura, como las de la infancia, no mezclada todavía con la desilusión que es siempre parte de quien mira melancólicamente hacia atrás; una ilusión que siga vigente para él, a pesar del paso del tiempo, y que mantenga intacto algún sueño del pasado. Una ilusión, en fin, que pueda unir los dos momentos, presente y pasado, que los iguale, que cree esa superposición temporal, y que sugiera la presencia del pasado en el presente.

El espacio de antaño, apenas descrito, puede permitir esa transición:

En el ambiente de la tarde flota
ese aroma de ausencia,
que dice al alma luminosa: nunca,
y al corazón: espera.
Ese aroma que evoca los fantasmas
de las fragancias vírgenes y muertas.

El “aroma de ausencia”, mágicamente, se hace presente y posibilita la evocación del recuerdo. El corazón lo cree, presiente la posibilidad de que se realice ese momento de la recuperación de una ilusión, aunque su alma, más realista y menos soñadora, descarta esta posibilidad:

Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,
casi de primavera
tarde sin flores, cuando me traías
el buen perfume de la hierbabuena,
y de la buena albahaca,
que tenía mi madre en sus macetas.
Que tú me viste hundir mis manos puras
en el agua serena,
para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la fuente sueñan...
Sí, te conozco, tarde alegre y clara
casi de primavera.

En una tarde parecida, y descrita por el emisor lírico con las mismas palabras, “clara,/ casi de primavera”, perfumada por la hierbabuena y la albahaca que ahora puede recordar, él, niño, quiso coger los “frutos encantados” y hundió sus manos en el agua de la fuente. Los limones estaban ahí entonces como ahora, nunca alcanzados, pero él no renuncia a tender su mano para tratar de agarrarlos. El pasaje del pasado al presente se explicita en el momento en que, mientras está recordando su gesto de antaño, vuelve al momento en que recuerda, con un cambio de un verbo en el pretérito (“tú me viste”) a otro en presente (“sueñan”) y con el adverbio temporal ‘hoy’.

Aquella tarde pasada se junta así con la tarde en que vuelve al patio de su casa. La identidad de los dos momentos, en que consiste la relación dialéctica presencia - ausencia, está aún más subrayada por los últimos dos versos, en que, tras el cambio verbal de ‘recordar’ a ‘conocer’, repite cuanto ha dicho antes acerca de la tarde del pasado (o sea, “tarde alegre y clara, / casi de primavera”), que a su vez coincide casi exactamente con la descripción inicial de la tarde, en el tiempo presente: “Es una tarde clara, casi de primavera”. Los últimos dos versos del poema se refieren a este ‘tercer tiempo’, a la vez presente y pasado, síntesis de dos momentos lejanos entre sí pero coincidentes, en que el yo lírico se acerca y casi alcanza su ilusión. La imposibilidad material de alcanzar los limones, mero reflejo en el agua, pondrá un filtro ulterior al juego de las ilusiones y remarcará, más pesimísticamente, la posibilidad, o mejor la imposibilidad, de verlas realizadas:

“ilusión de la ilusión, todo es ilusión”.

Este poema de Antonio Machado es el que quizá plantea más claramente la relación entre presencia y ausencia, que llega a ser el tema de la composición. En otros casos este juego dialéctico está apenas sugerido, porque en realidad el poeta no logra ese momento mágico que le hace sentir simultáneamente dos tiempos distintos, o bien no quiere evocar un recuerdo que puede ser causa de dolor. A estas características parece responder el poema XV, cuyo alejamiento, que se percibe al leerlo, es debido primeramente a la falta del uso de la primera persona, ese ‘yo’ tan utilizado por el poeta, que incluye todo su ser y su intimidad en las poesías. Sin embargo, aquí, el uso del ‘tú’ (correspondiente al yo poético que habla a sí mismo en segunda persona) produce un desdoblamiento *a priori* cuyo primer efecto es de incomodidad y de cierta extraneidad a la situación, sensación indudablemente buscada por Machado al escribir estos versos, para vehicular una constante angustia, nombrada luego en el penúltimo verso.

El poema apareció en *Renacimiento* en 1907 con el título «En sueños» y se publicó ese mismo año en la colección *Soledades, galerías. Otros poemas*, ya sin título. Hay otros cambios, que mejoran estilísticamente el poema y añaden matices^[6]. Los dos primeros versos dan la ambientación espacial y al mismo tiempo describen una atmósfera: una calle “en sombra”, una tarde, no explicitada sino aludida por “el sol que muere”, que confiere una nota lúgubre al ocaso, unos “altos caserones” que no dejan ver el sol, cuyos reflejos (“ecos”) se siguen viendo en los balcones. Luego llega la primera pregunta que se hace el yo lírico: “¿No ves, en el encanto del mirador florido, / el óvalo rosado de un rostro conocido?”. Eso deja suponer la situación que es causa de la angustia del yo lírico: al pasar por una calle conocida, donde vive o vivía una mujer que amó, él levanta los ojos para encontrar el rostro de ella; pero sólo consigue ver una imagen difuminada, “como daguerrotipo viejo”, porque el vidrio de las ventanas, en el que todavía hay sol, impide una clara visión y, como un espejo, refleja los últimos rayos del “sol que muere”.

Si en el poema precedentemente examinado la superficie del agua de la fuente funcionaba, a nivel real y simbólico, como un espejo, aquí es el vidrio de la ventana el que tiene esta misma significación. El símbolo del espejo, o de algo que refleja, se encuentra a menudo en los poemas de Machado y se carga de una multiplicidad de valores, según el contexto. Aquí el vidrio-espejo hace borrosa una imagen, crea una ilusión, un ver-no ver que borra la realidad de los perfiles y da inseguridad a la visión, y sugiere la atmósfera angustiada y lúgubre que invade la calle “en sombra” y todo el poema. El poeta mismo subraya el efecto ilusorio al definir “equivoco” (v. 5) el reflejo^[7].

Los dos versos que siguen, con su hueco ruido de pasos y la tarde que avanza, vuelven a establecer un vínculo ideal con los dos versos iniciales, y añaden una nota tétrica a toda la escena. A los “ecos de luz” (v. 2) corresponden los “ecos del ocaso” (v. 8), que forman una sugestiva paronomasia y al mismo tiempo una sinestesia, y que hacen resonar lúgubrementemente los pasos del verso 7. El poema, llegado a su clímax, permite ahora la expresión directa del sentimiento: “¡Oh, angustia! Pesa y duele el corazón...” Pero de pronto se enciende una nueva luz de esperanza con una breve pregunta: “¿Es ella?”, que deja abierta la posibilidad de una presencia real, y no sólo en el recuerdo, de la figura femenina antes adivinada. Con el último verso se vuelve a cerrar esta esperanza, y con ella la tarde: “No puede ser... Camina... En el azul, la estrella.”

La sección titulada «Canciones», «Salmodias de abril» en la edición de 1903, se abre con un poema, el número XXXVIII, que ya existía en la primera edición de *Soledades*, donde se titulaba «Canción» y estaba dividido en tres partes: I (1 - 20), II (21 - 42) y III (43 - final). Se trata de un romancillo exasílabo, con rima asonante *a - a*, que se inserta en la tradición lírica de las letrillas con estribillo. Es casi un cuento: el yo lírico recuerda dos hermanas que veía a través de su ventana hilando y cosiendo. Pero un día la mayor de ellas, pálida y vestida de negro, le indica el vestido empezado por su hermana, que ya se quedará a medio hacer. La menor ha muerto, y en esa tarde de abril las campanas tañen anunciando el entierro. Llega otro abril, y otra tarde: ahora el yo lírico ya

no ve ni la hermana mayor, pero el huso que sigue girando solo, como movido por una mano invisible, denuncia su muerte. El cuarto está a oscuras, y sólo un espejo manda algunos destellos de luz. El yo lírico consigue mirarse en él, y el poema se cierra con la repetición, una vez más, del estribillo: “Abril florecía/ frente a mi ventana”.

El poema está lleno de contrastes: una triste historia contada o ‘cantada’ en tono alegre y ligero; elementos de muerte (además de la doble muerte de las hermanas) y elementos vitales (abril, el “balcón florido”); el tipo de versificación y la inserción de símbolos muy machadianos, que dan al poemita un aspecto poco homogéneo. En estas oposiciones está su gracia, y también su significación^[8]. En realidad, el cuento de las dos hermanas es el pretexto para insertar, una vez más, el tema de las ilusiones. Ilusión de las dos chicas, en primera instancia, que mueren jóvenes antes de haber entrado en la vida adulta; ilusión del poeta, que medita sobre los sueños propios y ajenos. El paso del tiempo es su pre-condición: en el poema éste está ritmado por la vuelta de la primavera, estación del renacimiento de la vida y de las ilusiones, con el estribillo: “Abril florecía / frente a mi ventana”. A cada vuelta algo ha pasado, alguien se ha ido; sólo el espejo permanece en el cuarto vacío habitado por la muerte, y el yo lírico se mira en él. Eso permite la coexistencia del tiempo pasado recordado, tiempo vital, y del presente, en que sólo el recuerdo melancólico queda vivo, duplicando o reproduciendo la triste historia contada. Si en los versos anteriores la tarde de abril soñaba, ahora es el espejo el que sueña: el espejo-alma, reflexionando sobre el paso del tiempo, la vida y la muerte, los deseos y las ilusiones, en un presente de hoy y de ayer^[9].

Perteneciente a la misma época debe ser el poema XLIII, en el cual reaparecen muchos de los objetos poéticos que estructuran el XXXVIII. En la edición de 1903 se titula «Mai piú» y está dedicado “A Francisco Villaespesa”; contiene once versos más que las versiones siguientes y está dividido en tres partes, I (1-15), II (16-21), III (22-34), mientras que a partir de 1907, con la eliminación de los versos centrales (12-22), cambia la partición de las secciones del poema, y por supuesto, su significación. El primer verso, “Era una mañana y abril sonreía”, ya sugiere una ambientación parecida a la del poema anteriormente comentado, y aquí como allá el poeta está frente a una ventana (de la cual en este caso se dice que está abierta). Otros elementos comunes son las flores y el son de las campanas, y la “tarde de abril”, porque aquí, tras los primeros diez versos en los que se habla de “rosa mañana” y de “oriente”, se pasa repentinamente a la tarde de ese mismo día, con un paralelo cambio de atmósfera^[10].

El poema queda así idealmente dividido en dos partes: en la primera, la mañana de abril, con su “horizonte dorado”, que sonríe, y en la segunda, la tarde “de melancolía”, que se anuncia ya desde el v.12. El viento, ahora, ya no trae “... el oriente/ en canto de alondras, en risa de fuente/ y en suave perfume de flora temprana” (vv. 9-11), sino “... dolor de campanas.../ Doblar de campanas lejanas, llorosas” (vv. 15-16). Aun así, el yo lírico se pregunta: “¿Qué dicen las dulces campanas al viento?” (v. 19). La atmósfera encantada de la mañana le ha hecho presentir la llegada de la alegría: ahora ve el mundo de manera positiva, como en la mañana, sin darse cuenta de que ya hay indicios de tristeza en el aire. Éste es el momento de mayor tensión del poema, suspendido entre la espera y la esperanza, entre la ilusión y la desilusión. Al ignorar los presagios negativos, hay como la expectación de un algo que va a llegar, y que ya llena el corazón. En ese momento, la alegría ya está ahí, está en la espera y en la esperanza que es casi una secreta certeza de una futura felicidad: la relación dialéctica entre presencia y ausencia se activa aquí; el presentimiento, en sí, revela una presencia todavía ausente, una inminencia.

La pregunta que va a continuación revela esta seguridad: el poeta no pregunta un dónde o un cuándo, sino “¿Al fin la alegría se acerca a mi casa?”, lo cual es casi una exclamación y deja suponer una respuesta positiva. La tarde de abril le contesta: “La alegría/ pasó por tu puerta.../ Pasó por tu puerta. Dos veces no pasa.” (vv. 23-25). La dura respuesta parece sugerir, en esta versión acertada y definitiva del poema, que la alegría consiste en la ilusión de su llegada, en la tensión de la espera, y

en una presencia que, en cuanto tal, no se da, pero que vive en el ámbito mágico de la relación presencia - ausencia. Desde este punto de vista, este poema contiene, o es, la justificación teórica de la existencia del sentimiento, o sensación, de presencia - ausencia, que, cuando está vigente, alegra el alma y el corazón. Hay que señalar que en este caso el tiempo sobre el que influye es, además del presente, el futuro, mientras que en los casos anteriormente examinados se refería al presente y al pasado. Pasado - presente - futuro unidos, como hemos visto, en un único flujo de temporalidad: "Hoy es siempre todavía".

Se vuelve a la relación con el pasado en el poema XLIX, fechado 1907, y titulado «Elegía de un madrigal». Está dividido en dos partes, sea tipográficamente (hay asteriscos que las separan), sea desde el punto de vista del contenido. Como en otros poemas, la primera parte funciona aquí como una introducción, que recrea una atmósfera agobiante y grávida de signos negativos. Hay en ella una cantidad considerable de elementos simbólicos típicamente machadianos: una tarde "de soledad y hastío", el alma, que era "un ancho y terso río" pero que "ni tenía un pobre juncal en su ribera"; el contenido de las dos exclamaciones, que condensan en pocas pero significativas palabras la visión del mundo que el yo lírico tuvo en aquel momento: "¡Oh mundo sin encanto, sentimental inopia/ que borra el misterioso azogue del cristal!", y la visión de sí mismo con respecto al mundo: "¡Oh el alma sin amores que el Universo copia/ con un irremediable bostezo universal!"

La segunda parte es la que aquí nos ocupa. Mientras que el *incipit* de la primera parte era "Recuerdo que...", el de la segunda es: "Quiso el poeta recordar a solas" (v.9). Del recuerdo en primera persona se pasa al deseo de recordar, expresado en la tercera persona del pretérito. Se trata de un recuerdo de una tentativa de recordar, o sea, por así decirlo, un recuerdo 'de segundo grado'. El objeto de la evocación son "las ondas bien amadas, la luz de los cabellos/ que él llamaba en sus rimas rubias olas" (vv. 10-11), ese amor de antaño, ahora ausente aún de su alma (cf. el "alma sin amores" del v.8). El primer método que el poeta aplica para conseguir su fin es la lectura, probablemente de esos versos: pero el poeta se da cuenta en seguida de que sus rimas no le traen recuerdo alguno. "La letra mata", dice, y es verdad que para Antonio Machado el pasado aún no está escrito, o por lo menos no el pasado que a él le interesa aquí, o sea *das Vergangene*. Por tanto, no insiste en este camino.

Pero luego, he aquí que, en un día "como tantos", casi sin quererlo, le llega el perfume de una rosa que estaba brotando, y con él la "luz de los cabellos" de la mujer amada, "porque un aroma igual tuvieron ellos" (v.17). El poeta ha llegado al recuerdo, pero no, como se podría pensar, proustianamente, en el sentido de que un aroma le hace volver atrás en el pasado y encontrar el recuerdo deseado, sino que le evoca (en sentido etimológico) la rubia mujer, que se hace presente en el tiempo presente del poeta. El recuerdo no es un retorno al pasado, sino que es el pasado el que va hacia el presente y se une con él. En ese momento, por tanto, se produce la situación de presencia y ausencia, que en este poema acontece en el pasado, o sea sólo como recuerdo, puesto que el emisor lírico está hablando, en esta segunda parte que ve al poeta como personaje, desde una perspectiva externa al momento de la evocación, y ya lejana.

Presente pero más evanescente es la relación dialéctica entre presencia y ausencia en el poema LXII, el cual se publicó en *Helios* en 1904, con el título «Galerías», que se mantuvo en *Soledades, galerías. Otros poemas* (1907) y fue luego abolido. Es una silva-romance, con rima asonante e - o. La composición se abre con la descripción de un paisaje, que luego resulta ser un sueño. La palabra "desperté" en el v. 5, parece indicar que se trata de una ensoñación verdadera, o mejor, fisiológica^[11]. Sin embargo, aun estos sueños, en los poemas de Machado, tienen una importancia y una significación que va más allá de la mera oposición sueño - realidad, en el sentido de que no están concebidos, más que en unos pocos casos, como sinónimo de ilusión o de deformación de la realidad. El sueño para Machado es una vía de conocimiento, una recreación de lo no presente. Es, en otras palabras, una de las dimensiones que adquiere la relación dialéctica de presencia y ausencia,

puesto que, en este sentido, el sueño se parece al recuerdo^[12]. Años más tarde, en una carta a Guiomar, escribirá: “Se sueña frecuentemente lo que ni siquiera se atreve uno a pensar. Por esto son los sueños los complementarios de nuestra vigilia, y el que no recuerda sus sueños, ni siquiera se conoce a sí mismo” (*apud* Zubiría 1966: 67).

Así, la pregunta que sigue en el verso 5 se puede entender más claramente: “¿Quién enturbia/ los mágicos cristales de mi sueño?”, que revela una conciencia onírica actuando en la ensoñación para alcanzar un conocimiento, a la que se opone el ‘despertar’, visto aquí como un perturbador de esta búsqueda, un destructor de ese momento mágico. La consecuencia es el estado de confusión del poeta: “Mi corazón latía/ atónito y disperso” (vv. 7-8). Inútil volver a reanudar los hilos del sueño: la tentativa no dará frutos positivos. El yo lírico trata, sin embargo, de evocar, nombrándolos, los objetos de su ensoñación: sol, agua, arco iris, prado; pero eso no puede servir para recrear el mundo soñado y ni siquiera para retenerlo con su verdad casi alcanzada. La desolación del comentario final no deja lugar a dudas; el sueño (o ese sueño) ya se ha ido para siempre, y con él la intuición que traía: “Y todo en la memoria se perdía/ como una pompa de jabón al viento” (vv. 13-14).

En este poema la relación presencia - ausencia no cumple una función destacada; se queda, por así decirlo, en el umbral, como deseo frustrado, y deja sólo una impresión de su presencia, una vaga sensación de haber perdido algo antes de poseerlo. Hasta se podría decir que ella misma está aquí presente y ausente al mismo tiempo, cercana pero inalcanzable, viva y muda. Esta condición es causa de angustia para el yo lírico: por explícita admisión del poeta, la imagen de la pompa de jabón ejemplifica la angustia existencial heideggeriana, tal como la “tarde cenicienta” del poema LXXVII (Macrí 1969: 1.155). Pero, mientras que el LXII deja transparentar la posibilidad de llegar a atrapar el sueño, aunque al final eso no se realice, el poema LXXVII empieza donde el otro termina, o sea por la angustia, expresada simbólicamente en el v.1, “Es una tarde cenicienta y mustia”, y nombrada en los vv. 3 y 5. La segunda parte del poema es una descripción del estado anímico del poeta, que no logra una mágica evocación de su pasado, y sólo siente una vaga nostalgia de algo que fue y soledad en su corazón. La dialéctica de presencia y ausencia se adelgaza aún más y no llega ni a ser formulada en cuanto deseo: se reconoce, pero *in absentia*.

El poema LXXXIX parece insistir sobre la importancia y el valor del sueño-recuerdo:

Y podrás conocerte, recordando
del pasado soñar los turbios lienzos,
en este día triste en que caminas
con los ojos abiertos.
De toda la memoria, sólo vale
el don preclaro de evocar los sueños.

Este breve poema fue publicado por primera vez en *Revista latina* en 1907, y añadido luego a *Soledades, galerías. Otros poemas*. Es una silva-romance con rima asonante *e - o*. Aquí se afirma explícitamente la relación entre el conocimiento y el sueño; es importante señalar que el sueño no es un conocimiento *per se*, sino que necesita ser recordado y meditado. Por eso se habla de “turbios lienzos”: el sueño difumina los objetos, dejando imágenes borrosas; no copia la realidad: la revela, le da significado. El sueño, como el espejo, no deforma la realidad: la recrea, la transfigura. Así, recordando los propios sueños, llega uno al conocimiento de sí mismo. Los “ojos abiertos” ya no corresponden a la actitud de vigilia de quien no se deja engañar por las ilusiones y mira a la realidad, sino a la pérdida de la capacidad de soñar: quien ya no sueña, que por lo menos recuerde los sueños pasados. La evocación de los sueños se pone, en este poema, como el don más alto del hombre; la memoria, el lograr recordar está bien empleado en el recuerdo de los sueños.

Por supuesto, el poeta se está refiriendo en primer lugar a los sueños de la vigilia, los que el yo lírico trataba de recordar volviendo a un parque, oliendo una rosa, mirando a su alrededor, en el

patio de su casa. Evocando su pasado, no simplemente pensando en él; llamando el sueño-recuerdo hacia sí mismo, y no volviendo hacia él; haciendo posible esa relación entre presencia y ausencia, que permite una doble vivencia en un momento único, una superposición de dos tiempos distintos, una síntesis de pasado y presente y, por qué no, de presente y futuro.

Los efectos positivos del recuerdo son el tema de la composición LXXIV:

Tarde tranquila, casi
con placidez de alma,
para ser joven, para haberlo sido
cuando Dios quiso, para
tener algunas alegrías... lejos,
y poder dulcemente recordarlas.

Esta silva-romance se publicó a partir de la edición de 1907. Es evidente el contraste entre este poema y el LXII o el LXXVII: aquí la serenidad, allá la angustia; aquí el canto del alma por la (momentánea) posesión del recuerdo, allá la frustración de una imposibilidad. El recuerdo de las alegrías es en sí alegría; el adverbio 'lejos' indica una lejanía temporal, además de espacial y es usado para que las alegrías no parezcan demasiado sepultadas en el pasado. En efecto, no lo están: si en el v.3 se opone un "ser joven" a un "haberlo sido", en el v.5 sólo se usa el Infinitivo Presente y no el Pasado; la alegría no pertenece solamente al pasado, por el mero hecho de poderla recordar. Gracias al recuerdo, la alegría pasada es presente, se actualiza en el proceso de la evocación. Eso lleva a una serenidad de alma, que se reconoce y reencuentra, en el mágico momento de unión de los dos tiempos.

Finalmente, el poema LXXXV, que fue publicado en 1907. En *Páginas escogidas* (1017) se titulaba «Nevermore», con una clara referencia al poema «The raven» de E. A. Poe, ya aludido con el título, luego abolido, del poema XLIII «Mai piú». De todas formas, el poema LXXXV está en un plano distinto con respecto al XLIII. Los primeros doce versos describen un paisaje primaveral, con sus frescas lluvias que llevan nueva juventud a la naturaleza. Todo parece renacer, en un clima de tranquilidad y armonía. Sin embargo, el yo lírico no está en comunión con la atmósfera idílica que le rodea, y recuerda cómo maldijera su "juventud sin amor" (v.12).

En la última cuarteta hay un cambio: se pasa repentinamente al presente (tiempo desde el cual había partido para la evocación de la escena primaveral), con un abrupto adverbio temporal: "hoy", al que añade, para marcar la distancia cronológica, "en mitad de la vida". De la época de su juventud a la de la madurez: mucho tiempo ha pasado; ahora el yo lírico medita sobre su vida. Y si antes (vv. 9-12) había afirmado: "Bajo ese almendro florido,/ todo cargado de flor,/ -recordé-, yo he maldecido/ mi juventud sin amor", llegado a la madurez añora la juventud, pero no la de su pasado vivido, histórico, sino la del sueño. El yo lírico no concibe la juventud real -que no vivió como tal- como en una 'edad de oro' a la que quisiera volver, pero añora su juvenil capacidad de soñar una vida mejor, porque el sueño es otra forma, quizá más verdadera, de manifestación de su propio ser. En efecto, puesto que, en cierto sentido, el yo lírico puede decir que nunca vivió su juventud, el hecho de poderla soñar significa que el sueño puede más que la 'realidad', que el sueño se hace y es realidad. La juventud, no vivida, sólo soñada en la primavera de su vida, podría volver, en su madurez, otra vez, en sueño. Por eso el yo lírico exclama: "¡Juventud nunca vivida/ quién te volviera a soñar!" (vv 15-16). Estos versos finales dejan abierto el poema y quizá sea por eso por lo que Machado decidió quitar un título tan unívoco como «Nevermore», que de por sí ya es una respuesta, negativa, y contradice toda su teoría de los sueños.

En este poema la relación presencia - ausencia se plantea así a nivel temático, a través de la base temática de la temporalidad, del pasado y de los sueños. No se realiza concretamente, no existe un *leit-motif* que permita revivir un recuerdo del pasado, pero se sugiere a nivel del deseo, con la

exclamación final (vv. 15-16), su existencia en un mundo posible, el de la añoranza y de la esperanza. Es, otra vez, teorizada más que puesta en práctica.

El mismo deseo, pero sin la definición concreta de su objeto, se encuentra también en el poema XCIII, que apareció en *Renacimiento* en 1907. Aquí, como en otras ediciones de las poesías de Machado, se titulaba «Ruidos», título que desapareció sólo desde las *Poesías completas* de 1936. Los “deletreos de armonía/ que ensaya inexperta mano” (vv. 1-2) que el yo lírico escucha, son los mismos que escuchaba cuando niño. Entonces él soñaba con algo vago, indefinido y quizá indefinible, “con algo que no llegaba,/ todo lo que ya se fue” (vv.7-8). Sus sueños fallidos, nunca realizados, representan, en el momento del recuerdo, lo que hace posible la recuperación de un análogo momento, recordado, de su niñez, y actualizan otra vez esa relación de presencia y ausencia, frustrada por una doble ausencia: la de la falta, en la experiencia, de un recuerdo concreto, y, por consiguiente, la de la imposibilidad de vivirlo. La vida, una vez más, se presenta aquí como un sueño, el sueño de los recuerdos pasados, que no han alcanzado ni siquiera entonces un estado de presencia absoluta.

La relación dialéctica entre presencia y ausencia puede así estar marcada por la presencia real del objeto o de la sensación que se recuerda, como en el poema VII, donde tras la estancia en el patio de su niñez el yo lírico recuerda los olores de la albahaca y de la hierbabuena, y con ellos un gesto, hundir las manos en el agua, para agarrar los limones. O bien puede estar marcada por la ausencia de recuerdo, como en el poema XCIII, donde el yo lírico sólo tiene una vaga impresión de un deseo y un anhelo hacia algo que no tiene existencia factual. En todo caso, el poema surge siempre del enfrentarse con una ilusión y con una búsqueda frustrada: el niño no pudo coger los limones, ni los cogió el adulto en su vuelta al patio (poema VII); la disonante melodía del piano lleva imprecisos recuerdos de un ‘algo’ que nunca ha existido (poema XCIII); la fuente en el parque sólo puede evocar una melancolía indefinible (poema VI); los niños que llenan con sus gritos la plaza en sombra sugieren un recuerdo igualmente vago (poema III); hasta el antiguo amor del yo lírico es un melancólico destello, y lo que se recuerda no es la mujer amada, sino la tristeza de esa historia de amor (poema XLIX).

Es en esta vaga melancolía donde puede brotar el recuerdo, donde se conjugan los tiempos del pasado con los del presente, donde, por un instante, se alcanza la superposición de dos momentos. Su mecanismo de funcionamiento, más allá del clima en que se realiza, guarda una analogía estructural con lo que para Heidegger era la poesía: una apertura y una revelación de la verdad, a la que sigue clausura y oscurecimiento. Así es el movimiento de la relación dialéctica de presencia y ausencia: el espacio del poema es como un respiradero abierto, que permite por un momento una mágica conjunción para luego dejar que se pierda en un no tiempo y un no espacio.

Bibliografía

- | | |
|-----------------------------|---|
| BARBAGALLO, Antonio
2000 | “Ausencias, verbos y adjetivos <i>evolutivos</i> en la poesía de Antonio Machado”, <i>Quaderni Iberoamericani</i> , I 89, pp. 16-22 |
| CEREZO GALÁN, Pedro
1975 | <i>Palabra en el tiempo</i> , Madrid, Gredos. |
| GULLÓN, Ricardo
1970 | <i>Una poética para Antonio Machado</i> , Madrid, Gredos. |
| MACRÍ, Oreste, ed.
19693 | <i>Antonio Machado, Poesie</i> , Milano, Lerici (primera ed.1961) |
| RIBBANS, Geoffry
1971 | <i>Niebla y soledad. Aspectos de Unamuno y Machado</i> , Madrid, Gredos. |

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio 1967	<i>Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión</i> , Barcelona, Lumen.
ZUBIRÍA, Ramón de 19663	<i>La poesía de Antonio Machado</i> , Madrid, Gredos.

Notas

[1] Todas las citas de poesía y prosa se referirán a esta edición, que por otra parte coincide en la numeración de los poemas con las demás ediciones de poesía completa.

[2] Sobre la temporalidad cfr. también el estudio léxico de Barbagallo (2000).

[3] En el capítulo V, Ribbans reproduce, modificándolo, un artículo precedentemente publicado, y da una minuciosa información acerca de cuáles poemas fueron eliminados. (Los poemas desechados se publican, de todas formas, en las Poesías completas, aunque en una sección distinta, llamada "Soledades", que incluye también esos poemas "olvidados" y recuperados por Dámaso Alonso). El artículo de Ribbans, además de contener inexactitudes e interpretaciones no muy elaboradas de los poemas, se ocupa en demostrar, casi con saña, lo feos que eran las poesías rechazadas, y por tanto, la existencia de una evolución en la producción machadiana.

[4] Sánchez Barbudo (1967: 85) dice: "Con este primer poema de su primer libro, Machado inicia esa técnica, que luego tanto emplearía, de dramatizar el monólogo interior, personificando bien sea la fuente, la tarde o la noche, para que aquello que tiene frente a sí, o le rodea, le sirva de interlocutor imaginario."

[5] Cfr. Gullón (1970), quien afirma: "El agua es espejo donde hombre y mundo se hallan copiados, duplicados -movibles, borrosos cuando la brisa sopla, cuando una mano se hunde y agita la corriente-, y concurre con el espejo propiamente dicho, y con los de otro tipo, a constituir el ámbito peculiar de esta poesía" (p. 139). Y un poco más arriba: "Una de las razones de que el espejo como espacio se ajuste bien a las intuiciones de Machado es que para éste el universo tenía una textura ilusoria que el cristal manifestaba con verdad. Las ilusiones que parecen realidad y las realidades ilusorias se suceden, o coinciden en el espejo y éste las iguala, unificando su sustancia" (p. 138).

[6] Por ejemplo, la sustitución del verbo en el v. 8, que de "se apagan" se convierte en "se extinguen", o el doble añadido de los puntos suspensivos en el último verso.

[7] Aún más explícito, a este respecto, es el poema LIV, «Los sueños malos», que reproduzco a continuación: "Está la plaza sombría;/ muere el día./ Suenan lejos las campanas./ De balcones y ventanas/ se iluminan las vidrieras,/ con reflejos mortecinos,/ como huesos blanquecinos/ y borrosas calaveras./ En toda la tarde brilla/ una luz de pesadilla./ Está el sol en el ocaso./ Suenan el eco de mi paso./ -¿Eres tú? Ya te esperaba.../ -No eras tú a quien yo buscaba." El parecido externo de los dos poemas es extraordinario, pero aún más lo es el hecho de que Machado haya compuesto con los mismos elementos dos poemas tan distintos bajo el punto de vista de la atmósfera creada.

[8] Dice Sánchez Barbudo (1967: 157): "Dámaso Alonso califica este poema, muy acertadamente, de ?tenue y misteriosa canción?. Y su encanto, en efecto, tiene que ver con el ritmo, con su canción; y con lo tenue, con la levedad de las palabras y sentimientos; y, sobre todo, con ese como misterio flotante que queda en la habitación vacía, en la que brilla el espejo, esa tarde de abril".

[9] Sobre este tema recuérdense los versos del poeta: "... Está el ayer alerta/ al mañana, mañana al infinito,/ hombre de España: ni el pasado ha muerto,/ ni está el mañana -ni el ayer- escrito" (CI) y léanse las páginas que Cerezo Galán (1975: 205-225) dedicó al tema del pasado, donde, entre otras cosas, hace una distinción, en la línea hegeliana, entre lo pasado (*das Vergangene*) y lo sido (*das Gewesene*), que corresponde a la diferencia establecida por Machado mismo entre el 'pasado apócrifo' y el 'pasado irreparable'.

[10] No tan repentino era el cambio en su primitiva versión, porque los versos eliminados, bastante narrativos, contaban que el poeta, tras saber de la mañana que un peregrino (la alegría) iba a llegar pero estaba lejano todavía, cierra la ventana y se duerme. Al despertarse, ya es la tarde: el peregrino pasó y no volverá a pasar. Como se ve, si éste hoy fuera el poema, no habría ninguna razón para incluirlo en esta reseña, puesto que así planteado no deja espacio para que se desarrolle la relación de presencia y ausencia, que necesita más misterio y una atmósfera evanescente.

[11] Los dos poemas que siguen, en cambio, tienen que ver con otro tipo de sueño, casi metafísico y de todas formas un sueño de la imaginación, que el poeta tiene estando despierto, y que es "como un volverse hacia dentro la conciencia, como una absorción de ésta por lo más hondo del alma", cf. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, apud Cerezo Galán (1975: 109).

[12] La relación sueño - recuerdo se puede invertir y hasta confundir: así parece sugerir Zubiría (1966: 96) cuando afirma: "¿Recuerdos? ¿Sueños? Para nosotros, como ya hemos dicho, las dos cosas: sueños de recuerdos, y recuerdos de sueño, todo mezclándose y confundándose en el espejo de la memoria".

© Artifara

ISSN: 1594-378X





Joaquín Gurruchaga: una voz escondida

Guillermo Carrascón

“Il dilemma azione~contemplazione s’impone a chiunque affronti l’avventura di esistere; ma s’impone più decisamente a ogni poeta. Perché la poesia non può non avere come oggetto immediato la vita – la cerchi essa sulle strade del mondo o nei labirinti dell’anima –; ma nell’istituirla a oggetto essa se ne allontana, e s’addentra in un’altra vita, quella dell’arte...”^[1]. Tan exactas palabras escribía hace casi cuarenta años Cesare Segre [1964: XV] y poco importa que fuesen el incipit de un estudio introductorio a un autor tan alejado de nuestros intereses de esta jornada como el Ludovico Ariosto estadista y poeta (o quizá importa, sí, como refrendo de la validez de ciertas afirmaciones universalizantes, validez que es al fin y al cabo confortación en la tarea crítica). Pero sobre todo lo que me interesa ahora es que esa afirmación se ajusta a la perfección para describir y tratar de iluminar la creación poética –o al menos la creación poética disponible– del “nuevo” autor que quiero presentar hoy aquí.

Porque en efecto Joaquín Gurruchaga es fundamentalmente un contemplativo, que si en su creación se pone la vida, concretamente la vida vivida, el *Erlebnis*, como objeto poético, y como un objeto particularmente inaprehensible, fugaz, huidizo, no por ello dejará de plantearse, en su obra, ese mismo dilema que Segre expone en manera teórica y que en la formulación de Joaquín Gurruchaga suena así:

Quiero cantar ahora en este tiempo mío
el esqueleto oculto de las cosas que viven,
de las bocas que ven, de los ojos que comen,
mientras nos hablan tristes de algo que no
sabemos.
Pero la libertad no es nunca eso:
es luchar con la muerte sin que nos demos
cuenta,
atacar los relojes que nos cierran la puerta
mientras el tiempo ladra como ladran los
perros.

5 de octubre 1982

[1996: 1.IV][2]

La poética de Gurruchaga se articulará, en su última fase creativa, precisamente alrededor de ese esfuerzo de “cantar el esqueleto oculto de las cosas que viven”, de aprehender a través de la palabra la vida, (la vida verdadera, empero, no la del arte) la vida en su enigma: ese “algo que no sabemos” del que nos hablan las cosas. Tengo la impresión de que esa tensión que tan precisamente definen las citadas palabras de Segre, esa tensión entre vida que podríamos llamar “en bruto” y vida prefigurada, artística, lírica, es una tensión que preside la arquitectura de la palabra poética de Joaquín Gurruchaga.

Pero tengo también la sensación de estar empezando la casa por el tejado, porque lo más probable es que en la pléyade, sin ningún ánimo peyorativo, de la poesía contemporánea española,

Joaquín Gurruchaga sea para la inmensa mayoría un planeta desconocido. Empecemos por presentar, pues, al hombre.

Vasco de San Sebastián, Joaquín nació en 1910 hijo único en una familia burguesa, de padre arquitecto:

Viene mi padre,
viene Mahler
andando bajo los tamarindos.
Arquitecto de piedras y sonidos,
de lágrimas y cuartos en penumbra.
... ..

24 de septiembre, 1982

[1996: 1.I, 1-5]

En estos versos, que abren la primera sección del volumen *El tiempo, el humo, el pasado*, la referencia autobiográfica es explícita (como lo es también la referencia metapoética de los versos 11-12: “Escribo porque una voz / me dicta desde dentro”); doblemente explícita, porque si la referencia al padre arquitecto y pianista aficionado queda clara, no lo será menos para quien conozca la capital balnearia vasca la mención del paisaje urbano infantil que recogen los tamarindos, árboles característicos todavía hoy de tantas calles del ensanche decimonónico donostiarra.

La insistencia familiar lleva a Joaquín a prepararse para el ingreso en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, ingreso que estaba entonces regulado por un examen de dibujo de gran dificultad: “Yo vuelvo de clase / con mis dibujos bajo el brazo” [1996: 1, XXIX, 3-4] recordará en 1985). Entre los amigos vascos con los que Joaquín se instala para estudiar en la capital, como tantos jóvenes burgueses de provincias, mencionemos a Jorge Oteiza (Orío 1908), que matriculado en Medicina pronto la dejaría para seguir su vocación artística; y a Rafael Múgica, un año más joven que Joaquín, destinado a estudiar Ingeniería Industrial y a descollar en las letras con el pseudónimo de Gabriel Celaya. No he podido todavía comprobar si el joven Gurruchaga se alojó también, como su coterráneo Celaya, en la Residencia de Estudiantes de la “Colina de los Chopos”, pero no cabe duda de que por sí mismo o través de sus amigos entró pronto en contacto con este y otros centros del ambiente intelectual y literario de la capital española. Esta era por aquellos años escenario de un renacimiento cultural que ha justificado, como es bien sabido, que se llame a la época Edad de Plata. En este ambiente prolífico y estimulante, Gurruchaga abandona los estudios de Arquitectura y atraído por el prestigio de profesores como Ortega y Gasset y Menéndez Pidal, se matricula en la Facultad de Filosofía y Letras, donde se licenciará, inmediatamente después de la guerra civil española, tanto en Filosofía como en Historia y donde desde el principio comienza a desarrollar su vocación literaria y a escribir poesía. Así cuando en el año 1936 estalla la guerra tiene ya preparado un primer poemario que Manuel Altolaguirre le ha prometido publicar en su colección “Héroe”. La guerra trunca también, junto a tantas cosas de mayor relieve, el proyecto editorial de Gurruchaga, y cuando se apaga el eco del último disparo fratricida, en España se impone, por muchos años, el silencio. Y el silencio caracterizará la ulterior poética del autor: silencio interno como tema, sobre el que luego volveremos, y silencio externo, material, espeso para la obra de un poeta que durante muchos años mantendrá en secreto su laborío lírico, como si le diese vergüenza alzar la voz, su voz humilde y límpida, en esa España de la postguerra en la que tantas voces no pueden sonar y tantas otras han sido silenciadas para siempre.

Así, mientras este protagonista anónimo del exilio interior desarrolla su vida normal, tan normal como podían ser las vidas españolas de postguerra, mantiene un increíble diario lírico secreto que sólo en 1995, tras arduo trabajo de su mujer, primero, y de sus hijas María Luisa y Ana que se ocupan de la edición, comienza a ver la luz en las primorosas prensas de Emilio Torné. Acabada,

decíamos, la guerra, en los duros años cuarenta, Joaquín Gurruchaga cursa otra licenciatura, esta vez en Ciencias Políticas; más tarde, estudios en la Escuela de Cine, donde se hará amigo de Bardem y Berlanga y empezará una aventura de producción cinematográfica que, a través de muchos sinsabores, culmina con su participación como productor ejecutivo en la película *Tristana* de Luis Buñuel (1970). Mientras tanto da clase de historia del arte; primero en el Instituto de Bachillerato madrileño Ramiro de Maeztu; después en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, como profesor ayudante de Emilio Lafuente Ferrari al que sucederá más tarde en la cátedra. Y sigue escribiendo poesía, poesía de la que ni siquiera su familia sabe, poesía que, como para aumentar su seclusión, garrapatea a lápiz con caligrafía críptica en cuadernos escolares. En los años 80 su diario poético menudea, se hace más intenso, adquiere una continuidad a veces casi cotidiana. A estos años, del 1982 al 1993, corresponden los poemas que verán la luz en los dos primeros volúmenes publicados: *Últimos poemas*, de 1995 y *El tiempo, el humo, el pasado*, del 96; que son los poemarios de los que me ocuparé a continuación. Por fin, en el 2000, aparecieron los poemas que nunca publicó Altolaguirre, en un volumen titulado simplemente *Primeros poemas (1929-1936)*. Era destino que Joaquín Gurruchaga no llegase a verlos impresos: falleció algunos meses antes de la aparición del libro, el 22 de enero de ese mismo año 2000.

El proceso de preparación de los volúmenes había seguido un recorrido complicado. En primer lugar, para evitar que los poemas, escritos a lápiz blando, se borrasen, la mujer de Joaquín Gurruchaga se había ofrecido a copiarlos a máquina, pero la caligrafía en la que estaban escritos suponía un obstáculo insuperable. La solución fue que, pacientemente, el autor mismo los fuese leyendo al magnetofón y que, a partir de esta grabación su mujer realizase la transcripción mecanográfica. Superada la primera situación de total indescifrabilidad, María Luisa y Ana Gurruchaga obtuvieron la autorización de su padre para leer los 1.800 poemas resultantes del trabajo mecanográfico de su madre y llevar a cabo una selección destinada a la publicación, que tras consultas varias (Manuel Fernández Montesinos, yerno de Joaquín Gurruchaga, y Laura García Lorca recomendaron con convicción la edición) y diversos problemas con las editoriales encontró, a través de la ayuda de Mario Hernández, la comprensión y el buen hacer de la editorial Calambur de Madrid.

A grandes líneas pues la trayectoria vital y editorial de este hombre de cuya última poesía voy a ocuparme a continuación. Inútil advertir que no se podrá dar una visión general de la poesía de Joaquín Gurruchaga mientras no sea posible estudiar con calma y detenimiento el material todavía inédito, que es muy abundante. Los poemas publicados corresponden a dos fases bien diferenciadas, de juventud y de última madurez. En total se trata de unas 300 composiciones de un *corpus* de 1.800, por lo que cualquier observación o impresión sobre la poética de Joaquín Gurruchaga tiene que ser relativizada en estos términos.

Dejaré mucho del espacio que me queda a esta poesía de madurez, a la última fase de la producción de esta voz lírica escondida detrás de la cual estuvo el hombre Joaquín Gurruchaga. Alguien ha dicho que tratar de explicar un poema es como desmontar un ventilador para ver de dónde viene el viento. Trataré de evitar tan ingenua falacia, limitándome a pergeñar en trazos que no pueden ser más que aproximados las que me parecen líneas fundamentales y los constituyentes básicos de esta poesía acendrada en el silencio. Quiero ir desgranando, hoy, una lectura selecta, mi propia antología temática, construida en torno a los temas que me parecen fundamentales en los 204 poemas compuestos en el decenio 1982-1983 y publicados en los dos libros mencionados.

Y uno de estos temas es precisamente ese silencio que yya he tenido ocasión de mencionar; silencio que nos lleva de nuevo a ese exilio interior del que antes hablaba. Aclaremos: la palabra exilio no forma parte del léxico poético de Joaquín Gurruchaga, pero ciertamente el que podríamos llamar concepto de exilio existencial, de vida como exilio, no está ausente de su universo poético:

No ha sido culpa mía
si me he sentido solo.
No ha sido culpa mía
ni de nadie
la vida que he vivido contra todos.
Hoja que tiembla. Soledad.
Frenético movimiento del océano
en el oscuro delirio de la noche.
No ha sido culpa mía
ni de nadie
si he vivido mi vida contra todos.
Pero ahora respiro. Tus ojos sonrían y
respiran
y estoy sólo contigo y no estoy solo.

25 de octubre, 1982

[1996: 1,IX]

Por otra parte no parece en absoluto improcedente asociar una cierta idea de exilio al silencio, que es en cambio un término recurrente y un motivo constante de su poesía; silencio que se manifiesta, no hay que olvidarlo, del poema hacia afuera, como la muy real no publicación, no comunicación de la propia existencia, y que para la voz poética adquiere también la fuerza imperiosa de un requisito necesario para su labor creativa:

Si las palabras
son disparos,
balas invisibles
que se pierden
o dan en el blanco,
si deseamos
convertir las palabras
en un árbol,
en una cima,
en una nube,
en un pájaro,
*hay que respirar profundamente
y esperar en silencio.*
Todo saldrá bien.
No se oirá ningún disparo
y alguien nos estará esperando.

27 de septiembre, 1982

[1996: 1,III]

Si deseamos, declara el yo lírico, reconstruir la realidad con la palabra poética, “convertir las palabras en un árbol, en una cima” – el cosmos– “en una nube, en un pájaro” –el tiempo, como luego veremos– “hay que esperar en silencio”. Es la actitud contemplativa a la que aludía citando las palabras de Segre: “respirar profundamente, esperar en silencio”. O bien, “cantar en silencio”, aún más explícita la exigencia poética en el verbo cantar:

De pronto todo se hizo posible,
un día y una tarde,
un otoño amarillo y un invierno.
Lo imposible era un pájaro que
ya no se veía, lejos,
volando entre nubes oscuras.
Todo el espíritu se hizo transparente,
la conciencia cantaba en silencio
como un árbol en flor.

Y un día y una tarde, y un otoño
amarillo, y un invierno.

18 de febrero de 1988

[1995: 1, XXXV]

El silencio se perfila así, a menudo, como condición favorable, aún más, como circunstancia necesaria para esta poesía que es silencioso canto de la conciencia, comunicación del espíritu transparente con el todo posible. Quizá porque en el silencio es posible escuchar la voz callada de las cosas:

Nadie conoce
la soledad de los paraguas.
Nadie sabe que los patios aman a las flores.
Y que el humo de una chimenea en invierno
es un sonido que se desvanece sin ser oído.
No sabemos nada los unos de los otros.
No conocemos la voz de los armarios.
La antigua vida de un jarrón.
Las palabras a media voz de las alfombras.
La estúpida violencia de los timbres.
Y la crueldad o la ternura de un teléfono.
No sabemos nada de las cosas.

30 de noviembre, 1982

[1996: 1, XII]

El silencio puede por tanto ser una aliado en la indagación del enigma existencial, y esto lleva al yo lírico a indagar sobre su naturaleza, a colocar el silencio en la esfera de lo material, a preguntarse sobre su estructura y su función, a escucharlo, a escuchar al silencio: "Quiero volver a vivir ese aire, / ese invierno, esos otoños. / Vivir en la casa en que he vivido, / oír sus voces, *su silencio*, / el piano de mi padre, / los ojos de mi madre, / la ausencia de sus pasos, / *su silencio*." [1996: 1, VIII, subrayados míos].

Pero el silencio puede ser también un obstáculo que se opone a la búsqueda poética:

Sé que estás ahí,
siempre en silencio.
Necesito tu voz, un grito tuyo,
un ruido muy pequeño.
Mis oídos te buscan
y solo encuentran silencio.
Soy una calle vacía
bajo la lluvia.
Las puertas y las ventanas
cerradas.
Estás ahí. Necesito sólo
un ruido muy pequeño.

3 de octubre, 1991

[1995: 1, XLVII]

y puede ser, incluso, el silencio de la muerte:

Lentamente va muriendo el año
como una bandada de pájaros que pasa.
Frío, después silencio.
¿Así será la muerte cuando llegue?

¿El silencio de unos pájaros que pasan?
El tiempo, siempre el tiempo,
es el arquitecto de la vida,
un extraño arquitecto que quizá no exista.
¿Y la Historia? ¿Y todo lo que ha sido?

28 de diciembre, 1984

[1995: 1, X][3]

En cualquier caso la frecuente presencia del silencio constela el universo poético de Joaquín Gurruchaga, a menudo asociado por analogía o por contraposición con otros elementos que podríamos considerar como motivos fundamentales en la configuración del idiolecto lírico del autor. En primer lugar se puede considerar como opuesto a la poética de “esperar en silencio” que hemos visto hace poco el deseo explícito de cantar y de contar que se manifiesta en algunas composiciones: la ya citada “quiero cantar ahora en este tiempo mío” [1996: 1, IV] donde la perífrasis volitiva reformula, sin llegar a anularlo, el eco clásico tantas veces reiterado por la poesía de todos los tiempos y tradiciones, como si la necesidad de afirmar la voluntad poética, – ¡que podríamos, en este contexto, llamar la voluntad canora! – naciese justamente de esa imposición del silencio. Quizá más claramente explicitada aún, la oposición entre la poética del silencio y la “voluntad canora”, en la adversatividad del incipit de este otro poema:

Sí, pero deseo contar
las cosas de mi vida.
Calles, amigos y algo más
que no sé en qué consiste.
Y calles con gente y calles
vacías. Y habitaciones encendidas.
y a mí junto a un reloj
frente a una luz eléctrica.

27 de septiembre, 1991

[1995: 1, XLVI]

Es como si el yo lírico combatiese entre un silencio que es el ámbito de la contemplación, y el deseo de cantar, de dar forma, de estructurar como un “arquitecto de sonidos”, esas “cosas de la vida”, el gran enigma que la búsqueda poética debe esclarecer.

Del mismo modo el silencio se asocia, en cierto modo por oposición, a dos motivos, el ritmo y el sonido –los dos estrechamente relacionados con el oído, otro motivo, a mi parecer, importante, que no hago ahora más que nombrar, porque me estoy extendiendo mucho en este tema del silencio, tema que me parece fundamental para comprender la creación editada de Joaquín Gurruchaga, pero que no es sin embargo, como uds. se pueden figurar, ni el único, ni, quizá el más importante de los constituyentes de esta poesía, por más que se trate de una *mot-clé*, que ofrece además tan vistoso vínculo con la circunstancia humana de la creación de esta poesía, que no he sabido vencer la tentación de abrir con él esta presentación.

Al saludar con entusiasmo la aparición de [1996] (“Bajo los tamarindos”, *El País*, 7 de septiembre de 1996) Miguel García Posada identificaba como eje portante de la primera y más extensa sección del libro, precisamente, el tiempo, el tiempo que abre el título del libro. El tiempo, se puede observar, es la materia prima poética, la sustancia de la que se nutre la posibilidad misma de crear, de hacer con el lenguaje, cierto. Más allá de esta obviedad yo coincidí con el crítico del País al descubrir en la poesía de Joaquín Gurruchaga una profunda reflexión sobre el tiempo. En estos poemarios, no sólo en el que lleva el tiempo por título, se desarrolla lo que podríamos llamar una profunda fenomenología del tiempo^[4], el tiempo que se erige en tema central de numerosas composiciones. Ya hemos visto su aparición en la forma poética de dimensión de la vida y la muerte, tiempo de la

experiencia humana, en el citado poema X de *Últimos poemas*. Este concepto se manifiesta en el universo poético de Joaquín Gurruchaga generalmente a través de dos grandes tipos de significantes, que no son incompatibles entre sí. En primer lugar el tiempo –también como medida de la vida, la vida del yo lírico– además de la mención directa, está representado a menudo en el pasar (decurso) de algunos elementos naturales, sobre todo los pájaros, como ya hemos visto (en UP, 1.X, citado), pero también las nubes, el río, el viento: “El hombre vive en el tiempo. / Es un rumor de hojas de un viento que pasa” [1996: 1, LXII, 16-17]. Citaré un ejemplo brevísimo, un solo verso, que me parece emblemático del tipo de imagen que vehicula el río, y en el que por otra parte hay una mención implícita para nada insignificante de la poética del silencio ya expuesta: “De mi vida muy poco, un río que pasa” [1995: 1, XLIV, 1]. O bien, por lo que se refiere a las nubes y los pájaros, junto a otros elementos en movimiento continuo y – no acaso, repito– silencioso:

El tiempo es una vela que se
pierde a lo lejos
en un mar sin olas.
El tiempo es un momento.
Un momento que tiembla.
Nada más que un momento.
Voy. Vengo. Pienso. Recuerdo.
Pájaros que pasan,
nubes que se alejan.
El tiempo es un momento.
Nada más que un momento.

14 de septiembre, 1990

[1995: 1, XLII]

Se podrían multiplicar los ejemplos pero es posible que a estas alturas me haya llegado ya el momento de acelerar un poco.

Otro elemento que “pasa”, con un pasar continuo, un decorrerse, que permite también su asociación con el tiempo, es el tren, que nos lleva de una serie de signos temporales –los elementos naturales citados– al otro tipo de símbolos temporales, en el que podemos englobar el ritmo, la música, los sonidos: Observemos la vinculación de ambas representaciones en el poema número LXXX de la primera sección de *THP*: “Adiós. / Las hojas caen. / La maleta en el suelo. / Nos abrazamos. / Se oye un tren a los lejos. / El coche preparado. / Adiós. Las hojas caen. / Se oyen golpes monótonos / de los hombres que talan los árboles.”

Pero ya en estos versos, para no extenderme demasiado con las citas, es fácil observar que el tiempo no aparece sólo como objeto de reflexión poética en sí, sino que es ingrediente fundamental de un tipo de composiciones que podría considerarse, a primera vista, el más característico de la etapa poética de Joaquín Gurruchaga de la que estamos hablando. Se trata de algo que, reduccionistamente, podríamos llamar “estampa”. Un poema como el que acabamos de leer encierra un extremo intento de fijar el instante, instante que puede ser presente o pasado; y si pasado, sobre todo recuerdo, pero en algunos casos imaginación histórica^[5]. Verdaderamente abundan los poemas de Joaquín Gurruchaga que se pueden interpretar como el esfuerzo para representar a través de la palabra poética el estado de conciencia preciso (y aquí volvemos a Husserl o quizá a la teoría de la intencionalidad de su maestro Brentano) asociado al momento en el que se produce o produjo el acontecimiento evocado. Claro que, como bien señalaba el ya citado García Posada, se trata de aprehender, precisamente, lo inefable de tal instante, de “decir lo que de otro modo no podría decirse” y si, por una parte, esto es lo que lleva a la palabra poética a convertirse en su propia referencia, en su única referencia posible, por otra el poema se puede considerar en esta perspectiva como una especie de epifanía cognoscitiva poética. Practicamente cada composición de Joaquín Gurruchaga, está caracterizada por esta tensión hacia el objeto cognoscitivo de la conciencia, que se

autodfinie al definir la experiencia del conocimiento del objeto. Se obtienen así diminutos poemas, característicos de la segunda parte de *ÚP*, que recuerdan los *haikus* japoneses y que, por no extender las citas más resumo y represento en este:

El viento
La noche
La luna
Tus pasos.

4 de marzo, 1986

[1995: 2, VII]

Pero como decía hace un momento, este proceso de representación es un proceso “contra reloj”, contra “los relojes que nos cierran la puerta” [1996: 1, IV, 7], y la poesía se hace arma –“un arma cargada de pasado”, diríamos jugando con el verso y el vocablo de Gabriel Celaya–un arma contra el tiempo, o lo que es lo mismo contra la fugacidad y la caducidad del instante.

Para ser precisos, sin embargo, no es tanto la poesía, la que encontramos como tema frecuente en estos poemarios de Joaquín Gurruchaga ; es decir, la encontramos, sí, pero a través de dos motivos: el de su escritura, que surge como un imperativo ontológico: “Escribo porque una voz / me dicta desde dentro”, [1996: 1, I], “Escribo obedeciendo un impulso / como un rumor oscuro, dentro / de mi cuarto triste”. [1996: 1.XXXVII], en primer lugar; y en segundo, el de la palabra poética. A la palabra, a su energía, a su fuerza, a su vida propia dedica Gurruchaga numerosos poemas, pero mencionaré ya sólo una de sus valencias que me parece particularmente hermosa: la encontramos en este brevísimo poema, que no es difícil leer en términos de simple justificación de la escritura, de la creación poética como goce de la palabra:

Sentir una palabra,
escribirla,
oír un sonido,
comprenderlo.
¿Vuela?
Casi se queda inmóvil
en el aire.
¿Vive?

5 de abril, 1988

[1996: 2, VI]

Quedarían todavía muchos temas por mencionar, entre los cuales sólo uno no quiero dejar en el silencio: el del espacio evocado, representado a menudo sólo con unos pocos elementos como trazos impresionistas de un pincel. Se puede quizá vislumbrar de nuevo la idea del exilio, exilio también como refugio, en algunos de los espacios recreados por la poesía, que a veces son espacios de “la vida del arte”, asociados, de nuevo, al silencio: “¿Quién puede romper el silencio / de un espacio pintado por Chirico?” [1995: 1, XXXVI, 5-6]; y otras veces son espacios naturales, como el de esta bucólica, construida a partir de pocos elementos paisajísticos y sonoros:

Este pequeño árbol seco y triste,
esta ventana abierta
este muro de piedra ya no escucha
los ruidos del combate y de la guerra.
Sólo hay voces de paz;
la voz de un niño,
el canto de los grillos.
Algún día, muy de mañana, se oyen

campesinos que bajan con sus carros.
Se acercan y se alejan
como un sueño que pasa.

18 de febrero, 1988

[1995: 1, XXXV]

Protagonismo especial adquiere a menudo el espacio urbano, ciudadano, evocado a través de elementos muy dispares. Ya hemos visto que un elemento tan leve como los tamarindos del primer poema de *THP* puede traer a la imaginación la ciudad de San Sebastián. No es la única alusión en que aparece, imagen fulminante y clarísima para quien conozca el referente, la ciudad de la infancia del poeta; véase esta pincelada que sitúa inconfundiblemente en ella, con sólo las dos palabras del verso 4, la instantánea de ese momento del crepúsculo en que el tiempo parece detenerse: “El tiempo, de pronto / desaparece. / Todo continúa sin tiempo: / el mar, las calles, / vosotros, nosotros, / tú, yo mismo. / El retorno, / la aparición del tiempo / se anuncia por una suave brisa. / Después todo queda como antes, / en silencio.” [1996: 1, LVII]. O también, con el característico árbol ya mencionado: “A través de los grandes cristales / que dan a la playa / veo tamarindos, sillas, una ligera / niebla.” [1996: 1, XXXVI, 8-11]. Otras ciudades aparecen explícitamente descritas y asociadas a recuerdos a veces personales, no infrecuentemente de alcance histórico, como por ejemplo:

Paseo por una ciudad de Centroeuropa.
Sombra de grandes tilos en verano.
Oigo una música, lejos,
los niños juegan sobre la hierba.
¿Cómo fue el temblor de las hojas
interrumpido aquí en junio de 1914?
¿Cómo fue el aire que respiraban
aquí, en junio de 1914?
¿Cómo fue el silencio de un concierto
al aire libre, cortado, interrumpido
aquí, una mañana de junio de 1914?
Paseo por una ciudad
de Centroeuropa, bajo los tilos.

27 de enero, 1987

[1996: 1, L]

Es muy difícil tratar de dar una visión completa en media hora, en pocas páginas, de una poesía que nos llega con la madurez totalizante y con la complejidad de un universo lírico completamente construido, perfectamente coherente. Faltan muchos elementos: no hemos tenido ocasión de hablar, aunque algunas buenas muestras tenéis, de aspectos formales: la calidad de las imágenes y de las metáforas, la delicada estructuración del poema, que quedan aquí apuntadas, todos los elementos materiales de esa arquitectura poética de Joaquín Gurruchaga que he podido mencionar sólo *en passant*. Qué decir de la filiación de este poeta: haría falta, como decía al empezar, un estudio cuidadoso, detenido, de su creación sobre todo del abundante material inédito. Sus coetáneos han tenido otro destino bien diverso, han elegido otros caminos que no el del silencio, del citado Gabriel Celaya a Victoriano Cremer (1906), Ramón de Garciasol (1913), Ildefonso Manuel Gil (1912)... Ninguno de ellos se puede decir. a mi parecer, superior al Joaquín Gurruchaga que hemos conocido hasta ahora.

Es hipotizable, para acabar, un eco Nerudiano que se advierte en la construcción de un cierto léxico poético: la piedra, la madera, el mar, (el mar que es fundamental en la poética de Gurruchaga y del que en otra ocasión hablaremos), pero nada hay aquí de la épica amorosa o poética del poeta chileno: nuestro poeta, como decía al principio, es un contemplativo, un filósofo. Y por otra parte, pocos son los autores contemporáneos en España que han escapado a un influjo mayor o menor de

Neruda. Lo mismo se podría afirmar de Becquer, de cuyo intimismo romántico no falta la huella en la poética de Joaquín Gurruchaga. Pero, como digo, el material que yo he presentado aquí es limitado, es la punta del iceberg: hay que explorar ese silencio de cincuenta años en el que se ha escondido y ha nacido esta voz que nos llega hoy tan fresca y tan original. Si he logrado haceros llegar, a través de esta lectura guiada por pocos temas fundamentales –el silencio, el tiempo, la palabra– mi propio interés y también, por qué no, mi propia emoción, me consideraré más que contento. Gracias.

Referencias bibliográficas:

- GARCÍA POSADA, MIGUEL “Bajo los tamarindos”, *El País*, 7 de septiembre.
[1996]
- GULLÓN, GERMÁN “Estudio preliminar: Ultraísmo, creacionismo y surrealismo” AA.VV.,
[1981] *Poesía de la vanguardia española (Antología)*, ed. de G. G., Madrid, Taurus, pp. 7-37.
- GURRUCHAGA, JOAQUÍN *Últimos poemas (1983-1992)*, Madrid, Calambur. 91 p. (Calambur poesía, 3)
[1995]
[1996] *El tiempo, el humo, el pasado (1982-1992)*, Madrid, Calambur. 156 p. (Calambur poesía, 5)
[2000] *Primeros poemas (1929-1936)*, Madrid, Calambur. 139 p. (Calambur poesía; 27)
-

Notas

- [1] “El dilema acción-contemplación se impone a cualquiera que se enfrente con la aventura de existir; pero se impone más decisivamente a todo poeta. Porque la poesía no puede dejar de tener como objeto inmediato la vida –ya sea que la busque por los caminos del mundo o que la persiga en los laberintos del alma–; pero al instituir la en objeto esa misma vida se le aleja para adentrarse en otra vida, la del arte” C. SEGRE (trad. mía).
- [2] El número árabe remite a la sección del volumen (indicado por el año de publicación) y el romano al número del poema, seguido, cuando es necesario, de los números de verso.
- [3] Este poema, no sé si voluntariamente, las editoras lo han incluido en los dos volúmenes, en versiones distintas; en el lugar citado aquí, parece recogerse la versión más reciente, en la que se ha acortado el verso III, eliminando, acertadamente, una mención anecdótica y desorientadora de la calle. Esta es la única variante: mientras el verso 3 decía “huidos por la calle. Frío, después silencio.” (20/XII/1984) [1996: 1, XXV], en la versión del 28 de diciembre, aquí citada, ha desaparecido, como se puede ver, la primera frase.
- [4] Y uso el término fenomenología en su sentido amplio, aparte de que parezca muy sugestivo rastrear en el interés de Joaquín Gurruchaga por el objeto algunas concomitancias con la más temprana fenomenología husserliana, concretamente con el Husserl de *Die Idee der Phänomenologie* (1907). Pero es una indagación que nos llevaría demasiado lejos.
- [5] No faltan por ejemplo las alusiones a la Gran Guerra y a la Revolución Rusa, acontecimientos históricos cuya importancia bien pudo impresionar la imaginación de JG niño, pero que como temas poéticos abren una vía de comunicación con la poesía de vanguardia de los años veinte [Gullón 1981: 13-14].





Il linguaggio poetico di Valle-Inclán. Dalla *Lámpara maravillosa* alla *Pipa de Kif*

Luigi Motta

“¿Quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? Hay gentes de tan corta vista mental, que creen que toda la fruta se acaba en la cáscara. La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues ésta les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquella les da el deseo y la fuerza de la vida”

José Martí

1. Alla ricerca di una breccia: esoterismo e linguaggio poetico

La rottura delle coordinate spazio-temporali rappresentate dall'agire del bohémien di fine Ottocento, con la sua relazione inversa col tempo e un uso privato dello spazio pubblico, rappresentò il nocciolo di contestazione possibile all'interno dell'ideario borghese del periodo. Se movimento, fiducia nel progresso, unidirezionalità del tempo, carattere apodittico della scienza^[1] furono le caratteristiche del positivismo imperante, si sarebbe potuto costruire un sistema di regole nuove ricercando quanto fosse contrario ad un'idea generalizzata di evoluzione e cambiamento. Fu necessario trovare un'altra rosa di rappresentazioni logiche di cui servirsi per edificare un apparato filosofico alternativo. Quello che ne *La lámpara maravillosa* e nelle *Claves líricas*^[2] sembra a prima vista un insieme eterogeneo di concetti, nomi e dottrine a cui Ramón del Valle-Inclán fa ricorso nella costruzione dei suoi "esercizi spirituali" e delle sue liriche, ad una lettura più approfondita si rivela come la sistematica manifestazione della volontà di rielaborare il materiale scelto, proprio nell'ottica di un attacco significativo e destabilizzante al sistema. Dal punto di vista ottimistico borghese la civiltà avrebbe potuto -in piena rivoluzione industriale- solo progredire verso un sereno futuro, verso uno sviluppo delle conoscenze e delle qualità migliori dell'uomo; questa concezione lineare del tempo, del progresso che ha le sue basi nella visione degli eventi storici di S. Agostino, andava confutata facendo ricorso ad un'immagine diametralmente opposta: quella della ciclicità o dell'immutabilità, ossia del riproporsi di situazioni e fatti, all'insegna di un percorso affatto nuovo, ma, anzi, già prestabilito nella notte dei tempi.

L'idea fondamentale dell'intera civiltà occidentale, non solo in ambito religioso, ma pur tuttavia risalente a quanto della cultura ebraica venne traslato sul nascente Cristianesimo presupponeva una concezione rettilinea e progressiva del tempo, cosicché qualsiasi circostanza storica risultasse irrepetibile ed unica -il pensiero escatologico lo si ritrova sia nel Vecchio Testamento (*Libro di Enoch*) che nelle varie Apocalissi apocriefe e non, fra le quali quella di Giovanni-. Le civiltà più antiche, precristiane e alcune coeve alla nascita della nuova religione, si basarono, invece, sull'osservazione dell'alternarsi regolare delle sequenze naturali: nell'orfismo, ad esempio, nato da una riforma interna ai riti dionisiaci, nel neoplatonismo, e nei testi gnostico-manichei, il Tempo e la storia come intesi dalla modernità non esistevano e appare chiaro come nel passaggio da un'idea all'altra ciò che

si potesse perdere fosse ogni riferimento alla reincarnazione dell'anima, al concetto di *karma* e metempsicosi che oggi permane solo alla base dell'induismo e del buddismo e che fu una delle note caratterizzanti il tentativo sincretico della moderna teosofia.

Sono molteplici i riferimenti utilizzati da Valle ai nuclei di pensiero coesistenti col Cristianesimo che la storia ha tramandato come non ortodossi o pagani; soprattutto l'utilizzo di alcune astrazioni basate sul pensiero gnostico devono ovviamente essere lette in modo funzionale: nell'accedere ad un patrimonio culturale *eretico* si dimostra la volontà di sfruttare un sistema dottrinale di opposizione che in quei tempi si muoveva in una situazione nel complesso assai simile a quella vissuta dallo scrittore. Gnostici e neoplatonici, Plotino in testa, cercarono di proporre un modello alternativo che non sopravvisse come pensiero delle origini, ma che lungo tutto l'arco dello sviluppo del pensiero occidentale si ripresentò con fattezze decisamente simili. Valle-Inclán citò un po' tutti gli esponenti di quella idea alternativa e se ne servì per preparare il suo modello di opposizione.

Già nella figura dei due eremiti di «Prosa de dos ermitaños» la lirica che occupa non casualmente il posto centrale all'interno della raccolta *Aromas de Leyenda* (1907) pubblicata nove anni prima del breviario estetico, si possono osservare le due dottrine cronologiche messe a confronto nei dialoghi fra San Serenín e San Gundián: non è nel "cirio que encienda mi mano" (AR 22), non si trova nella razionalità umana la risposta che il primo vorrebbe ottenere circa l'eterna domanda su dove vada a finire l'anima dopo la morte e come avrebbe potuto esserlo se "donde el intelecto discierne, arguye la soberbia de Satanás" (LM 49).

Altro che idea del progresso attraverso scienza e sperimentazione per trovare la causa d'ogni cosa come affermato da Comte: nelle frasi di San Serenín trova espressione il concetto tipicamente gnostico che vede nel corpo mortale una prigione che impedisce ai sensi di intravedere qualsiasi corretta verità e di accedere ai concetti eterni - e quindi immutabili. A supporto si può aggiungere quanto Valle scrisse poi ne *La Lámpara maravillosa*:

"Mi vida se repite en el mundo incorpóreo de los fantasmas, y cuando llegue la muerte, con el alma libre de la cárcel de barro, veré todo el pasado en el círculo eterno de las sombras mías." (LM 129)

Il pensiero gnostico oltre che caratterizzato dall'idea precisa di una divinità del tutto trascendente e da una visione dell'uomo totalmente in antitesi a quella di Dio, dal punto di visto cosmologico considerava l'universo come segnala Hans Jonas, "una vasta prigione la cui cavità più interna è la terra"^[3]; ma dallo gnosticismo Valle trasse anche quanto di sincretico esso convogliava in sé dalla filosofia greca, soprattutto Platone e, dopo di lui, dal pensiero neoplatonico del II secolo, almeno negli aspetti che di quelle dottrine potessero servirgli per contemplare-comprendere "las cosas [...] hasta ver surgir en ellas el enigma oscuro de su eternidad" (LM 91). L'anelito all'eternità delle cose può venir interpretato come un modo specifico di riferirsi alla quiete immobile della divinità trascendente: lungi dal voler essere un appello religioso, la sua scrittura desiderò offrire un punto di fuga dall'idea di evoluzione che il progresso positivista legava all'umanità; difatti, secondo il breviario "concebir la vida y su expresión estética dentro del movimiento, y de todo aquello que cambia sin tregua [...] es concebirla con el absurdo satánico" (LM 33).

I rimandi alla Gnosi riscontrati sia in *Aromas de leyenda* che ne *La Lámpara maravillosa* sono preamboli a quanto lo stesso Valle affermò poi nel gruppo di poesie che del breviario estetico sono sempre state considerate il contrappunto logico: ne *El Pasajero*, infatti, le idee di una conoscenza atemporale vengono introdotte in «Rosas astrales» attraverso la figura di Giuliano l'apostata (EP 57) e nel "¡Todo es Eternidad! ¡Todo fue antes! ¡Y todo lo que es hoy será después, ..." della lirica che l'autore intitola proprio «Rosa Gnóstica» (EP 88), nella quale sono abbondanti i riferimenti sia alle idee perfette di Platone che al serpente uroborico^[4] sotto forma di "un dragón [que] sobre los mundos vela" (EP 88), serpente che nell'immaginario pagano veniva raffigurato nell'atto di mordere

la propria coda, e che Valle ne *La Lámpara* aveva già adoperato a designare la circolarità del Tempo e l'unione di quietismo e panteismo massonico:

“El principio de acción busca al principio de negación, y así la serpiente del símbolo quiere morderse la cola, y al girar sobre sí misma se huye y se persigue.”
(LM 82)

Non certo su Aristotele col suo rifiuto ad ammettere un superiore mondo delle idee e fonte di ogni conoscenza poteva cadere la scelta di una filosofia di pensiero da affiancare al proprio trattato di estetica: Valle scelse, lo si è appena letto, le teorie platoniche del mondo delle idee dove ogni atto conoscitivo è sempre una reminiscenza, un richiamare alla memoria ciò che l'anima ha dimenticato poiché l'enigma del passato “sólo existe cuando recordamos y sabemos de nosotros mismos por las voces que da la conciencia” (LM 87) e “nunca sabremos de nosotros mismos sino recordando y mirando atrás” (LM 92). La verità non sta, secondo Platone, nella percezione sensoriale, esperienziale, ma nel sapere preesistente, prenatale al quale solo l'anima può accedere attraverso il viaggio nel mondo iperuranico^[5]. L'anima platonica, un'entità immortale non personale –come invece nel pensiero Cristiano– potendo accedere fra una reincarnazione e la successiva ad una diretta conoscenza del soprannaturale, avrebbe appreso la vera realtà del mondo delle idee. Da notare che la metafora che pone in relazione il progresso della conoscenza con il viaggiare era già stata usata da Parmenide che aveva descritto il percorso dalla falsa opinione al vero sapere come un effettivo itinerario compiuto dal sapiente ed è importante non dimenticare che tutto il breviario estetico è fondato su una serie di *esercizi* volti ad elevare e condurre un *pellegrino* verso il raggiungimento della propria metà, verso la Bellezza.

Se la conoscenza può essere attinta solo dal mondo delle idee platonico è perché solo in esso vi si trova quell'immobilità, quella staticità che corrisponde all'unità ed alla quiete che Valle cerca anche attraverso la contemplazione mistica. “Conocer las cosas en su eternidad es conocerlas en un sentido divino” (LM 90), afferma infatti lo scrittore.

Il Platone di cui Valle si serve non è certo quello dell'innatismo –pericolosamente vicino in un'approssimativa riflessione al determinismo ereditario dei naturalisti– né quello che vedeva nell'arte una funzione diseducativa e corruttrice, tanto da espellere dallo Stato governato dai filosofi, poeti, pittori, drammaturghi e musicisti; a questo proposito è necessario, però, precisare che lo stesso filosofo greco avrebbe accettato un'arte capace di prescindere dalla rappresentazione naturalistica della realtà, quindi non mimetica, in quanto essa avrebbe potuto assolvere un degno compito educativo ed etico^[6]. Plotino innanzitutto, ma soprattutto il neoplatonismo rinascimentale ribaltarono la concezione primitiva di Arte in Platone assegnando al pittore e all'artista in genere la capacità intellettuale –si è in pieno umanesimo– di intuire direttamente l'Idea che si nasconde nelle cose e così poterla rivelare agli altri. Del procedimento dialettico mediante il quale Plotino sostituisce il concetto cristiano di creazione volontaria del mondo con quello di emanazione e principalmente delle ipòstasi che designano i tre livelli dell'essere scaturenti da Dio, Valle-Inclán sfrutta consapevolmente la terza fase di conversione in cui ogni essere tende a ritornare alla fonte originaria: l'anima umana, la terza ipostasi, è il *principium vitae* eterno e spirituale presente in ogni individuo e con essa termina la scala della creazione in quanto la materia –le tenebre contrapposte alla luce dell'Uno– viene definita come non-essere, come mancanza. La tensione che spinge l'anima verso la trascendenza la si avverte nella «Exegesis Trina» dove Valle invita a percorrere il cammino di ritorno attraverso i tre transiti *doloroso*, *gaudioso* e quello della rinuncia e della *quiete*, “los transitos por donde pasa el alma antes de ser iniciada en el misterio de la eterna belleza” (LM 70).

Sembra superfluo sottolineare come l'aspirazione all'immobilità e l'artificio filosofico e retorico che lo scrittore adopera per giungervi siano contrarie nella sostanza dei termini adottati a tutto quanto potesse manifestare progresso e evoluzione. E' lo stesso Valle che fa confluire tale

comprensione esoterica del creato nella dottrina “profesada por pitagóricos y neoplatónicos”, aggiungendo che “de Plotino y Porfirio la reciben los gnósticos y los priscilianistas [...]” (LM 79). Priscilliano è funzionale nel passaggio che porta Valle dal neoplatonismo alla mistica di Miguel de Molinos poiché anch’egli fu accusato di eresia manicheista oltre che di praticare magia e astrologia come riferisce S. Agostino.^[7] La concezione del Dio considerato come Bene dalla cui emanazione derivano tutte le cose esistenti e quella dell’estasi mistica come unione tra uomo e Dio ispirarono, non lo si dimentichi, tutta la patristica orientale e, attraverso S. Agostino, tutta la Scolastica, da Scoto Eriugena a Eckhart.

Tutto il neoplatonismo, nel suo aspetto di unione sincretica di dottrine distinte è comunque il necessario ponte logico verso il quietismo di Molinos, soprattutto nel modo in cui l’idea contraria all’immanenza fu percepita nella teologia negativa dello Pseudo-Dionigi in cui il divino può essere attinto solo attraverso la via mistica. Fu l’Areopagita che ritenendo indebito ogni tentativo della teologia razionale di procedere verso Dio con gli strumenti della ragione, mediante quell’antropomorfismo con cui nella divinità venivano solo esaltate le migliori qualità dell’uomo, aprì la strada al sorgere del misticismo cristiano. Solo la via mistica consentiva di passare senza tappe intermedie alla diretta e intuitiva partecipazione al divino, alla fonte immobile. Ciò che Valle-Inclán sfrutta del suo modo di percepire tipico è il negare l’utilità dei sensi e delle operazioni intellettuali nella comprensione della fondamentale unità dell’universo: il superamento del *samsara* esprimeva l’allontanamento dai metodi deduttivi della scienza sperimentale e quando Valle scrisse: “Yo mismo me desconozco y quizá estoy condenado a desconocerme siempre” (LM 122) sembrò proprio evocare l’impossibilità oggettiva di affermare attraverso i sensi un’identità propria. Solo pochi anni prima l’amico Sawa iniziava la propria autobiografia dalle colonne di *Alma Española* con le parole “Yo soy el otro” di nervaliana memoria^[8].

La mistica di Molinos lo guidò a quel “feliz momento [...] en que supe purificar mis intuiciones de lo efímero” (LM 109), al raggiungimento della *kalokagatia* incontaminata da ricchezza e volgare prosaicità, eco del filisteismo borghese, e al superamento del peccato originario con cui Adamo “al morder la simbólica manzana contaminó de ciencia y experiencia el immaculado conocer de los sentidos” (LM 110).^[9]

Il perché della scelta inizia ad essere più decifrabile: la suprema comprensione del mondo non si raggiunge, fa intuire Valle, mediante la pura Meditazione che comporta sempre un profondo grado di ragionamento deduttivo, ma per mezzo della Contemplazione moliniana a cui giunge solamente chi “más olvida, porque aprende a gozar la belleza del mundo intuitivamente, y a comprender sin forma de concepto, ni figura de cábala, ni retórica” (LM 17). La contemplazione di Molinos costituiva il mezzo per sorpassare quell’impossibilità di espressione a cui le briglie del sistema lo avrebbero costretto.

Se si pensa alle correnti filosofiche che caratterizzarono la Spagna del XIX secolo non si può far a meno di menzionare i tentativi di restaurazione della filosofia scolastica e della dottrina tomista da parte di pensatori quali Balmes, Ceferino González e Donoso Córtez. Nato contemporaneamente al krausismo e da questi avversato – sebbene alla base di ambedue i movimenti può riscontrarsi il medesimo pensiero kantiano – il movimento neo-cattolico iniziò poi il recupero del misticismo del passato adoperando come ponte logico la filosofia tedesca, egemonica durante tutto il romanticismo e le cui basi affondavano nell’ermeneutica biblica. Questi studiosi formularono una teoria della conoscenza che imitasse la lettura biblica e la visione-interpretazione diretta e molto ammirarono e citarono sia mistici riformisti che controriformisti, come già fece il pensiero germanico con personalità quali Taulero, Suso o Eckhart.

Non risulta allora certo casuale, ma anzi causale e necessario che Valle, nel ventaglio di possibilità sfruttabili, ricorresse principalmente a Miguel de Molinos ma anche a Juan de Valdés o Meister Eckhart per formulare poi la propria rottura più interessante, la *prospettiva aerea* e, di

conseguenza, il germe della teoria esperpentista. Gli stessi religiosi medievali citati non si sottrassero ad un tipo di esperienza che sebbene rimontasse al monachesimo orientale delle origini, quello di un Pacomio e comunque sempre prima d'ogni cenobitismo, aveva per loro un immediato antecedente nelle dottrine rigoriste di Gioacchino da Fiore, negli atti di San Francesco e nei vari movimenti che dal ramo degli "spirituali" in avanti fino ai "fraticelli" predicarono per una via d'ascesi e di distacco dalle umane cose.

Il personaggio che mise direttamente a contatto Valle col mondo dell'esoterismo e degli studi di magia risponde al nome di Mario Roso de Luna. Indiscusso propagatore dell'argomento, pubblicò molti testi sullo studio delle facoltà paranormali e sulla teosofia, che titolò quasi sempre *Sobre la gnosis* o *En el umbral del misterio* ed ebbe un ruolo decisivo nella diffusione del teosofismo e delle riflessioni di M.me Blavatsky, essendone anche suo traduttore. Figura emblematica dell'esoterismo spagnolo, entrò a far parte della Società Teosofica nel 1904 e diffuse la nuova dottrina dalle colonne di *Sophia*^[10]. Per riallacciare le fila con quanto in precedenza evidenziato è necessario sottolineare che quale forma di conoscenza intuitiva della realtà cosmica *divinamente* ispirata, si può parlare di teosofia, o meglio, di sistemi teosofici già a partire dai filosofi neoplatonici dei sec. IV e V (Sacca, Plotino, Origene) fino ad arrivare al pensiero di alcuni mistici collegati con la speculazione teologica cristiana come ad esempio Jacob Böhme o Emanuel Swedenborg. Nella moderna teosofia, quella di Elena Petrovna Blavatsky, confluirono anche motivi occultistici e teorie tratte dalle strutture dottrinali indiane, che diedero luogo ad un sistema eterogeneo e composito, che si inserì profondamente sullo sfondo culturale dell'epoca, su almeno buona parte degli esponenti del modernismo, caratterizzandone un nuovo modo di vedere la realtà.^[11]

Ci si aspetterebbe di trovare articoli sull'argomento esclusivamente su *Sophia*, ma al contrario dalle colonne di *Helios*, *La España Moderna*^[12], *Revista Nueva*^[13], *Gente Vieja*, molti scritti inducono a comprendere quanto vivo e dibattuto fosse il tema: Viriato Díaz Pérez si rivolse in una lettera aperta pubblicata su *Gente Vieja* -rivista non certo favorevole al nascente movimento modernista- a Juan Valera riconoscendogli un ruolo predominante se non nell'introduzione, almeno nella divulgazione del movimento teosofico. Valera, in effetti, fu uno dei primi a riconoscere le differenze tra le teorie mistico-neoplatoniche e la moderna teosofia, svelandone i tratti essenziali "sin reprobación y sin aprobación, ni positiva ni irónica"^[14]. In una lettera indirizzata a Marcelino Menéndez y Pelayo Valera manifestò la volontà di far conoscere al pubblico spagnolo le dottrine blavatskiane -siamo solo nel 1867, data che precede l'effettiva costituzione ufficiale della Società Teosofica- ma con un velo d'ironia aggiunse che solo per rispetto dei frequentatori dei cenacoli teosofici, che lui conobbe personalmente, "me guardaré muy bien de calificar de impostura los blavatskianos milagros [...]."

Valle Inclán non poté rimanere immune dall'ondata di interesse per l'esoterismo che a vario titolo così profondamente coinvolse i modernisti. Egli stesso d'altronde, già nel 1888, basava la trama del racconto intitolato *Babel* sulla vicenda di un personaggio il cui incomprensibile linguaggio era costituito da un miscuglio eterogeneo di lingue apprese in precedenti reincarnazioni: si aggiunga che in una conferenza del 1892 e in «Psiquismo», articolo quasi coevo pubblicato su *El Universal*, si interessò alla trattazione di temi esoterici. Negli anni a partire dalla scrittura del breviario il vero affanno artistico, la maggiore enfasi, li proiettò tuttavia alla ricerca di una nuova estetica che lo liberasse dalle briglie borghesi-realiste. È in questa luce, e solo in questa, che bisogna leggere i tanti prestiti dalla terminologia e dalle dottrine ermetiche che possono riscontrarsi nelle sue opere.

L'ansia di superare i limiti strutturali del linguaggio corrente -sì, anche di quello modernista- lo volsero verso una ricerca formale che potesse colpire dall'alto e dall'interno il panorama letterario del tempo in cui visse. Ecco che allora il tema del magico ben si adattò a connotare in modo favoloso sia il breviario estetico, che le *Claves líricas* o *Luces de Bohemia*. Valle stesso definì la lingua di un

popolo come “la lámpara de su karma” (LM 49) e aggiunse che “Toda palabra encierra un oculto poder cabalístico: es grimorio y pentáculo ... en la idea de esta palabra cristal, yo ponía aquel prestigio que tienen en los libros cabalísticos las letras sagradas de los pentáculos”.

Assicurare quindi alla propria scrittura quel sacro prestigio che possiedono le parole utilizzate nei rituali magici. Ma a quale nucleo di pensiero fece ricorso come substrato di sostegno di questa volontà? Forse al più logico, nel senso contenutistico e di coerenza di scrittura, ossia al periodo Rinascimentale che vide il riallacciarsi alle teorie neoplatoniche da parte di pensatori quali Cusano, Ficino o Pico della Mirandola. Nicola Cusano e altri studiosi cercarono di valicare i limiti della conoscenza umana e nel “como él se busca a sí mismo” (LM 90) può leggersi quel tentativo di comprendere come a partire dalla *docta ignorantia* si sarebbe potuti giungere alla comprensione dell’infinita del mondo, in quel processo di allontanamento dalle scuole aristoteliche. Si univa al misticismo medievale tedesco la teoria dell’intuizione diretta di Dio, una concezione questa, profondamente affine alla dottrina neoplatonica; e in ciò va letto quel ponte logico a cui si accennava tra la mistica di Miguel de Molinos e le scelte successive di Valle-Inclán. Gli umanisti del Rinascimento italiano, nella loro reazione contro la filosofia di Aristotele, allora dominante nella scolastica, si volsero alla metafisica idealistica di Platone, e quindi al neoplatonismo: in opposizione alla svalutazione dell’uomo medievale Ficino pose l’essere umano come *copula mundi*, centro di armonia in cui coincidevano due opposte nature, il corpo che rimanda alla materia, l’anima che rinvia allo spirito, giustificando indirettamente la pratica alchemica nella quale la trasmutazione in oro avviene a seguito della congiunzione di due opposti e in cui si materializza qualsivoglia contrasto –freddo-caldo, umido-secco, Sole-Luna, maschile-femminile–; e fu sempre lo stesso filosofo ad abbandonare le traduzioni dell’opera di Platone, per dedicarsi interamente ai diciassette trattati del *Corpus hermeticum* di Ermete Trismegisto.

“No hay otra verdad que las celestiales palabras con que se cierra el libro cabalístico de la Tabla de Esmeralda” afferma Valle ne *La Lámpara maravillosa* (LM 82). Se tutto ciò che è nell’alto è simile a ciò che vi è in basso e viceversa, come affermato nel *Corpus* allora la ricerca dell’essenza mediante l’esoterismo diviene più giustificabile.

Valle credeva fermamente nel potere evocativo del linguaggio; altrimenti non si spiegherebbe come fra i ricordi d’infanzia inseriti nel breviario uno in particolare si riferisca ai racconti che una vecchia cieca narrava ai bambini radunandoli davanti al fuoco, racconti che sembravano “grimorios imbuidos de poder cabalístico” (LM 125). Libri di scongiuri intrisi di potere cabalistico che dovette ben tenere a mente quando in «La Rosa del Reloj» usò per iniziare e terminare tutte le strofe l’anafora “Es la hora ...” unita a parole che sembrano realmente tratte da un rituale di stregoneria come enigma, colomba, serpe, gallina, fanciulla, civetta, volpe, anima in pena e lupo mannaro (EP 72-3).

Se il linguaggio riesce a svincolarsi dai modelli sovrapposti dall’ideologia, non solo è in grado di annullare la comprensione razionale e temporale degli eventi, ma può giungere alle coscienze in modo intuitivo e contemplativo. Diventava d’obbligo cercare un tipo di versificazione che permettesse al poeta di evocare e ridestare nel lettore e, soprattutto, in chi ascoltò o lesse le sue liriche il senso d’incanto della rima, obiettivo irraggiungibile fin quando sfruttando lo stesso mezzo a sua disposizione –la lingua spagnola– non riuscì a convertirne i limiti semantici e sintattici in possibilità di ristrutturare il comune codice espressivo.

Quando Valle afferma che il poeta “debe buscar en sí la impresión de ser mudo, de no poder decir lo que guarda en su arcano, y luchar por decirlo, y no satisfacerse nunca” (LM 41-2) ricorda quel processo che portò anche altri scrittori del periodo al tentativo di superamento dell’ineffabilità dell’espressione: forse Mallarmé e la sua pagina in bianco costituiscono il punto limite. Il rimpianto delle sonorità del romance castigliano “claro y breve, familiar y muy señor” (LM 55), il considerare che nella lingua del tempo perdura “la hipérbole barroca, imitada del viejo latín cuando era

soberano del mundo” (LM 54) ciò poiché “miramos las palabras como si fuesen relicarios y no corazones vivos” (LM 56) portarono lo scrittore, come si legge ne *La Lámpara maravillosa* a lavorare “cavando la cueva donde enterrar esta hueca y pomposa prosa castiza, que ya no puede ser la nuestra cuando escribamos, si sentimos el imperio de la hora” (LM 56). E in tutta quest’ottica appare manifesto che nella ricerca di un’espressività nuova anche l’utilizzo di terminologie ermetiche ben si adattò alla ricerca formale sentita ormai come necessità improrogabile. Come passare poi da un linguaggio oscuro-divino alla Verlaine a uno nuovo si può osservarlo nei primi versi di «¡Aleluya!» tratta da *La Pipa de Kif*:

Por la divina primavera
me ha venido la ventolera
de hacer versos funambulescos
-un purista diría grotescos-.
Para las gentes respetables
son cabriolas espantables.

(PK 100)

Si è troppo spesso guardato agli *esperpentos* come punto d’arrivo dell’estetica valleincliniana senza porre mai in rilievo l’importanza dei tentativi di superamento strutturale delle consuetudini linguistico-espressive all’interno di lavori precedenti a *Luces de bohemia*. Fin troppo ingeneroso pensare che dopo anni d’esercizio e prove Valle trovò ciò che stava cercando solo a fine carriera. Ne *La Lámpara maravillosa*, lo si è visto ricorrere alla magia come mezzo in grado di sorpassare i limiti del reale e le convenzioni del sistema di composizione letteraria. Tuttavia, già nel 1904 -in piena epoca modernista secondo i dettami di certa critica- dichiarò apertamente quali fossero i suoi problemi di poeta e scrittore nell’utilizzo del mezzo linguistico, punto di vista che rimase pressoché invariato ad anni di distanza. Le seguenti affermazioni furono raccolte da José León Pagano:

“Yo creo que el castellano es un idioma todavía por labrar. Es un idioma de oradores y no de literatos. [...] El ritmo y la eufonía tienen un carácter primitivo en todos nuestros grandes escritores. Los de todos los tiempos. [...] Lo digo con franqueza: yo creo que el idioma, en cuanto se refiere a la eufonía y al ritmo, es completamente bárbaro.”^[15]

Tutto il lavoro effettuato ne *La Lámpara* e ne *El Pasajero* indica come Valle insistesse proprio sul ritmo, sulla rima, sull’*encabalgamiento* per dare dignità al mezzo espressivo. Nell’intervista con Pagano individuò nell’assenza dell’apostrofo, nella prevalenza di monosillabi e nell’uso dell’accentazione gli ostacoli maggiore da valicare:

“Nuestra lengua castellana parece tener horror al apóstrofe que por otra parte existe en cuantos dialectos se hablan dentro de España. Este horror al apóstrofe parece exclusivo de la meseta central. El castellano viejo pronuncia cada vocablo neto y aislado, independientemente del que le antecede y del que le sigue. Todas las palabras tienen una terminación definida, clara, nítida. No hay vocales intermedias, todo es terminante. Ningún vocablo se funde con otro. Todos demarcan sus fronteras. Es el espíritu de raza, orgulloso, individual, enemigo de asociaciones.

En castellano debe buscarse la armonía no sólo en el período, no sólo en la cláusula, sino en el vocablo aisladamente. [...]

La repugnancia del castellano al apóstrofe, hace que en él exista el mayor número de palabras de una sílaba, con valor propio. Las palabras de una sílaba, son un obstáculo para la sonoridad y la eufonía. Hay que hacer con la prosa lo que Zorrilla hizo con el verso: una artística ponderación de las palabras de dos y de tres sílabas para destruir el efecto desagradable y durísimo de los relativos, de los artículos, de las proposiciones y de los pronombres monosilábicos, los cuales jamás se funden con la palabra que les antecede o les sigue, sonando por eso mismo siempre aislados. Otra cosa hay que trabajar en la prosa como en el verso:

la variedad de acento en los vocablos. Las palabras llanas, agudas y esdrújulas deben combinarse sabiamente. En la labor literaria no debe dejarse nada ni a la casualidad ni al instinto.”[16]

Anche se la tentazione di utilizzare soprattutto le sdruciole, per la loro capacità di rottura del ritmo poetico lo tentò spesso, come può dedursi dall’esempio sottostante tratto da «¡Aleluya!»:

Y al compás de un ritmo trocaico,
de viejo gaitero galaico,
llevo mi verso a la Farándula:
Animula, Vágula, Blándula.[17]
(PK 104)

Sebbene si sia visto come l’esoterismo e la grazia ermetica del linguaggio magico fossero stati presi a riferimento per tentare di creare un’estetica compositiva nuova, si ritiene evidente che fu la preoccupazione linguistica ad esercitare il vero fuoco d’attenzione sin da tempi ben lontani dal breviario estetico. Le premesse da cui Valle partì per giungere poi alla versificazione de *La Pipa de Kif* e all’estetica dello specchio concavo possono riassumersi nel passo finale tratto ancora dall’intervista precedentemente citata:

“No afirmo que esta sea la manera literaria única, pero creo que es una manera, y para cierto linaje de asuntos la mejor. Tal vez sea la evolución hacia el verso del porvenir. Por que verdaderamente la métrica actual, con sus consonantes en la punta, y sus estrofas regulares, es una forma primitiva y nimia.”

Con tutte le varianti del caso anche negli scritti esperpentici il tema esoterico non fu abbandonato, ma con più spessore si può cogliere come fu nient’altro che un modello parallelo e non una fede compositiva: in *Luces de Bohemia* persino più che ne *La Lámpara maravillosa* il tema dell’occulto viene superato per quello più propriamente linguistico.

E’ ormai arcinota l’affermazione afferente il modo di concepire la scrittura, raccolta nell’intervista che Valle rilasciò a Gregorio Martínez Sierra^[18]: egli affermò che l’esperpento come qualsiasi altro genere letterario è innanzitutto un problema di punto di vista, il risultato di una maniera di osservare la realtà^[19]. La prospettiva che egli adottò fu quella di “mirar al mundo desde un plano superior, levantado en el aire, y considerar a los personajes como seres inferiores al autor, con un punto de ironía”^[20]. Con questo modo da demiurgo li spossessò d’ogni dignità, convertendoli in marionette. Un’affermazione come la precedente la dice lunga sul mondo di intendere la realtà: si collocò in un punto di vista aereo, superiore al materiale trattato, per far pesare quella nobiltà di scrittura che riteneva, invece, assente nei modelli compositivi della letteratura realista, ridando peso e sostanza all’immaginazione artistica; ma allo stesso tempo ridiscese a livello contenutistico ed espressivo nella vita e nel modo di parlare più comune.

Già ne *La Lámpara maravillosa* il “conocimiento gozoso de la suma, la mística quietud del círculo y de la unidad” (LM 66) riscontrate attraversando la *Tierra de Salnés* furono un passo avanti, in pieno idealismo modernista, per trasferire il reale all’essenziale ricategorizzando l’esperienza vissuta e astraendosi dal quotidiano. Una delle parentele rintracciabili risiede negli scritti di Baudelaire che all’interno del poema «Elévation»^[21] esortò il proprio spirito ad elevarsi al di là degli elementi naturali per purificarsi da ogni contaminazione terrena. Come correttamente inteso da Ugo Friedrich il “poema se mueve dentro de un esquema corriente de origen platónico y místico-cristiano”^[22] e si rifà oltre che alla tradizione mistica e alla teologia negativa anche alle dottrine neomistiche di Swedemborg: come dire si muove all’interno delle medesime premesse sin qui citate in riferimento a Valle-Inclán per giungere a conclusioni quanto meno consimili.

Seppur evidente che certe teorie sono da considerarsi ampiamente superate, e si concorda con la critica recente quando vede in tutta la produzione artistica già in nuce gli elementi grotteschi, gli “specchi concavi”, caratteristici delle famose pièce teatrali pubblicate in piena maturità artistica e vitale, si provi a ipotizzare che *Luces de Bohemia* sia il testo che meglio contrassegni la maturità tematica e stilistica del galiziano, quello in cui riscontrare l’intensificazione ironica e parodica di fronte alla realtà. In quest’ottica si dovrebbe trovare in esso la summa del pensiero artistico dell’autore, quanto di meglio riuscì a creare e raccogliere a livello esperienziale.

Ebbene, proprio da *Luces de bohemia* si propone uno dei passaggi più conosciuti riguardanti il tema teosofico-esoterico:

Don Latino: Ustedes acabarán profesando en la Gran Secta Teosófica. Haciéndose iniciados de la sublime doctrina.

Max: Hay que resucitar a Cristo.

Don Gay: He caminado por todos los caminos del mundo, y he aprendido que los pueblos más grandes no se constituyeron sin una Iglesia Nacional. La creación política es ineficaz si falta una conciencia religiosa con su ética superior a las leyes que escriben los hombres.

Max: Ilustre Don Gay, de acuerdo. La miseria del pueblo español, la gran miseria moral, está en su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y de la muerte. La vida es un magro puchero; la Muerte, una carantoña ensabanada que enseña los dientes; el Infierno, un calderón de aceite albando donde los pecadores se achicharran como boquerones; el Cielo una Kermés sin obscenidades, a donde, con permiso del párroco, pueden asistir las Hijas de María. Este pueblo miserable transforma todos los grandes conceptos en un cuento de beatas costureras. Su religión es una chochez de viejas que disecan al gato cuando se les muere. (LB 55-6)

Sotto certi aspetti la moderna teosofia, quella così vituperata da Max-Estrella nella risposta indiretta a Don Latino, è da paragonare alla Massoneria che, grazie soprattutto al krausismo, svolse negli stessi anni in Spagna un ruolo antagonistico al generale impoverimento positivista. Il pensiero escatologico, fondamento delle teorie blavatskiane, recupera l’idea di evoluzione verso un’agognata perfezione, camuffandosi non sotto i veli di *Iside*, ma attraverso uno spiritualismo sincretico da operetta; e non me ne vogliono coloro che ancora tanta dedizione dedicano a tali studi.

Anche le dottrine massoniche, non bisogna dimenticarlo, sorsero e si svilupparono in piena epoca dei lumi e sebbene nei vari riti della moderna muratoria si citano antecedenti illustri nelle dottrine esoteriche più antiche, si crede impossibile non rilevare come nel periodo post rivoluzione francese, di scomparsa delle classi sociali elevate, del concetto stesso di nobiltà in nome dell’uguaglianza e della fratellanza, in piena ascesa borghese insomma, bisognasse creare qualcosa che fungesse da amalgama comunque fra pochi eletti: dal “corridoio dei passi perduti” fino ai più alti gradi acquisibili all’interno del Tempio, il “fratello” aveva di nuovo occasione di considerarsi parte di un gruppo più ristretto fra i cittadini, depositario di certezze soprattutto religiose -non cattoliche- che sostituirono quelle spazzate via dalla nascita della piccola borghesia.

Per le confluenze tra krausismo e massoneria basterebbe ricordare come Nicolás Salmerón, politico e cattedratico, oltre che studioso di Karl Christian Krause fu Gran Maestro del *Gran Oriente Español* e che lo stesso filosofo tedesco fu affiliato all'Ordine il 5 aprile del 1805. E' soprattutto necessario menzionare le indubbie confluenze di pensiero nel comune valore sociale assegnato alla pedagogia, in generale ad un sistema educativo slegato sia dalla Chiesa che dallo Stato, e visto come agente di trasformazione della società. Queste teorie che costituirono la base della fondazione della *Institución Libre de Enseñanza* furono difese soprattutto da Francisco Giner de los Ríos allorché nel 1875 si tentò di impedire ufficialmente l'utilizzo di testi non autorizzati o contrari al dogma cattolico ritenuto "verdad social de la patria"^[23]. Se si pensa al razionalismo armonico krausista si notano tutte le caratteristiche comuni a quei movimenti che all'interno di un'ideologia predominante sorgono con l'esclusiva necessità di rafforzare il sistema dall'interno, limandone alcuni aspetti non allineati al pensiero di regime: pur non escludendo, come detto in precedenza, le connotazioni misticheggianti delle dottrine di Giner de los Ríos non si può far a meno di notare quanto pesi la fiducia sui risultati e sui metodi perseguiti dalla scienza. Nel leggere alcune delle asserzioni krausiste, rimane più logico il giustificare perché Valle metta sulle labbra del personaggio Zaratustra, nella scena II di *Luces de Bohemia*, la frase "Sin religión no puede haber buena fe en el comercio" (LB 55) o come mai all'interno dell'ottava scena il ministro amico d'infanzia di Max Estrella con sperimentata malinconia così si rivolga al suo segretario:

"¡Ay, Dieguito, usted no alcanzará nunca lo que son ilusión y bohemia! Usted ha nacido institucionista, usted no es un renegado del mundo del ensueño. ¡Yo sí!" (LB 129)

Se bastassero le letture personali di ogni autore persino il padre del verismo italiano Luigi Capuana potrebbe essere tacciato di filiazioni teosofiche quando così fa esprimere il personaggio Don Aquilante Guzzardi, avvocato del marchese di Roccaverdina:

"In due parole. Voi siete tranquillo, avete fede nella Chiesa, credete alla Trinità, all'inferno, al paradiso, al purgatorio, alla Madonna, agli angeli, ai santi ... E' comodo. Non sospettate neppure che ci possa essere una verità più vera di quella che insegnano i preti ... [...] Quella che è stata rivelata al mondo dallo Swedenborg, dall'apostolo della Nuova Gerusalemme ... "[24].

È troppo semplicistico pensare che Valle Inclán si accontentasse di prendere a prestito concetti, temi e vocabolario di una qualsiasi dottrina senza usarli col preciso scopo che sempre lo assillava, quello di far fronte ad un lingua, quella spagnola, che avvertiva come inadeguata ad esprimere un ritmo verbale adatto alla versificazione. Ciò che si afferma non esclude che l'autore abbia potuto adoperare alcuni concetti di base del mondo dell'occultismo o la terminologia di un particolare movimento esoterico, ma da questo a subirne un'influenza caratterizzante, o peggio, a ridursi a copiare testi di scrittori ermetici passa un'ampia differenza.

"El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada" (LB 162), affermerà Valle all'interno di *Luces de Bohemia*. Ma il modello di rottura utile a uscire dalla visione del tempo lineare, creando, e in che modo, un'estetica differente, il galiziano lo trovò grazie ai dettami del vitalismo di provenienza nietzscheana e soprattutto nel suo modo di legare gli opposti, la leggiadria apollinea e il vigore vitale dionisiaco. Obbligatorio distinguere immediatamente la linea vitalista che procede dall'accordo dei contrari da quella più conosciuta di matrice orteguiana: furono proprio gli accenti posti sull'irrazionalità ad obbligare Ortega y Gasset a difendere le proprie dottrine dall'etichetta di vitalismo in senso stretto, costringendolo spesso ad adottare termini come *razón vital* o *raciovitalismo*.

Già in *Aromas de Leyenda*, in tempi quindi insospettabili, Valle ipotizzò nell'unione dei contrari la ricerca dell'armonia,

[...]
La alondra y el milano tienen la misma rama
para dormir. El búho siente que ama la llama
del sol. El alacrán tiene el candor que aroma,
el símbolo de amor que porta la paloma.
La salamandra cobra virtudes misteriosas
en el fuego, que hace puras todas las cosas:
es amor la ponzoña que lleva por estigma.
Toda vida es amor. El mal es el Enigma.
[...][25]

per poi darne conferma ne *La Lámpara maravillosa*: “¡Toda nuestra vida dionisiaca entrañada de intuiciones místicas.” (LM 47).

Questa unione dei contrari in cui trovare la profonda armonia è per certi aspetti anch'essa legata al pensiero classico: si pensi ad Eraclito per il quale la vista, i sensi, erano fonte d'inganno che impediva il risalire all'indissolubile unità di ogni coppia di opposti, ai due principi simmetrici Amore e Odio nelle teorie “evolutive” di Empedocle, ma anche a ciò che afferma Socrate nel *Fedone* (70 d 7-72) riguardo a come siano complementari gli stati di vita e morte. Sull'utilizzo ingannevole dei sensi già si è esaminata la posizione di Valle-Inclán, così come il fatto che attinse alle dottrine gnostiche porta a credere che ne conoscesse almeno le norme basilari –soprattutto nella versione manichea– di opposizione fra due principi positivo-negativo preesistenti alla creazione ed in eterna lotta armonica tra loro: egli mostrò in maniera assai più sottile cosa intendesse per risoluzione del contrasto in armonia quando ne *La Lámpara maravillosa* pose l'attenzione su alcune figure di artisti come Leonardo (proprio l'inventore della prospettiva aerea!) e Velázquez –che “difunde todas las imágenes en la luz y las aleja en el espacio revistiéndolas de un incanto quietista” (LM 87)– che nelle loro opere risolsero e ricondussero ad equilibrio principi dialetticamente divergenti. È in questo allontanarsi nello spazio e nella ricerca di quelle

“[...] suaves y azules montañas que ofrecen desde sus cumbres la visión integral de los valles, el conocimiento gozoso de la suma, la mística quietud del círculo y de la unidad ...” (LM 67)

che si può leggere una prima raffigurazione teorica del distanziamento che l'autore assumerà quale credo estetico nel modellare la dottrina dell'esperpento.

Cominciamo ad apparire più chiare le motivazioni di talune scelte interne all'estetica e al linguaggio di Valle; riesaminate da questo punto di vista, alcune delle citazioni utilizzate finora vengono ad acquisire significati più consoni a quanto qui si va attestando: egli scelse, nel ventaglio di soluzioni possibili, di servirsi di una serie di ideologie alternative che dimostrassero come le sue tesi antirealiste e antipositiviste poggiassero su di un retroterra saldo e non fossero mai un mero agglomerato caotico di idee. L'unione gnostico-manichea dei principi di Male e Bene, la Tavola Smeraldina di Ermete Trismegisto –ciò che v'è in alto così in basso–, considerare Pitagora un maestro –e si rammenti il valore che i pitagorici assegnarono alle due sorgenti Lete e Mnemosine– la ricerca della mistica quiete antievoluzionista, la scelta di filosofie rinascimentali che attinsero a magia e alchimia per superare i canoni di oggettività e gli ordini sovrimposti, tutto sembra puntare comunque e sempre alla ricerca di quel percorso di ritorno vitalista per cui la vita potesse essere intesa come espressione della poesia, superando i dettami del modernismo che trascendendo solo il reale all'essenza riuscì unicamente a mantenere l'artista del periodo nella scissione fenomeno-noumeno di kantiana memoria.

Citare tutti gli esempi adoperati per esprimere lo stesso concetto risulterebbe quasi impossibile; Valle non scartò nessuna delle varianti a sua disposizione per reiterare il proprio percorso: basta osservare come diede prova di conoscere le chiavi del pensiero massonico nel citare con dovizia di particolari il significato delle colonne Boaz e Jakin che insieme al “camino de estrellas” (LM 82), il cielo stellato, caratterizzano il tempio della moderna muratoria: riferirsi all’interpretazione simbolica ed ermetica del principio antagonico di armonia nella lotta fra maschile e femminile, vitalità-stabilità e la coesistenza dell’elemento attivo e passivo costituiscono un esempio in più di ricerca delle possibilità iscritte in un sistema di idee che altrimenti, come già evidenziato, poco avrebbe avuto a che vedere con il magistero valleincliniano. La capacità di stravolgere alcuni concetti e riutilizzarli all’interno del proprio percorso denotano l’intenzione di sfruttare quei pochi vuoti che il conformismo borghese non era riuscito a colmare: nulla venne lasciato al caso.

Non si conosce dell’epoca altro spunto filosofico che in maniera più netta del concetto di “eterno ritorno” fosse così non convenzionale, antipositivista e antirealista e ciò, ne si è convinti, non era sfuggito all’autore delle *Sonatas*. Il primo esperpento il cui linguaggio *ramplón* e *chabacano* fu il risultato di quanto preannunciato nei versi de *La Pipa de Kif* può essere considerato un altro esempio probante di quanto si va affermando: vanno lette in senso vitalista le scelte di includere all’interno di *Luces de Bohemia* sia Sawa-Estrella che il *cerdo triste* Rubén Darío, ambedue scomparsi all’epoca della prima stesura, ma le cui gesta vengono rivissute tanto da trasporre la loro esistenza a livello essenziale; Valle, per dirlo in altro modo, fa compiere un percorso di ritorno che se per il poeta di *Prosas profanas* può apparire un completamento superfluo –non però ingiustificato–, nel caso dell’amico Alejandro sembra il corretto tributo per onorare chi morì senza mai inchinarsi se non alla dea Bellezza. E neppure fuori luogo guardare al personaggio Bradomín, che Valle richiama in scena alla sepoltura di Max, come a un espediente per rendere artisticamente la propria vita: si intende chiarire che il ruolo del marchese già così presente in varie opere composte in periodi diversi e a ragione considerato l’alter ego dell’autore, potrebbe simboleggiare all’interno del primo esperpento il processo di ritorno verso il proprio creatore-demiurgo –la terza ipostasi plotiniana– e al tempo stesso la volontà di assegnare all’intero corpus estetico una struttura circolare, ripetuta e sempre simile, anche se distintamente contestualizzata.

2. La Pipa de Kif come punto propulsivo dell’estetica valleincliniana

L’esame del gruppo di liriche che Valle pubblicò nel 1919 non può che partire propriamente dal titolo. Il kif, o canapa indiana, sembra legare il gruppo di poesie direttamente ad autori come de Quincey o Baudelaire, in tutto quel panorama di eterodossia che nello scrivere attinse all’immaginario delle sostanze come l’assenzio o le droghe in genere che così tanto scandalo suscitavano all’epoca della pubblicazione.

Che l’alcool fosse un problema comune a non pochi letterati e che la sua piaga si stesse estendendo fino alle fasce più basse della popolazione, lo deduciamo dalla campagna antialcolismo iniziata in Francia a partire dal 1873 in tutte quelle istituzioni dove maggiormente v’erano soggetti potenzialmente a rischio; è noto come la degustazione pubblica, ostentata, del bicchiere di assenzio fosse sin dai tempi di Verlaine gesto di ribellione e denuncia della morale preconstituita nella Parigi di fine Ottocento. La canapa indiana e i suoi derivati, tra i quali il kif, contrariamente a ciò che si potrebbe supporre non vennero visti con connotazioni altrettanto pericolose; basta dire che per ottenerla era sufficiente una semplice prescrizione medica che ne precisasse quantità e destinazione e che in Spagna il costo di tre grammi di *cáñamo índico* equivaleva quello di una dozzina di uova. Che personaggi come Feuchère, Gautier o Valle ne facessero quindi uso non destava riprovazione alcuna; ciò almeno sino al 1925, anno in cui da parte anglosassone si ebbe la precisa richiesta di includerla assieme all’oppio e alla morfina nell’elenco delle sostanze stupefacenti utilizzabili esclusivamente a livello medico-scientifico e questo probabilmente in conseguenza del fatto che la canapa, consumata in Egitto sin da tempo immemorabile, era stata assunta quale simbolo d’indipendenza di quella colonia contro la dominazione inglese^[26].

Certo nelle volute di fumo sprigionate dalla pipa valleincliniana vi fu sempre la volontà di rompere gli schemi, di stupire, non fosse altro per la scelta di un titolo che non passò inosservato nel panorama letterario dell'epoca. *La Pipa de Kif* è stata spesso considerata come punto iniziale a partire dal quale Valle-Inclán sviluppò le tematiche dell'esperpento; tale premessa porta quasi sempre a giudicare la sua pubblicazione come una rottura rispetto ai temi espressi all'interno de *La Lámpara maravillosa* e poi ripresi l'anno successivo con la pubblicazione de *El Pasajero*: seppur incontestabile considerare quest'ultimo insieme di poesie il vero contrappunto al breviario estetico, è altrettanto certo che l'autore non scelse improvvisamente di utilizzare sarcasmo e strutture del grottesco per poi abbandonarli solo un anno dopo. Si intende ravvisare, al contrario, una sorta di continuità espressiva anche per la scelta di ripubblicare il contenuto de *La Pipa de Kif* unendolo in *Claves líricas* sia ad *Aromas de Leyenda* del 1907 che a *El Pasajero*, ma assegnandogli proprio l'ultimo posto, ad onta di tutte le strutture temporali.

Si è in presenza di due fatti incontestabili: innanzitutto la stretta cronologia, che obbligherebbe a considerare *El Pasajero* come ultimo gruppo di liriche, ma al tempo stesso, la scelta di posporgli l'altro insieme nel momento di riunire il tutto. Si è già visto come Valle non amasse né lasciare tutto al caso, né che si pensasse al suo lavoro con criteri di improvvisazione metodologica: non si può negare che *La Pipa de Kif* si leghi nella sostanza a quanto successivamente sviluppato, ad esempio, in *Luces de Bohemia*; rimane tuttavia la barriera temporale a far propendere per una congettura errata.

Perché parlare fino ad ora di circolarità, del tempo come fonte ingannevole dei sensi considerandolo una superbia satanica e poi ritrovarsi con un autore che nei fatti ignora le sue stesse premesse? Nel cambio di struttura si palesa ancora una volta la volontà di fondere e confondere gli ambiti che viene a realizzarsi anche nella scelta di concludere il gruppo di liriche in esame con un sonetto – l'unico della raccolta – che se come tema si collega alle forme di modificazione del reale tipiche degli *esperpentos*, venne però intitolato «Rosa del Sanatorio», scelta che denota una sorta di continuità con i componimenti de *El Pasajero*.

Il grottesco, la parodia e la satira che caratterizzeranno *Luces de bohemia* possono essere considerati insieme agli specchi concavi delle forme di trasformazione –o se si preferisce voluta degenerazione e corruzione– della realtà, che consentirono a Valle-Inclán di raccontarsi, giocando sullo stesso mezzo espressivo, ma dandogli valenze proprie: adoperare quindi una droga come la canapa indiana può essere considerato sotto questo punto di vista come uno dei modelli di alterazione della percezione che consentì all'autore di comunicare come altrimenti sarebbe stato possibile. Per dimostrare la persistenza e la ciclicità va sottolineato che quando ne *La Lámpara* lo scrittore preannunciò la visione dall'alto poi codificata nell'esperpento e a cui in precedenza ci si riferiva, prima di effettuare quel viaggio nella *Tierra de Salnés* scrisse:

“... había fumado bajo unas sombras gratas mi pipa de cáñamo índico.” (LM 25)

A questo punto non si crede più che volesse solo scandalizzare il suo pubblico. Ma non solo. Se si volesse avere conferma del filo conduttore che fluisce fino agli specchi di *callejón del Gato* si possono leggere sempre nel breviario estetico una considerazione riferita alla città di Toledo ed un'altra più generale che indicano come Valle diede a tutti gli elementi citati sinora contenuti semantici quantomeno simili:

“Estas piedras viejas tienen para mí el poder maravilloso del cáñamo índico, cuando dándome la ilusión de que la vida es un espejo que pasamos a lo largo del camino, me muestra en un instante los rostros entrevistados en muchos años.”
(LM 99)

“Nuestros sentidos solamente son gusanos de luz sobre el místico y encumbrado sendero por donde la humana conciencia transmigra en las cosas, y está en ellas como la imagen en el fondo del espejo, que no puede ser separada.”
(LM 70)

Se come sostiene Max Estrella nell’ormai famosa affermazione tratta da *Luces de Bohemia* “La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas” (LB 163), allora tutto ciò che potesse condurre ad una alterazione della facoltà di percepire –dagli specchi concavi al *cáñamo índico*– trova completa giustificazione.

Persino l’elezione di El Greco che nelle sue raffigurazioni si allontanò dalle scuole del tempo rifugiandosi nello spiritualismo del proprio maestro Damaschinos e dipinse figure allungate ed eteree, certo lontane dal naturalismo classico, non risulta in contraddizione con le successive scelte estetiche. Dal manierista rinascimentale agli sbeffeggiamenti di alcune pinturas negras di Goya il passo diviene breve: se all’interno de *La Pipa de Kif* si accenna a quest’ultimo pittore nella scena della sepoltura della sardina che conclude la lirica «Fin de Carnaval» (PK 107), sarà poi Max-Sawa ad assegnargli la paternità dell’esperpentismo all’interno di *Luces de Bohemia*. Viene da chiedersi cosa Valle avrebbe potuto scrivere su Francesco Mazzola, contemporaneo di El Greco e meglio conosciuto con lo pseudonimo di *Parmigianino*, se avesse avuto occasione di osservare il suo “Autoritratto allo specchio convesso” nel quale l’artista si raffigura con tratto ovviamente deformato.

Per osservare come Valle adopera temi e modi del grottesco e le deformazioni satiriche del reale all’interno della linea vitalista bisogna considerare che le possibilità espressive si arricchiscono proprio nell’accostamento di materiali eterogenei che oltre a condurre la narrazione verso una comicità amara da commedia dell’arte, consentono una volta in più di fondere aspetti contrastanti. Ecco riassunto nelle parole di uno di maggiori drammaturghi del XX secolo, Meyerhold, quanto si va proponendo: “El grotesco permite precisamente la vida cotidiana, dejando de representarse únicamente lo que es habitual. En la vida, además de lo que vemos, hay también un vastísimo sector inexplorado. El grotesco, buscando lo sobrenatural, junta en síntesis la esencia de los contrarios [...]”^[27] Il grottesco consentì a Valle di far innanzitutto rientrare all’interno della propria scrittura temi e personaggi tratti dalla quotidianità che la contemporanea letteratura realista ignorò, ma, al tempo stesso, di deformare *matematicamente* la visione della realtà prendendo ancora una volta le distanze da termini quali *oggettività* e *scientificità* e unificando temi e modi in apparente esteriore contrasto. Smascherare con rigore impietoso alcuni stilemi della società spagnola del tempo gli permise di proporre un discorso nuovo pur partendo da un materiale comune; ridicolizzare le proprie creature d’artista e, da demiurgo, trattarle come *peleles* fu, senza che né per l’autore né per il lettore possa essere visto quale paradosso, l’unico modo artistico di restituirle alla vita. E per sottolineare che alla condizione di marionetta vennero ridotti esperpenticamente un po’ tutti i personaggi, senza timore di perdita di profondità nel processo di degradazione sistematica, basta ricordare che persino Max Estrella subì il medesimo trattamento quando nella scena XII di *Luces de bohemia* ormai prossimo al tragico epilogo così Valle lo descrisse: “El cuerpo del bohemio resbala y queda acostado sobre el umbral al abrirse la puerta” (LB 169). In questa linea caricaturale e aspra si inserisce perfettamente la descrizione di quel sub-mondo che popola «El circo de Iona» dove tra gli altri colpisce la descrizione del personaggio Enriqueta:

¡Y sale la blonda
Enriqueta, oronda,
pechona y redonda,
bailando el cancán!
[...]
¡Ideal amoroso
para un venturoso
jugador marchoso
que afloje el parné!

(PK 121)

Come non riconoscere in lei l'antesignana della fioraia di *Luces de Bohemia*, colei che vende a Max l'ultima speranza di vita camuffata dentro quel *décimo* di lotteria che Don Latino gli sottrae in punto di morte sulla porta di casa? E come non ravvisare in quel jugador marchoso proprio il lazarillo Latino de Hispalis che, una volta defunto Max, si propone alla Pisa Bien in qualità di suo *caballero formal*?

Grottesco, assenza di norme in cui si estende tutta l'azione esperpentica e ancora una volta una ripresa di temi e personaggi che riportano indietro il lettore a quel percorso circolare onnipresente. Se l'unione di alto e basso è la componente che porta a leggere l'utilizzo del grottesco in piena chiave vitalista, Valle-Inclán ne offre numerosi esempi all'interno della sua produzione letteraria; per circoscrivere il tema nell'ambito delle *Claves líricas* si può già ricordare come in *Aromas de Leyenda* l'autore insista sulla figura di pellegrini viandanti che nella «Chiave III» intitolata «Los pobres de Dios» vengono sì descritti con partecipazione emotiva, ma mettendo subito in evidenza nella terzina iniziale il contrasto tra la loro condizione e il luogo ove transitano:

Por los caminos florecidos
va la caravana de los desvalidos:
ciegos, leprosos y tullidos.

(AR 15)

Si sottolinea ancora una volta che lo scopo di Valle non risiedette nel fornire una serie di accostamenti per risaltarne nel reciproco contrasto differenze e alterità, ma al contrario per mostrare come solo dall'unione di elementi distanti e opposti, corpo e immagine riflessa, si potesse ottenere un vero quadro della vita, un quadro molto più "reale" e "oggettivo".

Fra le liriche de *La Pipa de Kif* non si può fare a meno di sottolineare la presenza, nella linea che dal grottesco conduce verso il vitalismo, di «Bestiario» e de «La tienda del herbolario» che sembrano solo in apparenza potersi interamente giustificare se collocate negli ormai noti meccanismi valleinclaniani miranti a sorprendere e colpire l'immaginazione del lettore, vuoi anche perché l'unico referente diretto delle due composizioni si situa in un periodo, il medioevo, sinora non adoperato come diretta fonte d'ispirazione dallo scrittore.

Come ormai ampiamente sottolineato, in un periodo in cui la scienza la faceva da padrone nel progredire dell'umanità, Valle riprende temi e stili di un medioevo ancora distante da pretese di scientificità moderna e libero all'interpretazione simbolica della vita. Nei ritratti caricaturali e grotteschi che affollano «Bestiario» e nelle sinestesie di «La tienda del herbolario» la vita scaturisce mediante la lirica, anzi è proprio il linguaggio a ricondurre nel binario formalmente accettabile, quello cioè che unisce arte e vivenza, temi e varianti d'un apparato intrinsecamente variopinto come un quadro di Hieronymus Bosch. Non a caso si cita il pittore fiammingo rinascimentale poiché egli fu forse l'ultimo artista occidentale ad attingere alle stesse fonti per i suoi modelli di creazione artistica. A cosa serve, quindi, il pensiero medievale a un Valle-Inclán? In contrapposizione ad un positivismo che, seppur vituperato, era stato in grado di definire un soggetto intrastorico, anche come modello di

antieroe, era necessario tentare di costruire un altro universo plausibile dove i personaggi non fossero, per opposizione, soltanto dei simboli estranei alla realtà, ma nel quale la vita potesse fluire proprio grazie all'unione di quegli elementi ignorati dalla contemporanea scrittura realista. Se come letto, "il grottesco permette la vita" è solo mediante i processi di umanizzazione e animalizzazione che saranno poi parte integrante del tessuto stilistico di *Luces de Bohemia*, a divenire possibile un vitalismo che si esplica in «Bestiario» nella presenza artistica di Rubén Darío, Poe, Pérez de Ayala o di una Sara Bernhardt, "... romántica jirafa, solterona que bebé hiel [...]" (PK 113).

Dall'esoterismo al linguaggio poetico, dal modernismo al vitalismo, dall'estetica degli *ejercicios espirituales* sino agli *esperpentos*. Sembra che per poter raccontare Don Ramón sia quasi necessario mettersi nei suoi panni, calarsi in un universo nuovo in cui le chiavi interpretative mai appaiono immediatamente evidenti, soprattutto quando si tentasse di isolare il singolo testo slegandolo dal *corpus* che solo in quanto tale va letto. Forse proprio in questa frammentazione estetica, voluta e sperimentata, risiedono quei tratti che ancora ci consentono di leggere Valle-Inclán con la stessa scioltezza con cui affronteremmo un testo della post-modernità.

Por la divina primavera / me ha venido la ventolera / de hacer versos funambulescos

Note

[1] Ci si riferisce principalmente al terzo stadio della legge di Comte nel quale un'umanità ormai adulta avrebbe dovuto cessare di chiedersi il *perché* dei fatti concentrandosi sul rintracciare invece le leggi scientifiche che spiegassero il *come* essi avvengono

[2] Per le opere di Valle-Inclán citate adopereremo le seguenti edizioni: *Luces de bohemia*, edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, 27ª ed.; *La Lámpara maravillosa / ejercicios espirituales*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, Imp. Helénica, 1916; *Claves líricas. Aromas de Leyenda - El Pasajero - La pipa de kif*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, 3ª ed. Da ora in avanti citeremo nel corpo del testo usando le iniziali delle opere con accanto il numero di pagina.

[3] Hans Jonas, *Lo Gnosticismo*, Torino, SEI, 1991, pag. 63.

[4] Il serpente è simbolo di un'evoluzione che si conclude in se stessa. In molti scritti alchemici rinascimentali l'immagine è accompagnata dall'espressione greca *En to pan* (Uno è Tutto) oltre che affiancata da una Y che indica l'uomo dalle braccia aperte, simile alla stilizzazione pentagonale che ne fa Giordano Bruno. L'uroboro era anche l'emblema degli gnostici ebraizzanti chiamati Ofiti o Nassaeni: cfr. Giordano Berti, *Gli Eretici*, Milano, Xenia, 1997, pag. 5.

[5] La metafora della biga alata guidata da un cavallo bianco e uno nero, espressione, rispettivamente, della tensione verso la spiritualità e la tendenza verso la materialità, la si ritrova già nei culti mitraici; la stessa rappresentazione venne poi inserita nell'immaginario ebraico-cristiano per descrivere l'ascensione di Elia su un carro di fuoco, ma passando anche da ciò che Platone esprime al riguardo nel *Fedro*, 246 a e ss., dove l'immagine viene utilizzata per esprimere i conflitti interni dell'anima.

[6] Oltre che quello di "svago innocente", come traspare nelle *Leggi*, 670 d 6-7.

[7] Cfr. Giordano Berti, *op. cit.*, pag. 40.

[8] Alejandro Sawa, «Juventud triunfante: Autobiografía», *Alma Española*, n. IX, anno II, 3 gennaio 1904, pp. 10-11.

[9] Sull'interpretazione gnostica del cibarsi del frutto dell'albero della conoscenza v. Hans Jonas, *op. cit.*, pag. 109.

[10] Per le notizie sulla rivista *Sophia* v. María Pilar Celma Valero, *Literatura y periodismo en las revistas de Fin de Siglo. Estudio e índices (1888-1907)*, Gijón, Editorial Jucar, 1991, pp. 113-4.

[11] È corretto precisare che il fenomeno teosofia non riguardò solo esclusivamente gli Stati Uniti dove sorse o la Spagna dove trovò la strada spianata nell'orizzonte di aspettative creatosi per le esigenze di colmare i vuoti esistenziali lasciati dal pensiero positivista, ma anche a vario titolo molte nazioni europee; per quanto riguarda la letteratura italiana valga un esempio per tutti: nel personaggio di Anselmo Paleari e nella sua "bibliotechina teosofica" comprendente tra l'altro *La doctrine secrète* (opera di M. me Blavatsky citata nel testo in lingua francese) si intravedono tutte le inquietudini metafisiche di un'epoca e, in particolare, di Luigi Pirandello; v. Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Torino, Einaudi, 1993, pag. 131.

[12] Fernando Araujo, «Revista de revistas. Teosofía: El hombre y sus reencarnaciones, según la doctrina teosófica», *La España moderna*, n° 153, 1901, pp. 186-191. Come indica il titolo della rubrica si tratta di una recensione di uno o più articoli apparsi quasi sicuramente su *Sophia*.

[13] Il critico teatrale E. Alonso y Orera in «Lectura de revistas», *Revista Nueva*, anno II, 1ª serie, n° 19, 1899, pp. 39-44, "justifica [...] el auge de doctrinas esotéricas que tratan de dar respuestas a los enigmas finales, no desvelados por la ciencia" come descrive María Pilar Celma Valero, *cit.*, pag. 60.

[14] Juan Valera, «Diccionario enciclopédico hispanoamericano», in Cyrus C. Decoster, *Obras desconocidas de Valera*, Madrid, ed. Castalia, 1965, pag. 551. Anche qui si adotta la definizione di Valera e quella coincidente di René Guenon che conì il termine di "teosofismo" per differenziare il credo blavatskiano dall'antica teosofia classica: cfr. «Teosofia e teosofismo», in René Guenon, *Il Teosofismo - storia di una pseudo-religione*, Torino, Delta Arktos, 1987, vol I, pag. 12-16.

[15] José León Pagano, «Vicente Blasco Ibáñez», *Al través de la España literaria*, Barcelona, Maucci, 1904, pp. 167-172. Non si cita, non essendone venuti in possesso, dalla fonte originaria, ma dalla conferenza di Javier Serrano Alonso «La conciencia artística en Valle-Inclán. Unas declaraciones olvidadas de 1904», nell'ambito del *Congreso Internacional "Valle-Inclán y el Fin de Siglo" (1995)*, così come messa a disposizione dai curatori della rivista elettronica *El Pasajero* presso il sito internet <http://www.elpasajero.com/serrano.htm>.

[16] *Ibidem*.

[17] Tra i versi più "fortunati" dell'antichità quelli dell'imperatore Publio Elio Adriano ("Animula, vagula, blandula / hospes comesque corporis / quae nunc abibis in loca / pallidula, rigida, nudula / Nec ut soles dabis jocos"), sono stati usati, copiati e studiati da scrittori e poeti come Lord Byron, Marguerite Yourcenar o Néstor Taboada Terán, e perfino da registi come Bertolucci nel suo "Il conformista", tratto dal romanzo di Moravia. Trovare il perché di questa citazione valleinclaniana richiederebbe una digressione eccessiva: ci si limita a suggerire possa trattarsi d'un contrappunto irriverente al tema in oggetto -l'imminenza della morte-. Sarebbe poco lecito invece supporre che Valle fosse stato colpito solo dalla personalità dell'imperatore, instancabile viaggiatore e iniziato ai misteri eleusini.

[18] «Valle Inclán. Entrevista con Gregorio Martínez Sierra», in *ABC*, 7 dicembre 1928 e 3 agosto 1930.

[19] Su questo argomento V. l'ormai classico Rodolfo Cardona e Anthony N. Zahareas, *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, 1970, specialmente alle pp. 52-6.

[20] «Valle Inclán. Entrevista con ...», *cit.*; il corsivo è di chi scrive.

[21] I versi a cui si fa riferimento sono i seguenti: "Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides, / Va te purifier dans l'air supérieur, / Et bois, comme une pure et divine liqueur, / Le feu clair qui remplit les espaces limpides."

[22] Cfr. Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix-Barral, 2ª ed., 1974, pp. 63-64.

[23] Per evitare di supporre che i legami fra krausismo e massoneria riguardino solo il contesto spagnolo e gli anni a cavallo fra XIX e XX secolo, è opportuno citare il seguente articolo tratto da *Hiram*, rivista ufficiale del *Grande Oriente italiano*, firmato dall'allora Gran Maestro Venerabile: "Karl Christian Friedrich Krause, allievo di quel Fichte di cui parleremo nel seguito di questo paragrafo, pubblicò un consistente corpus di testi di filosofia massonica; quasi dimenticato in patria, Krause ha avuto curiosamente seguito ampio e duraturo, fino ai giorni nostri, nella cultura di lingua spagnola; in Italia è praticamente ignoto e sarà certo opportuno ristudiarlo." V. Armando Corona, «Costruzione dell'uomo e filosofia della Massoneria», in *Hiram*, Roma, soc. Erasmo, novembre-dicembre 1990, n° 11-12, pag. 8.

[24] Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, Roma, Newton, marzo 1998, 1ª ed., pag. 131.

[25] L'esempio è tratto dalla «Chiave VIII», intitolata «Ave Serafín»; (AR 25-27).

[26] V. Alain Corbin e Michelle Perrot, «Gritos y susurros», in Michelle Perrot (eds.), *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Taurus, 1989, tomo IV, pag. 585 e ss.

[27] Vsévolod Emiliévich Meyerhold, *El teatro teatral*, Ciudad de La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1988, pag. 58.



© Artifara

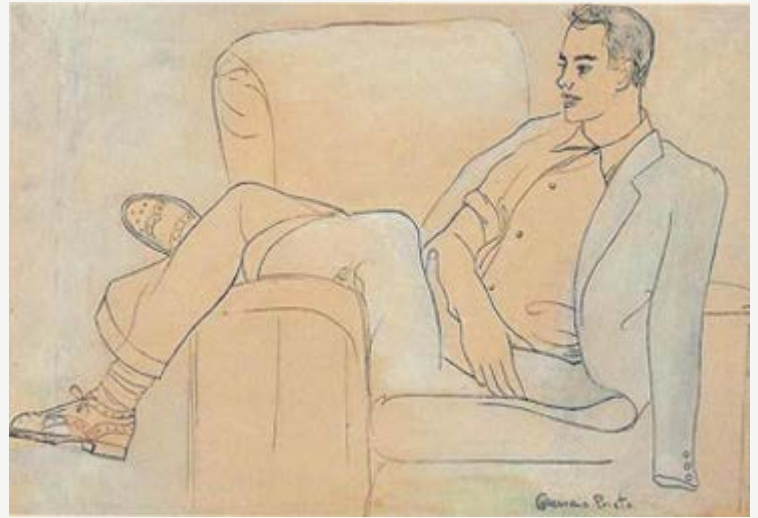
ISSN: 1594-378X



Paesaggi cernudiani

Maria Rosso Gallo

Le pagine di *La Realidad y el Deseo* (RD) del 1964 (l'ultima edizione dell'opera, pubblicata un anno dopo la morte dell'autore) restano a testimonianza della costante dedizione di Luis Cernuda alla scrittura poetica, in un percorso esistenziale segnato dall'esilio e dal peregrinare attraverso il vecchio e il nuovo continente. L'incontro con diversi ambienti culturali, insieme allo stimolo di numerose letture, alimenta un incessante impulso innovativo, evidente nel modo in cui l'emittente lirico matura la sua espressione poemica e modula la propria voce, arricchendola di nuovi contenuti. Allo stesso tempo, però, è visibile il filo unitario che sorregge l'evoluzione poetica e che si manifesta nella permanenza di temi quasi ossessivi, come la solitudine del poeta e la funzione della scrittura nel vuoto del reale, l'evasione nei mondi alternativi del desiderio, i rapporti fra l'uomo e il cosmo, l'angosciosa percezione della fuga del tempo e la coscienza del fatale fluire verso la morte, a cui si contrappone l'aspirazione di perpetuarsi nell'eternità.



Luis Cernuda ritratto da Gregorio Prieto

Per illustrare l'evoluzione di Cernuda nel suo ventaglio espressivo e concettuale, sottolineando allo stesso tempo la ripresa di elementi che possono essere considerati autentici *leitmotive* di tutta la collezione, analizzerò un motivo particolare, il trattamento del paesaggio, riconoscendo previamente quattro modalità, che mi sembrano particolarmente significative: 1) il paesaggio allegorico, 2) il paesaggio sonoro e visionario, 3) il paesaggio analogico subordinato alla riflessione e 4) il paesaggio della memoria.

1. Dallo sguardo alla proiezione allegorica del paesaggio

La sezione iniziale di *La Realidad y el Deseo* (RD)^[1], *Primeras Poesías* (PP), si apre con la descrizione di uno scorcio primaverile, contemplato attraverso la cornice della finestra, nello sfumare delle luci crepuscolari (PP I, 1926)^[2]:

Va la brisa reciente
Por el espacio esbelta,
Y en las hojas cantando
Abre una primavera.

5 Sobre el límpido abismo
Del cielo se divisan,
Como dichas primeras,

Primeras golondrinas.

Tan sólo un árbol turba
 10 La distancia que duerme,
 Así el fervor alerta
 La indolencia presente.

Verdes están las hojas,
 El crepúsculo huye,
 15 Anegándose en sombra
 Las fugitivas luces.

En su paz la ventana
 Restituye a diario
 Las estrellas, el aire
 20 Y el que estaba soñando.

Nel componimento, l'enunciatore registra le percezioni di uno sguardo che spazia sull'immensità del cosmo e porta in primo piano alcuni dettagli che sottolineano il momento di rinascita della natura: la primula che sboccia (vs. 4), le prime rondini (vs. 8), l'albero solitario (vs. 9). Solo nel verso conclusivo si manifesta la presenza del soggetto contemplante, qualificato come sognatore («el que estaba soñando»), in un proposito di distanziamento dall'io, accentuato dal ricorso alla terza persona (cfr. Rosso Gallo 2002); tuttavia, alcuni termini connotati sul piano emotivo – *dichas*₇, *fervor*₁₁, *indolencia*₁₂, *paz*₁₇ – incrinano l'apparente oggettività della rappresentazione e lasciano trasparire le reazioni soggettive che lo sguardo suscita nel contemplatore solitario, relegato nell'ambito fantasmatico del sogno, al momento del crepuscolo. Il paesaggio è, dunque, il veicolo dei sentimenti dell'emittente lirico, il quale si occulta dietro allo schermo cosmico e delega il proprio protagonismo alla natura circostante.

Ma il senso componimento non si esaurisce qui, bensì si integra in una dimensione simbolica che si irradia da vari elementi indiziali e si condensa nella bisemia del termine *hojas* ("foglie" e "fogli"), ripetuto nella prima e nella quarta strofa, in cui si saldano e si sovrappongono l'isotopia cosmica e quella della scrittura poetica. Come ha osservato giustamente Ulacia (1986: 119), «la "primavera" que se abre es tanto despertar del deseo del poeta como el principio de la expresión poética». Dalla doppia valenza di questa prima immagine deriva una concatenazione di elementi simbolici che compongono un paesaggio allegorico, producendo la «irisación misteriosa» di cui parla lo stesso Cernuda a proposito della metafora, con la sua «doble posibilidad de significado» che risulta dalla confluenza dei significati letterale e figurato (ed. 2002²: 186): la primula che sboccia fra le foglie è il fiorire della scrittura sul foglio (il «blanco papel vacío» di ascendenza mallarméana di PP VIII e XXII); il volo gioioso delle rondini sull'abisso del cielo evoca lo scaturire delle idee e dei segni scuri delle parole, con l'ascesa del poeta nel suo fervore creativo, incarnato nell'albero, con cui l'emittente lirico si identifica esplicitamente in altri testi di *La realidad y el deseo*. Nel paesaggio primaverile il poeta-sognatore evade dall'indolenza del reale e neutralizza la sensazione di isolamento nella vastità dell'universo, grazie alla scrittura, proprio nel momento del crepuscolo, che in tutta la raccolta PP è strettamente vincolato con il risveglio dell'ispirazione poetica (cfr. Rosso Gallo 1993: 30).

Questo breve testo iniziale adempie pienamente alla funzione di prologo dell'opera di Cernuda, descrivendo uno scenario che raffigura la nascita della parola poetica e presentando motivi che si evolveranno lungo la traiettoria di RD, tali come il gusto per la descrizione pittorica (evidente soprattutto a partire dall'esilio in Inghilterra), la contemplazione solitaria del panorama attraverso la cornice della finestra, allo stesso tempo baluardo e tramite verso il mondo esteriore (cfr. Utrera Torremocha: 84 e ss.), e il fascino esercitato dagli alberi, che svolgono un ruolo consolatorio nell'isolamento del poeta, giungendo a mediare un vero e proprio processo identificativo.

I simboli allusivi alla creazione letteraria attivati in PP – dai termini bisemici *hojas* e *plumas*, allo

sbocciare dei fiori e alla presenza degli angeli (PP X: «Y el ángel aparece; / En un portal se oculta. / Un soneto buscaba / Perdido entre sus plumas»⁹⁻¹²)– si ritroveranno anche in componimenti di raccolte posteriori. Per esempio, *Alegría de la soledad* (1939, N) è un breve “poema-canción”, che si apre con un paesaggio stilizzato, dove le acque («blancas, solas»⁴), che vanno cantando incontro all’aurora, e la terra («verde y sola»⁶), che sogna «entre las hojas»⁵, si presentano –tramite un soliloquio in seconda persona– in esplicita correlazione con l’anima del poeta («Rubia, sola también, tu alma»⁷), mentre il dischiudersi delle rose e il passaggio degli angeli vittoriosi coronano la gloria della scrittura.

2. Il paesaggio sonoro-visionario e il *locus amoenus*

In alcuni componimenti di PP, i paesaggi, anziché dallo sguardo, scaturiscono da una percezione interiore, che si condensa in suoni o immagini. L’emittente lirico, racchiuso in un ambito domestico illuminato dalla lampada, sente l’angustiosa fuga del tempo nel fluire delle acque e nella caduta delle foglie autunnali:

Siento huir bajo el otoño
Pálidas aguas sin fuerza,
Mientras se olvidan los árboles
De las hojas que desertan.
(PP XII, 5-8)

Mentre le sensazioni di tedio e sonnolenza si trasferiscono dal soggetto umano agli oggetti circostanti (la *llama*, e la *lámpara*¹¹) –secondo il meccanismo di spostamento usuale in tutta la sezione (cfr. Rosso Gallo 2002: 57-58)–, il mondo esteriore, in lontananza, supera i muri della stanza e lancia inequivocabili segni di fugacità e di morte, che si proiettano nella visione di un futuro paesaggio ridotto ad elementi primari, in cui solo il sogno dell’amore resta come vestigio della presenza umana:

Bajo tormentas la playa
Será soledad de arena
Donde el amor yazca en sueños.
La tierra y el mar lo esperan.
(PP XII, 17-20)

Nella percezione visionaria del poeta affiorano spiagge remote, immerse nella sonorità del mare e nella fuga dell’aria, che, nell’eco della reminiscenza di manriqueña, rappresentano rispettivamente gli estremi confini della vita, il dissolversi nell’oceano della morte e l’inconsistenza del tempo:

En la playa remota
El mar no visto canta;
Sobre su verde espuma
Huye el aire en volandas.
(PP XIV, 5-8)

Se la *realidad* contiene in sé l’effigie della precarietà, in un costante *memento mori*, il *deseo* si realizza, sia pur precariamente, nel giardino nascosto fra i muri (PP XXIII) –colmo di segrete delizie, ma lontano dal mondo e comunque sottomesso alle inesorabili leggi del tempo–, o nella sensazione di *acorde* cosmico, che scaturisce dall’armonia della natura:

Y el acorde total

Da al universo calma:
 Árboles a la orilla
 Soñolienta del agua...
 (PP V, 13-16)

Dal sogno di un fittizio *locus amoenus*, deriva *Égloga* (1927, EEO), in cui Cernuda, attraverso un dialogo intertestuale con Garcilaso e Mallarmé (cfr. Rosso Gallo 1994: 12-20), presenta uno spazio *sombrío*₅ di mitica bellezza, inaccessibile anche agli assalti della luce (vs. 4), dove «sólo la rosa asume / una presencia pura»₁₄₋₁₅ e il desiderio si incarna nell'impulso ascendente della *rama*₃ verso il cielo. Mentre nell'*Égloga* III di Garcilaso l'ombra è attribuito di una vegetazione rigogliosa, nel componimento di Cernuda è l'oscurità del luogo bello ma impenetrabile, chiuso nella *divina soledad*₆, e nel *silencio*₁₃; dove là «el agua baña el prado con sonido / alegrando la yerua y el oído»₆₃₋₆₄, qui «el agua tan serena»₄₁ appare tuttavia «fría, cruel, inmóvil de tersura»₄₅, priva di riflessi (vs. 43), «gozando de sí misma en su hermosura», contemporaneamente Narciso e specchio. A differenza di quanto avviene nel tradizionale *locus amoenus*, gli elementi del paesaggio idealizzato non funzionano semplicemente come scenario, bensì assumono un ruolo centrale, mentre ogni parvenza umana viene annullata o relegata in lontananza. Il nucleo minimo di azione è costituito dal diffondersi del suono di un flauto, un'eco incorporea che rapidamente svanisce e a cui si sovrappongono *unas secretas voces*₈₅, segni perturbanti di *una gris lontananza*₈₇, che contaminano la sensazione di *júbilo*₈₇. Torna infine il silenzio, con il calare della notte, il cui «aire oscuro»₁₂₀ cancella la visione idillica del luogo incantato, cedendo «al horror nocturno de las cosas»₁₃₀.

Anche in questo componimento una serie di elementi simbolici vincolati tra loro è indizio dell'elaborazione allegorica soggiacente: in primo luogo, il *pájaro*, che «cela / al absorto reposo / su delgada armonía»₇₋₉ e che, come osserva Ulacia (p. 132), sembra personificare il poeta nell'aspirazione al "cielo promesso" che è il poema; e, inoltre, *pájaro* e *rama*, tramite una sineddoche, sono i corrispettivi di *pluma* e *hoja*, il cui valore bi-isotopico si rivela pienamente funzionale in PP. La *rosa*, poi, rappresenta tradizionalmente la poesia e «por florecer con la primavera simboliza los procesos de la creación» (Ulacia: *ibid.*). E, infine, appare l'esplicito riferimento alla musica, il suono del flauto "impuro", che nasce sul labbro (vs. 75), ossia prende vita attraverso il respiro (l'alito del demiurgo) e mediante l'eco (vss. 66 e 74) si propaga nell'aria, superando le frontiere dell'«idílico paraje»₇₉, *sombrío* in quanto inaccessibile all'immediata percezione sensoriale, ma nitido nell'attività visionaria del poeta. Si presenta, quindi, un'altra rappresentazione simbolica del mondo della poesia, dove la scrittura attualizza il suo potere di creare un mondo-altro, in una sia pur effimera evasione dal mondo della realtà contingente.

L'evocazione del *locus amoenus* ricompare in un componimento di *Invocaciones, El viento de septiembre entre los chopos* (1934), dove il bosco è lo scenario in cui l'emittente lirico, sotto l'impulso di un «vago afán»₃, persegue un indefinito oggetto del desiderio:

Un no sé qué, una sombra,
 cuerpo de mi deseo,
 arbórea dicha acaso
 junto a un río tranquilo.
 (vss. 5-8)

Nel vuoto del reale, l'io lirico tenta di colmare la solitudine materializzando l'ombra del desiderio (si noti la contrapposizione *sombra*_{5/20/33/37} / *cuerpo*_{6/32}) e, in assenza di un "tu" su cui riversare la pulsione erotico-affettiva, gli elementi della natura -ruscelli e alberi- assumono parvenze antropomorfe. Se le acque taciturne sono riflessi di "fragili amori", «como de sombra humana»₂₀, i tronchi dei pioppi sono «cuerpos esbeltos»₃₂, in un paesaggio sonoro-visionario. Infatti, l'itinerario nel bosco è guidato innanzitutto dalle percezioni uditive, nell'eco di una «estelar

melodía»¹¹, che evoca suoni di baci e battiti di ali e, poco a poco, si trasforma nella «susurrante armonía»²⁶ di una voce lontana, il cui canto suscita un sentimento di comunanza nel poeta. Allora gli occhi scrutano oltre le foglie dei pioppi, ma solo l'ombra risponde all'attesa di incontrarvi labbra e sguardi (vs. 30) e la ricerca di gioia fra le «inquietas hojas»³¹ può appagarsi unicamente nella canzone che scaturisce dal desiderio (vs. 35-36), fino al commiato del poeta, in un impulso di dissolvimento e metamorfosi in un'incorporea «gloria amarilla»⁴⁰. Il *locus amoenus* resta strettamente vincolato al canto, in quanto immagine ideale del miraggio plasmato dalla parola poetica.

Un'alternativa al *locus amoenus* è offerta dai luoghi utopici che appaiono nella fase precedente di *Un río, un amor* (RA, 1929), sezione influenzata dal surrealismo, dove prevalgono i grigi scenari urbani e un cosmo angoscioso, i cui elementi incarnano oscure forze ostili: come scrive Harris (1992: 66) è «un mundo de pesadilla», nel quale «la activación del paisaje, que en *Primeras Poesías* fue un índice de la separación entre el adolescente y el mundo, crea ahora fuerzas monstruosas que son la proyección de la angustia todopoderosa». Il poeta, tuttavia, si concede brevi soste in spazi incontaminati, dove si incarna l'utopia del desiderio: ecco, allora *Nevada*, luogo vagheggiato non nella sua concreta entità geografica, ma per il potere evocatore associato al nome, che suscita la visione di un paesaggio innevato, dove i simili si incontrano («los árboles abrazan árboles»¹³), nella permanenza della «nieve dormida / sobre otra nieve»¹⁷⁻¹⁸, «simbolo dell'inesauribile forza cosmica che garantisce la fusione con il doppio uguale e distinto» (Rosso Gallo 1993: 62). Oppure, nella desolazione del presente, sorge *Daytona*, il luogo dell'inconsapevolezza, il paradiso dell'infanzia, che ignora la realtà della morte, avvolto dalla luce che trabocca sulla sabbia e sulle nubi.

Anche molti anni dopo, nella poesia dell'esilio, l'attivazione della fantasia per evadere dalla realtà contingente porta il poeta a contemplare luoghi immaginari, come accade in *Magia de la obra viva* (1942, CQA), dove l'incostante primavera nordica, restia ad abbandonare il gelo invernale, induce a ricercare la luce del sole in un mondo fittizio. A differenza di quanto accade nei componimenti delle sezioni iniziali, si introducono espliciti riferimenti allo spazio dell'enunciazione poetica, delimitando in questo modo i confini tra realtà e fantasia ed evidenziando il ruolo dell'immaginazione; inoltre, il testo si sviluppa dinamicamente sul filo di un impulso narrativo, secondo una delle modalità elaborate soprattutto nell'opera dell'esilio. Tramite una metafora e una similitudine, il poeta sottolinea la luminosità e la preziosità del luogo fittizio, in contrasto con il paesaggio che funge da referente reale: l'evasione nel mondo-altro è un viaggio che porta al sole "attraverso le nubi", simile alla ricerca di una pietra preziosa solidificata nei mari del sud, immagini che qualificano la luminosità e la preziosità:

Mas posible es buscarlo a través de las nubes,
 Tal pescador del sur por el fondo marino
 La opaca luz redonda en la perla cuajada.
 ¿No dora siempre el sol los sueños de otro suelo?
 (vss. 5-8)

Ed ecco la visione di un paesaggio lagunare, sfumato di verde e di rosa, fra i campi di riso e i voli delle gru, che conduce alla maestosa quiete del tempio, dove le figure scolpite sui muri si animano in un movimento di vita. È un'immagine di bellezza, in cui l'opera del cosmo si intreccia con quella dell'uomo:

Figuras esculpidas por los muros ondulan
 O extáticas se tienden, cercadas de las plantas
 Y animales amigos, tal si un poder celeste,
 Todavía alentando, en piedra las trocase.
 (vss. 25-28)

Lo spontaneo connubio di natura e arte resiste alla corrosione del tempo, come l'acqua delle cisterne, racchiusa nel marmo, che da secoli alimenta i fiori e il muschio profumato (vss. 21-24). La descrizione è seguita dall'inserimento di due segmenti narrativi, con uno spostamento temporale verso due momenti del passato che portano in scena l'artista (VII-IX strofa) e un posteriore testimone (X-XII strofa). L'artefice, evidente proiezione ideale del poeta, è un uomo del luogo, la cui vita scorre nell'apparente normalità, dotato tuttavia di uno straordinario potere demiurgico e che, giunto alla vecchiaia, contempla la propria opera,

[...] las piedras
Que pobló lentamente de seres a su imagen,
Mirando cómo el tiempo los iba haciendo suyos.
(vss. 38-40)

Dopo la sua morte, gli agenti cosmici, anziché corrompere la scultura, ne perfezionano la bellezza:

La lluvia, el sol, la nieve, el viento completaron
La obra que él dejara viva sobre la tierra,
Más fuerte que el olvido volviendo su hermosura.
(vss. 42-44)

Il secondo nucleo narrativo si colloca in un contesto leggendario, in cui la visione di un contadino attesta la sopravvivenza dell'opera, in un trionfo sul tempo e sull'oblio:

Vio jinetes de sombra galopar por los lagos
Tras las estrellas pálidas de la noche en derrota.
(vss. 47-48)

Sorprese dalla presenza dell'uomo, le ombre tornano a rifugiarsi nella quiete dei muri del tempio, opere vive, come sottolinea il titolo, che conservano in sé lo spirito del loro demiurgo, pur essendo ormai dotate di una propria esistenza. È questo uno dei grandi temi della poesia di Cernuda, il perpetuarsi dell'opera oltre i confini della morte, auspicio per i propri versi formulato nella chiusura del componimento:

Quién le diera a tus versos, igualando a las sombras
Que el campesino viera pisar su prado al alba,
Para volver después al éxtasis inmóvil,
Vivir sin ti y sin nadie, con vida entera y libre.
(vss. 53-56)

3. Il paesaggio analogico

In RA comincia a plasmarsi l'immagine dell'inferno urbano e nella poesia dell'esilio si accentua la valenza negativa della città, in un più netto contrasto fra metropoli e campagna, dove il paesaggio inglese diviene un'importante fonte di ispirazione, come sottolinea lo stesso Cernuda (2002²: 647):

La luz, los árboles, las flores del paisaje inglés comenzaron a aparecer en mis versos, para matizarlos con un colorido y claroscuro nuevos. Así fue el norte completando en mí, meridional, la gama de emociones sensoriales.

A partire dalla sezione *Las Nubes* (N, 1937-1940) -raccolta che riflette le esperienze vitali

provocate dalla guerra civile e dall'esilio e, sul piano culturale, manifesta l'influenza della letteratura inglese^[3] –, si afferma uno schema concettuale che coniuga osservazione, descrizione e riflessione, avvalendosi di un procedimento analogico, i cui antecedenti derivano non solo dai modelli anglosassoni, ma anche dalla poesia dei Secoli d'Oro: lo sguardo dapprima spazia sul paesaggio, cogliendone l'atmosfera d'insieme, poi si posa su un dettaglio concreto, che genera un'analogia di ordine individuale o generale, spunto di una riflessione, in cui si manifesta l'"emittente-filosofo".

Uno dei primi componimenti in cui si afferma questa modalità è *Cordura* (composto in Inghilterra alla fine del 1938), che si apre con la presentazione di uno scorcio invernale, percepito nel suono della pioggia e delineato nei riflessi dei vetri della finestra, consueta cornice della contemplazione:

Suena la lluvia oscura.
El campo amortecido
Inclina hacia el invierno
Cimas densas de árboles.

Los cristales son bruma
Donde un iris mojado
Refleja ramas grises,
Humo de hogares, nubes.
(vss. 1-8)

Mentre le fugaci schiarite del cielo evocano l'eden perduto, il paesaggio si interiorizza e si connota sul piano emotivo, stimolando nell'emittente lirico la memoria delle gioie perdute, con un mesto sentimento di fugacità e morte. Il mondo esteriore, intanto, segnala acusticamente la sua presenza nel gracchiare dei corvi (in rapporto simbolico con l'emozione funerea) e nelle pacifiche voci dei contadini, che incarnano emblematicamente il vivere comunitario, il contatto umano e la condivisione di un'unica fede, da cui il poeta si sente escluso. La coscienza della propria estraneità lo spinge a trovare conforto al di fuori della realtà contingente, sostituendo lo sguardo oggettivo con una percezione visionaria, che coglie la presenza siderea di Dio oltre lo schermo grigio della pioggia, però senza offrire un appiglio consolatorio, perché solo nell'ombra che lo circonda l'enunciatore scorge l'origine di ogni cosa. È questo l'unico fattore di comunanza con il resto del creato, mentre il destino del poeta è vincolato a un "sogno", che sancisce il suo perpetuo isolamento:

Un sueño, que conmigo
El puso para siempre,
Me aísla. Así está el chopo
Entre encinas robustas.
(vss. 33-40)

La corrispondenza analogica, suscitata dal paesaggio, sfocia nell'identificazione del poeta con il pioppo solitario, isolato fra le querce, con le conseguenti valenze simboliche che si proiettano sull'albero. Il riscatto dalla solitudine richiede un atto di fede, che non si dirige verso Dio, presenza lontana nell'empireo, bensì si colloca nella stessa poesia, «la cruz sin nadie»⁴⁴, in cui l'emittente lirico depone la sua speranza di «hallar un alba pura / comunión con los hombres»⁴⁷⁻⁴⁸. Le strofe finali marcano il trascorrere del tempo, con l'avanzare della notte, in un'atmosfera analoga a quella di PP: l'atto enunciativo della scrittura si colloca nuovamente in uno spazio interiore illuminato dalla luce della lampada, oltre le porte chiuse, che suggellano l'isolamento e, contemporaneamente, rappresentano una difesa dall'esterno, dove, in una personificazione cosmica di stampo romantico, «se duele el viento ahora / como alma aislada en lucha»⁵⁴⁻⁵⁵. E il componimento si conclude con un verso ambiguo, «la noche será breve»⁵⁶, che può alludere sia all'attesa di una nuova alba, in sintonia con la speranza formulata nella terzultima strofa («hallar un alba pura / comunión con los

hombres»⁴⁷⁻⁴⁸), sia alla brevità della vita, identificata con le tenebre notturne.

Mentre gli scenari esteriori continuano ad essere lo schermo su cui si proietta la solitudine del poeta, il silenzio viene colmato dal ricorso sempre più frequente al soliloquio in seconda persona, come in *Atardecer en la catedral* (1938; ed. 2002: 282-284), dove l'emittente si sdoppia in un "io"-locutore e in un "tu"-destinatario, che si identifica con l'anima solitaria, esortata a rifugiarsi nella cattedrale («Ven a la catedral, alma de soledad temblando»⁵; «Entra en la catedral, ve por las naves altas»³¹), in cerca della pace che emana dalla «sombra divina hablando en el silencio»⁵⁶. All'inizio del componimento si presenta uno scorcio di strade deserte, al tramonto del sole, ora in cui l'opera compiuta durante il giorno è fonte di gioia per il lavoratore e il pensiero si eleva a Dio (vss. 8-9). Lo sguardo si posa sui bagliori della campagna:

Algunos chopos secos, llama ardida
Levantán por el campo, como el humo
Alegre en los tejados de las casas.
Vuelve un rebaño junto al arroyo oscuro
Donde duerme la tarde entre la hierba.
El frío está naciendo y es el cielo más hondo.
(vss. 10-15)

Poi gli occhi si spostano sulla cattedrale, in un graduale passaggio dall'esterno all'interno, e ai dettagli materiali si sovrappone l'evocazione di un'atmosfera spirituale, che scaturisce da un «poder misterioso»⁵⁵, capace di diluire il tempo e di assopire le emozioni. L'emittente lirico ha varcato i muri domestici della stanza, ma compie un itinerario che lo porta a cercare un più solido baluardo: il "fuori" è la natura deserta, sotto l'oscurità incombente della notte, mentre il "dentro" è il recinto sicuro dell'opera architettonica, in cui aleggia lo spirito divino, «el soplo animador de nuestro mundo»⁶².

La sensazione di pace e di protezione dal tempo svanisce quando lo sguardo si posa sui desolati scenari urbani, come avviene in *Gaviotas en los parques* (1939, N), dove la repulsione del poeta è evidenziata da una nota di critica sociale nei confronti della «ciudad levítica que niega sus pecados»⁴. Sullo sfondo scialbo di un paesaggio privo di attrattive, all'improvviso appare un dettaglio che stimola il soliloquio dell'emittente lirico:

El verde turbio de la hierba y los árboles
Interrumpe con parques los edificios uniformes,
Y en la naturaleza sin encanto, entre la lluvia,
Mira de pronto, penacho de locura, las gaviotas.
(vss. 5-8)

Il contrasto fra i gabbiani e lo squallore della città diviene il nucleo centrale della riflessione, attivando un implicito meccanismo identificativo fra il soggetto contemplante e gli uccelli, che pur avendo ali, «son huéspedes del humo» (vs. 9), condannati a vivere in un sordido ambiente da «un viento de infortunio o una mano inconsciente» (vs. 11). Come l'albatro di Baudelaire, i gabbiani incarnano simbolicamente il poeta confinato in un mondo inospite, nonostante le ali, emblemi del desiderio e della scrittura; e, nel testo di Cernuda, all'esilio metaforico del letterato, si aggiunge il riferimento alla reale lontananza dalla propria terra natale^[4] («Lejos quedó su nido de los mares, mecido por tormentas / de invierno, en calma luminosa los veranos»¹³⁻¹⁴).

Il poeta esule sulla terra è dotato di una profonda sensibilità di fronte agli spettacoli della natura, fonti di sottili analogie, che acquiscono la sua percezione del passo del tempo (cfr. Cernuda 1958, ed. 2002: 660) e si consolidano nell'eco fonica delle parole, ulteriore indizio dei misteriosi vincoli fa la realtà esteriore e quella interiore. Così in *Deseo* (1939, N) lo schema 'descrizione → riflessione' si

comprime sinteticamente nello spazio di due brevi strofe, dove il motivo topico della caduta delle foglie viene rivitalizzato dal rapporto paronomastico fra *Álamo*₂ e *ALMa*₅:

Por el campo tranquilo de septiembre,
Del álamo amarillo alguna hoja,
Como una estrella rota,
Girando al suelo viene.

5 Si así el alma inconsciente,
Señor de las estrellas y las hojas,
Fuese, encendida sombra,
De la vida a la muerte.

La foglia, simile a una stella cadente, si estingue nel giallo autunnale del pioppo, in un fulgore dorato che riveste l'“ombra” del trapasso e rimuove la desolazione della morte, rendendo auspicabile per il poeta l'incoscienza del ciclo vegetativo, negata all'anima.

Ma l'orrore della morte si incrementa nella miseria di un quartiere povero, scenario di *Cementerio en la ciudad* (1939, N):

Tras de la reja abierta entre los muros,
La tierra negra sin árboles ni hierba,
Con bancos de madera donde allá a la tarde
Se sientan silenciosos unos viejos.
En torno están las casas, cerca hay tiendas,
Calles por las que juegan niños, y los trenes
Pasan al lado de las tumbas. Es un barrio pobre.
(vss. 1-7)

Mentre allo spettatore si esibiscono vistosi segni d'assenza («La tierra negra sin árboles ni hierba»₂; «Ni una hoja ni un pájaro. La piedra nada más. La tierra.»₁₆), il rumore dei treni, le voci della taverna, il fumo e la polvere evocano l'inferno e il tormento della condanna eterna, dopo una squallida esistenza che si conclude con la perdita estrema di ogni attestazione d'identità, tanto che anche le scritte sulle tombe si sono cancellate (vs. 10) e i morti non sono altro che «huesos viejos»₁₅. Il poeta cerca un riscatto agli oltraggi del tempo, ma il tentativo di percepire un vago «sentir» dei defunti, ossia una misteriosa forma di sopravvivenza, si scontra con le parvenze convulse di una vita immonda che, simile a una prostituta (vs. 21), profana anche il sogno della morte, cosicché il sordido cimitero è indizio del perdurare dell'angoscia esistenziale, che neppure l'oblio riesce a cancellare.

La presenza della natura, tuttavia, attenua l'inquietudine suscitata dalla vista del camposanto e induce a una soluzione più conciliatrice di fronte al pensiero della morte. Infatti, diversa è la riflessione che si sviluppa in *El cementerio* (Oxford, 1942, CQA), dove il paesaggio, contemplato ancora attraverso la cornice della finestra, mostra la presenza della vita cosmica che continua a scorrere accanto alle vecchie tombe:

Hay un fulgor aún tras del pino señero
Sobre las losas, adonde los pájaros regresan
Al cobijo nocturno, y un mirlo todavía
Canta. Pero la luz se queda enamorada.
(vss. 5-8)

Il pino solitario, dove gli uccelli fanno il nido, e soprattutto il canto del merlo instaurano, oltre le frontiere del tempo e della morte, un filo di comunicazione fra il poeta e i defunti, «amigos invisibles» (vs. 11). La morte, allora, appare come un sogno (vs. 10), che può forse percepire le sensazioni della natura circostante («paz, luz, música y aroma», vs. 9) e risvegliarsi nel ricordo.

Come in altri componimenti (per esempio, *Cementerio en la ciudad*, o *Pájaro muerto*), il poeta cerca le tracce di una sopravvivenza dello spirito e, in un paragone di probabile origine biblica^[5], immagina il corpo come un seme, il che gli permette di superare il nichilismo, neutralizzando la frattura fra la vita e la morte:

Piensas entonces cercana la frontera
 Donde unida está ya con la muerte la vida,
 Y adivinas los cuerpos iguales a simiente,
 Que sólo ha de vivir si muere en tierra oscura.
 (vss. 17-20)

In *El chopo* (Glasgow, 1942, CQA), l'emittente lirico, riprendendo il concetto neoplatonico della «escala / de viva perfección» (vss. 3-4) che conduce a Dio, giunge ad auspicare una metempsicosi, un ritorno alla terra mediante la trasmigrazione dell'anima nelle radici dell'albero: nella pianta potrebbe allora germogliare una nuova forma di vita dell'essere, divenuto «hijo feliz del viento y de la tierra» (vs. 10), «vivo sin tiempo» (vs. 12). Si estremizzano in questo modo l'impulso di identificazione con il pioppo, già simbolo del poeta solitario in *Cordura*) e l'anelito di una felice inconsapevolezza vegetativa, espresso in *Deseo*.

Negli alberi, in effetti, il poeta riconosce un'esistenza superiore a quella dell'uomo, poiché in essa si rispecchia la perfezione del mondo della natura. In *El árbol* (Cambridge, 1945, VSV), la riflessione esistenziale sgorga appunto dalla contemplazione di albero ultracentenario, un platano vecchio di due secoli, come precisa Cernuda nelle sue pagine autobiografiche (2002²: 653). Dopo aver descritto la magnifica pianta, che in primavera rinasce alla vita, insieme ai fiori che sbocciano e alle voci festose dei ragazzi, il poeta medita sulla sventatezza dei giovani, incapaci di percepire nel pulsare della linfa il segno premonitore del proprio destino, ciecamente avviati a seguire la scia del gregge umano («grey apareada, de hijos productora, / Pasiva ante el dolor como bestia asombrada»⁴⁰⁻⁴¹), finché un giorno lo specchio sarà testimone della loro vecchiaia (altro motivo della poesia dei Secoli d'Oro). L'albero, invece, non conosce il disinganno e vive nell'armonia naturale del suo giardino^[6]:

Mientras, en su jardín, el árbol bello existe
 Libre del engaño mortal que al tiempo engendra,
 Y si la luz escapa de su cima a la tarde,
 Cuando aquel aire ganan lentamente las sombras,
 Sólo aparece triste a quien triste le mira:
 Ser de un mundo perfecto donde el hombre es extraño.
 (vss. 55-60)

Prossimo ormai a salpare per il continente americano, proprio negli alberi si concentrano le aspettative poeta verso la terra ancora sconosciuta, come ricorderà Cernuda alcuni anni più tardi:

Puesto que mi actitud entonces [...] era refractaria a la metrópoli y afecta al campo (Teócrito y Virgilio siempre fueron para mí poetas predilectos), mi pregunta acerca de la nueva tierra se cifró así: «¿cómo serán los árboles aquellos?», que daría el verso primero para un poema («Otros Aires») escrito luego en Mount Holyoke. No se extraña que en los árboles cifrara, inconscientemente, la curiosidad hacia el país aún desconocido, porque ante mí tuve todos aquellos años los hermosos, los bellísimos árboles ingleses: robles, encinas, olmos. (2002²: 652-653)

Nel componimento intitolato *Otros aires* (1948, VSV), gli alberi sono «amigos nuevos»⁶, che popolano il paesaggio incorniciato dalla finestra (altro elemento familiare che agevola l'approccio al mondo statunitense), suscitando nel poeta un sentimento di fiducia:

Allá, por el sendero
 A la orilla del lago, en una fila,
 Álamos, arces, abedules,
 Contra las nubes claras
 Y libres, pueblan un horizonte
 Acogedor desde el primer instante,
 En este fin de invierno hacia la primavera.
 (vss. 8-14)

Permane la funzione consolatoria della natura, che colma l'orizzonte sostituendosi al rapporto umano e genera il fervore creativo della scrittura poetica, in un atto di totale sublimazione della solitudine:

Una promesa ¿oyes?
 Acaso está sonando con las hojas nacientes,
 Su existencia, como la tuya,
 En música escondida y revelada.
 (vss. 25-28)

La contemplazione del paesaggio è in questo caso fonte di speranza, ma molto spesso la bellezza della natura si abbina al sentimento di fugacità, che si riflette nel trascorrere delle stagioni e provoca l'urgenza di trattenere l'istante presente con lo sguardo, in una sosta in cui l'imperativo «mira»^[7] scandisce il soliloquio del poeta. Ne è esempio *Jardín* (1941, CQA):

Desde un rincón sentado,
 Mira la luz, la hierba,
 Los troncos, la musgosa
 Piedra que mide el tiempo

 Al sol en la glorieta,
 Y las ninfeas, copos
 De sueño sobre el agua
 Inmóvil de la fuente.
 (vss. 1-8)

Ritroviamo gli elementi tipici del *locus amoenus*, con le consuete allusioni simboliche alla scrittura poetica: l'acqua, il cielo oltre «la trama / traslúcida de hojas»⁹⁻¹⁰, il canto del merlo (vss. 13-14). L'istante di quiete e di armonia cosmica non cancella, tuttavia, la coscienza della fugacità, cosicché le due parti dello schema concettuale “contemplazione → riflessione” evidenziano il contrasto fra la luce del presente e il buio che incombe sul futuro, mentre al canto del merlo fa da contrappunto la percezione uditiva dei passi del tempo, finché l'angustioso presagio dell'inverno imminente riecheggia le note cupe del *carpe diem* barocco:

A lo lejos escuchas

 La pisada ilusoria
 Del tiempo, que se mueve
 Hacia el invierno. Entonces
 Tu pensamiento y este

 jardín que así contemplas
 Por la luz traspasado,
 Han de yacer con largo
 Sueño, mudos, sombríos.
 (vss. 24-32)

Anche in *Los espinos* (1942, CQA)^[8] la contemplazione dell'incanto primaverile sfocia in un

sentimento di fugacità: di fronte alla bellezza dei biancospini in fiore, l'emittente lirico è consapevole di essere escluso dal ciclico rinnovamento vitale della natura («aunque a la cita / ellos serán siempre fieles, / tú no lo serás un día», vss. 6-8). La coscienza della fatale caducità della vita suggella il soliloquio con l'imperativo «mira», nell'ormai consueto invito a cogliere l'attimo fuggente, almeno con lo sguardo:

Antes que la sombra caiga,
Aprende cómo es la dicha
Ante los espinos blancos
Y rojos en flor. Ve. Mira.
(vss. 9-12)

L'influenza della poesia barocca spagnola, percepibile nell'eco di questo peculiare *carpe diem*, è evidenziata dal dialogo intertestuale con Quevedo in *Río vespertino* (1944, CQA). Lo spazio dell'enunciazione, definito nei versi iniziali, coincide nuovamente con un *locus amoenus*, che appare nell'ambiente urbano, dove la «hermosura increíble»⁸ degli olmi cancella la visione degli «edificios de ámbar ceniciento»⁵. La descrizione del paesaggio sfocia nel dettaglio uditivo del canto de «un mirlo»¹⁰, nesso della comparazione analogica con il poeta, che origina la parte riflessiva, intessuta di asserzioni sentenziose^[9], in un'esplicita denuncia etico-sociale. Mentre il canto del merlo si diffonde nell'armonia della natura, la voce del poeta si perde nell'indifferenza degli uomini, «la grey»¹⁴ di «traficantes de sueños infecundos»²⁵. Le citazioni, che rinviano allusivamente a Quevedo («Alguno en tiempos idos se acogía / Al muro propio, al libro y al amigo, / Mas ahora vería roto el muro, / Vacío el libro y el amigo inútil»³⁷⁻³⁹; «Y adondequiera que los ojos miren / Memoria de la muerte sólo encuentran»⁶⁰⁻⁶¹)^[10], contrappongono il sentimento della fugacità della vita con l'implicita coscienza del perdurare della parola poetica, in un'affermazione di fede e di speranza. I versi conclusivi (85 e ss.) riportano alla cornice dello scenario e la presenza dell'enunciatore, occultata dal ricorso alla terza persona, affiora nell'istante di «tiempo sin tiempo»⁸⁹, in cui l'intimo contatto con la natura neutralizza i conflitti. Nella descrizione finale, i dettagli del paesaggio (a partire dai termini *hojas* e *mirlo*) si saturano di una polisemia simbolica, che evoca il vincolo fra il cosmo e la poesia:

El viento fantasmal entre los olmos
Las hojas idas mueve y las futuras.
Está dormido el mirlo. Las estrellas
No descienden al agua todavía.
(vss. 91-94)

4. Il paesaggio della memoria

Nella poesia dell'esilio, le impressioni suscitate dagli scenari circostanti si intrecciano con la memoria del paesaggio nativo. Infatti, come osserva Sicot, la memoria, «unida indivisiblemente a la lengua madre, constituye el refugio inexpugnable del escritor desterrado. Además de la canción y la palabra, el poeta condenado al exilio se lleva consigo los recuerdos» (p. 52).

Già in un componimento scritto a Toulouse, *Quisiera estar solo en el sur* (1929, RA), si evoca un luogo utopico, i cui «ligeros paisajes dormidos en el aire»² sembrano scaturire dal ricordo dell'Andalusia lontana, per quanto Cernuda nelle sue pagine autobiografiche neghi ogni reminiscenza nostalgica e menzioni la suggestione esercitata dal titolo di un disco (2002: 635). D'altronde, a questo stesso anno risale *El Indolente*, narrazione in prosa, in cui l'autore configura l'immagine di Sansueña, ridente paesino dei mari del sud, dove la pace dell'esistenza non è turbata dall'inquietudine del desiderio:

Sansueña es un pueblo ribereño en el mar del sur transparente y profundo. Un pueblo claro, si lo hay, todo blanco, verde y azul, con sus olivos, sus chopos y sus álamos y su golpe aquel de chumberas, al pie de una peña rojiza. [...] En Sansueña los ojos se abren a una luz pura y el pecho respira un aire oloroso. Ningún deseo duele al corazón, porque el deseo ha muerto en la beatitud de vivir; de vivir como viven las cosas: con silencio apasionado. La paz ha hecho su morada bajo los sombreros donde duermen estos hombres. Y aunque el amanecer les despierte, yendo en sus barcas a tender las redes, a mediodía retiradas con el copo, también durante el día reina la paz; una paz militante, sonora y luminosa. Si alguna vez me pierdo, que vengan a buscarme aquí, a Sansueña. (ed. 1994: 270-271)

Nella poesia posteriore, Sansueña si vincolerà gradualmente all'evocazione della Spagna, a partire dall'elaborazione mitica del poema drammatico *Resaca en Sansueña* (1938, N), i cui tre frammenti richiamano il motivo dell'Eden e della caduta, contrapponendo un passato idillico all'angustia provocata dalla maledizione della "statua cieca" (vs. 29), che perdura fino al presente. Il «Prólogo» introduce lo scenario, un'altra visione della bellezza del sud nei bagliori di un'alba estiva:

Es el amanecer ligero del estío
 En la costa del sur, cuando a lo lejos, leve
 Sospecha de la luz, rizándose de rosa,
 Abre la madreperla de su mar y su cielo.
 (vss. 1-4)

È questo il luogo idillico, dove vive nel canto «la gente clara y libre de Sansueña»²⁵, ignara della menzogna e dell'avidità e propiziata dai frutti di una terra generosa: un sud mitico, connotato dalla luce, il calore e l'«aroma del mar»¹³, contrapposto al «triste infierno de las ciudades grises»²², fino al giorno in cui un "potere maligno"³⁰ provoca la caduta. Dopo il «Monólogo de la estatua», sullo sfondo della "notte del mare"³³ nel lento trascorrere dei secoli, il «Final» riporta a Sansueña, avvolta dalle ombre notturne, quando il sogno restituisce un istante di pace e di gioia alla gente, ma «ninguna voz responde a la pena del hombre»⁸⁹. Resta, tuttavia, la bellezza del luogo, in un paesaggio visivo e sonoro, dove il biancore dei fiori si intreccia con la musica dei grilli e delle onde:

Blancura de jazmines, de nardos, de magnolias,
 Aroma da a los patios, mientras la voz del agua
 Clara, desde los mármoles, a través de las rejas,
 Acompaña el coloquio de los enamorados.

Entre las tapias altas con densas madre selvas
 De jardines cerrados, turba la calle en calma
 El canto repetido del grillo, y el murmullo
 Más sordo de las olas viene por las esquinas.
 (vss. 69-76)

Come nota Harris (1992: 128-129), Sansueña è una versione dell'età d'oro, ma lo spazio del mito si riveste di caratteristiche andaluse:

resulta muy claro el proceso idealizador que sufre España; la idea del espíritu eterno de España se ha trasladado al mito de Sansueña y se ha asimilado al sistema de valores representados por los dioses antiguos y la visión idealizada de Andalucía. Confrontado por la ruina de España en la guerra y la victoria franquista, Cernuda ha creado un sueño para consolarse en el mundo ajeno del destierro.

In un componimento scritto a Mount Holyoke dieci anni dopo, *Ser de Sansueña* (1948, VSV),

l'identificazione Spagna-Sansueña perde le sue connotazioni mitiche e lascia emergere il «violento claroscuro»¹¹ di una terra piena di contrasti e paradossi^[11], «la tierra imposible»⁶, «la madrastra»³, che rinnega i propri figli, contemplata attraverso il prisma incerto e sdegnoso della lontananza:

Acaso allí estará, cuatro costados
Bañados en los mares, al centro la meseta
Ardiente y andrajosa. [...]

(vss. 1-3)

Per Harris, l'espressione dubitativa iniziale («acaso allí estará») è evidente indizio del distanziamento non solo fisico, ma anche spirituale del poeta: «Sansueña ya no es en este poema un paraíso mediterráneo, sino una tierra de contrastes imposibles que recuerda fuertemente la *España de charanga y pandereta* de Antonio Machado» (1992:131). Mi pare un distanziamento che il poeta si autoimpone, in un atto di denuncia che non ammette vagheggiamenti idillici, ma esige uno sguardo criticamente obiettivo: «Mírala, piénsala»¹². Ecco, allora, i dettagli che si sovrappongono alla prima vista d'insieme, con le loro stridenti antitesi:

Inalterable, en violento claroscuro,
Mírala, piénsala. Arida tierra, cielo fértil,
Con nieves y resoles, riadas y sequías;
Almendros y chumberas, espartos y naranjos
Crecen en ella, ya desierto, ya oasis.

Junto a la iglesia está la casa llana,
Al lado del palacio está la timba,
El alarido ronco junto a la voz serena,
El amor junto al odio, y a la caricia junto
A la puñalada. Allí es extremo todo.

(vss. 11-20)

Il poeta, suo malgrado, deve riconoscersi parte di questa terra di eccessi: «Tú compatriota, / bien que ello te repugne, de su fauna»²⁴⁻²⁵. I contrasti della Spagna si riflettono nella vistosa opposizione fra la gloria «monstruosa»³⁷ del passato («otro tempo [...] / cuando gentes extrañas la temían y odiaban»³¹⁻³²) e la terribile rovina del presente («y mientras tanto / los gusanos, de ella y su ruina irreparable, / crecen, prosperan»⁴⁰). Il doppio volto della terra d'origine giustifica la dualità contrastante che essa suscita nella memoria del poeta: sdegno e repulsione verso la “patria-matrigna”^[12], amore per la “patria-madre” (cfr. Sicot: 57).

Sebbene in varie occasioni l'autore manifesti il suo disprezzo per la situazione nazionale e dichiari che la Spagna gli appariva “come un paese decrepito e in disfacimento”, tale da suscitargli solo irritazione (Cernuda 2002²: 636), tuttavia, nella poesia dell'esilio, l'“altra” Spagna –quella che sorge nel ricordo delle spiagge luminose, gli aromi di fiori e piante, i bei monumenti (solidi baluardi contro la distruzione del tempo e della storia)–, è oggetto di rimpianto: «dalle brumose lontananze inglesi sogna il poeta l'incanto di luce calda e di forme esatte della sua terra. Egli l'ama a distanza, più che mai, lontana e sfumante nel sogno» (Acutis 1966:18). La “patria-madre” è innanzitutto la “madre-natura”, evocata, per esempio, in *Tierra nativa* (Oxford 1941, CQA):

El encanto de aquella tierra llana,
Extendida como una mano abierta,
Adonde el limonero encima de la fuente
Suspendía su fruto entre el ramaje.

(vss. 5-8)

La memoria scompone il suggestivo quadro d'insieme in alcuni dettagli visivi («el limonero»^{8r},

«el muro viejo»⁹, «la enredadera»¹⁰, «la golondrina»¹¹ che, a differenza dell'esule, ritorna al suo nido) e culmina nella sensazione uditiva del "sussurro dell'acqua" (vs. 13), legato ai sogni intatti dell'infanzia, quando il futuro è ancora pieno di attese e di speranza, «como una página blanca» (vs. 16). Mentre la disillusione acuisce il dolore del ricordo, la chiusa del componimento riconosce i vincoli del poeta con la terra natale, che proprio la lontananza rende ancor più indissolubili:

Tu sueño y tu recuerdo, ¿quién lo olvida,
Tierra nativa, más mía cuanto más lejana?
(vss. 22-23)

La dualità odio-amore si manifesta in modo esplicito in *Un español habla de su tierra* (1940, N), che si apre con l'enumerazione degli elementi che compongono un paesaggio caro alla memoria:

Las playas, parameras
Al rubio sol durmiendo,
Los oteros, las vegas
En paz, a solas, lejos;

Los castillos, ermitas,
Cortijos y conventos,
La vida con la historia,
Tan dulces al recuerdo,
(vss. 1-8).

Ma, improvvisamente, nella dolcezza del ricordo irrompe la coscienza di essere stato privato brutalmente dalla propria terra ed esplose lo sdegno contro gli usurpatori, finché l'immagine della patria-madre sfuma in un amaro disinganno:

Ellos, los vencedores
Caínes sempiternos,
De todo me arrancaron.
Me dejan el destierro.
[...]
Contigo solo estaba,
En ti sola creyendo;
Pensar tu nombre ahora
Envenena mis sueños.
(vss. 9-12 e 17-20)

In un'acuta analisi, Sicot (67-70) sottolinea come vari ricorsi del componimento diano espressione al contrasto emozionale: fra la seconda e la terza strofa un violento anacolutto marca il passaggio dall'evocazione alla rimostranza, con una lacerazione sintattica che va di pari passo con la lacerazione storica, riflessa anche dal brusco salto temporale («me arrancaron»¹¹ → «me dejan»¹²). Il soliloquio si trasforma in dialogo –«diálogo del locutor primero con su país y, después, consigo mismo»–, mentre l'iniziale voce anonima diviene "quella di un portavoce, ossia quella di un poeta".

Ed è proprio attraverso la voce della memoria che il poeta può in qualche modo rifarsi della spoliatazione subita e riappropriarsi nella scrittura di brandelli della propria terra, facendoli sfilare nell'intemporalità dell'enumerazione o ricreandoli come interlocutori sulla scena del ricordo. «Así, Escorial, te mira mi recuerdo»⁷, dichiara l'emittente lirico in *El ruiseñor sobre la piedra* (1939-1940, N), dopo aver evocato l'oggetto della memoria in un'identità metaforica –«lirio»¹, «ruiseñor»³, «fruto de granada»⁵–, che gli permette un accostamento visivo e verbale al luogo del rimpianto, tramite uno sguardo interiore (la «mirada del alma», secondo la felice espressione di Sicot: 55), capace di colmare gli abissi della lontananza:

Tus muros no los veo
 Con estos ojos míos,
 Ni mis manos los tocan.
 Están aquí, dentro de mí, tan claros,
 Que con su luz borran la sombra
 Nórdica donde estoy, y me devuelven
 A la sierra granífica en que sueñas
 Inmóvil, por la verde foscura de los montes
 Brillando al sol como un acero limpio,
 Desnudo y puro como carne efímera,
 Pero tu entraña es dura, hermana de los dioses.

(vss. 50-60)

Ma l'argomentazione metaforica, come ben segnala Sicot, risponde anche e soprattutto alla «voluntad de anular el carácter unívoco y exclusivo del Escorial como símbolo imperial, tal como era utilizado y ensalzado por el franquismo» (p. 111), rivendicando la «ambivalencia del símbolo arquitectónico» (p. 115). La metafora è, insomma, il veicolo della riappropriazione visiva e ideologica dell'oggetto, per farne il simbolo della Spagna eterna da contrapporre alla "patria impossibile". La rievocazione –che nasce «en el trágico ocio del poeta»⁵⁰– si snoda su filo della nostalgia, istinto ancestrale nell'esule, che si sente un "oscuro figlio" della terra perduta (vss. 20-21) e cerca di ancorarsi ad essa mediante la memoria, che è comunque un atto d'amore. L'emittente è consapevole che «en la vida todo / huye cuando el amor quiere fijarlo»⁴⁶⁻⁴⁷, ma nella dura pietra dell'Escorial vede incarnata la permanenza, mentre la sua bellezza, apparentemente inutile come quella di un giglio (vs. 90), è un baluardo contro la mentalità del profitto, che separa il poeta e il mercante (cfr. Faber: 737). Al valore dell'utile si antepone il valore del bello, in cui l'aspirazione all'eternità si concretizza in arte: «agua esculpida eres, / música helada en piedra»⁷⁵⁻⁷⁶. La resistenza della pietra si coniuga con la fluidità dell'acqua, immagine polisemica, che rappresenta non solo la pulsione vitale dell'arte, ma si associa anche all'essenza innata dell'essere nei vincoli di identità con le proprie origini, raffigurati correlativamente nel nesso comparativo "mare-acqua" ~ "corpo-terra": «como el mar, no mira / qué aguas son las que van perdidas a sus aguas, / y el cuerpo, que es de tierra, clama por su tierra»²²⁻²⁴. L'acqua, infine, è riflesso, ossia specchio reale dell'Escorial «sobre el agua serena del estanque», e specchio metaforico della memoria: nient'altro che un'immagine («y si tu imagen tiembla en las aguas tendidas, / es tan sólo una imagen»¹²³⁻¹²⁴), ma anche il tempo è soltanto un sogno. E solo attraverso le immagini riflesse nei sogni della memoria, può il poeta mantenere salde le proprie radici, riappropriarsi della terra perduta e riconciliarsi con la propria identità.

Note conclusive

In questo itinerario attraverso i paesaggi cernudiani, emerge la continuità di un motivo che vincola la scrittura poetica al cosmo, per quanto nelle ultime due sezioni di RD –*Con las horas contadas* (1950 1956) e *Desolación de la Quimera* (1956 1962)– la descrizione della natura circostante decresca gradualmente, sostituita da altre modalità espressive, che tendono a prescindere dagli spunti iniziali dello sguardo, per privilegiare l'immediato monologo riflessivo, la narrazione aneddotica, la proiezione in personaggi storici o leggendari, ecc. Tuttavia, anche in questa fase, appaiono, sia pur più sporadicamente, momenti di rifugio nell'interiorità e nel sogno, in cui il poeta percepisce gli scorci esteriori oltre lo schermo della «lámpara y la cortina» (*Nocturno Yanqui*, 1950, HC), oppure risveglia i paesaggi della memoria sull'onda di suoni ancestrali, come quello delle campane (*Dos de noviembre*, 1960, DQ).

È evidente come nella poesia di Cernuda la contemplazione del paesaggio si muova su un doppio versante: da un lato, la fuga dalla realtà contingente, alla ricerca del mito e del *locus amoenus*;

dall'altro, un addentrarsi con lo sguardo interiore nella verità occulta delle cose, che la natura *-magistra vitae-* offre come lezione a chi sa contemplarla. È questo uno dei compiti che Cernuda attribuisce alla sua vocazione di poeta: infatti, in alcune sue pagine critiche, definisce il poeta come colui che «*acaso esté en contacto más íntimo con la realidad circunstante*», «*quien de modo más agudo siente el paso del tiempo y cómo con él se altera el curso de la vida*» (Cernuda 2002²: 82, 83).

Come ogni classificazione, anche la griglia di questo percorso ha un valore convenzionale, che non intende affatto isolare e contrapporre le quattro modalità di trattamento del paesaggio, ma funge semmai da orientamento generale. È infatti evidente che i diversi modi di fruizione dello spettacolo della natura non sono affatto impermeabili fra loro, ma spesso si intrecciano: ne è esempio il *locus amoenus*, situato nella triplice confluenza fra percezione visionaria, rappresentazione allegorica del mondo poetico ed elaborazione del paesaggio della memoria. D'altronde, la fuga nel paradiso del *deseo* e il ricordo della terra nativa hanno elementi in comune: in entrambi i casi il paesaggio è l'oggetto del desiderio assente, che deve essere ricostruito attraverso una visione, diretta in un caso verso un 'luogo immaginario', di per sé utopico, e, nell'altro, verso un 'luogo immaginato', ossia recuperato dalla memoria da una realtà antecedente, ma senza pretese "veritative" (cfr. Ricoeur 2003: 16, 38), anzi sottoposto a una rappresentazione sublimante. Il *locus amoenus*, inoltre, si connette con la dimensione allegorica del paesaggio, perché proprio nell'utopia dell'immaginario si trova un corrispettivo con l'attività creativa della scrittura. Una scrittura che nasce comunque da una sensazione di assenza, specchio della solitudine, che cerca di colmare il vuoto del reale mediante la parola poetica e di popolare il proprio mondo con proiezioni che suppliscano alla mancanza dell'"altro". Da questo deriva la funzione sostitutiva esercitata dal paesaggio cernudiano, così patente, per esempio, nel ruolo assunto dagli alberi.

«¿Buscan los hombres, a través del paisaje, aquello que no son?», si chiede Claudio Guillén all'inizio di un suo suggestivo lavoro critico e aggiunge:

no tendríamos paisaje si el hombre no se retirase decisivamente de él, si su protagonismo no cesara de ser visible, si no se privilegiase esa clase tan radical de otredad que en ciertas épocas se ha llamado, con mayúscula, la Naturaleza. Pero por otra parte es precisamente la mirada humana lo que convierte cierto espacio en paisaje, consiguiendo que una porción de tierra adquiera por medio del arte calidad de signo de cultura, no aceptando lo natural en su estado bruto sino convirtiéndolo también en cultural; y ello hasta tal punto que se nos hace difícil no considerar muchos paisajes como entornos nuestros, reales o inminentes, o bien simbólicamente como vías de conocimiento de nuestra situación en el mundo. Así, el paisaje es a la vez emisión y conquista del hombre. (77-78)

I «fantasmi dell'alterità» si manifestano pienamente nei paesaggi di Cernuda: la cessione del protagonismo, soprattutto nella fase iniziale di PP, diviene addirittura la maschera dietro alla quale si occulta l'emittente lirico, che delega agli elementi dell'ambito circostante una funzione attiva, assumendo il ruolo di semplice spettatore o di agente passivo (cfr. Rosso Gallo 2002). Per quanto riguarda l'elaborazione culturale del paesaggio, essa è evidente su molteplici piani, dall'attività simbolica e/o analogica, all'evasione nel mito e alla riappropriazione della terra natale nella scrittura, come tramite su cui fondare la propria identità. La trasformazione culturale, d'altro lato, non investe soltanto il paesaggio, ma coinvolge anche il sostrato autobiografico, quel vissuto che lo stesso Cernuda vincola strettamente alla propria poesia, ma che comunque non viene affatto lasciato allo "stato bruto", ma filtrato e trasfigurato in segno letterario. Il paesaggio, inoltre, è via di apprendimento e di conoscenza, funzione che si fa patente soprattutto nella poesia dell'esilio, quando lo sguardo diviene stimolo esplicito di riflessione e l'emittente assume la voce del locutore-filosofo. E, infine, attraverso il paesaggio Cernuda cerca, sì, quello che non è, ma anche quello che non ha, riuscendo a popolare il suo mondo poetico di "amici nuovi" (come si legge in *Otros aires*), fantasmi dell'"altro" assente, che lo attendono in una promessa di futuro.

Riferimenti bibliografici

- ACUTIS, Cesare *Introduzione a LUIS CERNUDA, Ocnos, Università di Torino, 1966.*
- BRUTON, Kevin J. *"La mirada" in the Poetry of Luis Cernuda – The "hedgehog on the prowl", «Anales de la Literatura Española Contemporánea», 21, 1-2, 1996, pp. 27-40.*
- CERNUDA, Luis *La realidad y el deseo, Fondo de Cultura, México, 1964.*
- *El Indolente (1929), in Prosa II, ed. 1994, pp. 270-303.*
- *Estudios sobre poesía española contemporánea (1957), in Prosa I, ed. 2002, pp. 65-251.*
- *Historial de un libro (La Realidad y el Deseo) (1958), in Prosa I, ed. 2002, pp. 625-661.*
- *Poesía completa (Obra completa, t. I.), ed. Derek Harris e Luis Maristany, Siruela, Madrid 1993, 1994², 1999³.*
- *Prosa I (Obra completa, t. II), ed. de D. Harris e L. Maristany, Siruela, Madrid 1994, 2002.*
- *Prosa II (Obra completa, t. III), ed. D. Harris y L. Maristany, Siruela, Madrid 1994.*
- COLEMAN, J. Alexander *Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda, University of North Carolina, Chapel Hill 1969.*
- DEBICKI, Andrew P. *Luis Cernuda: la naturaleza y la poesía en su obra lírica, in Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925, Gredos, Madrid 1968, pp. 284-306.*
- FABER, Sebastiaan *"El norte nos devora": La construcción de un espacio hispánico en el exilio anglosajón de Luis Cernuda, «Hispania», 83, 4, 2000, pp. 733-744.*
- GUILLÉN, Claudio *Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad, in Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989), ed. A. Vi-lanova, PPU, Barcelona 1992, pp. 77-98.*
- HARRIS, Derek *Luis Cernuda. A Study of the Poetry, Tamesis Books, Londra 1973; trad. spagnola: La poesía de Luis Cernuda, Universidad de Granada, 1992.*
- MARISTANY, Luis *La realidad y el deseo: Luis Cernuda, Laia, Barcelona, 1982.*
- RICOEUR, Paul *La mémoire, l'histoire et l'oubli, ed. du Seuil, Paris 2000 ; trad. italiana: La memoria, la storia e l'oblio, Raffaello Cortina, Milano 2003.*
- ROSSO GALLO, Maria *La lingua poetica di Luis Cernuda. Analisi di «Primeras Poesías», Pluriverso, Torino-Firenze 1993.*
- *La voce, l'eco, il silenzio. "Égloga, Elegía, Oda" e "Un río, un amor" di Luis Cernuda, CELID, Torino 1994.*
- *Luis Cernuda y el poema en tercera persona, in «I mondi di Luis Cernuda» (Atti del Con-gresso Internazionale nel primo centenario della nascita di Luis Cernuda, Udine, 23-24 maggio 2002), a cura di Renata Londero, Forum, Udine 2002, pp. 55-72.*
- SICOT, Bernard *Exilio, memoria e historia en la poesía de Luis Cernuda (1938-1963), Fondo de Cultura Económica, Madrid 2002.*
- ULACIA, Manuel *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo, Laia, Barcelona 1986.*
- UTRERA TORREMOCHA, M^a Victoria *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo, Diputación Provincial, Sevilla 1994.*

Note

[1] Lista delle abbreviazioni:

- PP *Primeras Poesías (1924-1927)*
 EEO *Égloga, Elegía y Oda (1927-1928)*
 RA *Un río, un amor (1929)*
 PLP *Los placeres prohibidos (1931)*
 DHO *Donde habite el olvido (1932-1933)*
 Inv. *Invocaciones*
 N *Las nubes (1937-1940)*
 CQA *Como quien espera el alba (1941 1944)*
 VSV *Vivir sin estar viviendo (1944 1949)*
 HC *Con las horas contadas (1950 1956)*
 DQ *Desolación de la Quimera (1956 1962)*
 RD *La Realidad y el Deseo*

[2] Per la citazione dei versi di Cernuda, utilizzo l'ed. 1999³.

[3] Fra le novità peculiari della raccolta, MARISTANY (1982: 75-76) segnala «la tendencia a ensanchar la base del poema, dando cabida en él a nuevos materiales de experiencia y de reflexión», «la tarea de objetivar el poema, cuidando al máximo la construcción del mismo» e «la aproximación del lenguaje poético al lenguaje coloquial».

[4] L'analogia si fa ancor più evidente se si considera questo componimento in relazione con il seguente, *Un español habla de su tierra*, dove appare il motivo dell'esilio.

[5] Cfr., per esempio, Giovanni, 12.24 e Corinzi, 15, 36-37. In *Historial* (2002²: 648-9), Cernuda registra la Bibbia fra le sue letture dell'epoca: «Entre mis lecturas de esos años quisiera mencionar cómo, ya en Glasgow, había comenzado todas las noches a leer, por costumbre, una vez acostado, algunos versículos de la Biblia en traducción inglesa; de dicha lectura quizá debe quedar huella, entre otros versos míos, en algunos de los de *Como quien espera el Alba*.».

[6] DEBICKI nota nella poesia di Cernuda «el jardín [...] sugiere o representa la belleza natural en un ambiente en que se detiene el tiempo y se trata de compenetrar el hombre con el mundo» (301).

[7] COLEMAN (p. 75) nota come la frequenza dei verbi *contemplar*, *ver*, *mirar* traduca l'impulso ad impossessarsi dell'oggetto tramite la vista. Si veda anche BRUTON.

[8] A proposito di questo componimento, scrive Cernuda (1958, ed. 2002²: 653): «[...] cuando se trata de un tema cuyas posibilidades las conoce de antemano el poeta como limitadas, en el cual, lo mismo que en el relámpago, basta un instante para su iluminación, sólo hay que trasladar lo esencial de la experiencia. Así creo que ocurrió en "Los Espinos", uno de mis poemas preferidos.»

[9] «Sueño no es lo que al poeta ocupa, / Mas la verdad oculta»²²⁻²³; «Verdad es vehemencia de la masa, / Gloria es complicitad en algo impuro»⁵³⁻⁵⁴; «Pues fe no necesita lo visible; / Fe, contra toda razón, es algo ciego»⁷⁸⁻⁷⁹; «Del hombre aprende el hombre la palabra, / Mas el silencio sólo en Dios lo aprende»⁸³⁻⁸⁴.

[10] Si vedano i sonetti di Quevedo *Desde la Torre* e «Miré los muros de la patria mía» (*Heráclito cristiano*, *Salmo XVII*).

[11] Cfr. UTRERA TORREMOCHA: 155 e SILVER: 250.

[12] Anche in altri versi, Cernuda qualifica la Spagna come "madrasta" : per esempio, «nuestra gran madrastra, [...] / miserable»³⁶⁻³⁷ (*A Larra*, N); «la patria madrastra avariciosa, / exigiendo el sudor, la sangre, el semen / a cambio del olvido y del destierro»⁴⁴⁻⁴⁶ (*Río vespertino*, CQA).

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 3, (luglio - dicembre 2003), sezione Monographica

© Artifara

ISSN: 1594-378X





“AMOR MI MOSSE CHE MI FA PARLARE”^[1]. Note sulla poesia di Vicente Aleixandre

Valeria Scorpioni

Pretesa assurda sarebbe quella di aggiungere qualcosa di realmente originale alla vastissima bibliografia critica^[2] relativa ad un poeta la cui già preclara fama^[3] fu suffragata nel 1977 dal Premio Nobel per la letteratura. In questa sede, pertanto, mi limiterò ad evidenziare la funzione veicolante della parola nei confronti dell'universo concettuale che sottende l'opera di Aleixandre; per far ciò mi propongo di fornire una sintesi di alcune tematiche ricorrenti nella sua poesia, affiancata all'analisi di un singolo componimento assunto come campione significativo.

Il nucleo tematico centrale della poesia di Aleixandre è la solidarietà affettiva del poeta con tutto l'universo. L'amore si rivolge, in un primo tempo, al mondo fisico, all'intera natura, agli esseri elementari e, successivamente, al mondo umano, in cui l'esistenza viene concepita come un lampo compreso tra due oscurità, la nascita e la morte. A queste due direzioni affettive corrispondono le due tappe fondamentali della sua poesia, il cui discrimine è segnato dalla pubblicazione della raccolta *Historia del corazón* nel 1954^[4].

Mi occuperò qui solo della prima fase; per illustrarla, se pur sinteticamente, ritengo di dover fare riferimento al testo concreto che analizzerò più dettagliatamente nelle pagine successive.

da *La destrucción o el amor*:

Ven siempre, ven

- 1 No te acerques. Tu frente, tu ardiente frente, tu
[encendida frente,
- 2 las huellas de unos besos,
- 3 ese resplandor que aún de día se siente si te acercas,
- 4 ese resplandor contagioso que me queda en las manos,
- 5 ese río luminoso en que hundo mis brazos,
- 6 en el que casi no me atrevo a beber, por temor después
[a ya una dura vida de lucero.
- 7 No quiero que vivas en mí como vive la luz,
- 8 con ese ya aislamiento de estrella que se une con su luz,
- 9 a quien el amor se niega a través del espacio
- 10 duro y azul que separa y no une,
- 11 donde cada lucero inaccesible
- 12 es una soledad que, gemebunda, envía su tristeza.

- 13 La soledad destella en el mundo sin amor.
- 14 La vida es una vívida corteza,
- 15 una rugosa piel inmóvil
- 16 donde el hombre no puede encontrar su descanso,
- 17 por más que aplique su sueño contra un astro apagado.

- 18 Pero tú no te acerques. Tu frente destellante, carbón encendido
[que me arrebató a la propia conciencia,
- 19 duelo fulgúreo en que de pronto siento la tentación de morir,
- 20 de quemarme los labios con tu roce endeleble,
- 21 de sentir mi carne deshacerse contra tu diamante abrasador.

- 22 No te acerques, porque tu beso se prolonga como el choque
[imposible de las estrellas,
23 como el espacio que súbitamente se encendia,
24 éter propagador donde la destrucción de los mundos
25 es un único corazón que totalmente se abrasa.
- 26 Ven, ven, ven como el carbón extinto oscuro que encierra una
[muerte;
27 ven como la noche ciega que me acerca su rostro;
28 ven como los dos labios marcados por el rojo,
29 por esa línea larga que funde los metales.
- 30 Ven, ven, amor mío; ven, hermética frente, redondez casi rodante
31 que luces como una órbita que va a morir en mis brazos;
32 ven como dos ojos o dos profundas soledades,
33 dos imperiosas llamadas de una hondura que no conozco.
- 34 ¡Ven, ven muerte, amor; ven pronto, te destruyo;
35 ven, que quiero matar o amar o morir o darte todo;
36 ven, que ruedas como liviana piedra,
37 confundida como una luna que me pide mis rayos!

La prima fase della poesia aleixandrina è caratterizzata da quello che Bousño definisce “panteismo erotico”; è noto che, secondo la dottrina panteistica, il motore primo dell'universo è immanente alla realtà, intrinseco ad ogni suo aspetto. Secondo Aleixandre esso si identifica con l'amore, che è concretamente presente in tutte le cose, pur non coincidendo con nessuna di esse, in quanto tutte le trascende e di tutte è la ragion d'essere^[5]. L'amore porta l'individuo a compenetrarsi con l'oggetto amato, realizzando appunto una *fusionne* panica tra gli esseri e ristabilendo in tal modo l'armonia di una totalità inscindibile.

In una simile prospettiva tutti gli elementi del cosmo hanno pari dignità; l'uomo non è un essere superiore, bensì si confonde con “lo elemental”, con tutto ciò che è naturale, elementare appunto: animali, vegetali, minerali, elementi e fenomeni della natura, corpi celesti, ecc.; sarà, pertanto, possibile identificare con un astro l'amata (la “redondez casi rodante” nella propria orbita ai vv.30-31), o l'amante (a cui la luna chiede i suoi “rayos”, v.37), mentre il contatto tra i due, il bacio, è assimilato ad un urto fra stelle (v.22); gli elementi extraumani, a loro volta, assumono caratteristiche umane: la notte è “ciega” e può mostrare il proprio “rosto” (v.27).

Gli esseri umani, si è detto, non sono privilegiati in quanto tali; tre figure, per altro, emergono grazie al proprio ruolo: il contadino, in quanto maieuta, sorta di ostetrica e nutrice della natura; l'amante, posto che la natura stessa è amore; il poeta, in quanto detentore della parola ed interprete dell'intero cosmo.

Aleixandre, dunque, predilige la natura primordiale di tutti i componenti dell'universo: flora e fauna devono essere selvagge, non asservite all'uomo; pertanto, i corpi celesti e i fenomeni cosmici, su cui l'uomo non può interferire (o, almeno, non lo poteva in passato) sono elementi privilegiati, sono gli “eroi” della sua poesia. L' “antieroe”, che incorre nell'ira del poeta, è evidentemente tutto ciò che è frutto dell'artificio umano (dagli abiti alle città), ma soprattutto è l'uomo innaturale, che non partecipa alla vita cosmica; colui che non ama, essendosi allontanato dal motore stesso dell'universo, può essere considerato come addormentato, immobile, privo di vera vita, è un “astro apagado” cui è inutile rivolgere i propri sogni (v. 17): è questo il concetto di morte negativa, contrapposto a quello positivo di cui parleremo tra breve.

Se, dunque, la solidarietà con l'universo nasce dall'impulso d'amore che porta ad identificarsi con tutto ciò che esiste, se l'universo stesso è un'unità di cui ciascun ente non è che un elemento differenziato della totalità, ne consegue che le barriere che segnano l'individualità del singolo

devono essere annullate. I limiti corporali, spaziali, temporali ostacolano e impediscono la vera libertà, che consiste nella fusione panica uomo-natura-cosmo.

Il corpo, in questo contesto, diviene un carcere, una barriera negativa (la “vida” fisica è una “vívida corteza” che imprigiona la linfa spirituale-v. 14): il prezzo della libertà è la rimozione della barriera stessa, lo strumento adeguato per conseguire lo scopo è l'amore che fonde gli amanti in un tutto unico, riportandoli in seno all'universo. Se l'amore, dunque, è annullamento dei limiti, è anche distruzione. Nel titolo della raccolta *La destrucción o el amor* la presenza della congiunzione disgiuntiva assicura l'equivalenza tra l'annientamento del corpo individuale, la morte fisica, e l'amore.

La morte fisica è positiva, in quanto responsabile della fusione panica, in contrapposizione alla morte affettiva -l'assenza di amore -, che conferma l'isolamento dell'individuo. La morte fisica è il supremo atto di libertà, il definitivo concedersi alla natura, e, perciò, non è che vera vita: ne nasce la paradossale equivalenza tra due assolute identità (in senso filosofico e matematico), che può essere sintetizzata con una formula del tipo $amore = distruzione \approx vita = morte$, dove i termini “distruzione” e “morte” hanno un senso puramente fisico in contrapposizione a quello cosmico-spirituale di “amore” e “vita”. Ai vv.34-35, infatti, si dice: “¡Ven, ven muerte, amor; ven pronto, te destruyo; / ven, que quiero matar o amar o morir, o darte todo”[...]!”, dove la distruzione a cui porta l'amore (uccidere o morire) corrisponde all'estremo dono di sé alla natura, la fusione (“darte todo”).

Passiamo ora all'analisi dettagliata di *Ven siempre, ven*; seguirò un percorso progressivo che, partendo da considerazioni di ordine abbastanza generico, attraverso una sintetica analisi dell'apparato retorico, si propone di evidenziare il processo di veicolazione del significato tramite il significante, l'interazione reciproca dei quali produce un effetto ulteriore di senso.

Immagini si susseguono ad immagini nella trascrizione poetica dei concetti che abbiamo esposto: la stella, nel suo isolamento, incarna la solitudine che deriva dall'assenza di amore, la corteccia e la pelle rugosa si identificano con le barriere opposte alla fusione; vi è una costante opposizione tra amore, rappresentato da immagini che si rifanno alla luce e al calore (“ardiente”, “encendida”, “resplandor”, “río luminoso”, “duelo fulgúreo”, “abrasador”...ecc.), e assenza di amore con immagini di freddo e oscurità (“astro apagado”, “carbón extinto oscuro”, “noche ciega”...)

I concetti che sottendono la poesia di Aleixandre sono disseminati lungo tutto il testo e si organizzano in tre blocchi di significato, a cui corrispondono tre riprese anaforiche:

- *No te acerques* (vv. 1, 18, 22). Luce e calore (che rappresentano l'amore) sono temuti in quanto comportano il rischio di una non corrispondenza e di una possibile vita solitaria. Ai vv. 18 segg. è confessata la tentazione di lasciarsi bruciare e morire. Ai vv. 22 segg. si affaccia la consapevolezza che il lasciarsi ardere è l'unico mezzo per raggiungere la fusione,

- *No quiero* (vv. 7 segg.) Qui compaiono tutti gli elementi negativi da cui è necessario fuggire (isolamento, barriere, ecc.)

- *Ven* (vv. 26 segg.) Accettazione di tutti i rischi connessi all'atto d'amore, che si traducono in immagini concrete: il “carbón extinto” corrisponde alla morte negativa; la “redondez” e la “hermética frente” indicano insiemi chiusi, non accessibili alla fusione, ecc. Dominante risulta essere il richiamo primordiale (“imperiosas llamadas de una hondura que no conozco”, v. 33). E finalmente viene invocato l'amore, produttore di morte e, pertanto, di fusione cosmica (“confundida como una luna que me pide mis rayos”, dove l'avvenuta fusione è garantita dal fatto che l'amata è una luna, ma i raggi appartengono all'amante).

Fin qui questa breve indagine ha preso in considerazione la tematica ricorrente e la rappresentazione della stessa per immagini specifiche se pur oniriche, talora smaterializzate e quasi sempre aliene dalla logica associativa corrente. Ho inoltre rapidamente accennato alla particolare disposizione delle riprese linguistiche, che delineano sul piano formale la progressione dei contenuti.

Vorrei ora affrontare il problema di come le immagini, in cui si concretizzano i diversi temi, si avvalgano di un ricco apparato retorico capace –di per se stesso– di suggerire i contenuti: non, dunque, la figura come orpello, bensì come organismo formale interagente con altri piani di lettura. Ecco un sintetico campionamento^[6].

Si è detto che la natura intera è apparentemente molteplice, frammentata in una miriade di entità singole ed isolate da barriere fisiche; tra queste entità non esiste gerarchia possibile: ogni elemento è parte integrante di una totalità in cui aspira ad integrarsi tramite la fusione panica.

Il poeta –in quanto tale– è il demiurgo della parola e, pertanto, l’interprete dell’universo e delle sue leggi.

Ai vv. 1, 18 l’amata è identificata dalla sola fronte: si tratta di una sineddoche e la figura si avvale di una parte per indicare il tutto; la figura, dunque, ribadisce sul piano del significante il concetto per cui –sul piano del significato– il frammento equivale all’insieme.

Dal punto di vista concettuale tutti i limiti fisici devono essere annullati. Sul piano retorico due figure sono deputate a coniugare, tramite un legame sintattico, termini non accostabili nel linguaggio puramente denotativo: l’*ossimoro* e la *sinestesia*. Nel primo uno dei due componenti esprime una predicazione contraria al senso dell’altro; la seconda collega e salda in un tutt’uno esperienze appartenenti a sfere sensoriali distinte. In entrambi i casi si produce un ulteriore effetto di senso.

Mi limito qui a proporre due esempi.

L’*ossimoro* “roce indeleble” (v. 20) sottintende il fatto che l’atto d’amore, responsabile della fusione panica, è incancellabile, se pur epidermico e breve, ed è destinato all’eternizzazione; la *sinestesia* “resplandor... que me queda en las manos” (v. 4) cancella i confini fra vista e tatto. In entrambi i casi, nel momento in cui un legame sintattico avvicina due parole, individualmente rinchiusi in ambiti semantici diversi o addirittura contraddittori, avviene tra di esse una specie di fusione: cadono le barriere tra il loro significato, se ne produce uno nuovo, complessivo e ulteriore. Il processo retorico riproduce fedelmente quello tematico-concettuale.

La fusione panica è la meta ultima dell’individuo. Sul piano retorico l’accostamento di parole con analoga sonorità riguarda figure quali l’*allitterazione* e la *paronomasia*: “vida/vívida” (v. 14) o “redondez/rodante” (v. 30). Il fenomeno quasi non richiede commenti: con tutta evidenza, le parole si compenetrano, si fondono, tendono a perdere la propria individualità nella catena verbale...esattamente come i singoli enti si confondono in seno alla natura.

La fusione panica, tuttavia, trova la sua espressione formale completa e assoluta nella metafora, figura di ardua classificazione^[7]. Nell’ambito di questo breve lavoro mi limito a prendere in considerazione il fatto che la metafora accosta due termini, di cui evidenzia i tratti comuni, ignorando (o assimilando) quelli distintivi in vista della produzione di un ulteriore significato^[8].

Nei testi di Aleixandre, per altro, la metafora è quasi sempre inglobata in un contesto intessuto di altre figure di appoggio che, producendo un effetto di ridondanza, ne garantiscono la decodificazione.

Ai vv. 11-12 si legge che “cada lucero inaccesible es una soledad”, in cui l’identificazione tra i termini è garantita dalla comune caratteristica dell’isolamento; ad appoggiare la metafora interviene la *sinestesia* del v.13 “la soledad destella”, in cui alla solitudine viene attribuita l’azione impropria del brillare. A ben vedere, la *sinestesia* contiene una sfumatura *ossimorica*, in quanto coniuga un termine negativo (“soledad”) con uno positivo di luce (“destella”). Le due figure sono evidentemente interdipendenti, in quanto l’identificazione tra la stella e la solitudine è garantita dalla comune azione del brillare, mentre l’attribuzione indebita del verbo *destellar* è resa logica dalla

metafora precedente. La ridondanza non fa che ribadire le caratteristiche concettuali del “mundo sin amor” (v.13).

I vv. 16-17 si riferiscono all’inermità delle pulsioni amorose di fronte all’indifferenza di un “astro apagado”. La metafora, che ovviamente rimanda all’amata, è *in absentia*, e per la sua riduzione risulta fondamentale la conoscenza della tematica che sottende la poesia di Aleixandre. Il quale, infatti, ricorre spesso ad immagini cosmiche assimilando l’amata agli astri; sappiamo, inoltre, che l’assenza di luce e calore corrisponde all’assenza di amore e, in ultima analisi, alla non-vita. L’ “astro apagado”, pertanto, è con tutta evidenza l’amata che non corrisponde all’amore.

Il supporto concettuale, dunque, si avvale costantemente della forma in cui si presenta per suggerire, ribadire o approfondire il messaggio: la visione panteistica dell’universo, la particolare concezione del rapporto tra vita- amore- morte, l’anelito al ritorno in grembo alla natura tramite la distruzione delle barriere fisiche, trovano nella fusione delle parole (paronomasia, metafora), nella loro contrapposizione (ossimoro) o coniugazione indebita (sinestesia), nel loro potere parcellizzante (sineddoche), un formidabile veicolo di significazione.

La manipolazione del significante si fa portatrice non solo del significato, ma produce un effetto ulteriore di senso. Il trionfo della funzione veicolante della parola (forma) nei confronti della tematica (contenuto) è rappresentato dall’ultima strofa, in cui una sorta di accumulazione sintetizza l’identità tra amore e distruzione, l’anelito del mondo chiuso individuale (“ruedas como liviana piedra”^[9]) alla fusione liberatoria (“confundida como una luna [tú] que me pide mis rayos”[yo]).

Note

[1] Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Inf. II, v.72

[2] Le pagine che seguono sono ampiamente debitrice all’insostituibile e ponderoso saggio di C. BOUSOÑO, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Gredos, Madrid 1956.

[3] Anteriormente al conferimento del Nobel, riviste come “Papeles de son armadans” e “Ínsula” gli riservano articoli e numeri speciali; Gabriel Celaya nel 1959 scrive una *Cantata en Aleixandre*; nel 1968, in occasione del settantesimo compleanno, viene pubblicato in “Ínsula” un homenaje da parte di ottantaquattro studiosi; nel 1969 ottiene il “Premio de la crítica”; Sevilla e Madrid gli intitolano vie cittadine...

[4] Cfr. C. BOUSOÑO, *cit.* Questa seconda fase concettuale afferma la centralità della vita umana, intesa come lunga fatica compresa in un breve lasso di tempo (cfr. *Entre dos oscuridades un relámpago*). La sintesi dell’umanità è rappresentata dalla coppia degli amanti. La visione totalizzante riguarda il vivere umano e la comunione spirituale, anziché il cosmo e la totalità materiale che, come vedremo, caratterizzano la tematica aleixandrina fino al ’54. La prospettiva analitica si appunta sui particolari dell’esistenza o del corpo umano (cfr. *Mano entregada*) anziché su “lo elemental” della natura. Si tratta, insomma, di un percorso di pensiero sostanzialmente omogeneo applicato a entità diverse.

[5] Difficile non rilevare l’eco dantesco “Amor che move il sole e l’altre stelle” (Parad. XXXIII, v.145).

[6] Preferisco partire dalla funzionalità delle singole figure nei confronti del supporto concettuale del testo (annullamento dei limiti, fusione panica, ecc.) ignorando la specificità delle figure stesse in relazione a fonetica, morfologia, sintassi e semantica.

[7] Figura (o, meglio, tropo) assai discussa. Tradizionalmente è considerata come la contrazione di un paragone - la “similitudo brevior” dei latini- (Cfr. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, trad. it., Il Mulino, Bologna 1969 [ed. or. 1949]). A. HENRY dimostra come molte specie di paragoni non si trasformino in metafora grazie alla mera soppressione del “come” (*Metonimia e metafora*, Einaudi, Torino 1975 [ed. or. 1971]). Secondo U. ECO le varie definizioni per cui la metafora consisterebbe nel trasferimento del nome di un oggetto ad altro oggetto per rapporto analogico rasenterebbero la tautologia (*Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984). La complessa teoria avanzata dal GRUPPO μ (*Retorica generale. Le figure della comunicazione*, trad. it., Bompiani, Milano 1976 [ed. or. 1970]) ascrive la metafora ai “metasememi” -o cambiamenti di senso- che implicano lo studio della “significazione della significazione”; propone inoltre un sistema di costruzione della metafora basato sull’accoppiamento di due sineddoci di segno contrario (particolarizzante e generalizzante).

[8] Per esempio, in metafore ampiamente lessicalizzate (o consunte, se si preferisce), come “labbra di corallo” o “denti di perla” viene assunto come caratterizzante esclusivo il colore (vermiglio o candido-iridescente) trascurando del tutto il riferimento dei termini al mondo umano o animale.

[9] È appena il caso di ricordare la coincidenza con un verso di León Felipe: (“Como tú, piedra que ruedas, como tú / piedra ligera como tú”).





Addenda

Erre que erre: observaciones de fonética contrastiva sobre las vibrantes del español y del italiano
Guillermo Carrascón

Articolo di Garribba spostato in Edizioni insieme al testo *La prima traduzione completa del Canzoniere di Petrarca in spagnolo: "Los sonetos y canciones del Petrarca, que traduzía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana" (Madrid, 1591)*
Aviva Garribba

Manuel Puig a través de sus cartas
Angelo Morino

Ripensare Althusser
Francesco Muzzioli

Análisis de las fórmulas de tratamiento en los pasos de Lope de Rueda
Juan Manuel Pedroviejo Esteruelas

*Bordaduras en torno a la semiótica filológica de Cesare Segre
(El caso de la supuesta doble redacción del Cántico espiritual de San Juan)*
Aldo Ruffinatto

L'ispirazione parodica del Libro de buen amor: alcuni esempi
Selena Simonatti

La formazione culturale del sovrano daquém e dalém mar, nel Cinquecento portoghese
Valeria Tocco



Erre que erre:
Observaciones de fonética contrastiva sobre las vibrantes del español y del italiano

G. Carrascón
Università di Torino

Es bien sabido que de las varias afinidades que existen entre italiano y español, muchas y no poco relevantes se sitúan en el plano fonológico. Además, la similaridad de realización de los fonemas vocálicos de ambas lenguas, fácilmente demostrable¹, es una de las características que, en principio, reconfortan a quien desde una de estas lenguas como materna debe aprender la otra como segunda, aunque se revele después fuente de interferencias de no siempre fácil corrección [Schmid 1994: 149-152; Saussol 2001: 5]. Cuando se entra en el terreno de las consonantes, tanto las distancias, que se hacen más visibles, como las proximidades se gradúan en mayor medida, pero no cabe duda de que la presencia de algunos fonemas cuyas realizaciones en ambas lenguas presentan diferencias difícilmente perceptibles al oído humano, sigue siendo una base sólida en la que apoyar la adquisición de la fonética para el discente de la nueva lengua.

Y a pesar de estas semejanzas, que podríamos incluso considerar generales, entre ambos sistemas fonéticos, nada más fácil para los italianos que reconocer el “acento español”, ni para los españoles que descubrir, cuando habla español, al nativo italiano.

La observación asidua de situaciones de adquisición del español como L2 (junto a la propia experiencia en sentido inverso) hace tarea relativamente simple establecer cuáles son, a nivel fonético, algunas de esas diferencias entre las bases articulatorias de las dos lenguas que tan claramente se manifiestan en los respectivos “acentos”. En primer lugar hay que mencionar, como el dato de mayor relevancia, la distinta economía de la tensión articulatoria: el italiano emplea una energía considerablemente mayor en la articulación de los sonidos que el español, como resulta palpable a través del socorrido ejemplo de la realización de las consonantes oclusivas sonoras /b, d, g/ en una y otra lengua; la fricativización o incluso aproximantización del sonido de estos fonemas en las consabidas posiciones intervocálicas, etc., en español, no es más que el resultado de un uso de menor energía articulatoria, que se

¹ Basta confrontar, por ejemplo, los análisis espectrográficos de Martínez Celdrán [1998: 41-45] y Ferrero-Genre-Boë-Contini [1979: 120 y ss.]. Pero no son ociosas las advertencias de Saussol [1998: 13-14] sobre las disparidades dialectales en los grados de apertura de las vocales españolas, como no lo era tampoco su anterior exposición sobre este tema [1983: 59 y ss.], donde se recogía con gran precisión un cuadro general contrastivo de los sistemas vocálicos de ambas lenguas, señalando de paso cómo las teorías de Navarro Tomás sobre los alófonos vocálicos y su distribución, hoy ya definitivamente invalidadas, como no duda en aceptar y afirmar Quilis [1999: 145], fuesen ya puestas en duda por estudios como el de Monroy Casas [1980: 49-57].

traduce en una menor tensión. A partir de este ejemplo, que lo indica claramente, el fenómeno se puede identificar en las realizaciones de todos y cada uno los fonemas comunes de los dos idiomas con mayor o menor divergencia. En términos fonéticos parece posible hablar, en pocas palabras, de una articulación “fuerte” del italiano frente a otra “lene” del español².

Esta gran diferencia sistémica de la economía de la tensión articulatoria se puede poner en relación con la otra grande característica fonética, característica a la que se puede atribuir, al contrario que a la anterior, una función fonológica y a la que se puede hacer remontarse casi todas las divergencias que en este campo separan las dos lenguas; se trata, concretamente, de la relevancia en el sistema fonológico italiano, frente a su irrelevancia en el español, de la cantidad, ya entendida como duración, ya como geminación. Como subraya Martínez Celdrán [1999: 53] la duración, en sí misma, no produce tensión, pero toda alza de tensión lleva consigo un aumento de duración [Quilis 1999: 116-117]. Y en nuestro caso está claro que el italiano, que aprovecha sistemáticamente la cantidad, también utiliza para la articulación fónica una tensión mayor que el español, que ni a la duración ni a la geminación atiende fonológicamente [Saussol 2001: 6-7, 16].

Dejando aparte fenómenos prosódicos bien estudiados, que discurren por cauces paralelos a estos ya indicados, como la mayor tesitura del italiano [Saussol 1978: 65 y ss; Meo Zilio 1996: 81 y n. 77], es evidente que mientras en ésta lengua la cantidad de la articulación es un elemento de importancia, ya para la producción de las consonantes (en las que parece adquirir valor distintivo, o sea, colocarse a nivel fonológico, estableciendo oposición entre cada uno de los fonemas “no-largos” y su correspondiente “geminado”) ya para la correcta articulación de vocales (el alargamiento en italiano de las tónicas en núcleo de sílaba abierta es uno de los elementos prosódico-rítmicos de más difícil aprehensión para los hispanófonos), en español simplemente la duración no existe, si no es como incidencia sintagmática (que, como demuestra Saussol [1983: 64-86], aunque se pueda forzar con intención desambiguadora, en general, o pasa desapercibida o simplemente no se realiza [Meo Zilio 1996: 92-93; Malmberg 1965: 21 y ss.]) o en pronunciaciones cuidadas y/o con intención enfática [Quilis 1999: 277].

En una u otra de estas dos divergencias fonofonológicas, tensión y cantidad, se puede encontrar siempre la razón para esos acentos que tan rápidamente se reconocen en las dos

² Por otra parte no casual, puesto que el castellano pertenece a la romanía de sustrato celta, en la que se presenta la lenición, no así el italiano.

lenguas, y que se pueden considerar, como cualquier otra interferencia en los procesos de adquisición de L2, como simples proyecciones sobre ésta de los paradigmas, en este caso fonetico-fonológicos, que forman la base articulatoria de la lengua materna. Y de alguna forma en la encrucijada de tensión y cantidad se puede colocar uno de los rasgos que caracterizan el italiano de los españoles, y que se puede resumir en la observación, tantas veces repetida por los italianos en contacto con el español o con los españoles que han aprendido, mejor o peor, el italiano, de que “la erre española es más fuerte”. Lo cual, si bien se considera, va justamente en contra de las tendencias articulatorias generales apenas reconocidas: italiano “fuerte” frente a español “lene”. Y de hecho, como de esta situación general parece lógico deducir, la “erre más fuerte del español” se basa en una apreciación engañosa, por lo que trataremos en lo que sigue de confutar esta extendida impresión haciendo ver que también en este caso de la erre las tendencias generales y las características sistémicas de ambas lenguas se verifican (intentando de paso despejar algunas cuestiones fonofonológicas poco claras que cristalizan precisamente en torno a lo que vagamente llamaré por ahora “la erre”).

Porque ello es que el problema no se limita al ocasional comentario *pour parler* del italiano observador: de esta característica contrastiva de nuestras dos lenguas surge un gran número de confusiones, inexactitudes y errores fácilmente detectables en la mayor parte de los manuales y las gramáticas de español para italófonos por lo que se refiere al tratamiento de los dos fonemas generalmente llamados vibrantes del español, el simple /r/ y el múltiple /r/. Y ello a pesar de que Saussol lo detectase hace ya 20 años como un problema particularmente significativo en el enfoque contrastivo hispano italiano de la materia fonofonológica, hasta el punto de dedicarle en su *Fonología y fonética* ya citada [1983: 86-106] un tratamiento diferenciado respecto a todos los otros fonos y fonemas consonánticos, con un detalle y una atención que el número de páginas de algún modo indica ya³.

El problema fundamental parece ser, para los italianos, el hecho generalmente admitido por los fonólogos españoles de que en español existan dos fonemas vibrantes

³ En este pequeño pero excelente tratado Saussol sentaba claramente las bases para el estudio contrastivo al que pretendo dedicar lo que sigue y proporcionaba incluso el material gráfico sobre el que se basan algunas de mis afirmaciones presentes. Ponia además de relieve, citando al fonetista Ladefoged (pp. 90-91), la fundamental diferencia articulatoria entre [r] y [r], sobre la que después volveré en mis propios términos y que tan pocas secuelas parece haber suscitado en los estudios de fonética tanto italiana como española. Se quedaba a mi juicio corto, como consecuencia de su gran rigor metodológico y científico, en las conclusiones a las que conducían sus propias observaciones y así yo me permito atar ahora algunos hilos que sustancialmente había trenzado ya Saussol en 1983. Como suele suceder con tantos trabajos interesantes, con un eco relativamente escaso, sin embargo.

[Quilis 1999: 329]. A partir del mismo Meo Zilio [1996: 60], que trata con bastante detalle y atención el problema, es fácil darse cuenta de que, en general, al ocuparse del tema, los italianos siguen el (discutible) modelo aceptado en los estudios fonofonológicos de su propia lengua proyectándolo sobre el español, por lo que consideran en cambio que existe en español un único fonema vibrante que se gemina en determinadas ocasiones con valor fonológico.

Meo Zilio lo plantea en estos términos:

3.16 Las vibrantes [r] y [rr]

La vibrante *r* suele pronunciarse con una sola vibración de la punta de la lengua en sílaba tónica; cuando es inicial de palabra, con tres vibraciones; cuando va precedida de *l*, *n*, *s*, con dos; y cuando está representada gráficamente con el digrama *rr* con cuatro; en el grupo *sr* puede llegar hasta seis vibraciones.

Aunque todo lo que sigue lo refrende, cuanto he citado basta para advertir que en efecto el tratamiento es el de un solo fonema /r/ con dos alófonos, que se representan en el título con un sistema simplificado pero que alude sin duda a los que en el IPA serían [r] y [r̄]. Dejando aparte la indiferenciación entre grafía, fonética y fonología que se advierte en todo el texto, el hecho de que se opere aquí por analogía con el sistema fonológico italiano resulta obvio en las frases que cierran este párrafo 3.16: “*R* es el único grafema consonántico español cuya duplicación puede tener, análogamente al italiano, valor fonológico (semántico): *caro/carro*; en italiano, en cambio, la duplicación de cualquier consonante puede implicar una distinción fonológica: *caro/carro, pala/palla, pena/penna, etc.*”.

Sin embargo, como decíamos, Meo Zilio es de los teóricos italianos que, ocupándose de fonética y fonología española, tratan el problema con mayor rigor, puesto que en general la confusión que reina en la mayor parte de las gramáticas de español para italianos (escritas en italiano o en español) es todavía más profunda. Sin entrar en inútiles polémicas con manuales concretos, que nos llevarían muy lejos de mis propósitos, no puedo dejar de hacer más las consideraciones que al respecto expone Saussol [1998: 11 y ss.], a cuya autoridad me acojo :

En más de una ocasión he intentado poner el dedo en la llaga en un sector doliente de la didáctica del español para extranjeros en general y para italo hablantes en particular modo. Me refiero al que se debiera ocupar de la observación adecuada de la pronunciación de la lengua, sistemáticamente descuidada –si no ignorada– en los manuales italianos y españoles dedicados a la enseñanza del español, escolar y universitaria, en los que advierto, no sólo insuficiencias, sino errores de base y ligerezas sin fin, que ponen de manifiesto el poco interés que despiertan los estudios de fonología y fonética.

La cita podría hacerse mucho más larga, pero si no bastaren estas palabras de quien mejor que yo puede constatarlo para describir una situación que se puede considerar general y en la que el problema del que me ocupo no es más que un síntoma, añádase la opinión de quien como Juana Gil [1999⁹: 139-140] no está pensando en el caso específico de la enseñanza del español a los italo-fonos sino en el caso general de la adquisición de segundas lenguas desde una perspectiva fonética:

desgraciadamente, aún en la actualidad el aspecto fonético es el más descuidado de todos los que implica la enseñanza de una lengua extranjera a hablantes no nativos. [...] Por todo ello, un buen profesor de idiomas debe tener un amplísimo conocimiento de la fonética y la fonología de su propia lengua y de la lengua extranjera que enseñe.

Si, como decíamos, la presentación de los fonemas vibrantes, en el marco de una fonética apresurada y confusa, suele recibir una consideración francamente deficiente en los manuales de español para italo-fonos, tampoco se encuentra un tratamiento más exacto de este problema en un autor que, como Schmid, se acerca –sólo marginalmente– al español desde una perspectiva de fonología y fonética (de cierto rigor científico, dicho sea entre paréntesis) del italiano. Para ejemplificar las matrices de rasgos fonológicos o distintivos, ofrece este autor [Schmid 1999: 83] la de los fonemas consonánticos del español. Y en ella encontramos de nuevo que el inventario de estos diecinueve fonemas mantiene tal número, que, en efecto, le corresponde, tan sólo porque a la ausencia de /r/, probablemente englobado en /r/, se ha suplido con la inclusión de un inexistente fonema consonántico */w/ del español⁴. En fin, en página 119, para ilustrar reglas fonosintácticas del tipo *sandhi* que se producen en confín de palabra, se propone el caso del español, en el que según Schmid “si raddoppia la vibrante qualora essa si trovi in posizione iniziale”, concepto que se corrobora en la nota 8, de la página 153, en la que podemos leer que “la stessa regola fonosintattica [cioé, l’allungamento /r/ → [r:] / # _ V del siciliano] opera anche in spagnolo”. Es evidente, por tanto, un cierto desconocimiento, no solo de la fonética, sino también del sistema fonológico del español, que se representa de manera errada, con la consiguiente confusión inducida en estudiantes e incluso en especialistas que a este manual se acercan desde campos diversos al de la hispanística.

⁴ También, por otra parte, se confunde el fonema palatal sonoro /j/ del español, que, como /r/, no aparece en la tabla, con el alófono semiconsonántico [j] del fonema vocálico /i/, o quizá con la realización aproximante palatal de /j/. Un cuadro completo y correcto se puede encontrar en Quilis [1999: 56], que sin embargo continúa y consagra la práctica, extendida sólo en España, de representar este fonema palatal sonoro con el símbolo /j/ atribuyéndolo al AFI, mientras en realidad en el Alfabeto Fonético Internacional tal grafema no existe y leyéndolo según las convenciones que se pueden recoger en la tabla de la Asociación Internacional de Fonética representaría una aproximante palatal sonora y sonorizada de dudosa naturaleza y existencia.

Por desgracia el planteamiento estrictamente didáctico de Carrera [1997: 10-11] en su *Grammatica spagnola*, que, justamente, tanto éxito ha tenido, le lleva a dejar de lado, tras una exacta exposición de la situación fonológica de las vibrantes españolas, una aclaración que quizá le habría hecho desviarse por derroteros excesivamente especializados para sus finalidades, afirmando: “Se lasciamo da parte il peculiare status di /r/, che dal punto di vista della fonologia dell’italiano potrebbe venir considerato in maniera diversa da quella che abbiamo esposto qui, non esistono in spagnolo le consonanti doppie, geminate, lunghe o rafforzate.” De hecho lo que hemos visto que sucede sistemáticamente es que los planteamientos fonológicos relativos al italiano, en los que la cantidad es relevante y puede adquirir valor fonológico, como bien sabemos, se proyectan sobre el español ofreciendo una descripción de su sistema fonológico errónea⁵.

Pese a la extraña inidcación comentada en la anterior nota, las observaciones de Carrera son correctas y como en éste, aún más en el caso del otro autor español que se ha ocupado del problema en perspectiva contrastiva encontramos consideraciones mucho más acertadas: en efecto, el mismo Saussol, en un trabajo [1978: 34-36] anterior al ya citado, parte de la correcta aserción de la existencia de dos fonemas vibrantes en español. Sigue después las consideraciones en general exactas, aunque ocasionalmente imprecisas e incompletas de Mioni [1973: 116-117], que cita literalmente (y que demuestran algunas coincidencias reveladoras con las observaciones citadas *supra* de Meo Zilio). Según Mioni y Saussol, por tanto:

/r/ y /r/ sono due fonemi abbastanza distinti dalla /r/ italiana. In spagnolo /r/ ha una sola vibrazione, /r/ da due a quattro, mentre la /r/ italiana ne ha almeno due, e quattro se è lunga [r]. In spagnolo /r/ e /r/ si oppongono [fonologicamente] solo in posizione intervocalica ... e solo in questa posizione sono distinte anche nell’ortografia in cui [r] è notato *r* e [r] *rr*. Nelle altre posizioni vi è neutralizzazione secondo lo schema seguente:

	<i>Iniziale</i>	<i>Interno dopo</i> /n/ /l/ /s/	<i>Intervocalico</i>	<i>Finale</i>
/r/	–	–	[r]	[r]
			1 vibrazione	1 vibrazione
/r/	3 vibrazioni	[r] 2 vibrazioni	[r] 4 vibrazioni	–

⁵ En fin, advirtamos que, por otra parte, a pesar de la gran corrección que en general encuentra en las páginas de Carrera el tratamiento de los dos fonemas vibrantes del español y a pesar del profundo conocimiento de ambas lenguas de este autor, en p. 11, inexplicablemente, se afirma, siguiendo quizá la corriente general: “il fonema multiplo /r/ si realizza in spagnolo *con più intensità e forza* che in italiano. Suona *più forte* con vibrazioni *più marcate*”, (subrayados míos). Claro que no se ofrece ninguna base empírica, que habría estado fuera de lugar en este tipo de obra, para afirmación tan –cuando menos– discutible. Aprovecho para agradecer las inteligentes sugerencias que me ha hecho generosamente el profesor Carrera después de leer estas páginas, que sin duda han contribuido a aclarar algunos de mis planteamientos.

Hasta aquí, con algunas matizaciones sobre las que después volveremos, se puede considerar todo correcto. Lo que no se comprende, por tanto, es por qué a partir de estos datos sustancialmente correctos, Saussol explica su no menos acertada observación empírica de que los italianos transcriben al dictado como <r> (o sea [r]) la [r] española intervocálica de palabras como “marrano” o “corral” como el resultado del mayor número de vibraciones de la [r:] intervocálica italiana respecto a la [r] intervocálica española. Ciertamente que tiene que invocar las 2-3 vibraciones que, contrariamente al citado Mioni, Tomás Navarro [1971: 122] atribuía a la [r] en posición inicial de sílaba acentuada (mientras cuatro se tendrían sólo en la posición inicial de sílaba atona, v.g.: “carro” o “guarro”⁶). Y por desgracia las únicas conclusiones a las que llega se orientan, más que a una explicación fonéticamente válida de la cuestión, a subrayar la necesidad de la práctica en el ejercicio de la adquisición de la lengua⁷. En fin, aunque no se exponga explícitamente, y aunque en realidad el problema no sea de *número* de vibraciones, aquí estamos muy cerca de la realidad de los hechos, que es justo lo contrario de la opinión que repite el italiano observador y canoniza Carrera según la cual, como veíamos, la r española es “más fuerte” que la italiana.

Sin embargo, de la mencionada observación de Saussol, corroborada por mí mismo con absoluta regularidad en el ejercicio de diez años de docencia del español a italianos⁸, y sobre todo de sus atinadas observaciones sucesivas [1983: 86-106], se puede extraer el elemento necesario para, en el marco de las afirmaciones generales sobre las diferencias interlingüísticas en la cantidad y en la tensión articulatorias enunciadas al principio de estas líneas, dilucidar de manera mucho más clara y específica la cuestión de las disimetrías fonofonológicas en torno a los fonemas generalmente llamados vibrantes entre el español y el italiano.

⁶ Como las mencionadas observaciones de Navarro Tomás sobre los alófonos vocálicos, esta aseveración no parece obtener confirmación empírica en las medidas espectrográficas más modernas.

⁷ Del mismo modo, cuando años más tarde, Saussol, en su artículo previamente citado [1998] se vuelva a ocupar con gran competencia de cuestiones de ortología didáctica del español, dejará fuera de sus consideraciones la situación disimétrica de los fonemas vibrantes de las lenguas que nos ocupan.

⁸ Además de que en la vida cotidiana mi apellido ha sido sistemáticamente escrito al dictado durante varios años por cuantos italianos (funcionarios, etc.) lo escuchaban como <Carascon>. Hasta que he aprendido a pronunciarlo “a la italiana”, es decir [kar:as'kon], en lugar de la normal pronunciación española, [karas'kon] con vibrante múltiple, sí, pero **breve**, que era la causante de la confusión.

Resumamos la situación como la presenta la fonología de escuela española: en español existen dos fonemas vibrantes que se oponen en función del rasgo [interrupta simple/múltiple], oposición que según Alarcos [1994: 29 y 34] se puede remitir (del mismo modo que la más productiva en el sistema fonológico español, sonoro/sordo) a un caso general flojo/tenso, según la proporción:

<u>interrupta simple</u>	·	<u>relajada</u>	·	<u>sonora</u>
interrupta múltiple	·	tenso	·	sorda

Este rasgo se neutraliza en posición implosiva de sílaba o de palabra; en segundo lugar la interrumpida simple tiene restricciones distributivas que le impiden aparecer en posición inicial de palabra e interna inicial de sílaba precedida por consonante (las consonantes precedentes en este contexto pueden ser /s, m, n, l/); a su vez, en posición prenuclear precedida de las consonantes (con las que forma por tanto nexos) /p, b, t, d, k, g, f, > / puede aparecer sólo la /r/ simple y nunca la /r/ múltiple⁹; consecuencia de estas características de distribución cuasicomplementaria resulta ser que la oposición /r/ ~ /r/ se hace funcional sólo en posición intervocálica. Se puede recoger los anteriores datos en un esquema como este, que completa el de Mioni:

	/r/	/r/
1. Posición inicial de palabra	–	rojo /'roxo/ [ˈro.xo] ¹⁰
2. Posición interna inicial de sílaba, tras consonante /s, m, n, l/	–	Israel /isra'el/ [iː.ra.'el] (o [i ^h .ra.'el], [iː.ʃa.'el], etc.) rumrum /ruN'ruN/ [rum.'rum] o [run.'run] enrevesado /eNrebe'sado/ [en.re.βe.'sa.ðo] milrayas /mil'rajas/ [mil.'ra.jas]
3. Segunda posición de nexos consonántico, tras /p, b, t, d, k, g, f, > /	probo /'probo/ [ˈpro.βo] bravo /'brabo/ [ˈbra.βo] dragón /dra'gon/ [dra.'ɣon] transigir /transi'xiR/ [tran.si.'xir]o [≡.≡.'xir]	–

⁹ En realidad se podría hablar en este caso de una neutralización, puesto que determinadas pronunciacines enfáticas (ira, escansión líricomusical, etc) propician la aparición de [r] en segunda posición de estos nexos, en realizaciones del tipo [ˈpropjo], [ˈbraβo], [a'tro >], en lugar de los normales [ˈpropjo], [ˈbraβo], [a'tro >]. No tendremos en cuenta esta posibilidad puesto que el estándar nos da [r] frente al cual el uso de [r] supone una marcatura extralingüísticamente condicionada.

¹⁰ Dejo aparte en la transcripción fonética algunos particulares que complican innecesariamente el aspecto gráfico y son irrelevantes para nuestros fines.

	grande /'grande/ [ˈgran.de] crío /'krio/ [ˈkri.o] fruta /'fruta/ [ˈfru.ta] lazrado /laˈrado/ [la.ˈra.ðo]	
4. Posición intervocálica	caro /'karo/ [ˈka.ro] coral /koˈral/ [ko.ˈral]	carro /'karo/ [ˈka.ro] corral /koˈral/ [ko.ˈral]
5. Posición implosiva	carta /'kaRta/ [ˈkar.ta] o [ˈkar.ta] torcido /toRˈido/ [tor.ˈi.ðo] o [tor.ˈi.ðo] poner /poˈneR/ [poˈner] o [poˈner]	

Tabla 1

Respecto al número de vibraciones que aparecen en las distintas realizaciones de la polivibrante (interrupta múltiple) /r/, éste oscila de dos a tres en los espectrogramas que tengo a disposición [Quilis 1999: 333-335; Martínez Celdrán 1998: 94 y 103], que reproducen las parejas mínimas <para/parra>, <pera/perra> y las frases <la cara del toro>, <la rama de la parra> y <le invitaron a correr>. En particular, es notable la semejanza entre la realización de /r/ en <rama> y <parra>, donde sin embargo, según los citados postulados de Navarro Tomás, habrían debido ser diversas, con un mayor número de vibraciones en la segunda. En cambio, en el primer caso se observan para la [r] “dos oclusiones muy tensas y una tercera que tiende hacia la fricación” y “en la de parra ocurre lo mismo”, en palabras del mismo Quilis, mientras que en “correr” se pueden discernir con mayor precisión dos oclusiones netas, sin ulterior fricación. Lo cual nos daría, prácticamente una monovibrante y una polivibrante con dos vibraciones “y media”, o sea, dos o tres vibraciones¹¹.

Una situación de distribución cuasicomplementaria como la que refleja el anterior esquema puede ciertamente inducir a dudar de la naturaleza bifonemática del par opositivo que nos ocupa, empujando a los fonetistas italianos, para los que la cantidad es un factor fonológico muy familiar, a analizar el sistema español como hemos visto que lo hace, erradamente a nuestro parecer, Schmid. Notemos sólo que el italiano presenta situaciones similares, como lo es por ejemplo la distribución cuasicomplementaria de las consonantes /s/ y /z/ sin que por eso parezca posible afirmar que en realidad se trata de dos alófonos de un

¹¹ No es, en fin, dato despreciable la existencia en abundantes zonas del español de todas las latitudes (es el alófono facultativo más difuso de /r/) de la realización de la polivibrante como asibilada [ʀ]; se trata del resultado directo de la natural tendencia del español a la lenición, que en este caso se manifestaría como desaparición de la oclusividad repetida, reequilibrando así el sistema fonológico español al sustituir con otra realización de la oposición fonológica tenso/flojo el rasgo distintivo de duración en el único caso en que éste era relevante, o sea, en la oposición /r/ ~ /r/. Sigo a Quilis [1999] al no tomar en consideración el alófono facultativo fricativo de la monovibrante que se representa normalmente con [ç] y que otros autores [Deferraris 1954: 251-252; Gil 1999⁹: 114] asocian a la realización de /r/ en pronunciación *allegro* en prácticamente todas sus distribuciones posibles.

único fonema (como sucede en español). Al contrario, el mismo Schmid discute esta posibilidad para refutarla, concluyendo que /s/ y /z/ son dos fonemas diversos del sistema italiano [1999: 136]. Idéntico razonamiento debería servir para demostrar la naturaleza bifonemática de /r ~ r/ en español. La tabla que propone Schmid para la distribución de /s/ y /z/ aparece así:

Contexto	/s/	/z/
# V	+	-
C [-sonoro]	+	-
C [+sonoro]	-	+
C	+	-
V V	+	+

Tabla 2

Si utilizamos la misma notación para representar los datos anteriormente expuestos en la Tabla 1 sobre la distribución de /r/ y /r/ en español nos encontramos con un resultado extremadamente parecido al de esta Tabla 2:

Contexto	/r/	/R/	/r/
# V	+		-
C [+alveolar]	+		-
C [+oclusiva]	-		+
V V	+		+
V #		+	

Tabla 3

en el que como afirma Schmid “su cinque contesti possibili solo uno [el penúltimo en nuestro caso, el último en el suyo] presenta una distribuzione ‘equivalente’ (che è quella necessaria per attribuire la fonematicità ai due segmenti)”. Se podría argüir todavía que, en realidad, no vale aquí, para los dos fonemas llamados vibrantes del español, el principio *semel fonema, semper fonema* invocado por Schmid para el caso de los dos fonemas sibilantes italianos, porque el rasgo en torno al que se establece la oposición en español sería presuntamente la cantidad, que para la mayor parte de los fonólogos italianos no opone fonemas, ya que es sólo realización fónica de una duplicación fonológica. Pero esta consideración, aparte de las cuestiones articulatorias a las que luego me referiré, hay que situarla en su correcta perspectiva, que es la del sistema fonológico español (no la del italiano), en la que, como decíamos antes, la realización fónica larga de las consonantes no tiene relevancia, por lo que parece poco lógico atribuirle valor distintivo en un caso sólo, el de un hipotético fonema único /r/¹². Al contrario, parece imponerse, como decíamos antes, una consideración del

¹² No deja de ser esta una buena ocasión para proponer, aunque quede fuera del alcance de estas líneas, una revisión de las notaciones tradicionales de la fonología italiana, revisión por la que se dé al fonema vibrante

rasgo distintivo [tenso/flojo] que es también, según no pocos fonólogos españoles, la propiedad verdaderamente distintiva en la que se basan las tradicionales oposiciones articulatorias entre sordo y sonoro [Gil 1999⁹: 94], por lo que sería el rasgo verdaderamente relevante en el sistema español¹³.

En cualquier caso la cuestión fonológica, que he tratado de despejar apresuradamente en las líneas inmediatamente precedentes –y que es sin duda de gran relieve en su debido contexto, o sea, el fonológico– tiene, volviendo a nuestro campo de interés, que es el de la ortología y su enseñanza, una importancia sólo relativa: que en español (y en italiano) (a) exista un solo fonema vibrante /r/ con dos alófonos, monovibrante [r] y polivibrante [r̄]; o (b) que sean estos dos fonemas distintos, es una cuestión teórica cuyo alcance en la enseñanza de la lengua española a los italianos es, si no insignificante, al menos limitado. Lo verdaderamente importante es presentar correctamente la información contrastiva sobre las entidades fónicas de articulación interrupta de que indudablemente constan tanto la norma española como la italiana; y aplicar, en todos los casos, un similar rigor a la descripción de las relaciones entre las bases articulatorias de ambas lenguas, sin introducir nociones confusas del tipo “la r es más fuerte en español”.

italiano, general y erróneamente representado con /r/ el signo gráfico que le atribuye el IPA, que es el que aquí usamos para la monovibrante, o sea /r/. Respecto a las observaciones de Ferrero *et al.* [1979: 139], se hace cuesta arriba considerar en italiano un único fonema vibrante susceptible de alargamiento fonético como realización de su geminación fonológica, puesto que como luego veremos el mal llamado monovibrante no es geminable, o sea, alargable, por lo que se hace matemáticamente necesario considerar junto a éste un polivibrante (o vibrante) el cual sí se puede alargar. Por tanto, mas quizá cayendo en sentido inverso, en el mismo pecado de los fonólogos italianos al describir el sistema fonológico español, yo creo que habría que revisar la concepción del sistema fonológico del italiano para incluir junto, al tradicional fonema vibrante en sus dos formas [r ~ r̄], un fonema monointerrupto como el del español /r/ que encontramos en italiano en “corallo” [koˈrallo] o en “caro” [ˈkaro] (Saussol 1983: 100, 102).

¹³ Es revelador a mí entender lo que sucede en el caso de la otra pareja de consonantes líquidas, /l/ y /l̄/. Como es bien sabido la primera se define como lateral, alveolar, sonora, vocálica, consonántica, difusa, continua, mientras la segunda resulta ser lateral, palatal, sonora, vocálica, consonántica, densa, continua. A la oposición articulatoria en torno al rasgo de lugar (alveolar/palatal) corresponde como es lógico la acústica en torno a la distribución de la energía (difusa/densa). Observemos que por lo que se refiere a la oposición articulatoria, la /l/ posee varios alófonos combinatorios entre los cuales el palatalizado [j] cuando precede a fonos de este tipo. Sin embargo la articulación palatalizada [j] de /l/ no se puede confundir con [j], porque desde el punto de vista articulatorio lo que verdaderamente opone estas dos realizaciones es que mientras [j] es apical, como todos los alófonos de /l/, [j] es dorsal, es decir se articula con el dorso de la lengua aplastado contra el paladar (por ejemplo “se alió con sus enemigos” ~ “se halló con sus enemigos” [se_aˈjjo...] ~ [se_aˈo...]). Esta diferencia de posición del órgano articulatorio móvil se produce a través de una tensión articulatoria mayor, por lo que bien se puede ver un paralelismo entre las dos parejas de líquidas en estos términos:

	l		l̄		r
tenso	–	+	–	+	
flojo	+	–	+	–	

En italiano, por desgracia, carezco de suficiente material espectrográfico que me permita establecer comparaciones precisas. La citada *Fonetica acustica* de Ferrero *et al.* [1979: 139] afirma, sin un fundamento mejor explicitado, que “la realizzazione più frequente” del fonema vibrante italiano, significativamente representado como [r], es la monovibrante (es decir, en realidad, [r]), mientras que “nella *polivibrante* che si verifica sistematicamente quando [r] diviene *geminata*, si ha una successione di una [sic] o più interruzioni consecutive della struttura formantica”. A la luz de estas observaciones, no parece difícil hipotizar la existencia en italiano estándar de al menos tres fonos interruptos: a una realización que podemos representar como [r] (*vid.* nota 12, *supra*) y que es prácticamente igual a la de su homófono español (“caro” o “pera” suenan igual en los dos idiomas) se suman, un fono vibrante [r] y también, como para las otras consonantes geminables del italiano, la realización [r+] de tal fono geminado. Estos dos últimos fonos se hallan en italiano en una situación de distribución complementaria similar a la que tienen en español [r] y [r], por la cual en posición inicial de palabra, y precedido o seguido de consonante, en italiano aparece sólo [r], mientras en posición intervocálica interna de palabra (aparte de los casos de inicial alargada por *sandhi* externo, etc.) aparece sólo [r:]; esta se opone en tal contexto fonológicamente a [r] creando parejas mínimas bien conocidas: “caro/carro”, etc. En italiano, como en español, con la grafía <r> se representan tanto [r] como [r], mientras <rr>, que en español puede representar también la [r] intervocálica interna de palabra, en italiano se reserva para [r:].

Las bases inmediatas sobre las que apoyar estas afirmaciones son, sobre todo, articulatorias y se basan en una diferencia que Saussol había establecido ya muy claramente (1983: 86 y ss) y que la fonética inglesa recoge en su terminología con mucha mayor precisión que la española o la italiana. En efecto en nuestras lenguas romances hemos denominado tradicionalmente como “vibrantes”, confundiéndolas así en único concepto, tanto la articulación de [r] como la de [r], que en inglés, como es bien sabido, se denominan, respectivamente *tap* o *flap* la primera y *trill* la segunda. Mientras este último término, en su acepción de “vibrante”, es similar a nuestras denominaciones y como estas se adecúa bien a su propósito, los primeros son muy distintos de la idea de vibrante y describen mucho mejor que esta palabra el movimiento articulatorio de [r], el cual, sobre todo, con tales denominaciones se aleja de la idea tradicional de vibrante aclarando un poco su verdadero

mecanismo.

De hecho, para pronunciar una [r] intervocálica, el movimiento, completamente controlado y voluntario de la lengua, es un *flap*, es decir, una especie de aletazo o latigazo, que tiene como consecuencia un *tap*, o sea un ligerísimo golpecito o toquecito sobre los alveolos por parte de la corona y del ápice lingual. Se trata, en sustancia, de una rapidísima oclusión que en los espectrogramas aparece del todo similar a la primera o las primeras de las dos o tres vibraciones sucesivas de [r] (excepto en pronunciaciones relajadas, frecuentes en español pero inexistentes en italiano, que tienden a una ligera fricativización cuyo resultado, como es bien sabido, es [ɾ]). En cambio, para la articulación de la verdadera vibrante [r], que también los ingleses llaman *trill*, vibrante, como nosotros, el mecanismo, muy diverso, es como sigue: se forma entre la lámina lingual y el paladar un canal estrecho (con oclusión coronal) por el que discurre un flujo de aire a presión que hace vibrar espontáneamente el ápice de la lengua, que permanece relajado, pero se mueve a instancias del aire para golpear repetida y rápidamente sobre los alveolos. Es el mismo mecanismo, aunque en sentido contrario, que se puede observar acercando una cinta de tela o de papel de dos o tres centímetros de largo a la boca del tubo de una aspiradora en marcha: la cinta, sometida al flujo de aire a presión, vibra, articulando una [r:] (que se puede prolongar *ad libitum* y es obviamente sorda). Este tipo de articulación, verdaderamente vibrante, no es sin embargo, totalmente controlado, ya que la vibración del ápice de la lengua no obedece a un impulso voluntario, sino que lo son sólo la posición de la lengua (oclusión coronal, canal laminar y ápice relajado) y la emisión del aire con la justa presión, condiciones que *automáticamente* crean la vibración. Se trata en cambio de una articulación prolongable (probablemente, todos hemos jugado de pequeños a hacer el ruido de los motores alargando indefinidamente una [r:]), característica que la articulación de [r] no posee (*vid.* nota 12). De hecho esta modalidad articulatoria, que llamaré percusiva (se parece mucho a la acción del macillo del piano), no sólo no se puede alargar, sino que tampoco se puede repetir con la rapidez necesaria como para reproducir, con sólo la reiteración de la percusiva, la articulación de la vibrante. En otras palabras, es imposible, pronunciar la palabra “carro” [‘karo] repitiendo dos o tres veces la articulación percusiva: [‘karro].

Y hay que tener en cuenta que las consideraciones anteriores se pueden aplicar en idéntica medida al español y al italiano, puesto que ambos poseen, como notaba más arriba los fonos [r] y [r], percusivo y vibrante, y además el italiano usa abundantemente de éste

último en su realización larga [r:] . Para reflejar adecuadamente, sin embargo, las disimetrías que se producen en la distribución de los dos fonos del español frente a los tres del italiano sería imprescindible tomar en adecuada consideración los numerosos matices dialectales que gobiernan el uso de la tres variantes. Se trata de un tema complicado de cuyo dominio estamos muy lejos y que de alguna manera escapa a nuestros propósitos, por lo que nos contentaremos con considerar *grasso modo*, por lo que a estos fonemas se refiere, dos standards articulatorios italianos: el septentrional y el meridional. Sobre esta base se pueden desarrollar las comparaciones que recoge esta tabla:

Contexto	/r/			/r/		
	Esp.	It.Sep.	It.Mer.	Esp	It. Sep	It.Mer.
# V	+	-	+	-	+	-
C [+alveolar]	+	-	+	-	+	-
C [+oclusiva]	-	-	-	+	+	+
V _ V	+	+ [r:]	+ [r:]	+	+	+
V #	/R/	-	-	/R/	-	-

Tabla 4

En la práctica nos encontramos con una situación en la que el italiano meridional standard es idénticamente igual al español por lo que se refiere a la distribución de los fonos excepto por el hecho de que en posición intervocálica la realización de /r/ es siempre [r:], que en este contexto se opone a /r/ como muestran las habituales parejas mínimas ['karo/'kar:o] (y en numerosas modalidades de este standard se produce con frecuencia superior a la norma la duplicación fonosintáctica en posición inicial, por lo que también en este contexto el siciliano, por poner un ejemplo conocido, presenta una [r:], frente a la [r] del español). El verdadero contraste se produce, sin embargo, como evidencia la tabla, entre el español (y el italiano meridional) por una parte y el italiano septentrional por otra, puesto que en la práctica el italiano septentrional no usa el fono [r]; en sustancia, la situación del italiano septentrional es la de "leer lo que está escrito", con una perfecta correspondencia, por tanto, entre <r> y [r] y entre <rr> y [r:]. Se realizan así como [r] los fonos representados con <r> en posición inicial y postconsonántica, mientras que sólo a la <rr>, posible nada más que en posición intervocálica, como es bien sabido, se atribuye una realización de /r/ que es concretamente la geminada [r:].

Ahora bien, esto quiere decir que en los contextos donde el español presenta y puede presentar sólo [r] (inicial, postconsonántico) el italiano septentrional presenta sólo [r],

induciendo así la idea, falsa, de que “la erre española es más fuerte”. Ciertamente la [r] española “es más fuerte” que la [r] italiana, pero sólo eso. Porque si en cambio volvemos a tomar en consideración la tensión articulatoria y la duración sobre las que, como decía al principio, se basan la mayor parte de los contrastes fonéticos entre el italiano y el español, creo posible afirmar que en la pronunciación italiana, en este caso, como en todos los otros, a una articulación más tensa corresponde una realización más larga, o sea un fono de mayor duración. En otras palabras, lo relevante en la comparación de los fonos vibrante y percusivo españoles con sus homófonos italianos no sería el número de vibraciones (comparación, errónea, entre [r] it. y [r] es.) sino la cantidad y tensión de la articulación; a esta luz se puede observar que el sistema italiano (septentrional o meridional) sitúa el fono [r̄], único posible en posición intervocálica, en el paradigma, caracterizado por el rasgo [+ largo] (inexistente o irrelevante en español), de las realizaciones de fonemas geminados. Pero si comparásemos “caro” español con “caro” italiano y “carro” español con “carro” italiano observaríamos, en el primer caso, que la menor tensión del español puede producir, además de una menor duración, realizaciones fricativas del fono, [ɾ], que no aparecen en italiano por su articulación más tensa (obsérvese a este respecto los espectrogramas de “corallo” y “coral” que publica Saussol [1983: 100]); mientras que en el segundo caso la diferencia de tensión se traduce en un notable aumento de la duración de la [r:] italiana que Saussol [1983: 101] ha atestiguado perfectamente.

Como en todos los otros casos de divergencias en la realización de fonemas homólogos, en conclusión, el problema que nos ocupa se puede explicar, me parece, en términos de tensión articulatoria y de cantidad, los dos grandes factores que diferencian las bases articulatorias de nuestras lenguas. Así se justifica que los italianos interpreten como [r] la [r] de “marrano” y “corral”: puesto que (a) en español la articulación de [r] es más rápida, o sea, más breve que la del italiano [r̄] intervocálico; y (probablemente porque) (b) sus oclusiones son más lenes (más relajadas)¹⁴ que las de su homófono largo italiano, el sonido [r] en estas palabras españolas está más cerca de la realización italiana de un segmento [VrV] (tipo [‘karo]) que de la de otro it. [Vr̄V] (tipo [‘kar̄o]). Así, cuando nuestros estudiantes lo

¹⁴ Aunque la cuestión de la tensión articulatoria merecería también un tratamiento diatópico diferenciado en español, porque claro está que la pronunciación clásica “castiza” madrileña se produce con una tensión quizá superior a la del italiano, y la realización catalana del castellano está también caracterizada por mayor tensión articulatoria que cualquier variedad meridional.

cogen al dictado, a menudo lo confunden, transcribiendo por tanto <r> en vez de <rr>.

Desde un punto de vista fonodidáctico parece posible concluir que, como en todos los otros casos, para potenciar una correcta ejecución, sobre todo, del fono vibrante español, tendremos que reiterar a los estudiantes la idea del español articulado con rapidez y con menor energía (“con desgana”, “senza voglia”, digo yo a mis alumnos), insisitendo en la inexistencia absoluta de sonidos largos, ni vocálicos ni consonánticos, que se extiende a todo el sistema fonético castellano y es un factor opositivo de primer orden frente al italiano. Los casos de la vibrante y de la percusiva no escapan tampoco, como era lógico esperar, al contrario de lo que afirma la injustificada creencia popular, propalada por algunos manuales, y como desearía haber ilustrado suficientemente, a esta norma general: la erre española –o más bien las erres españolas– son más lenes que los correspondientes fonos italianos.

Referencias

- ALARCOS LLORACH, Emilio 1994 *Gramática de la lengua española*, (RAE, col. Nebrija y Bello) Madrid, Espasa-Calpe.
- CARRERA DÍAZ, [Manuel] 1997 *Grammatica spagnola*, Roma-Bari, Laterza.
- DEFERRARI, Harry A. 1954 *The Fonology of Spanish, Italian, and French*, Washington, herederos del autor.
- FERRERO, F.; GENRE, A.; BOË, J.L.; CONTINI, M. 1979 *Nozioni di fonetica acustica*, Turín, Omega.
- GIL FERNÁNDEZ, Juana 1999⁹ *Los sonidos del lenguaje*, Madrid, Síntesis.
- MALMBERG, Bertil 1965 *Estudios de fonética hispánica*, Madrid, C.S.I.C.
- MARTÍNEZ CELDRÁN, Eugenio 1998 *Análisis espectrográfico de los sonidos del habla*, Barcelona, Ariel.
- MEO ZILIO, Giovanni 1996 *Lecciones de fonética comparada y didáctica fonética italo-hispánicas*, Roma, Bulzoni.
- MONROY CASAS, Rafael 1980 *Aspectos fonéticos de las vocales españolas*, Madrid, S.G.E.L.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás 1982²¹ *Manual de pronunciación española*; Madrid, C.S.I.C.
- QUILIS, Antonio 1999 *Tratado de fonología y fonética españolas*, Madrid, Gredos.
- SAUSSOL, José M[aría] 1978 *Glotodidáctica del español con especial referencia a italófonos*, Padua, Liviana.
- 1983 *Fonología y fonética del español para italófonos*, Padova Liviana.
- 1998 *Sistema, norma y uso en la pronunciación del español en La identidad del español y su didáctica*, a c. di M.V. CALVI e F. SAN VICENTE, Viareggio, Mauro Baroni, pp. 11-22.
- 2001 *Las consonantes oclusivas de español y el italiano. Estudio contrastivo*, Trieste, Università degli studi, Dip.to di

Scienze de Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione.

SCHMID, Stephan

1999 *Fonetica e fonologia dell'italiano*, Turin, Paravia.

1994 *L'italiano degli spagnoli. Interlingue di immigrati nella Svizzera tedesca*, Milano, Franco Angeli (Materiali linguistici del Dipartimento di Linguistica dell'Università di Pavia)





Manuel Puig a través de sus cartas^[*]

Angelo Morino

Para este encuentro dedicado a Manuel Puig, resolví dar forma a una intención que en los últimos años fui siempre postergando: reunir todas las cartas que Manuel Puig me envió a lo largo de nuestra amistad y de nuestra colaboración de autor a traductor, y que yacían -entremezcladas con otros papeles- en varios cajones de mi mesa de trabajo. Después de cumplir con esta tarea, las ordené cronológicamente y, puesto que mi segunda intención era la de utilizarlas para esbozar un retrato del amigo desaparecido, las volví a leer desde la primera hasta la última. Se trata de sesenta y cinco cartas, pero no dejo de pensar que estas no son todas las que recibí: leyéndolas me di cuenta que faltan muchas, definitivamente extraviadas o momentáneamente perdidas entre otros papeles todavía no seleccionados. El lapso de tiempo en el cual se sitúan estas sesenta y cinco cartas -por la mayoría escritas en español, mas también en italiano- abarca dieciseis años. La primera es fechada "México, 12 de diciembre de 1974" y la última "Cuernavaca, 6 de julio de 1990", dos semanas antes de la muerte de quien la escribió. Una lista aparece al final de este retrato, con la indicación de la ciudad y del día en que cada carta fue redactada. Ahora me limitaré a señalar que treinta y cuatro cartas me llegaron de Río de Janeiro, veinte y cuatro de Nueva York, tres de Cuernavaca, dos de México, una de Cartagena y una de Marrakesh...

Las cartas de un personaje conocido pueden resultar útiles sobre todo para sus biógrafos, cuando tengan que aclarar determinados aspectos de su vida: las amistades o enamistades, las idas y vueltas de un lugar a otro, los encuentros y desencuentros etcétera. Sin embargo, en este caso mi actitud no será la del biógrafo. Ya antes de la lectura de las sesenta y cinco cartas, me proponía utilizarlas para sacar datos sobre las relaciones de Manuel Puig con la literatura. Es decir, ya desde el primer momento, lo que me interesaba era individuar nombres de escritores y juicios acerca de ellos. O sea - para que se entienda todavía mejor mi intención - aclarar cuáles escritores le gustaban a Manuel Puig y cuáles no le gustaban. Según este enfoque, la lectura de las sesenta y cinco cartas fue decepcionante. Los nombres de escritores que aparecen en ellas son tan escasos que no me llevará mucho tiempo señalarlos todos, anticipando que ni uno va acompañado por un juicio literario explícito. Siguiendo el orden cronológico, el primer nombre que aparece es el de José Bianco: "Llegué el 1° a N. Y. pero me encontré con la visita de un querido amigo, José Bianco el novelista, que desgraciadamente 2 días después se enfermó y debió ser operado de vesícula biliar. Una pesadilla. Perdí mucho tiempo. El ahora está bien" (Nueva York, 17 de octubre de 1976). En otra carta, con referencia a una mía en la cual debí hablarle de una gripe que no me había permitido contestarle con la celeridad acostumbrada, así como de novelas de Osvaldo Soriano y Manuel Scorza que entonces yo estaba traduciendo, Manuel Puig me escribía: "Querido Angelo: Por fin tu carta. Ojalá ya estés repuesto de la enfermedad. Y de las traducciones de Soriano y Scorza ¡qué duo!" (Nueva York, 14 de marzo de 1979). Luego, con respecto a Italo Calvino -consejero de la Editorial Einaudi, que por esa fecha había publicado *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical*-, Manuel Puig así me interrogaba sobre su actitud frente a *Maldición eterna a quien lea estas páginas*: "¿Qué dijo la bruja Calvino?" (Rio de Janeiro, 23 marzo 1981). Un nombre que aparece con bastante frecuencia en las cartas enviadas de Nueva York es el de Alberto Arbasino, con el cual Manuel Puig entretenía desde años relaciones

amistosas. Por ejemplo, a propósito de una larga reseña que Arbasino dedicó a *El beso de la mujer araña*, Manuel Puig me escribía: "Hace 2 días regresé a N. York y aquí me encontré con carta de Inge [Feltrinelli] felicitándome por la crítica de Arbasino, y me la adjuntó ¡qué buena!" (Nueva York, 3 de noviembre de 1978). Y en otra carta, esta vez a propósito de las gestiones para la publicación de los cuentos que se titularían *Estertores de una década*. Nueva York '78: "Aquí estuvo Arbasino y sugirió [la revista] *Nuovi Argomenti*, según él están interesandos, pero no estoy de acuerdo, el material es demasiado liviano para esa revista" (New York, 10 gennaio 1979). Otros dos escritores italianos son citados en las sesenta y cinco cartas: Alberto Moravia y Dacia Maraini. En cuanto a Moravia, su nombre aparece a raíz de un juicio positivo que el escritor italiano expresó sobre *El beso de la mujer araña*: "Un amigo me mandó otra mención, muy elogiosa, de Moravia, en una de sus críticas en *L'Espresso*" (Nueva York, 3 de noviembre de 1978). Y, en cuanto a Dacia Maraini, se trata de saludos que Manuel Puig me encargaba transmitirle, ya que en esa temporada yo estaba preparando un libro en colaboración con ella: "Felices 'vacaciones' con Dacia. Dale mis saludos" (Río de Janeiro, 13 luglio 1980)...

Las conclusiones que se pueden sacar de estas citas -tan escuetas y tan sintéticas- no brillan por su originalidad. En primer lugar, una actitud distante de Manuel Puig frente a ciertos escritores latinoamericanos que en esos años tenían éxito en Europa. Y, en segundo lugar, sus relaciones amistosas con los escritores italianos del grupo de Roma. Les pido que ahora me permitan abrir una breve paréntesis, en la cual me apoyaré en mi memoria. No acuerdo haber nunca oído Manuel Puig expresar palabras de aprecio sobre los escritores latinoamericanos más o menos protagonistas de ese fenómeno que se llamó el "boom" y de sus filiaciones. En este sentido, se entiende cómo a Manuel Puig los nombres de Osvaldo Soriano y Manuel Scorza no le inspiraran -en la carta citada- ningún entusiasmo y cómo, en cambio, mostrara aprecio -en la otra carta citada- frente a José Bianco, escritor apartado, ajeno a toda ostentación. En lo que concierne a los escritores del grupo de Roma -del cual no formaba parte Italo Calvino, "la bruja Calvino", turinés de adopción-, mis recuerdos coinciden con lo que se puede deducir de las sesenta y cinco cartas. Cuando iba a Roma, Manuel Puig se encontraba con ellos y, si el tiempo no se lo permitía, los llamaba por teléfono. Además, siempre habló de ellos en términos amistosos, con la única excepción de Pier Paolo Pasolini que calificaba de escritor farragoso y de pésimo director de cine. Sin embargo -como ya dije al empezar y como demuestra lo expuesto hasta ahora-, una pesquisa a través de las cartas al fin de individuar nombres de escritores que hayan ejercido una influencia sobre Manuel Puig o que hayan tenido alguna afinidad con él, es una tarea decepcionante. Pero esto no tiene que sorprender mucho, ya que la obra de Manuel Puig, en su nivel intertextual, apareció siempre poco relacionada con la literatura. En este sentido, no es casual que el único juicio explícitamente positivo caiga sobre un hombre de cine y no sobre un hombre de letras. Así, el 12 de agosto de 1978, Manuel Puig me escribía de Cuernavaca: "Yo estuve aquí todo este tiempo, haciendo guiones para un productor legendario, Barbachano Ponce, que en los '50 hizo cosas importantes (*Nazarín* de Buñuel, etc.) y ahora vuelve al cine"...

Siendo estas las conclusiones por lo que atañe a los escritores mencionados en las sesenta y cinco cartas, se podría pensar que a Manuel Puig la literatura no le interesaba mucho. Pero es más justo decir que lo que a Manuel Puig no le interesaba mucho no era la literatura en general, sino la de los otros escritores. En cuanto a la literatura -o sea a su personal contribución a lo que es la literatura-, en sus cartas no hablaba de otra cosa. Ya en la primera carta, al recordar la salida de Argentina después de la publicación de *The Buenos Aires Affair*, la vida misma de Manuel Puig aparece condicionada por su actividad de escritor: "Hace más de un año que salí de Argentina porque a los fascistas que subieron al gobierno no les gustó *The Buenos Aires Affair*. Está prohibido en Bs. As. y semiprohibido en provincias, un juez se negó a llevar adelante el proceso por obscenidad, pero tampoco logró absolverme. Por eso no puedo volver a Argentina, además el clima en general está

irrespirable" (México, 12 de diciembre de 1974). Pasando de una carta a otra, la impresión que se define es la de un hombre que vivía sobre todo para escribir, sin desdeñar de sacar dinero de su habilidad en el empleo de las palabras: "No escribí antes porque *Pubis angelical* me dio mucho trabajo y después me cayó encima otra película (una adaptación) que hice como favor para un amigo de México sin firmar pero sí cobrando" (Nueva York, 27 de abril de 1978). En efecto Manuel Puig fue un trabajador incansable, que no pasaba fácilmente de un proyecto a otro y que organizaba su tiempo con absoluto rigor: "Yo desgraciadamente estoy metido en un final de la nueva novela [*Sangre de amor correspondido*] que me exige mucha atención, concentración, etc., y lo de los artículos [*Estertores de una década. Nueva York '78*] es un problema que se resuelve con mucha reflexión y sin prisa. Yo nunca fui partidario de publicarlos, tú insististe, así que ahora yo te pido que me esperes un poco, a ver si se me ocurren soluciones" (Río de Janeiro, 9 de setiembre de 1981). Pero tanto trabajo no se resolvía en una actividad agobiante, en una especie de condena, sino todo lo contrario. Manuel Puig ansiaba únicamente refugiarse en la literatura y evitar los contratiempos que se le podían presentar: "No he sabido más nada de las obras de teatro, no contestó nada ese amigo de Paolo Terni interesado en *Stelle del firmamento* [*Bajo un manto de estrellas*], tampoco Mattolini ni el Stabile de Genova, ni la Occhini que yo sepa. NADA. Bueno, lo único prometedor de todo esto es que sigo escribiendo la nueva novela [*Cae la noche tropical*], me viene terror de paralizarme un día, como sucedió con la anterior. Esta vez estoy conforme con el tono del narrador, lo que no sé si ese narrador podrá continuar toda la novela. Tal vez me haga falta otra voz más. Veremos" (Río de Janeiro, 29 de diciembre de 1986)...

... rivista di lingue e letterature
iberiche e latinoamericane

Manuel Puig no fue sólo un escritor que trabajó incansablemente, conciente que una obra requiere aplicación y severidad consigo mismo, y que -por eso, sobre todo cuando algún proyecto se había apoderado de él- organizaba su tiempo según horarios estrictos. Se despedía de cualquiera reunión antes de las 11 de la noche, y cuidaba descansar para que el día después fuese de lo más productivo. Manuel Puig fue también un escritor que supo muy bien planear la difusión de su obra en otros idiomas, así logrando rápidamente una fama a nivel internacional. Esta difusión tan amplia -del inglés al italiano, del francés al griego, del alemán al turco, del portugués al japonés y al polonés etc.- fue ella misma fruto de un trabajo incansable y, por supuesto, de una voluntad que no se concedía tregua. Además, cuando se trataba de la traducción de una obra suya a un idioma que él conocía, Manuel Puig era muy exigente y quería controlar la traducción paso a paso, desde el comienzo hasta el final. Yo soy responsable de la traducción de siete de sus ocho novelas al italiano -me falta *La traición de Rita Hayworth*, pero me propusieron hacer una nueva versión-, cinco obras teatrales -tres de estas no publicadas en lengua original hasta ahora-, dos guiones de cine y de los textos breves reunidos en *Estertores de una década. Nueva York '78*. Con esto quiero decir que mi relación de traductor con Manuel Puig fue muy estrecha, y puedo asegurarles que trabajar con él no era nada fácil ni idilíaco. Es cierto que en las sesenta y cinco cartas recurren expresiones de aprecio más que halagüeño por mi trabajo, como: "Estoy contentísimo con la traducción [de *El beso de la mujer araña*], creo que tienes un gran sentido del diálogo, esperemos que los críticos te lo reconozcan y logres un prestigio instantáneo" (Nueva York, 20 de febrero de 1977), o también, acerca de la traducción de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*: "Me gusta mucho tu trabajo, como siempre has acertado el tono exacto. Un poquito más mélo el último capítulo (el de la mujer desconocida por la calle). [...] Bueno, espero para pronto el resto de los capítulos. Te mando un fuerte abrazo, mil gracias por existir" (Río de Janeiro, 4 de agosto de 1981). Y así sucesivamente hasta la última novela, *Cae la noche tropical*: "Querido Angelo: gracias por tu arte de siempre ¿ganaré más premios? pobre, ya te llegará el turno. Recomendaciones: 1. la SONATINA y 2. quitar un poco de ridículo a los informes policiales" (Río de Janeiro, 7 de julio de 1988). No será difícil notar cómo los elogios de Manuel Puig solían ser acompañados por pedidos de trabajar un poco más sobre algún detalle...

Estas citas sí pueden sugerir que fue siempre un idilio entre Manuel Puig y yo, pero -como dije antes- no fue siempre así. En las cartas que me envió no faltan momentos de desagrado y también de enojo a causa de mi trabajo, cuando yo no lograba expresar cabalmente lo que él quería que fuera expresado. Es lo que pasó, por ejemplo, en el caso de la traducción del guión *Recuerdo de Tijuana*, donde yo me encontré por primera vez con una variante del español que entonces no conocía: la mexicana. Después de recibir la primera versión del texto traducido, Manuel Puig me escribió una carta en la cual se declaraba muy insatisfecho de mi trabajo y añadía toda una serie de post datam en español y en italiano que permiten darse cuenta de la importancia que él atribuía a las traducciones de sus obras: 1. "Chau, por favor reflexiona, este trabajo no está a tu altura", 2. "Angelo: ho riletto *Ricordo* [*Recuerdo de Tijuana*], è impossibile sistemarlo alla distanza", 3. "Se vuoi un prodotto decente si deve riscrivere più d'una battuta. Aspettami e lavoreremo insieme in dicembre" y 4. "Ultimo momento! Angelo: dopo rileggere *Ricordo* mi sono **INCAZZATO**, non è possibile lavorare così. Non ti invio le pagine marcate perché è inutile, bisogna lavorare insieme e con tranquillità. Sono assolutamente contro la pubblicazione a Natale. Telefonami per favore, anche se è notte a N. Y. Scusami ma questo non va. Riflette, baci" (Nueva York, 22 de octubre de 1979). Y, claro, lo que pasó fue que esperé hasta diciembre, cuando pudimos trabajar unos días juntos en Turín, mientras la pobre señora María Elena -la madre de Manuel Puig, que en aquella ocasión lo acompañaba- se veía obligada a hacer una excursión bajo la nieve que caía ferozmente sobre Courmayeur para distraerse y, sobre todo, para dejarnos solos y completamente libres de trabajar. A Manuel Puig le hacía falta un control total de su obra en vías de traducción, sin que ni siquiera una página quedara excluida. A no ser así, el ansia se apoderaba de él, como se puede entender de lo que me escribió al darse cuenta que faltaba una hoja de la traducción mecanografiada de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*: "Aquí van las correcciones de las páginas 103 a 156. Por desgracia no está completo porque no me mandaste la página 124 y por lo tanto tuve que dejar sin ver la 125 que es correlativa. [...] Por favor mándame la página 124!!!!" (Río de Janeiro, 5 de octubre de 1981)...

La verdad es que a Manuel Puig lo detalles lo atormentaban, poniendo a prueba la paciencia del traductor, porque había siempre que buscar la palabra capaz de reproducir el exacto matiz de la original. Vale la pena recordar un apunte ejemplar que aparece al final de una lista larguísima de retoques que Manuel Puig me pedía para la versión italiana de *El beso de la mujer araña*: "Bueno, termino aquí. Te ruego que pongas mucho cuidado en esta última revisión. ¡Ah! Falta la 'capelina' de Leni. La portano le signore al Derby (corse), e alle nozze. Por favor escíbeme pronto, dime en que puntos no estás de acuerdo" (Nueva York, 20 de febrero de 1977, con dibujo de la 'capelina', que en italiano es 'cappellina', o sea que no representaba ningún problema). Pero ahora intentaré explicar cómo era organizada la actividad que, durante muchos años, me vinculó a Manuel Puig en la calidad de su traductor al italiano. Primero yo le enviaba el texto mecanografiado de la traducción, por partes, ya que a él no le gustaba recibir el texto completo. Luego él leía la traducción y apuntaba todo lo que le dejaba insatisfecho o dudoso, y también cambios introducidos a la última hora. Trece de las sesenta y cinco cartas hasta ahora reunidas son acompañadas cada una por una decena de "velinas" en las cuales Manuel Puig apuntaba sus dudas, sus explicaciones y sus correcciones. Y ahora intentaré también reproducir cómo estas velinas son gráficamente organizadas, utilizando las que conciernen parte de la traducción de *El beso de la mujer araña* y que van juntas con la carta fechada "Nueva York, 8 de enero de 1977". La indicación de la página y línea se refiere a mi texto mecanografiado. La abreviatura "c. d. a." corresponde a "contando desde abajo". Y las tachaduras -aquí substituidas por subrayados- suprimen palabras o frases que tenían que ser cambiadas y que, en su nueva forma, aparecen a continuación, muchas veces con observaciones entre paréntesis:

p. 147, l. 9: rattristarsi *buttarsi giù*

p. 147, l. 14: ritmo *tempo*

p. 147, l. 15: mancando *marcando*

p. 147, l. 23: *al lussuoso hotel albergo (perché "hotel"?)*

p. 147, l. 25: *stella star/diva*

p. 147, l. 27: *hotel albergo*

p. 147, l. 27: *che lo vede il lei s'incontra col magnate*

p. 147, l. 28: *spettacoli attrazioni (non è più corrente in roba di night?)*

p. 147, l. 11 c. d. a.: *che la notte è rinchiude pericoli*

p. 147, l. última: *alle parole detta la propria angoscia ogni parola dettata dalla propria (non è più chiaro così?)...*

Como se puede ver, ni una palabra le escapaba a Manuel Puig, así que el resultado del trabajo de traducción -por lo menos en lo que concierne las traducciones de sus obras al italiano- lindaba con la perfección. Además, es preciso recordar que, durante nuestros encuentros en Roma, en Turín y en Río de Janeiro, eran muchas las horas dedicadas a revisar páginas que no le habían dejado completamente satisfecho. Claro, Manuel Puig conocía muy bien el italiano, hasta el punto que dejó obras escritas directamente en este idioma: *Gli occhi di Greta Garbo*, partes de *Gardel, uma lembrança* y el guión *Vivaldi*. Pero, en su caso, yo diría que, más que su conocimiento del italiano, eran importantes su intuición y su ansia de perfeccionismo. Al revisar sus trece cartas acompañadas por velinas con correcciones, me di cuenta que no pocas veces Manuel Puig me proponía soluciones inaceptables, que eran una verdadera violencia sobre el idioma italiano y que no podían ser aceptadas ni siquiera a nivel experimental. Por ejemplo, en las velinas ya citadas que conciernen parte de la traducción de *El beso de la mujer araña*, Manuel Puig me indicaba palabras y expresiones que en italiano no existen, como "nevicati", "a tutto lusso" e "si scontava". Con esto quiero decir que no todas sus sugerencias dependían de un buen conocimiento del italiano y daban lugar a variaciones del texto: muchas veces había que ignorarlas. Y, a este propósito, abro un breve paréntesis para confesar todas mis perplejidades sobre la posibilidad de publicar su guión escrito en italiano, *Vivaldi*, sin el control al cual fueron sometidos los textos de *Gli occhi di Greta Garbo*, porque la obra se presenta plagada de expresiones sumarias, que la empobrecen muchísimo. Para publicarla, habría que volver a escribir de nuevo una cantidad notable de frases o, por lo menos, perfeccionarlas, puesto que, así como son, lindan no sólo con lo aproximativo, sino también con lo ridículo. Lo que no había que ignorar -en las sugerencias de Manuel Puig- era el empuje implícito a trabajar cuidadosamente, a buscar equivalencias lo más exactas posible, a considerar el lenguaje como un mecanismo de posibilidades nunca casuales...

Para concluir este retrato, hay otro elemento que noté al revisar las velinas y que me parece importante señalar. Es verdad que son llenas de recomendaciones muy minuciosas, como las que ya indiqué y como esta otra -emblemática en lo que se refiere a la minuciosidad- en la cual Manuel Puig me ruega poner cuidado también en las tachaduras del texto mecanografiado: "por favor, Angelo, cuando taches una palabra como por ejemplo nuvola, trata de cubrir bien la palabra, así el lector no lee ambas versiones, gracias. Es una cosa que distrae de la lectura, no conviene (Nueva York, 20 de febrero de 1977). Sin embargo, las velinas no son llenas sólo de recomendaciones que a veces - hay que decirlo - adquieren un tono maniático. Son también llenas de chistes que entretienen un diálogo con su destinatario -yo en este caso- y, leyéndolas en estos últimos días, me divertí mucho como debió de sucederme la primera vez. Por ejemplo, al darse cuenta que yo había traducido "satén" con la burda "battista" en lugar que con el suave "raso", Manuel Puig me corregía anotando: "Questa è una superproduzione della Tobis, mica un filmetto neorrelista, o peggio ancora, un filmettino in Ferraniacolor con Cosetta Greco" (Nueva York, 17 de noviembre de 1976). Y en el mismo grupo de velinas, al darse cuenta que yo había traducido exactamente lo contrario de lo que él había escrito, Manuel Puig apuntaba: "Mein gelibte! a cosa pensavi? a quello? proprio a quello? vergogna!", y un

poco más adelante, entre lo maniático y lo glamoroso: "FARE ATTENZIONE AL LAVORO INVECE DI PENSARE AL TUO FLIRT DI TURNO, QUESTE PAROLE VENGONO NEL RIGO SEGUENTE". Y también, en otro grupo de velinas, pero siempre a propósito de *El beso de la mujer araña*: "(Pintarrajeada es un adjetivo peyorativo, significa demasiado pintado y con mal gusto)... (por favor te ruego que busques una solución, ya te lo indiqué, en la revisión anterior y tú no reaccionaste, muy Mangano, distante" (Nueva York, 24 de febrero de 1977). Son anotaciones -estas últimas- que contribuyen a esbozar un retrato más completo de Manuel Puig, porque el hombre trabajador, severo consigo mismo y muy exigente frente a su obra era también una persona con mucha ironía, mucha gentileza y, sobre todo, mucha curiosidad...

En una de sus primeras cartas, cuando todavía nos conocíamos poco, Manuel Puig me escribía: "Te ruego que me hables un poco de tu vida sentimental, que me aclares tantas incógnitas, porque me empiezas a contar cosas y a medio camino ¡paf! el misterio se yergue otra vez" (Nueva York, 31 de diciembre de 1976). Y ni siquiera dos meses después, indagando sobre una alusión mía a algún romance que debí de tener durante un viaje a España: "ARDO de curiosidad por saber lo de Barcelona (amores), tengo tantos conocidos allí que no sé a quien te refieres" (Nueva York, 15 de febrero de 1977). Y en la carta sucesiva, insistiendo, ya que no le había aclarado la alusión: "Cuéntame de los amores!!!!" (Nueva York, 24 de febrero de 1977). La actitud de Manuel Puig frente al mundo era dominada por la curiosidad, por el deseo de saber más de lo que se podía captar superficialmente, de ir más allá de la apariencia. Y esto pasaba sobre todo cuando una superficie o una apariencia dejaba entrever la posibilidad de algún inconformismo, de alguna rebeldía, de algún anhelo. Creo que, en esos momentos, la curiosidad de Manuel Puig coincidía con la sensación de encontrarse delante del material para una posible novela. Es sabido que, a la base de novelas como *Maldición eterna a quien lea estas páginas* o *Sangre de amor correspondido*, se situó el encuentro con un personaje real que le había solicitado a Manuel Puig una curiosidad muy fuerte. Se podría pensar que semejante actitud se traducían en una manera de vampirizar amigos y conocidos, de someterlos a interrogatorios extenuantes, de utilizarlos para finalidades personales. Aunque no se pueda ignorar que el objetivo más o menos conciente era el de aprovechar de vivencias ajenas para convertirlas en literatura, yo creo que -según este enfoque- a Manuel Puig hay que reconocerle un mérito muy importante: era una persona que sabía escuchar. Así es que satisfacer su curiosidad era también una experiencia que se revelaba enriquecedora. Un poco como cuando uno se encuentra delante de un analista que está allí para escuchar y, escuchando y limitándose a unas pocas preguntas, sugerir un sentido insospechado en palabras y frases. Y no es casual el paralelo entre Manuel Puig y un analista -lacaniano, yo diría- que se me ocurrió, porque la curiosidad del autor de *El beso de la mujer araña* daba lugar a una manera de escuchar en silencio gracias a la cual una voz se sorprendía entregada a una instancia ordenadora. Me parece que esta curiosidad o manera de escuchar en silencio tenía mucho que ver con el método según el cual Manuel Puig eligía voces del mundo para transformarlas en las voces de su literatura. Pero no quiero ir más adelante en esta dirección, puesto que mi intento es, como dije al empezar, el de esbozar un retrato de la persona y no el de proponer una teoría sobre la génesis de las obras del escritor. Prefiero concluir con el recuerdo de la curiosidad de Manuel Puig y -permítameselo- con una confidencia personal. Todavía hoy, siete años después de su muerte, sucede que, cuando estoy viviendo alguna historia en la cual necesito poner orden, me imagino que estoy contándosela a ese amigo que sabía escuchar tan bien...

*Cartas de Manuel Puig
dirigidas a Angelo Morino*

1. México, 12 de diciembre de 1974

2. México, 30 de noviembre de 1975
3. Nueva York, 9 de abril de 1976
4. Nueva York, 23 de mayo de 1976
5. Nueva York, 16 de junio de 1976
6. Nueva York, 17 de junio de 1976
7. Nueva York, 10 de julio de 1976
8. Nueva York, 17 de octubre de 1976
9. Nueva York, 17 de noviembre de 1976
10. Nueva York, 3 de diciembre de 1976
11. Nueva York, 15 de diciembre de 1976
12. Nueva York, 31 de diciembre de 1976
13. Nueva York, 8 de enero de 1977
14. Nueva York, 13 de enero de 1977
15. Nueva York, 15 de febrero de 1977
16. Nueva York, 20 de febrero 1977
17. Nueva York, 24 de febrero de 1977
18. Nueva York, 16 de marzo de 1977
19. Nueva York, 27 de marzo de 1977
20. Nueva York, 17 de noviembre de 1977
21. Nueva York, 27 de abril de 1978
22. Cuernavaca, 12 de agosto de 1978
23. Nueva York, 3 de noviembre de 1978
24. Nueva York, 10 de enero de 1979
25. Nueva York, 14 de marzo de 1979
26. Nueva York, 18 de mayo de 1979
27. Cartagena, 26 de agosto de 1979
28. Nueva York, 22 de octubre de 1979
29. Marrakesh, 9 de enero de 1980
30. Río de Janeiro, 21 de enero de 1980
31. Río de Janeiro, 15 de marzo de 1980
32. Río de Janeiro, 22 de junio de 1980
33. Río de Janeiro, 13 de julio de 1980
34. Río de Janeiro, 18 de enero de 1981
35. Río de Janeiro, 23 de mayo de 1981
36. Río de Janeiro, 18 de junio de 1981



37. Río de Janeiro, 4 de agosto de 1981
38. Río de Janeiro, 9 de setiembre de 1981
39. Río de Janeiro, 5 de octubre de 1981
40. Río de Janeiro, 18 de noviembre de 1981
41. Río de Janeiro, 6 de enero de 1982
42. Río de Janeiro, 26 de abril de 1982
43. Río de Janeiro, 7 de julio de 1982
44. Río de Janeiro, 30 de agosto de 1982
45. Río de Janeiro, 3 de diciembre de 1982
46. Río de Janeiro, 8 de enero de 1983
47. Río de Janeiro, 5 de febrero de 1983
48. Río de Janeiro, 19 de mayo de 1983
49. Río de Janeiro, 11 de julio de 1983
50. Río de Janeiro, 3 de agosto de 1984
51. Río de Janeiro, 3 de octubre de 1984
52. Río de Janeiro, 25 de octubre de 1984
53. Río de Janeiro, 8 de mayo de 1986
54. Río de Janeiro, 13 de junio de 1986
55. Río de Janeiro, 12 de julio de 1986
56. Río de Janeiro, 21 de octubre de 1986
57. Río de Janeiro, 29 de diciembre de 1986
58. Río de Janeiro, 29 de marzo de 1987
59. Río de Janeiro, 7 de junio de 1988
60. Río de Janeiro, 7 de julio de 1988
61. Río de Janeiro, 15 de julio de 1988
62. Río de Janeiro, 24 de febrero de 1989
63. Río de Janeiro, 29 de marzo de 1989
64. Cuernavaca, 20 de noviembre de 1989
65. Cuernavaca, 6 de julio de 1990

Nota

[*] Leí este texto –que hasta ahora quedó inédito– en ocasión del « Encuentro Internacional Manuel Puig », que se celebró en la Universidad Nacional de La Plata, en los días 13, 14 y 15 de agosto de 1997. Posteriormente utilicé una pequeña parte de este trabajo para otro texto mío (cfr. “La capelina de Leni” en Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, Colección Archivos, 2002).

© Artifara

ISSN: 1594-378X





Ripensare Althusser

Su Juan Carlos Rodríguez, *Althusser: blow up (Las líneas maestras de un pensamiento distinto)*
Investigación & Crítica de la ideología literaria en España, 2002

Francesco Muzzioli

Nella tendenza dei *cultural studies*, oggi di moda, assai spesso l'idea di "cultura" è adottata nei termini di un pluralismo cieco e di un'ottica giustificativa. Pluralismo cieco: perché l'ammissione di culture diverse non è altro che la coabitazione forzata di diversi fondamentalismi, o comunque di identità rabberciate (sottratte alla "crisi critica" della modernità) con funzione di assicurazione. Ottica giustificativa: perché, se di cultura si tratta, non si può non averne una e ognuno ha la sua, non più sindacabile da parte degli altri. Una volta assunto questo punto di vista, non resta che registrare il fascino simbolico più forte, gli investimenti più resistenti, come se il *sensu* (della vita) fosse completamente staccato – così come cerca di apparire – dal vantaggio del *valore*. In modo simile ragiona il Geertz del «deep play» (il gioco profondo), prendendo spunto dalle scommesse sui combattimenti di galli a Bali, contando sul fatto che questa attività appassionante non è di guadagno (anzi è di sperpero) e non è legata a confini o interessi precisi di classe sociale. Ma non c'era bisogno di andare tanto lontano: bastava entrare in uno dei nostri stadi calcistici. Solo che l'attaccamento del giocatore accanito come del tifoso, di per sé fine a se stesso, non è affatto privo di orizzonte sociale e, se pure scavalca o attraversa trasversalmente le differenze di classe, tuttavia resta funzionale al quadro complessivo della produzione di produttori e consumatori, utile non solo per l'obnubilamento delle coscienze, ma anche per l'allenamento alle forti 'escursioni emotive' di speranza e disperazione. Ma tant'è: l'obiettivo dei ragionamenti in base alla "cultura" è quello di demolire la base "ideologia". A questo smantellamento ha provveduto – nell'ultimo ventennio – la stagione postmoderna. E in questa temperie è stato trascinato, suo malgrado, anche un teorico marxista come Althusser. Althusser era passato dalla concezione dell'ideologia come "menzogna" a quella dell'ideologia come "pratica" che determina il "soggetto", quindi una struttura di potere profondamente radicata («le società umane secernono l'ideologia come l'elemento e l'atmosfera stessa indispensabili alla loro respirazione», egli scrive) e sostanzialmente ineliminabile, ma non perciò esente dal conflitto, anzi sempre solcata dagli effetti del «disuguale sviluppo delle contraddizioni». Con un gioco di carte (cioè facendo sparire la "lotta teorica" e la *coupure* althusseriane), i postmoderni hanno tradotto l'"eternità" dell'ideologia nella felice accettazione, e quindi nella sparizione definitiva. Facendo un passo, in verità molto lungo, oltre Althusser, Diane Elam sosteneva che l'ideologia non è "falsificazione", ma "seduzione", perciò cosa piacevole e tutt'altro che negativa, da sottrarre alle cupe resistenze della critica.

Ma erano gli anni del postmodernismo "allegro" (uso l'aggettivo come nella locuzione "finanza allegra"). Oggi le cose appaiono meno semplici e meno "felici". E si torna a riflettere seriamente su Althusser. Lo dimostra un libretto, piccolo ma densissimo e di gran "peso", del teorico e critico spagnolo Juan Carlos Rodríguez: *Althusser: blow up*. Rodríguez ha tutte le carte in regola per discutere di Althusser; infatti ha studiato e lavorato con lui in Francia, in quello che oggi si definirebbe un "intreccio interculturale". Il suo intervento a distanza di tempo è certo un 'atto

dovuto' all'affetto e all'amicizia per un maestro. Il suo argomento critico-teorico è, perciò, intessuto con il filo del ricordo e del vissuto (quindici anni di vita si comprimono in queste pagine, per ammissione dell'autore). Soprattutto il finale è autobiografico, con la rievocazione della casa di Althusser in rue d'Ulm, una via molto stretta e perciò perpetuamente in ombra («la calle donde nunca daba el sol»); e questa oscurità è quasi una prefigurazione delle difficoltà e della tragedia, che segnarono l'esistenza del maestro.

Altrettanto certamente, però, l'intento di Rodríguez va ben al di là del dato documentario e del tributo della memoria; rompere la congiura del silenzio su Althusser significa anche, infatti, riaprire l'intero capitolo della sua elaborazione teorica (l'ideologia, la lotta teorica, ecc.) e con ciò riaprire tutta quanta la discussione sul marxismo e sull'analisi materialistica del mondo. Niente di più e niente di meno: fare i conti fino in fondo con il secolo appena terminato, ma per rivendicare l'attualità di una riflessione che prenda a punto di partenza l'antagonismo fondativo dello "sfruttamento" (pensare «desde la explotación»). L'omaggio a un grande intellettuale che ha segnato la storia del pensiero del Secondo Novecento diventa, allora, una impresa non priva di ostacoli, perché il riconoscimento acquisito si trova a superare una "rimozione" e cioè a passare attraverso il "silenzio di Althusser" (e il caso tormentato della sua vicenda personale) e soprattutto attraverso il "silenzio su Althusser" e la facile fretta con cui è stata accantonata tutta la sua problematica più scomoda e polemica.

Riprendere proprio i nodi irrisolti è quanto Rodríguez si propone attraverso una serie di sondaggi mirati, quasi di "ingrandimenti" fotografici, come indica il sottotitolo di *Blow up* (che rimanda, beninteso, al film di Antonioni e con esso alla sparizione-apparizione della realtà). La distanza temporale consente oggi di mettere a fuoco questi passaggi fondamentali, questi nuclei decisivi. Ed in essi, appunto, comincia ad apparire ciò che l'attuale andazzo culturalista non vede e non può vedere; in primo luogo l'istanza a pensare diversamente (la ricerca di un «pensamiento distinto») rispetto alla coltre di omologazione che nei nostri tempi si è fatta ancora più densa e che impedisce lo sguardo, spostando sistematicamente la dissimmetria dello sfruttamento nella simmetria della comunicazione. Ciò non significa riaffermare vecchie verità (sebbene alcune siano state fin troppo rapidamente giubilate), quanto invece far riemergere un orizzonte di problemi: un magma di interrogativi. Non per nulla il tratto stilistico dominante è quello dell'interrogazione: lo stesso percorso di Althusser è ricostruito su di un alternarsi di domande e di risposte che il pensatore rivolge a se stesso e non può mai presumere di avere completamente esaurito; e ciò che Rodríguez aggiunge è una insistenza a interrogarsi proprio sui «puntos débiles» e a prolungare quindi l'eco della domanda.

Le questioni su cui batte l'accento sono, principalmente tre: 1) la posizione del pensiero e della filosofia; 2) la storicità dell'inconscio ideologico; 3) il valore da dare alla formula dell'"incontro". Vediamo punto per punto:

1) L'importanza attribuita alla svolta nel pensiero (la "rottura"), e quindi alla storia della filosofia, rischia di sfociare in un "fondamentalismo" filosofico; come se – senza il supporto di un nuovo modo di pensare – non si fosse in grado di lottare e di prendere partito fino in fondo. Né si tratta solo di questo "ruolo-guida" (che poi diventa un ruolo-guida degli intellettuali-scienziati rispetto alle masse inconsapevoli e ideologizzate); lo "sbaglio" di Althusser, secondo Rodríguez, sta nell'aver cercato di ricostruire una «especie de 'sistema filosófico' marxista», cioè nell'aver reso "forte" la posizione di Marx (e del marxismo) a partire dall'asse dell'evoluzione filosofica. Quella marxista, allora diventa una «filosofía sustantivada»; e qui bisogna capire bene l'uso (negativo) del termine "sostanza" e dei suoi derivati nel discorso di Rodríguez: quando un campo "specifico" (come la filosofia, ma anche – in altri suoi scritti – la poesia) pretende di avere "sostanza", in quel momento da un lato si pone al centro del mondo e dall'altro trova dentro di sé le proprie ragioni costitutive. Si auto-afferma, perdendo consapevolezza della sua *relatività*. Contro questo

atteggiamento di separazione e difesa dall'esterno, vale la gag di Charlot raccontata da Brecht nei *Dialoghi di profughi*: «Metteva i suoi abiti, eccetera, in una valigia, cioè li buttava dentro a casaccio e poi chiudeva il coperchio il coperchio: ma ecco che la cosa gli pareva troppo disordinata, perché troppa roba faceva capolino dalla valigia, e allora prendeva una forbice e tagliava via maniche, gambe di pantaloni, insomma, tutto quello che spuntava fuori». È un'immagine non soltanto comica: intesa come allegoria teorica, mostra quello che succede quando si tracciano dei definiti steccati disciplinari (e la disciplina assume differenze *sostanziali* con l'esterno): l'esterno viene tagliato via – e allora proprio quello che è tagliato via diventa la cosa più importante... Questo episodio della valigia, già al centro di approfondimenti nel saggio brechtiano di Rodríguez (*Brecht e il potere della letteratura*, ora in italiano, Lithos 2002), ritorna qui, a proposito di Althusser. «La maleta de Chaplin y Brecht»: ciò che resta fuori quando si chiude (o si cerca di chiudere) la valigia-filosofia sono le "pratiche", le attività sociali («Las prácticas son lo que los hombres hacen... Las prácticas son el 'exteriór' necesario de la filosofía»). Le pratiche non possono essere esaurite dalla conoscenza; esse tornano a reinvestire gli esiti conoscitivi, per il semplice fatto che la conoscenza è a sua volta *anche* una pratica sociale. Per questo, la valigia sarebbe meglio che rimanesse "aperta".

2) L'indicazione althusseriana dell'ideologia come inconscio, se apre un fecondo interscambio tra marxismo e psicoanalisi che non ha smesso di essere tentato (poiché, sottolinea Rodríguez, il "tema del nostro tempo" è «el tema de la individualidad, la tematica del "yo"»), rischia di pervenire a una *immutabilità* che porta fuori della storia la considerazione dell'ideologia. La costituzione del "soggetto" per mezzo della "chiamata" o "interpellanza" del potere (di quelli che in Althusser sono gli Apparati Ideologici di Stato) è inevitabile, ma di volta in volta è caratterizzata da una funzione storica particolare. Occorre perciò sempre specificare come si riempie in concreto l'affermazione del «yo soy sujeto». Essa va riportata al modo in cui, in ciascuna epoca, si articolano i poteri e le gerarchie sociali – in una parola, alla situazione sempre instabile e mutevole dello sfruttamento e della lotta di classe. D'altra parte, la «construcción de la propia individualidad en cada formación social» dipende da apparati la cui solidità e riconoscibilità può sfrangiarsi e nascondersi: oggi, più che alle Istituzioni dello Stato, viene da pensare agli atti e ai rapporti più quotidiani (che vanno sotto il generico ombrello della "comunicazione"); viene da pensare al capitalismo trasformato nella "seconda pelle" della «nuestra vida privada y cotidianamente normal», dove agiscono (qui è il vero "punto di passaggio", determinante per Rodríguez) le medesime "matrici ideologiche" implicite che poi emergono nell'elaborazione esplicita della filosofia, della letteratura e della scienza dell'epoca.

3) Né senza problemi è lo spostamento dell'ultimo Althusser verso un materialismo dell'"incontro" (o materialismo *aleatorio*). È certamente un esito della visione anti-umanistica e anti-storicistica. Se – contro l'illusione (che è stata propria di tutta la sinistra novecentesca) della "speranza certa" dell'arrivo della rivoluzione, del "sol dell'avvenire" – la storia è un «processo senza Soggetto né Fine», ciò potrebbe condurre a depotenziare il senso della lotta. Perché lottare? Che senso ha battersi *contro* qualcosa, se il cammino della storia è casuale, «sin causa original y sin sentido final»? Tutto resterebbe sospeso alla fortuna (aleatoria, appunto) di un "incontro" che può verificarsi oppure no. La formula dell'"incontro", per altro, sembra rimandare all'eventualità di un percorso esistenziale. Rodríguez, non senza preoccupata cautela, vi legge un "incontro" con l'*esserci* di Heidegger: nell'ultimo Althusser, egli dice, ci sono «dos variantes curiosamente heideggerianas: por una parte el simple reconocimiento de estar arrojados en el mundo; por otra parte la materialidad de que el mundo está ahí, de que las cosas están ahí, de que el mundo se nos da, se nos ofrece». E tuttavia, anche questa estrema meditazione, che certo ha qualcosa di "ontologico" (ed effettivamente il "clinamen" è l'unica ontologia materialista possibile, il caso l'unico dio, io credo), sebbene abbia qualcosa del ripiegamento interiore, mantiene un versante politicamente produttivo: è quello (machiavelliano) della "congiuntura". Ogni operatività è legata a fattori specificamente congiunturali (radicalmente storici, radicalmente politici) e ogni intervento è verificato *praticamente* dalla sua capacità di "far presa", come insiste Althusser. Di qui, usciamo di nuovo dal cammino

prefissato della ragione astratta, sul problema della “pratica”, determinata da tantissime incognite.

E ci sarebbe, poi, volendo, anche un punto 4), sebbene sia toccato solo di sguincio, costituito dal posto della letteratura. Questo posto, nella riflessione di Althusser resta marginale, limitato al «magnífico ensayo sobre Brecht» in *Per Marx* (in realtà suscitato da uno spettacolo di Strehler), davvero “straordinario”, anche nel senso dell’*una tantum*, del seguito mancato: nel complesso della produzione althusseriana, la letteratura sembra schiacciata sotto la priorità della “lotta incessante” tra teoria e ideologia. Invece, per Rodríguez (che è principalmente un critico letterario), il suo posto è fondamentale, proprio perché la “matrice ideologica” non vi si manifesta all’ingrosso, ma nelle pieghe dei minimi fatti testuali e bisogna allora mettere in atto il più acuto metodo di lettura: la letteratura dipende sì da un apparato, e tuttavia l’istituzione-letteratura è relativamente flessibile (è la «norma letteraria», di cui parla altrove Rodríguez, che non è rigida come un “codice”); nella letteratura, l’ideologia è “individualizzata” (non è fluida, ma solidificata in quello specifico testo) ed è intrinseca e interna (mediata) a immagini e figure verbali, quindi “estrarla dai testi” (saperla leggere) è più difficile, ma anche più appassionante e decisivo.

Come si vede, l’impegno di Rodríguez non riguarda soltanto la memoria del passato (il “come eravamo” di combattenti sconfitti dalle avversità storiche) e neppure solo il ripristino della “verità su Althusser”. È in ballo — ancora più in generale — il problema del mondo odierno e di un pensiero adatto al rifiuto dell’esistente in un’epoca che ha disimparato a pensare criticamente. Si tratta (Rodríguez lo sa bene) di “pensare *con* lo sfruttamento”: il che vuol dire, sì, pensare “a partire dallo sfruttamento” come basilare *dissimmetria* dei rapporti sociali (il che slarga il sospetto dietro l’apparenza “interattiva” della comunicazione e anche di qualsiasi “incontro” esistenzialmente inteso); ma anche “pensare *durante* lo sfruttamento” (o: *nello* sfruttamento), ossia con la consapevolezza che il pensiero stesso è preso nei rapporti e nei giochi di valore e plusvalore — in barba ai criteri meramente culturali oggi invalsi. Se l’ideologia è oramai divenuta l’“aria che respiriamo” o una “seconda pelle”, cercare un «pensamiento distinto» è un compito difficilissimo e disperato; per mantenere quelle metafore, sarebbe una “apnea” (smettere di respirare) o un “auto-scorticamento”.

Ma il «pensamiento distinto», mentre è l’auspicio di una rinnovata teoria marxista, mostra già i suoi passi in questo stesso testo. «Pensamiento distinto» è anche un pensiero che “distingue”; che, quindi, lavora caparbiamente precisando i concetti (qui sta tutto il lavoro che riapre punto per punto il dossier-Althusser, nei suoi scritti nevralgici), riarticolandoli nei loro addentellati e nelle loro sfumature (al fondo, la questione si riduce al fatto che «siempre se lucha por el matiz»), caricando di attenzione i particolari e i dettagli, secondo l’ottica del *Blow up* (e una delle marche stilistiche di Rodríguez è il «Fijémonos», l’invito a fermarsi a riflettere su un punto determinante), ramificando il percorso attraverso l’apertura di note che, il più delle volte, rimandano a cospicui problemi teorici ancora da sviscerare e costituiscono vere e proprie tracce di saggi non scritti o da scrivere. Ma questa messa a fuoco della precisazione (dove potrebbe facilmente scorgersi il vecchio profilo della filologia) vale soltanto quando riesce a compiere un salto, per “distinguersi” veramente. Non è la “differenza indifferente” del decostruzionismo postmoderno che Rodríguez persegue; questa “diversità” materialista vuole forare lo schermo dell’esistente: è perciò *coupure*, rottura con quel sistema di pensiero che, invece, l’esistente lo consolida. Ma la *coupure* — ecco la precisazione — non riguarda tanto l’evoluzione teorico-filosofica, quanto piuttosto è chiamata ad allargarsi nella *trasformazione*. Se davvero c’è rottura, allora tutto deve essere trasformato: una diversa politica, una diversa critica letteraria, una diversa “vita”. Già, nel miglior Althusser, «la filosofía marxista desvela por sí misma, por su propia existencia, los mecanismos internos de la filosofía. La obliga a transformarse». E Rodríguez conclude: «Se trata de plantear el marxismo como pensamiento distinto, una teoría y una piel distinta: el inconsciente/consciente de la no-explotación».

Questo è un libro raro e strano, anche nel formato, che è “ristretto”; e anche il suo tema lo è,

“concentrato” come un caffè molto forte. È un libro che paga il suo tributo al ritorno al passato, ma che è fermamente intenzionato a spendere *oggi* tutta l’eredità ottenuta. L’eredità di Althusser: «Este es el verdadero legado indiscutible de Althusser. La necesidad de inventarse una nueva práctica de la política y una nueva práctica de la filosofía. Nuevas formas de existencia para contribuir al libre ejercicio de las prácticas sociales y de las ideas humanas. En otras palabras: el comunismo debería ser la libertad para todo, menos para explotar». Altrimenti non è nulla; non ci sono sconti. La situazione attuale è tutt’altro che rosea, e qui Rodríguez è lucidamente “crucele”: la fede nello spontaneo avvento del futuro è caduta; così l’idea burocratico-militare del partito; il Novecento con i suoi abbagli è alle spalle (il giudizio sul comunismo “reale” è drastico: «Evidentemente el comunismo no ha existido nunca»); occorre ricominciare da capo e ripartire dal fatto “nudo” dello sfruttamento. Ma poiché ciò che è assolutamente *oggettivo* per tutti è avvolto nella nebbia della fantasmagoria della merce (e dell’informazione-merce; del divertimento-merce; ecc.), liberarsi dal senso comune diventa un gesto *sogettivo* e addirittura personale. Fuori del consenso dell’ideologia egemone, sembra che venga meno ogni punto d’appoggio, sembra di muoversi nel “vuoto”, in una «lucha en el vacío» (e, dice Rodríguez, il «filósofo materialista sería una especie de héroe solitario», da western). Già Althusser aveva scritto, sulla scorta del suo Machiavelli, «che si deve contare sulle proprie forze, cioè nel caso specifico, *non contare su niente*». Qui sta il lato oscuro e doloroso di ogni «pensamiento distinto». E da questo lato, il ricordo di Althusser si colora di una nota triste, di una sensazione di perdita (la perdita del maestro, che è anche una perdita di “sostegno”). Ma, proprio nel «Final y fundido en negro», quando la memoria si sofferma nell’immagine opaca di una strada sempre senza sole, l’ultima *chance* spetta all’esplosione della risata. Rodríguez ha appreso bene – certo anche dai “profughi” brechtiani? che l’umorismo è la vera e piena contropartita della catastrofe. Quindi termina sulla risata di Althusser: «la risa de Althusser era tan contagiosa como su inteligencia». E il contagio del riso – questo ribaltamento vitale che non può venire soffocato – continua a risuonare ancora dopo la chiusura del libro.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 3, (luglio - dicembre 2003), sezione Addenda

© Artifara

ISSN: 1594-378X





Análisis de las fórmulas de tratamiento en los pasos de Lope de Rueda

Juan Manuel Pedroviejo Esteruelas

El tema de las formas de tratamiento tanto gramaticalizadas, es decir, las verbales y pronominales, como las formas de tratamiento nominales es uno de los más estudiados en español, bien desde el punto de vista diacrónico bien desde el punto de vista sincrónico, aunque ello no quiere decir que sea un tema en absoluto agotado. De hecho, las formas de tratamiento están sometidas a cambios porque en ellas inciden factores geográficos, sociolingüísticos, gramaticales, pragmáticos y socio-históricos que el lingüista debe saber reconocer y delimitar.

En el español actual existen tres subsistemas pronominales generales referentes a la segunda persona del singular (*tú/ vos/ usted*). Para entender este sistema múltiple hay que remitirse al sistema pronominal del siglo XVI porque fue en esos años cuando se generaron una serie de conflictos que desembocarán en los usos actuales.

En este estudio se van a analizar las fórmulas de tratamiento de mediados del siglo XVI a través de un corpus literario, los pasos de Lope de Rueda, género menor pero que probablemente refleje de forma más o menos acertada el habla popular del siglo XVI, aunque sea lícito reconocer el proceso de codificación que está presente en todo texto literario.

Previamente, se habrá hecho, a modo de introducción, un breve resumen de la evolución de las formas de tratamiento hasta el siglo XVI. Para finalizar, se hará un estudio contrastivo con otros dos trabajos (Castillo 1982 y Fontanella 1999) de las formas de tratamiento empleadas por los inmigrantes españoles de América.

INTRODUCCIÓN. EVOLUCIÓN DE LAS FORMAS DE TRATAMIENTO HASTA EL SIGLO XVI

El empleo del pronombre segunda persona del plural, *vos*, como tratamiento respetuoso hacia una segunda persona del singular figura ya en los últimos tiempos del Imperio Romano dirigido fundamentalmente al emperador (Lapesa 1970: 144), aunque más tarde se extendiera hacia otras figuras de poder (Brown y Gilman 1960: 255). Con la excepción del rumano^[1], las lenguas románicas mantuvieron durante mucho tiempo ese pronombre de respeto. Así, en el español medieval, el *vos* es el tratamiento usual entre nobles y entre esposos. El *tú* es usado en las relaciones asimétricas en donde el héroe tutea a sus vasallos y en las relaciones simétricas entre los miembros del pueblo llano.

Este esquema se mantendrá hasta el siglo XV y se produce un apareamiento semántico entre *vos* y la nueva fórmula de cortesía, *vuestra merced*^[2], y entre *vos* y *tú* como pronombres de informalidad y de afectividad^[3], generándose así un sistema de relaciones fluctuante que para nada convenía a los hablantes pero que perdurará hasta principios del siglo XVII. La degeneración de *vos* en el habla peninsular fue paulatina, de tal modo que su uso era descortés a no ser que se diera con un igual de gran confianza (matrimonios) o con quien no fuese inferior. (Lapesa 1970: 151; Pla Cárceles 1923: 245)^[4].

Durante el siglo XVI, en las relaciones asimétricas de poder, el *vos* servía como forma de

tratamiento dado a los peones y trabajadores (Castillo 1982: 638; Pla Cárceles 1923: 248), aunque hay ejemplos literarios en donde se manifiesta que los criados llevan mal su uso^[5], mientras que el *tú* era tratamiento dado a los más jóvenes y a los adultos a los que se expresaba cariño (Lapesa 1970: 150; Rojas 1992: 146).

A finales del siglo XV empezó a usarse *vuestra merced* y sus derivados (*vuessa merced*, *vuessarced*, *vuessanted*, *vuessasted*, *vuessasté*, y las variantes vulgares como *voarced*, *voacé*, *vucé*, *vusted*, *vosted*, *usted*^[6], etc., que durante el siglo XVII eran propias de valentones criados y lacayos) como tratamiento de respeto, alternando originariamente con *vos*^[7], aunque ya se encuentran testimonios sueltos en el español del siglo XIII^[8].

Esto es, el pronombre *vos* adquiere un valor familiar y amistoso, aunque no siempre fuera bien recibido, y *usted* y *él* tienen que convivir como marcadores de cortesía y de respeto^[9].

«Como un caballero valeroso y generoso, aunque mal criado, le oyese yo siempre decir a cada uno con quien hablaba, *vos, vos*, y *él, él*, y que nunca decía *merced*, díjeme yo: Por mi vida, señor, que pienso muchas veces entre mí, que por eso Dios ni el Rey nunca os hacen *merced*, porque jamás a ninguno llamáis *merced*» (Antonio de Guevara, *BAE*, I, *Epístola*, 1529, cf. Líbano 1991: 110).

En verdad, los destinatarios de la nueva fórmula eran personajes no nobles pues a éstos les correspondía el tratamiento de *vuestra señoría* o *vuestra excelencia*. No es arriesgado relacionar, por tanto, el nacimiento de *vuestra merced* con el auge alcanzado por la burguesía como clase social a partir del siglo XV.

Junto a las fórmulas con el posesivo *vuestra* o restos de *él*^[10], existen *su merced*, *su señoría*, *su excelencia* que originariamente designaron a la persona de que se hablaba, pero que después sirvieron para dirigirse al interlocutor ya en los siglos XVI y XVII. Al generalizarse *usted* para el trato respetuoso entre iguales, *su merced* subrayó el de inferior a superior^[11].

Un proceso semejante al de *vuestra merced* > *usted* experimentaron *vuestra excelencia* (>*vuessa excelencia* > *vuecelencia* > *vuecencia*) y *vuestra señoría* (> *vuessa señoría* > *vuesseñoría* > *vusiría* > *uría* > *usía*), el cual, representativo de la nobleza y de la gente encopetada, podía sustantivarse en *las usías*^[12].

FORMAS PRONOMINALES EN EL SIGLO XVI

Además de ser el siglo XVI una época en la que se planteó una serie de problemas que desembocaron en la multiplicidad de los usos actuales, fue, junto con el siglo XVII, cuando los españoles comenzaron a poblar el Nuevo Continente llevando consigo sus modalidades de habla y, por consiguiente, las fórmulas de tratamiento empleadas en la Península Ibérica (Fontanella 1977: 228-229; Rojas 1992: 144) y cuando comenzaron a gestarse las bases de la sociedad criolla.

En el siguiente cuadro puede verse el sistema pronominal español en el siglo XVI:

	SUJETO	OBJETO			COMPLEMENTO		POSESIVOS	
		Reflexivo	Obj. dir.	Obj. ind.		Reflexivo	Átonos	Tónicos
1ª sing.	yo	me	me	me	mí	mí	mi	mío ^[13]
	Informal	tú	te	te	ti		tú	tuyo
		vos	os	os	vos		vuestro	

2ª sing.									
	formal	usted/él-ella	se	lo/la	le	usted	sí	su	suyo
3ª sing.		él-ella	se	lo/la	le	él-ella	sí	su	suyo
1ª plur.		nosotros-as	nos	nos	nos	nosotros-as		nuestro	
2ª plur.	informal	vosotros-as	os	os	os	vosotros-as		vuestro	
	formal	ustedes	se	los /las	les	ustedes	sí	su	suyo
3ª plur.		ellos-ellas	se	los/las	les	ustedes	sí	su	suyo

La complejidad del sistema provocaba que la elección de los pronombres de la segunda persona estuviera ligado, sin duda, a factores sociales y pragmáticos^[14] como ya hemos visto más arriba. El hecho de que el sistema se haya simplificado se debe, obviamente, a razones de economía lingüística. Lo sorprendente es que esta evolución coincida en la mayor parte de las regiones hispanohablantes en lo que se refiere al paradigma de la segunda persona del singular y a la segunda persona del plural.

El análisis de las formas de tratamiento de los pasos y entremeses del siglo XVI y de las cartas que los inmigrantes de América escribieron a sus familiares, amigos o deudores peninsulares ayudará a establecer con más claridad la fecha de difusión y triunfo de las formas pronominales de la segunda persona del singular. Tras ello, uno puede formularse dos hipótesis que expliquen la variedad de las formas pronominales y nominales en el mundo hispano: 1) La existencia de una variedad diatópica peninsular de los valores semánticos de los pronombres de la segunda persona del singular en los siglos XVI y XVII. 2) Si estas variedades diatópicas peninsulares influyeron en el triunfo de las actuales formas pronominales de la segunda persona del singular características de las diferentes regiones dialectales de Hispanoamérica, tanto en las relaciones formales como en las informales, teniendo en cuenta, claro, el origen de sus colonizadores y pobladores, o si, decididamente, el triunfo de una u otra forma se debe al mayor o menor contacto que mantuvieron las ciudades y universidades coloniales con la metrópoli.

FÓRMULAS DE TRATAMIENTO EN LOS PASOS DE LOPE DE RUEDA

De Lope de Rueda (1510-1565) se conservan diez pasos, titulados *Los criados*, *La carátula*, *Cornudo y contento*, *El convidado*, *La tierra de Jauja*, *Pagar y no pagar*, *Las aceitunas*, *El rufián cobarde*, *La generosa paliza* y *Los lacayos ladrones*^[15]. Todos ellos fueron recopilados y publicados por Juan de Timoneda en dos volúmenes, *El deleitoso* (1567) y *Registro de representantes* (1570).

Los pasos son piezas de teatro breves y sencillas de carácter humorístico, protagonizados por personajes concebidos como reducción caricaturesca e hilarante de tipos populares esquemáticos con su peculiar sintaxis, errores y prevaricaciones. La risa era provocada precisamente de esa elementalidad y de los constantes *quid pro quos* que se plantean (Pedraza 1997: 107).

Los personajes de los pasos pertenecen a dos clases sociales bien diferenciadas, tanto para el espectador de la época como para el actual lector o espectador: la de los lacayos, criados y ladrones y la de los amos, aunque también aparecen personajes pertenecientes a otros oficios como el doctor,

licenciado, bachiller o alguacil. Los diálogos son breves y directos y aun siendo obras literarias y produciéndose la inevitable codificación lingüística, sin duda, deberían recoger una realidad próxima del habla de mediados del siglo XVI.

No existen saltos temporales, sino que el espacio y el tiempo de los pasos son contemporáneos a Lope de Rueda y sus espectadores.

El hecho de basarse en textos dramáticos se debe a que éstos proporcionan la mejor información sobre el lenguaje de la época y, sin duda, cuanto más hábil sea el dramaturgo, más fácil será la representación de la vida cotidiana de su época y, por tanto, el habla contemporánea (Brown y Gilman 1990: 170; Haverkate 1998: 182-183).

Las formas nominales y pronominales que vamos a estudiar son las usadas entre lacayos, criados, simples y rufianes, las usadas entre éstos con sus amos, las usadas entre los amos con sus criados y las usadas entre los cónyuges y amantes y, finalmente, varias dñadas que sólo se dan en un paso.

Para hacer la estadística de porcentaje de las formas pronominales se han sumado todas las formas pronominales de la segunda persona del singular (pronombres personales en función de sujeto, de objeto, de complemento, de reflexivo y de objeto) y todas las formas verbales correspondientes a cada una de las variedades de la segunda persona del singular. Así, en el diálogo «No me perturbe vuestra merced, que yo se lo diré punto por punto; espere, yo pienso justa mi conciencia... Ven acá, Gasconcillo» (*Los lacayos ladrones*, 210)^[16], se habrá considerado que hay cuatro referencias (cuatro puntos) del paradigma de *vm.* (*perturbe, vuestra merced, se, espere*) y uno del *tú* (*ven*).

El porcentaje de las formas pronominales usadas entre lacayos, criados, simples y rufianes es el siguiente: *vos* (8,87%); *tú* (65,08%); *vm.* (26,08%), es decir, el uso de formas tuteantes es el predominante y ya el uso de *vos* tenía matices negativos que ayudaron a su desaparición en la Península Ibérica^[17].

Gráfico 1: Formas pronominales usadas entre lacayos



Las formas nominales usadas entre lacayos son: *señor* (50%), diminutivo del nombre propio o apodo o hipocorístico o apellido (13,63%), *hermano* + nombre propio (10,60%), *señor* + apellido (7,57%), *hermano* (5,54%), apellido (4,54%), hipocorístico (1,51%), *hermanico* (1,51%), *mochacho* (1,51%), *compañero* (1,51%), *señor* + nombre propio y apellido (1,51%) y *señor primo* -sin ser familia- (1,51%).

Quizá pueda considerarse sorprendente el empleo tan abundante de *señor* (60,59%) entre criados y lacayos, bien en solitario bien encabezando la fórmula cortés, mientras que hoy en día es empleada como marca de respeto y de distancia hacia un superior, socialmente hablando, y hacia una persona de mayor edad^[18]. Lo mismo se puede decir del uso de *vm.* (26,08%). Estos casos hay que interpretarlos como una exageración de las cualidades del interlocutor que pertenecía a un estrato

social bajo imitando el tratamiento dado a los superiores.

También hay que reseñar que dentro del propio grupo social de los lacayos habría una estratificación interna como se puede ver en el siguiente pasaje entre lacayos de *La generosa paliza* (198-205) en donde Estepa ridiculiza a Sigüenza y le trata de *vos* y éste le trata con los honores de *vm.*:

«Estepa: - Di bellaco: ¿no te parece que esa tu mujercilla no es bastante para descalzar el chapín de la mía?
 Sigüenza: - Espérese, señor, certificarme dello. ¿Es verdad lo que dice el señor Estepa, Sebastiana?» (202).

En cuanto a los valores de uso de los diminutivos, nos encontramos con algunos que tienen un valor no afectivo, («Estepa: - ¡Ah, Sigüencilla! ¿Parescete bien de blasonar de quien vale más que tu linaje?»)[19] ya que es dicho por un lacayo a otro y no hay aparentemente ninguna diferencia y sí una intención de ridiculizar a su interlocutor. Por otro lado, nos encontramos con el uso del diminutivo dirigido a los más jóvenes (mozos y muchachos) que sí tiene un valor afectivo.

Las relaciones entre hombre y mujer, como amantes o como cónyuges, aparecen únicamente en los pasos de *Cornudo y contento* (145-152), en *Las aceitunas* (181-187) y en *La generosa paliza* (198-205). Todos ellos pertenecen a la clase social de los lacayos y criados.

El tuteo es la forma más habitual usada tanto por ellos (96,42%) como por ellas (75%) al dirigirse a su sexo opuesto, pero el voseo es mayor al dirigirse a los amantes masculinos (18,75%), mientras que éstos sólo lo usan en un 3,57% para dirigirse a ellas. Incluso las amantes emplean, aunque muy poco, *vm.* (6.25%) para dirigirse a sus queridos.

Las formas nominales recogidas puede considerarlas el hablante de nuestros días no habituales. Cuando el amante se dirige a su amada las fórmulas usadas son *señora* + nombre (66,66%), *señora* (16,66%) y *nombre propio* (16,66%); y las empleadas por ellas al dirigirse a sus amantes son *señor* + apellido (33,33%), *apellido* (16,66%), *amigo* + apellido (16,66%), *señor* (16,66%) y *señor* + nombre (16,66%).

En lo referente a las relaciones entre los cónyuges, en el paso de *Las aceitunas* (181-187) predominan las formas voseantes y en *Cornudo y contento* (145-152), el marido tutea a su esposa y ésta le trata de *vos*. Con todo, el porcentaje de uso de tuteo y voseo en los matrimonios es:

- marido > mujer: *tú* (91,66%) y *vos* (8,33%).
- mujer > marido: *vos* (100%).

La fórmula preferida por los maridos para dirigirse a sus mujeres es *mujer* (50%) y después son usadas también *señora* (12,50%), *señora mujer* (12,50%), *alma mía* (12,50%) y *mujer de mi corazón* (12,50%). La única forma usada por ellas es *marido*.

Gráfico 2: Formas de tratamiento pronominales usadas entre amantes

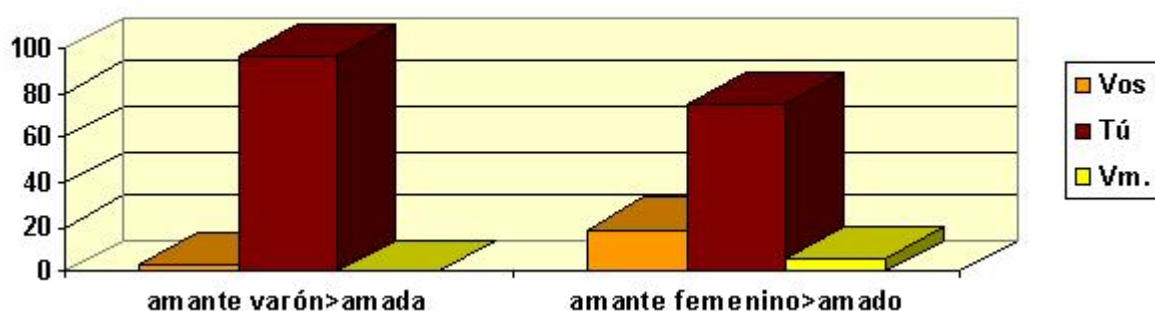
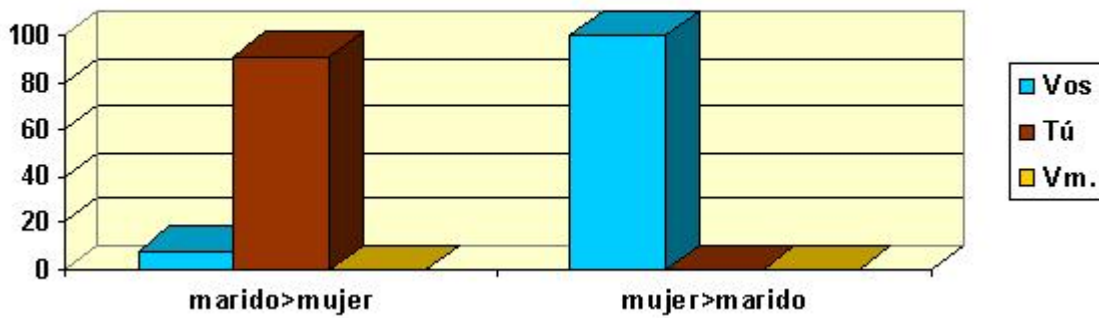


Gráfico 3: Formas de tratamiento pronominales entre cónyuges



Solamente en el paso de *Las aceitunas* encontramos una relación entre padres e hijos y el número de diálogos entre ellos no es abundante. La hija es tratada de *vos* por parte de los padres y ella, por su parte, trata de *vos* y de *vm.* en un 50% respectivamente a su padre. Las formas nominales que usa la hija para referirse a sus progenitores son *padre* y *madre* y las de éstos *mochacha* y *señora*.

Los amos y sus criados, lacayos y rufianes o simples pertenecen a dos grupos sociales muy diferentes y, obviamente, las fórmulas de tratamiento están muy marcadas por esta diferencia social. Abundantes son los ejemplos literarios en donde la ausencia de *vm.* o el uso de *vos*, por ejemplo, era motivo de riña (ver ejemplos anteriores) en la puntillosa sociedad española del siglo XVI.

El porcentaje de las formas pronominales usadas por el amo al dirigirse a sus criados es el siguiente: *vos* (12,42%), *tú* (85,71%) y *vm.* (1,81%). Sorprende el uso de las formas de *vm.* que se da en los pasos *Los criados* (121-132) y *Pagar y no pagar* (170-180), pero sus porcentajes son poco importantes a la hora de tenerlos en cuenta en el cómputo general: en el primero el porcentaje de uso de las formas de *vm.* es de 6,45% y en el segundo es de 2,43%. Esto es, el tuteo es la forma general para dirigirse a los lacayos y criados.

Mayor es el porcentaje de uso de las formas pronominales y verbales de la tercera persona del singular cuando se referían a una segunda persona en las relaciones de criados o lacayos con sus amos: *vm.* (89,74%), *él* (5,98%) y *vos* (4,27%)^[20].

Las fórmulas nominales empleadas en las diádas de los amos y sus lacayos son:

- amo > criado: *señor* (21,05%), *apellido* (21,05%), *hermano* (10,52%), *hermano + apellido* (10,52%), *apodo* (10,52%)^[21], diminutivo (10,52%) *nombre propio* (5,62%), *don rapaz* (5,88%) y *mochacho(s)* (5,88%).
- criado > amo: *señor* (96,96%) y *mosamo* (3,01%).

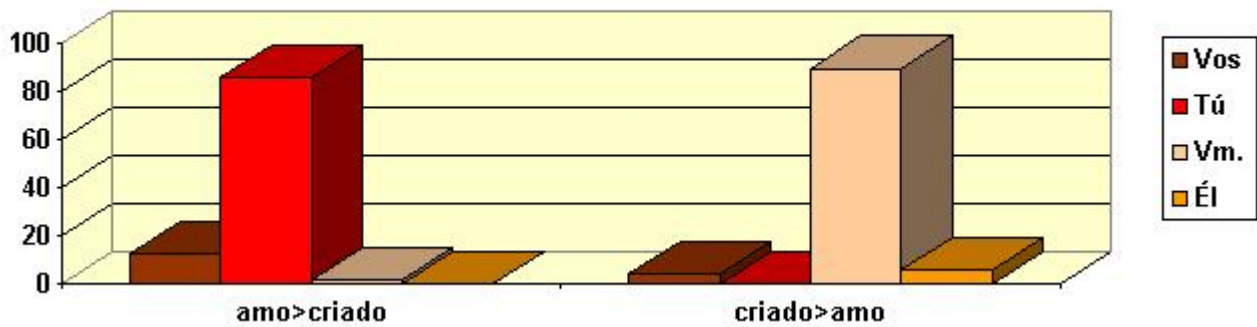
A simple vista, se ve la variedad de fórmulas que podía usar el amo frente a las dos utilizadas por los miembros de la clase social más pobre, siendo, por supuesto, la de *señor* la más empleada.

Las fórmulas *hermano* y *hermano + apellido* dicha por el amo a un simple en *La carátula* (133-144) se dan en situaciones de complicidad y lástima que intenta transmitir el amo al simple:

«Brezano (amo): - Hermano Alameda, no sé qué te diga, sino que fuera mejor que te carian las pestañas de los ojos antes que te aconteciera una dicha tan grande» (136).

El uso de nombres diminutivos lo dan a sus criados más jóvenes como *Periquillo* que es «*mochacho que se los come sin pan delo á gracia de Dios*» (207). Incluso es usada la fórmula *señor Luquillas*^[22] no como apelativo, sino como referente.

Gráfico 4: Formas de tratamiento pronominales entre amos y criados



Otras díadas menos interesantes para sacar conclusiones por su número tan bajo son las que se dan entre vecinos en *Las aceitunas* (181-188), entre pícaros y el alguacil en *El rufián cobarde* (188-197), entre un bachiller y un licenciado en *El convidado* (153-161) y el tratamiento a un médico en *Cornudo y contento* (153-161).

Entre vecinos, hay una diferencia marcada probablemente por la distancia social que generaba el hecho de ser un campesino productor de aceitunas (el simple Toruvio y su mujer Águeda)- y el comprador, (Aloxa), puesto que ellos son tratados de *vos* por Aloxa y éste recibe el tratamiento de *vm.*

La hija de los primeros, la joven Mencigüela, es tratada de *tú* por su vecino.

Las formas nominales son las de *señor* (60%), *vecino(s)* (20%), *señor vecino* (10%) y *señora vecina* (10%). La joven recibe los apelativos de *joven* y *rapaza*.

La relación de los rufianes con la autoridad, un alguacil, es de distancia, de respeto e incluso de un desprecio mutuo. Con todo, le tratan de *vm.* y el alguacil a cada uno de ellos de *vos* en un (95,45%) y de *tú* aunque en un porcentaje muy bajo (4,94%). La fórmula de los primeros para dirigirse al alguacil es de *señor* y de *señor alguacil*. En cambio, el policía no usa ninguna fórmula nominal al dirigirse a ellos salvo en un principio a modo de saludo y con tono irónico dice *gentil hombre*^[23].

Los tratamientos dados entre el Bachiller y el Licenciado, dos personalidades de prestigio social, están relacionados con *vm.* Las formas nominales son *señor*, *señor bachiller / licenciado*, *señor bachiller/licenciado + apellido* y *bachiller + apellido*. En la discusión final que ambos mantienen llegan a emplear fórmulas de degradación del tipo *don bachillerajo de nada*.

Para finalizar, el tratamiento pronominal dado a un doctor es, por supuesto, de *vm.*, y las fórmulas nominales dadas a éste son, en el mayor número de las veces, la de *señor* (88,88%) y la de *señor licenciado* (11,11%). Esto es, a las personas con título académico recibían el tratamiento de *vm.* y el título de estudios alcanzado.

Existen ejemplos en donde se varía de forma pronominal, incluso en un mismo enunciado, sin haber causas explícitas ni pragmáticas que inviten a ello, y es que en el siglo XVI aún no estaban fijados completamente los valores semánticos de las variantes pronominales de segunda persona del singular^[24]:

- a) - *A no creerme, dijera que no estábades en vuestro juicio; pues a fe que*
 «Alameda: *vengo a tratar con vuesa merced un negocio que me va mucho en mi conciencia*». (La carátula: 133).
- b) « - *Toma higa para vos, don villano*». (Pagar y no pagar: 180)^[25].

Samadel:

El *señor* era la fórmula nominal más empleada para dirigirse al interlocutor, por todos los personajes sin tener en cuenta el factor de la condición social y, además, podía usarse con las formas verbales y pronominales correspondientes a *vos*, *tú* y *vm*.

- a) «Molina: - Por Dios, señor, yo no creo tal, y pésame de que vi que os trataban mal y acudía, tantos contra vos.» (El rufián cobarde: 188).
- b) «
Sebastiana: -¿Válame Dios, qué gran hazaña! Mas las orejas dime, señor, ¿cómo las perdistes?
[...]
Sebastiana: - ¿Qué llamáis vividor, señor Sigüenza?» (La generosa paliza: 200-201).
- c) - Dele, señor, dele, no pare, adelante; una primera, otra por mí, que bien lo merece». (Los lacayos ladrones: 209).

La creencia general es la de afirmar que el *vos* en la Península Ibérica se perdió porque se daba en situaciones negativas o de enojo con intención de degradar al interlocutor, como por ejemplo en la discusión entre el Bachiller y el Licenciado en *El corvidado* (153-161) cuando abandonan las formas habituales y corteses con las que se trataban para rebajarse a *vos*:

- «Licenciado: -Juro a diez que ha sido bellaquísimamente hecho.
Bachiller: - No ha estado sino muy bien.
Licenciado: - No ha estado sino de muy grandísimos bellacos; que si yo me escondí, vos me lo mandastes.
Bachiller: - Nos escondierades vos.
Licenciado: - No me lo mandáredes vos, y agradeceldo al señor de mi tierras, don Bachillerajo de nada.
Bachiller: - ¿De no nada? Aguardá.» (161).

O en el paso *Tierra de Jauja* (162-169) donde el simple, Mendrugo, que siempre trata de *vm*. a los rufianes que le quieren robar la comida, al comprender sus pícaras intenciones, muda del *vms*. al *vosotros*:

- «Mendrugo: -¡Válalos el diablo, Dios les guarde! ¿Y qué san hecho estos mis contadores de la tierra de Jauja? Ofrecidos seáis á cincuenta aviones: ¿y qué de mi cazuela? Juro a Dios que ha sido bellaquísimamente hecho».
(169)

Otro uso negativo de formas relacionadas con el paradigma de *vos* se da cuando se quiere hacer énfasis sobre algo en situaciones de enojo, como la que se produce en *Los criados* (121-132) cuando lacayos discuten y dejan las formas tuteantes para usar las voseantes:

- Luquitas: - En verdad, señor, que miente.
Alameda: -¿Que miento? ¡Juro á diez que habéis pecado! Llevaos ese pecadillo á cuestras. ¿Mentís á un hombre huérfano como yo?. (129)

Pero también encontramos usos de las formas verbales y pronominales de *tú* en escenas de tensión, sobre todo acompañando a insultos:

- a) Molina: -¿Yo,?, ¡Válate el diablo, ladrón!. (El rufián cobarde: 196).
- b) Brezano: -No mentientes, asno; no te digo sino conoces al casero de mi casa (Pagar y no pagar: 171).

c) *Dalagón*: -¿Qué mando? ¡Toma, don bellaco, goloso! (*Lacayos y ladrones*: 207)

d) *Panarizo*: - Escucha aquí, necio (*Tierra de Jauja*: 166)[26].

CONTRASTE CON OTROS DOS ESTUDIOS

Los estudios realizados por Castillo (1982: 602-644) y Fontanella (1999: 1399-1423) tratan de descifrar el uso de las formas pronominales de segunda persona del singular en los siglos XVI y primeros años del XVII, recogiendo el habla de los primeros pobladores del Nuevo Continente. El primero analiza crónicas de Indias^[27] y la profesora argentina resume su propio trabajo (Fontanella 1994a) en donde analiza 650 cartas enviadas por los inmigrantes de Indias a sus parientes peninsulares entre los años 1540 y 1616 y, después, lo contrasta con otros estudios sobre las formas de tratamiento posteriores al siglo XVII.

A partir de los ejemplos literarios reflejados en el interesantísimo trabajo de Castillo (1982: 602-644), se puede hacer el siguiente esquema:

	Principios del XVI	Mediados del XVI	Finales del XVI
VOS	- con valor de respeto en la relación inferior> superior. - dirigido hacia los inferiores. - entre iguales, tanto entre miembros de clase social alta como entre miembros de clase social baja.	- con valor de respeto en relación de inferior> superior (los hidalgos a las Cortes). - dirigido hacia los inferiores. - entre iguales y con confianza (matrimonios, amigos, sacerdotes, entre mercaderes).	- Respetuoso. - Entre amigos.
TÚ	- con valor filial (padres> hijos); - con valor de chanza(inferior>superior)[30] e impersonal[31].	- reverencial[28]; - desdeñoso[29];	de
VM.	- con valor de respeto en la relación inferior> superior. - entre iguales: entre miembros de clase social alta y entre matrimonios.		

Castillo (1982: 637-638) demuestra que *vm.* no degrada a *vos* porque estos pronombres se emplean casi al mismo nivel a principios y a mediados del siglo XVI y que a finales del XVI, o quizás antes, *vos* se desvaloriza frente a los valores adquiridos por el resto de las formas pronominales y verbales de la segunda persona del singular. En el conocido artículo de Plá Cárcelos (1923: 245-280) que está muy bien documentado este proceso, se demuestra que posiblemente este proceso comenzara antes^[32].

Entre desiguales, *vos* únicamente es empleado cuando se quiere humillar a otro y entre iguales resiste tímidamente en el hogar y en amistades íntimas (Castillo 1982: 629-630). Esto provoca que desaparezca en los territorios peninsulares y en los que mayor contacto tenían con la metrópoli México, el Perú y las costas caribeñas. Por ende, el terreno perdido por *vos* es ganado por *vuestra merced* que se reservaba para quienes ostentaban una mayor autoridad o dignidad.

Por otro lado, *tú* es el tratamiento dado a los inferiores, tanto en las relaciones sociales como en las familiares (hijos, sobrinos)^[33], aunque se pueden encontrar otros valores de *tú* en la segunda mitad del XVI: *tú desdeñoso*, *tú de chanza* dirigido a un superior (algo que sólo se le podía ocurrir en aquella época a un loco), *tú reverencial* «que aunque puesto en boca de unos indios principales que se dirigen a su cacique, refleja, sin duda, los usos españoles de entonces» (Castillo 1983: 627) y un *tú impersonal*

que se da al aconsejar.

Para finalizar su trabajo, Castillo (1982: 639) enuncia una hipótesis «*puramente intuitiva*» que dice «*la distancia entre usted y tú es mayor que la que existía entre vos y tú en los siglos XV y anteriores*». Como él mismo reconoce, es difícil de probar aunque «*puede constituir un buen indicio el hecho de que algunas regiones de Hispanoamérica se haya dado predominante preferencia al usted por considerar al tú demasiado confianzudo (caso de Bogotá hacia 1946), o al tú, por estimarse a usted excesivamente distante (caso de Cartagena)*» (Castillo 1982: 639).

En mi opinión, en primer lugar, convendría hacer un estudio de diacronía lingüística y pragmática de las formas de tratamiento desde el siglo XV hasta el siglo XX, especialmente de los usos del *vos* en las relaciones simétricas y asimétricas, basándose no sólo en textos literarios, sino también en textos jurídicos y epistolarios y, luego, compararlos con estudios sincrónicos de los valores semánticos de las formas de tratamiento en el siglo XX, pero reconociendo, claro, que siempre ha existido como una especie de contrato preconcebido por los hablantes de una lengua que permite saber cuando es atacada su *face*^[34] y que cuando se rompe esa especie de contrato, se dan casos como el siguiente:

«Jugando un día en Triana abasto y malilla con un escudero de don Pedro de Guzmán, llamado Belmar, le dixé, sin pensar enojallo: “Belmar, *vos* jugáis muy mal”; alterándose él por el *vos* que le dixé, respondió, empuñado y feroz: “Yo juego bien, y *vos*, que sois *tú*, sois muy ruin hombre» (Ximénez de Urrea, *Diálogo de la verdadera honra militar*, 1566, cf. Pla Cárceles 1923: 246).

El trabajo de Fontanella (1999:1401-1423) recoge, de manera resumida, los resultados de varios trabajos diacrónicos y sincrónicos relacionados con las formas de tratamiento en el ámbito familiar. Lo que nos interesa en este momento es el capítulo 22.4. «*Evolución histórica de los sistemas de tratamiento español*» (Fontanella 1999: 1411-1414)^[35]. Tras un análisis de 650 cartas enviadas por inmigrantes españoles a América entre 1540 y 1616 (Fontanella 1994a), afirma que *vm.* era el único trato posible en las relaciones de respeto: se usaba entre personas ajenas a la familia, entre parientes lejanos, entre cuñados, entre primos y entre hermanos. *Vos* se usaba en relaciones simétricas para expresar intimidad y en relaciones de superior >inferior (tíos> sobrinos y padres >hijos). El *tú* se reduce únicamente a la relación entre padres >hijos y en ella su uso era minoritario, ya que la fórmula más empleada era *vos*.

También el *vos* era empleado en situaciones de alta formalidad donde conservaba el valor característico de la Edad Media.

Bibliografía

1. OBRAS CITADAS

- BROWN Y GILMAN (1960) «The pronouns of power and solidarity», en *Style in language*, ed. Sebeok, Cambridge Mass., Mit Press, 1960, (253-277).
- BROWN Y LEVINSON (1978) «Universals in language usage: Politeness phenomena», en *Questions and politeness: Strategies in social interaction*, Cambridge, Cambridge University Press, (65-290).
- (1987) *Politeness. Some universals in language usage*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CASTILLO MATHIEU, N. DEL (1983) «Testimonios del uso de ‘vuestra merced’, ‘vos’ y ‘tú’ en América (1500-1560) », *Thesaurus*, XXXVII, (602-644).
- DUMITRSCU, D. (1975-76) «Notas comparativas sobre el tratamiento en español y rumano», *Bulletin de la Societé Roumanie de Linguistique Romane*, 9, (81-86).
- FONTANELLA DE WEINBERG, B. «La constitución del paradigma pronominal de voseo» *Thesaurus*, XXXII, nº 2, (225-241).

- (1977)
- (1987) *El español bonaerense. Cuatro siglos de evolución histórica (1580-1980)*, Buenos Aires, Hachette.
- (1999) «Sistemas pronominales de tratamiento usados en el mundo hispánico» en Bosque y Demonte, (1399-1423).
- HAVEKATE, HENK (1998) «La contextualización discursiva como factor determinante de la realización del acto de habla interrogativo», en Haverkate (ed.) (1998), *La pragmática lingüística del español*, vol. 22, (171-209).
- LAPESA MELGAR, RAFAEL (1970) «Personas gramaticales y tratamientos en español», *Revista de la Universidad de Madrid*, (141-167).
- LÍBANO ZUMALACÁRREGUI, A. (1991) «Morfología diacrónica del español: las fórmulas de tratamiento», *RFE*, LXXXI, (107-121).
- PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE (1997) *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Ariel.
- PEDROVIEJO ESTERUELAS, JUAN MANUEL (en prensa) «Formas de tratamiento pronominales y nominales en el siglo XX. Análisis de dos obras de teatro: *Historia de una escalera* y *Bajarse al moro*», *Rev. Intelingüística. Actas del XVIII AJL*, León, abril de 2003.
- PLA CÁRCELES, J. (1923) «La evolución del tratamiento de 'vuestra merced'», *RFE*, X, (245-280).
- ROJAS MAYER, ELENA M. (1992) «El voseo en el español de América», en Hernández, (143-165).
- WEINERMAN, CATALINA (1976) *Sociolingüística de la forma pronominal*, México, Ed. Trillas.

2. OBRAS LITERARIAS USADAS

- LOPE DE RUEDA (1920 ed.) *Comedias y pasos*, Valencia, Prometeo.

3. BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL

- ALBA DE DIEGO Y SÁNCHEZ LOBATO, J. (1980) «Tratamiento y juventud e la lengua hablada. Aspectos sociolingüísticos», *BRAE*, LX, (95-130).
- ALARCOS LLORACH, EMILIO (1970) *Estudios de gramática funcional del español*, Madrid, Gredos, (143-155).
- BAÑÓN HERNÁNDEZ, ANTONIO MIGUEL (2001) «Apuntes para el estudio del tratamiento apelativo en el Siglo de Oro español», *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, www.tonosdigital.com, n.º 1.
- BOSQUE, IGNACIO Y DEMONTE, VIOLETA (1999) *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa.
- BLAS ARROYO, JOSÉ LUIS (1994) «Los pronombres de tratamiento y la cortesía», *Revista de Filología*, Universidad de la Laguna, (7-35).
- (1995) «Un ejercicio de sociolingüística interaccional: el caso de los pronombres de tratamiento en el español actual», *Verba*, 1995, vol. 22, (229-252).
- BORREGO NIETO, J., GÓMEZ ASENSIO, J, Y PÉREZ BOWIE, J. (1978) «Sobre el tú y el usted» *Studia Philologica Salmanticensis*, 2, Salamanca, (53-67).
- BROWN Y FORD (1961) «Address in American English», en *Journal of Abnormal and Social*, 62, 2, (357-385).
- (1989) «Politeness theory and Shakespeare's for major tragedies», *Language in Society*, 18, (159-212).
- CALDERÓN MIGUEL CAMPOS, (2003) «Fórmulas de tratamiento en las cartas del conde de Tendila(150-1506)», *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, www.tonosdigital.com, n.º 5.
- CANO AGUILAR (1988) *El español a través de los tiempos*, Madrid, Arco Libros.
- (1995-96) «Pragmática histórica e historia de la lengua», *Cauce. Revista de Filología y su didáctica*, (703-717).
- ENGELBERT, M. «Las formas de tratamiento en el teatro de Calderón», *Hacia Calderón. II, Coloquio*

- (1973) *angloamericano, Hamburg-Berlín-New York (191-200).*
- ENGUITA, J.M. «Fórmulas de tratamiento en *El Criticón*», *Actas de la I Reunión de Filólogos aragoneses*, (separata, 298).
- (1986)
- ELIZAINCIN, ADOLFO "Sobre tuteo / voseo en el español montevideano", en *Estudios sobre el español del Uruguay I*, Universidad de la República, Montevideo.
- (1981)
- GARCÍA DE DIEGO *Gramática histórica española*, Gredos, Madrid.
- (1981)
- GARCÍA GALLARÍN, «Fórmulas De tratamiento en el Quijote», en *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, tomo I, Madrid, Gredos, (633-644).
- CONSUELO (2002)
- GARRIDO MEDINA, «Semántica histórica del español: problemas y propuestas (A propósito de la evolución actual de las formas de tratamiento)», en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, tomo I, Madrid, (1055-1065).
- JOAQUÍN (1992)
- FONTANELLA DE WEINBERG, B. *El español bonaerense. Cuatro siglos de evolución histórica (1580-1980)*, Buenos Aires, Hachette.
- (1987)
- GRANDA, GERMÁN «Observaciones sobre el voseo en el español del Paraguay» en *El español del Paraguay. Temas, problemas y métodos*, Universidad Católica, Asunción, (74-81).
- (1979)
- (1990) «El español de Guinea Ecuatorial», *Thesaurus*, XLV, (332-354).
- HERNÁNDEZ ALONSO, *Gramática funcional del español*, Madrid, Gredos.
- CÉSAR (1996)
- HERRERO, F. J. «El coloquio en el siglo XVI: cortesía, tratamiento y vocativos», *Oralia 2*, (221-239).
- (1999)
- LAPESA MELGAR, RAFAEL «El español de América. El voseo. Eliminación de vosotros», en *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, (519-532).
- (1980)
- (1980) *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos.
- LLOYD, P. M. «Don Quijote a Sancho: tú y vos», *ALH*, XXXV, (335-347).
- (1997)
- LY, N. *L'affrontement interlocitif dans le theatre de Lope de Vega*, Université Lille 3.
- (1981)
- MENÉNDEZ PIDAL, R. *Manual de gramática histórica española*, 20.^a ed., Madrid, Espasa Calpe.
- (1989)
- MORALES, FÉLIX «El voseo en Chile», *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*, 13-14, (261-274).
- (1972-73)
- MORENO, M. C. «La cortesía verbal en el Siglo de Oro: los actos de habla directivos. Un estudio de pragmática histórica», en *Actas del V Congreso Internacional de la Lengua Española*, vol. II, Logroño, Universidad de La Rioja, (523-531).
- (2002a)
- NEBRIJA, ANTONIO DE *Gramática de la lengua castellana*, estudio y edición de Antonio Quilis, Madrid, Nacional.
- (1981)
- PÁEZ URDANETA, I. *Historia y geografía hispanoamericana del voseo*, Caracas.
- (1981)
- PRIETO, L. J. «Una nota de gramática: nosotros, ¿plural de yo?» en *Estudios ofrecidos a E. Alarcos Llorach*, I, Oviedo, (209-217).
- (1977)
- RIGATUSO, E. M. «Las fórmulas de tratamiento en la relación amorosa del español bonaerense», *ALH*, IX, (257-287).
- (1993)
- ROGERS, P.P. «Pronouns of address in the *Novellas ejemplares* de Cervantes», *Romanic Review*, 15, (105-120).
- (1924)
- ROJAS MAYER, ELENA M. «Sobre algunas fórmulas de tratamiento. Su valorización y desvalorización a través del tiempo», en *Actas del III Congreso Internacional de la Historia de la Lengua Española*, Salamanca, 1993, (535-543).
- (1996)
- RONA, JOSÉ PEDRO *Geografía y morfología del voseo*, Porto Alegre, Pontificia Universidad Católica do Rio Grande do Sul.
- (1967)
- ROSENBLAT, ÁNGEL *Nuestra lengua en ambos mundos*, Barcelona, Salvat.
- (1971)
- SALVADOR PLANS, «Las fórmulas de tratamiento en la teoría gramatical de los siglos XVI y XVII», en *Scripta Philologica in Memoriam Manuel Taboada Cid*, Universidad de La Coruña, (185-207).
- ANTONIO (1996)
- SETA DE CONTRINO, G.N. «Fórmulas de tratamiento en la lengua del siglo XVIII de Rosario (Argentina)», *ALH*, IX, (309-326).
- (1993)
- WEINERMAN, CATALINA *Sociolingüística de la forma pronominal*, México, Ed. Trillas.
- (1976)

Notas

[1] Frente al eje dual del sistema pronominal de segunda persona de singular del español actual (tú/usted – no cortés/cortés), Dumitrescu (1975, 81-86) señala cuatro pronombres personales diferentes para la segunda persona del singular en el sistema de pronombres personales

a) Español: del rumano:

<i>Tú:</i>	[- reverencia]	[+ familiaridad]	[+ énfasis]
<i>Usted:</i>	[+ reverencia]	[- familiaridad]	[- énfasis]
<i>El señor:</i>	[+ reverencia]	[familiaridad]	[+ énfasis]

(*su señoría*)

b) Rumano:

<i>Tu:</i>	[- reverencia]	[+ familiaridad]	[- énfasis]
<i>Dumetea:</i>	[- reverencia]	[+ familiaridad]	[énfasis]
<i>Dumneavoastra:</i>	[+ reverencia]	[- familiaridad]	[- énfasis]
<i>Domnul:</i>	[+ reverencia]	[- familiaridad]	[énfasis]

(*domnia
voastra*)

En realidad, no hay diferencia entre entre *Tu* y *Dumetea* en rumano, ambos son [- reverencia] [+ familiaridad] [- énfasis]. Por simetría con el caso de *Dumneavoastra* y *Domnul*, se supone que *Dumetea* será [- reverencia] [+ familiaridad] [énfasis]. Quizá fuese más claro, por otra parte marcar el caso \emptyset con este símbolo \emptyset .

[2] En el *Manual de escribientes* de Torquemada (1570), los discípulos tratan de *vos* a su maestro y éste se dirige a sus alumnos con *vosotros*:

a) Maestro a sus discípulos: «Antonio: -No quiero alargarme en daros más minutos de provisiones menudas y ordinarios» (165).

b) Discípulo a su maestro: «Luis: -Muy bien nos aveis dado a entender, señor Antonio, qué cosa sea el oficio de secretario» (121).

[3] “Llegué y ya estaban allí las dichas y los caballeros y todo. Recibiéronme ellas con mucho amor, y ellos llamándome de vos en señal de familiaridad” (Quevedo, *El gran tacaño*, cf. Pla Cárceles 1923: 247).

[4] “Sepa que los españoles reciben un bofetón cada vez que los tratan de vos, y aunque sea un açacán tienen por punto de honra que no los traten bien” Ambrosio de Salazar, *Espejo general de Gramática en diálogos*, 1615, cf. Pla Cárceles 1923: 247)

[5] “Mudad, señor, en tú el vos, / que el vos en los caballeros / es bueno para escuderos” (Tirso de Molina, *La huerta de Juan Fernández*, acto I, BAAEE, vol. V, 634^a, cf. Pla Cárceles 1923: 247 y Lapesa: 1970, 150, nota 38).

[6] Los primeros ejemplos de los usos de *usted* los tenemos en la obra de teatro *Los empeños del mentir* de Hurtado de Mendoza en 1631. En el *Don Gil de las calzas verdes*, publicado en 1635, contiene la impresión más temprana de *usted*. (Pla Cárceles 1923: 279).

[7] a) En el siglo XV, el gusto por lo ceremonial se complace forjando tratamientos sonoros como *vuestra manifiencia*, la *vuestra prudencia*, la *vuestra nobleza*. Esto llevado al extremo, podría desembocar en cómicos juegos de palabras como el siguiente: “Porque yo, para convidalle, ni tengo blanca, ni bocado de pan, ni cosa, ofrézcola á Dios, que de comer sea, y por tanto querría suplicar á vuesa merced me hiciera merced de me hacer merced, pues estas mercedes se juntan con esotras mercedes que vuesa merced suele hacer, me hiciese merced de prestarme dos reales” (Lope de Rueda, *El convidado*: 158).

b) George Krotkoff (1963: págs. 328-332) resucita la idea formulada en el siglo XIX de los alemanes Fucks y Hammer-Purgstall (*Revista Europa*, 1875: 78) que planteaba un origen árabe de *usted* derivado de “*ustad*” que significa *maestro, profesor, señor* y que contaminado con formas descendientes de *vues(tr)a merced* en *vuested, vuasted, vusted*. Parece descabellado aceptar esta teoría cuando no se conoce ningún testimonio de un sustantivo español *usted* con el valor de la palabra árabe.

[8] “Como entro Almançor yl uio, dixol: ‘Gonçalo Gustioz ¿cómo te va?’. Respondió Gonçalo Gustioz: ‘Sennor, así como la vuestra mercet tiene por bien” (*Primera Crónica General*, 441 b, 25, cf. Lapesa 1970: 146).

[9] a) *Él* usan los mayores con el que no quieren darle *merced*, ni tratarle de *vos*, que es más bajo y propio de amos y criados. La lengua vulgar y de aldea que no tiene uso de hablar con *merced*, llaman de *él* al que quiere honrar a su jaez” (Correas, *Arte de la lengua castellana*, Anejo LVI de la RFE, 1954: 233).

b) “Hay cuatro maneras de cortesía en nuestra lengua: una de *vuesa merced*, otra de *él*, otra de *vos*, otra de *tú* [...], la segunda de *él* [...] a gente

amigos y familiares” (Ambrosio de Salazar, *Espejo general*, 1615, cf Líbano 1991: 114, nota 30).

[10] Aún hoy se conserva como tratamiento de respeto en el español sefardí *él-ella* que desconoce, claro, la fórmula *vuestra merced > usted*. Lo mismo sucede en algunos puntos de Asturias, Miranda de Duero y occidente de Asturias. En ciertas localidades de Salamanca *él-ella* se combinan con formas pronominales y verbales correspondientes a *vos*: “¿Andi vais él?”, “¿qué coméis ella?”, “¿ídevos ella” (Lapesa 1970: 160).

[11] Con este sentido se conservaba en España durante el siglo XIX, especialmente en Andalucía: “¡Tía! –dijo uno– ¿se acuerda todavía *su merced* de la noche de novios?” (Fernán Caballero, *La familia de Alameda*, BAAEE, CXXXVI, 155). Esta forma aún se registra actualmente en México, El Salvador, Colombia, Ecuador, Venezuela, Perú y Chile aunque está cayendo en desuso (Lapesa 1970: 149).

[12] Durante estos siglos, la fórmula *micer* estaba desvalorizada en Castilla, difundida en el siglo XV. En cambio, el DRAE lo registra como título honorífico de la Corona de Aragón. Parece relacionarse con *mister*, *monsieur* y algunas formas actuales de otros idiomas pero en España desaparece. En América aún se reconoce actualmente la forma *misia*, si bien como forma anticuada (Rojas 1996: 543).

[13] Para simplificar el cuadro, en las formas tónicas y en *nuestro* y *vuestro*, se ha omitido la variación para el género y número, aunque en todas existe, de acuerdo al tipo *mío*, *mía*, *míos*, *mías*.

[14] a) Lo mismo han demostrado previamente autores como Blas (1994: 30-31 y 1995: 242), Criado de Val (1973: 5), Brown y Gilman (1960: 255 en adelante), Dumitrescu (1975: 81-86), Fontanella (1977: 231; 1999: 1414), Weinreich y otros (1968: 186), etc.

b) Existen otras lenguas, como el thai, el birmano o el vietnamita, en las que los sistemas pronominales son aún más complejos debido a las condiciones sociales y culturales, diferentes al del español, que explican su funcionamiento (Cooke 1968, cf. Fontanella 1977: 230).

[15] Además de los pasos se conservan cuatro comedias (*Comedia Eufemia*, *Comedia Armelina*, *Comedia de los engaños* y *Comedia Medora* a la que hay que añadir la titulada *Discordia y cuestión* escrita en verso) y tres coloquios pastoriles (*Coloquio de Tymbria*, *Coloquio de Camila* y *Prendas de amor*).

[16] Lope de Rueda (1920 ed.), *Comedias y pasos*, Valencia, Prometeo.

[17] Véanse los ejemplos más abajo.

[18] Véase Juan Manuel Pedroviejo, «Formas de tratamiento pronominales y nominales en el siglo XX. Análisis de dos obras de teatro: *Historia de una escalera* y *Bajarse al moro*», *Rev. Intelingüística. Actas del XVIII AJL*, León, abril de 2003, en proyecto. También son interesantes los estudios de Alba de Diego (1980: 95-128) y Lobato (1978: 53-69).

[19] Lope de Rueda (1920 ed.), *La generosa paliza*: 202.

[20] En el paso *Pagar y no pagar* (170-180) no se han contabilizado los usos de las formas pronominales y nominales en la escena de diálogo entre el ladrón Samadel y el simple Cebadón por ir aquél disfrazado de hombre rico y conseguir engañar al simple. De todas formas, las fórmulas de tratamiento se ajustan al patrón habitual de la época en las relaciones entre gente noble y pobre. De igual manera, tampoco se ha tenido en cuenta los diálogos de Gasconcillo en *Los lacayos ladrones* (206-214) por hablar éste una mezcla no definida entre gascón y castellano.

[21] Se ha considerado a Cebadón, simple de *Pagar y no pagar* (170-180), como apodo.

[22] «Alameda: - Es verdad, señor, que yo entré delante, mas ya llevaba el señor Luquillas la sisa repartida donde había de cuadrar lo uno y esquinar lo otro». (Los criados: 130).

[23] «Alguacil: -¿Qué hacéis aquí, gentil hombre?» (192).

[24] En el introito hecho por el autor, en la comedia *Los engaños* (5-61), Lope de Rueda se dirige al público, lógicamente, de *vms.* en una estrategia de cortesía y de captar la atención, pero hay una forma correspondiente a *vosotros*: «Si nos prestáis atención, generoso auditorio, oirán un verísimo y no menos agradable acontecimiento [...] Sé que se holgarán en extremo vuestras mercedes si están atentos, y queden con Dios.- Et valete» (*Los engaños*, 6). No es tan extraño como puede parecer a primera vista, pues la vacilación está producida por la extrañeza intrínseca del uso del vocativo «generoso auditorio» en combinación con una forma de persona plural; debería haber dicho «si nos prestas/presta atención, generoso auditorio, oirás/oirá ...».

[25] «Toma» podría interpretarse como forma verbal de «vos» con sólo acentuarlo justamente: *Tomá(d)*, con lo que podría ser una falta de acentuación.

[26] Para los casos (c) y (d), véase nota 26.

[27] *Historia de las Indias*, escrita entre los años 1527-1552 por Fray Bartolomé de las Casas, *Historia general y natural de las Indias* (1535-1550) de Gonzalo Fernández de Oviedo, *Documentos inéditos para la historia de Colombia* recopilados por Juan Friede, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1568) de Bernal Díaz del Castillo, *La Florida* (1605) del Inca Garcilaso.

[28] «Estando en esto, el cacique Guachoya, dio un gran estruendo. Los gentiles hombres que con él habían venido, que estaban arrimados a las paredes de la sala entre los españoles que en ella habá, todos a un tiempo, inclinando las cabezas y abriendo los brazos y y volviéndolos a cerrar y haciendo otros ademanes de gran veneración y acatamiento, le saludaron con diferentes palabras enderezadas todas a un fin diciendo: “ El sol te guarde, sea contigo, te alumbre, te engrandezca, te ampare, te favorezca, te defienda, te prospere, te salve” » (El Inca, *La Florida*: 342, cf. Castillo 1982: 627).

[29] «En la altanera carta que el famoso Marañón rebelde, Lope de Aguirre le dirige al Rey Felipe II, lo trata siempre de tú» (Castillo, 1982: 617).

[30] «Este Cervantes (el Loco), en son de chanza, tutea al gobernador Velásquez y le advierte “Mas temo, Diego, no se te alce (Cortés) con el armada”. A lo cual Andrés de Duero “le dio de pescozazos” diciéndole “Calla , borracho, loco, no seas más bellaco; que bien entendido tenemos que esas malicias, so color de gracias, no salen de ti”» (Bernal Díaz, *Historia*: 16, cf. Castillo 1982: 623).

[31] Uso del *tú* impersonal para dar consejos, que es hoy muy común en España: «no te fíes de entrar con navía grande por allí, porque es angosta la entrada» (Sarmiento, *Viajes*, I: 37, cf Castillo 1982:629).

[32] Covarrubias en 1611 define al *vos* como «pronombre primitivo de la segunda persona del plural, aunque usamos dél en el singular, y no todas vezes es bien recibido» (Covarrubias, *Tesoro*: 1012, cf. Castillo 1982: 632).

[33] En las cartas analizadas por Fontanella (1994: 1412), en las relaciones entre padre-hijo el *tú* «aparecía de forma significativa, aunque su uso, aún en ella, era minoritario respecto a *vos*».

[34] Recuérdese que la idea de *face* es explicada por Brown y Levinson (1987: 13) a partir del hecho de reconocer al individuo como ser social que tiene y reclama para sí una cierta imagen pública (un cierto prestigio) que quiere mantener. Está ligada a la cortesía. De la necesidad de salvaguardar la imagen pública se derivan las estrategias de cortesía. Esta imagen pública tiene dos vertientes, la imagen negativa y la positiva. La *imagen negativa* trata de la libertad de acción que cada individuo desea tener, de dominar su territorio y de no ser controlado por los demás. Por otro lado, está la *imagen positiva* que consiste en la necesidad de ser reconocido y apreciado por los demás así como el compartir sus aficiones, deseos y creencias. Desde esta perspectiva epistemológica, la oposición *tú-vos/usted* del español actual podría ser analizada como una manifestación de los dos tipos de cortesía a los que se hace referencia. El tratamiento a base de *tú-vos* ocuparía el territorio de la llamada cortesía positiva y el uso del *usted* aparecería vinculado al dominio de la cortesía negativa. Así, el uso de *tú-vos* en el español contemporáneo no sólo abarca el contexto de las relaciones de parentesco y amistosas, sino que en virtud de su carácter de marcador de proximidad grupal, traspasa su ámbito de uso a otras esferas donde diversos atributos de los interlocutores pueden inducir al empleo de uno ellos (tratamiento asimétrico) o a ambos (tratamiento simétrico). El empleo de *usted* en el español supone la adopción de la estrategia de la deferencia. Ésta tiene dos caras complementarias: el hablante se inclina ante la superioridad (aparente o ficticia) de su interlocutor al que además ensalza. Sin embargo, el significado connotado es el mismo: el interlocutor es tratado como un superior y ello en los casos en que las diferencias de poder entre los participantes son obvias y asumidas por el hablante situado en el nivel más bajo de la escala social: relación asimétrica. En aquellos casos donde se impone una deferencia recíproca, relación simétrica. (Pedroviejo (en prensa), «Formas de tratamiento pronominales y nominales en el siglo XX. Análisis de dos obras de teatro: *Historia de una escalera* y *Bajarse al moro*», *Rev. Intelingüística. Actas del XVIII AJL*, León, abril de 2003.)

[35] En páginas posteriores la profesora argentina compara varios estudios diacrónicos (Fontanella 1993a, Fontanella 1968, Rigatuso 1992, Weinerman 1978, Alba de Diego 1980 y Medina López 1993).

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 3, (luglio - dicembre 2003), sezione Addenda

© Artifara

ISSN: 1594-378X





Bordaduras en torno a la semiótica filológica de Cesare Segre (El caso de la supuesta doble redacción del *Cántico espiritual* de San Juan)

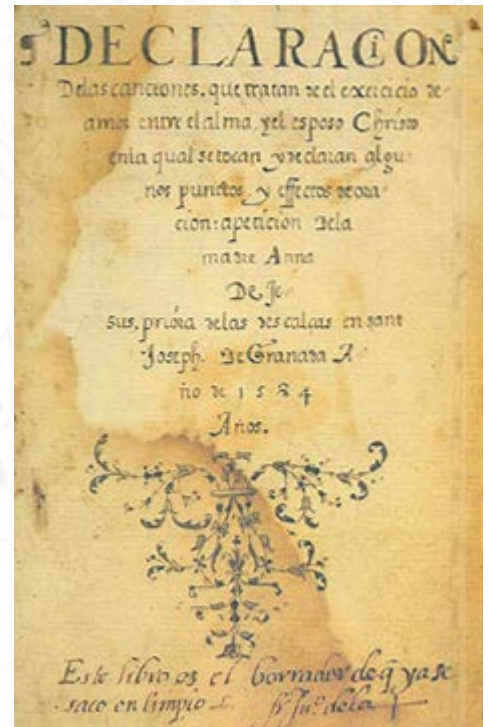
Aldo Ruffinatto

1. Principios de análisis

En el primer capítulo de su magnífico libro del año 1979, titulado *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*^[1], Cesare Segre, encarando quiásticamente el binomio semiótica-filología al binomio opuesto filología-semiótica y dividiendo por consiguiente su exposición en dos partes, escribía: «la primera [parte] aspira a mostrar con algún ejemplo, sobre un área cultural amplia y bien delimitada (la de las lenguas y literaturas románicas medievales), que la semiótica no ofrece simplemente nuevos procedimientos descriptivos, sino que permite una sistematización global de nuestros conocimientos, hasta ahora encomendados de manera particular a disciplinas paralelas aunque no comunicantes. La segunda [parte] pretende sostener (y es éste el compromiso fundamental de todo el volumen) que una actitud y una experiencia filológicas son indispensables para afrontar el estudio de códigos y sistemas culturales, de textos y contextos»^[2].

Con tales palabras Cesare Segre pretendía poner de manifiesto la interacción no simplemente posible sino también fuertemente deseable entre dos disciplinas en apariencia lejanas (y hasta entonces no comunicantes) como la semiótica y la filología con vistas tanto a la reconstrucción del texto (tarea por lo general reservada a la filología) como a la descripción de los códigos y de los sistemas culturales (campo privilegiado de la semiótica). Sobra hacer hincapié en el fuerte impacto heurístico de la mencionada propuesta; si cabe una auto-citación, a mí me correspondió la tarea de comprobar su valor en un trabajo del año 1993, titulado *Literatura y semiótica filológica (Prolegómenos a una nueva ciencia)*^[3], con una serie de ejemplos extraídos de la literatura española medieval y de los Siglos de Oro aptos de manera especial para acreditar las ventajas procedentes de una conveniente armonización de la semiótica (entendida como "semiótica de los textos literarios") con la filología (en su dimensión más encantadora, es decir la de la "crítica del texto" o "ecdótica").

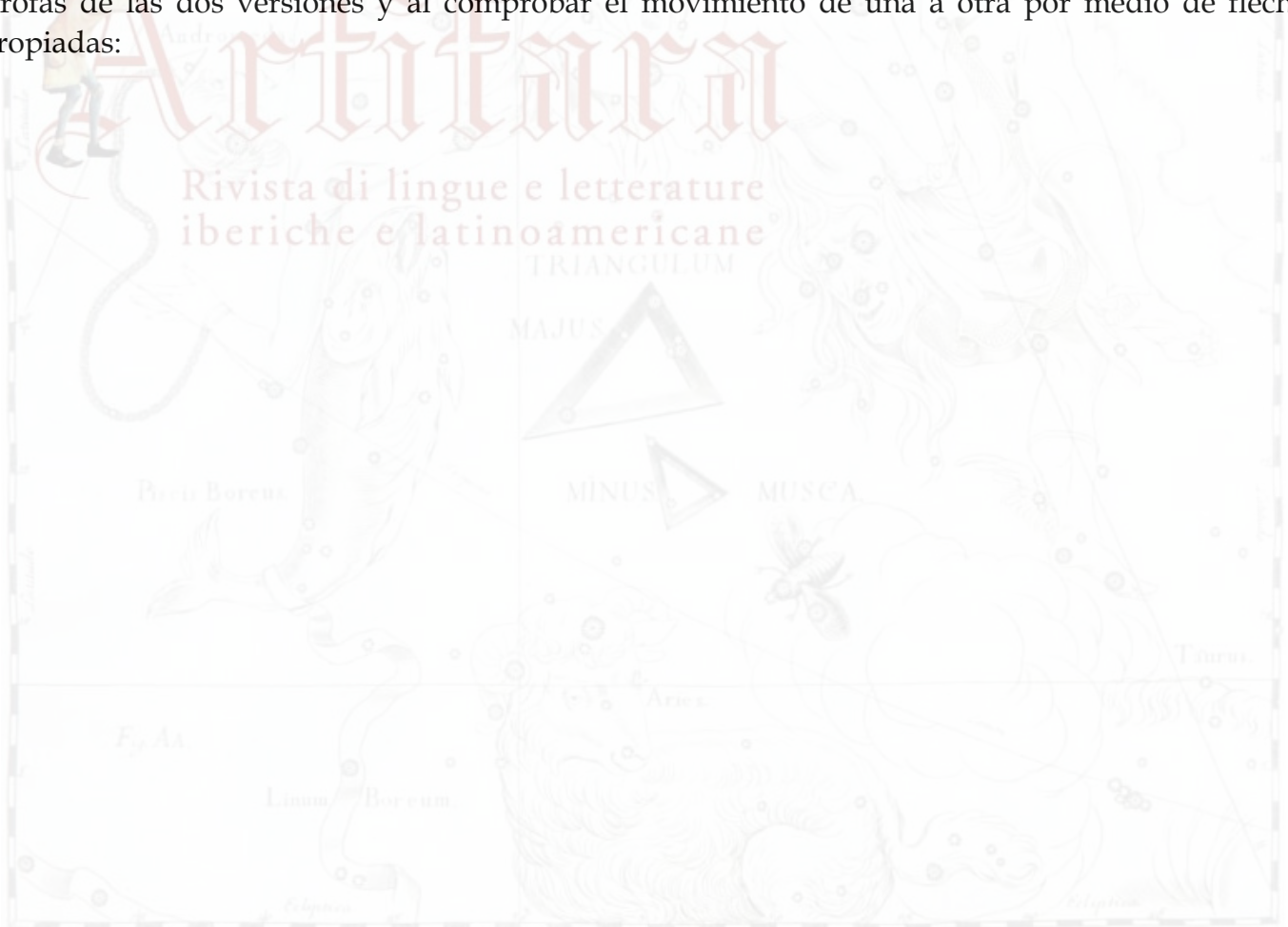
Quisiera ahora, con este nuevo ejercicio dedicado ex profeso a la insigne figura científica de Cesare Segre, reafirmar la validez y la notable eficacia de su semiótica filológica orientándola hacia uno de los problemas más relevantes planteados por la tradición de los poemas de san Juan de la Cruz. Me refiero a la doble versión del *Cántico espiritual*: la certificada por el código de Sanlúcar de Barrameda^[4] que contiene la así llamada versión primitiva (o borrador) del poema (*Cántico A*), y la que propone el código de las carmelitas descalzas de Jaén^[5], de cuya correspondiente *varia lectio* procede una cuestión filológica muy debatida y problemática. En resumidas cuentas, puede



Fol. 1r del Manuscrito de Sanlúcar de Barrameda

afirmarse que a este respecto existen dos líneas distintas y contrapuestas: la de los franceses Jean Baruzi^[6], Dom Philippe Chevalier^[7], y Roger Duvivier^[8], apoyada recientemente en una dimensión rígidamente filológica por Paola Elia^[9], y compartida, aunque con alguna reserva, por Max Huot de Longchamp^[10], línea que aspira a sostener la mayor autenticidad de *CA* con respecto a *CB*, dándole a éste último el título de refundición ajena a la voluntad del autor. Mientras que los carmelitas españoles, bien representados por Eulogio Pacho^[11], afirman la autenticidad y, justamente por esto, la mayor autoridad del *Cántico B* con respecto al *Cántico A*.

Como es bien sabido, la diferencia entre la versión *A* y la versión *B* del *Cántico espiritual* reside concretamente en el hecho de que el *Cántico B* añade una estrofa entre la *X* y la *XI* del *Cántico A* («Descubre tu presencia, / y máteme la vista y hermosura; / mira que la dolencia / de amor, que no se cura / sino con la presencia y la figura») y en que otras estrofas (de dos en dos o en bloques más amplios) se trasladan a otros puntos del poema según el esquema siguiente: A11-14 = B12-15; A15-24 = B24-33; A25-26=B16-17; A27-28=B22-23; A29-30 = B20-21; A31-32 = B18-19; A33-39 = B34-40. Cuya función explicativa quedará más clara al colocar en dos columnas la secuencia numérica de las estrofas de las dos versiones y al comprobar el movimiento de una a otra por medio de flechas apropiadas:



	Cántico A		Cántico B
	1	I cuadro	1
	2		2
	3		3
	4		4
	5		5
	6		6
	7		7
	8		8
	9		9
	10		10
	11		11
	12	II cuadro	12
	13		13
	14		14
	15		15
	16		16
	17		17
	18		18
	19		19
	20		20
	21		21
	22	22	
	23	23	
	24	24	
	25	III cuadro	25
	26		26
	27		27
	28		28
	29		29
	30		30
	31		31
	32		32
	33		33
	34		34
	35	35	
	36	IV cuadro	36
	37		37
	38	epílogo	38
	39		39
			40

Para completar lo que se ha resumido anteriormente, es oportuno recordar que la polémica entre los partidarios de las dos distintas teorías empezó en 1922, año en que el dominico Philippe Chevalier^[12] puso en duda la autenticidad del *Cántico B*, al que hasta entonces se le concedía el título de versión definitiva del *Cántico espiritual* elaborada por el propio san Juan basándose en el *Cántico A*, que, por lo tanto, adquiriría la propiedad de "borrador". Al lado de esto, conviene precisar que los argumentos planteados por los distintos estudiosos (con la excepción de Paola Elia que se apoya en bases rígidamente filológicas) apelan al conjunto formado por el texto poético y el comentario (o Tratado) adjunto a cada estrofa y a cada uno de los versos del poema, de manera que las distintas valoraciones expresadas al respecto buscan respaldo principalmente en el nivel doctrinal y teológico dejando al margen el examen concreto del texto poético. Tan solo Dámaso Alonso, en tanto observador laico ("desde esta ladera") y profundo conocedor de la gramática poética, no había

dudado en expresar una opinión de carácter preferentemente estético afirmando con tono tajante: «la segunda ordenación del poema [*Cántico B*], comparada con la primera [*Cántico A*] desde el punto de vista *estético*, me parece una verdadera catástrofe»^[13].

Dámaso Alonso expresaba, como es natural, un parecer subjetivo fundado únicamente en su sensibilidad estética y, por lo tanto, opinable, pero, al mismo tiempo, señalaba para la solución del problema un camino del todo literario, ajeno a consideraciones filosófico-teológicas. En este mismo camino quiero situarme yo ahora acompañando el análisis filológico de Paola Elia con un análisis de tipo semiótico rigurosamente ceñido al dominio poético del *Cántico espiritual*.

Utilizaré como punto de partida y como base de investigación el *Cántico A*, dada su incuestionable prioridad de redacción con respecto al *Cántico B*, prioridad que le confiere al código de Sanlúcar de Barrameda el título de "sistema del texto" (S)^[14], mientras que la versión de Jaén, en tanto producto del compromiso entre el "sistema del texto" y el "sistema de un refundidor", se apoderará del título de "diasistema de primer grado" (D)^[15].

De cualquier modo, antes de penetrar directamente en el texto, me parece conveniente plantear algunas consideraciones de carácter general, imprescindibles para afrontar el tema con buen conocimiento de causa.

2. La re-creación de San Juan (en el *Cántico espiritual*)

Cabe, en primer lugar, advertir que hacia la realización del deseo se mueve la refundición (aunque mejor sería decir "re-creación") del *Cantar de los Cantares* llevada a cabo por San Juan de la Cruz. Muy ducho en letras sagradas y al mismo tiempo excelente poeta, en esto por nada inferior a fray Luis de quien había extraído, además de la competencia teológica, posiblemente también la competencia literaria^[16], Juan de la Cruz comparte con Santa Teresa, su madre espiritual, la vocación mística con sus ansias correspondientes de realizar la unión del alma con Dios en esta vida.

En tanto poeta y místico san Juan sabía perfectamente que los "dichos de amor", procedentes del Espíritu, no se dejan prender en las redes diferenciales y normativas de la razón, porque -y cito sus palabras- «¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas (donde él mora) hace entender? y ¿quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir? y ¿quién, finalmente, lo que las hace desear?»^[17]. Antes bien, examinados a la luz de la lógica tradicional, estos dichos aparecen más bien como "dislates", cuya excedencia semántica quedará para siempre ajena a todo intento de explicación o de declaración, como ocurre justamente en el *Cantar de los Cantares* donde, en palabras de san Juan: «[...] no pudiendo el Espíritu Sancto dar a entender la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, habla misterios en estrañas figuras y semejanzas. De donde se sigue que los sanctos doctores, aunque mucho dicen y más digan, nunca pueden acabar de declararlo por palabras, así como tampoco por palabras se pudo ello decir; y assí lo que de ello se declara ordinariamente es lo menos que contiene en sí»^[18].

Sobre el hecho de que las "estrañas figuras" del *Cantar de los Cantares* aludidas por San Juan se identifiquen con las metáforas eróticas que presiden el código epitalámico al que se ciñe el cantar de Salomón, no creo que podamos dudar. Y tampoco se puede dudar sobre el hecho de que entre "los sanctos doctores" comprometidos en el intento frustrado de "declarar por palabras" el texto haga falta incluir al mismo fray Luis, es decir, aquel maestro^[19] que, además de haber elegido un código extravagante (el bucólico) para su interpretación del texto, tuvo que pagar las consecuencias de tal empresa con cinco años de dura detención en la prisión inquisitorial de Valladolid.

Además, en el momento en que escribía las mencionadas consideraciones sobre el estado de inasequible que caracteriza los dichos de amor en el entendimiento místico (más o menos en 1584), San Juan no podía ignorar el hecho de que al encarcelamiento de fray Luis había contribuido de manera preeminente el antagonismo feroz entre agustinianos y dominicos que existía en el ambiente académico salmantino, y, tampoco habría olvidado los largos meses de su terrible reclusión en una oscura letrina del convento de los Carmelitanos Calzados de Toledo, ella también debida a un conflicto entre Ordenes religiosas (en su caso, entre calzados y descalzos). Tanto más en cuanto que su re-creación del *Cantar*, de donde se desprenden las consideraciones mencionadas anteriormente y todo el aparato exegético (en forma de Tratado) que San Juan elabora en torno a cada estrofa y cada verso de su composición, se había engendrado con toda probabilidad en el mismo convento de los Calzados de Toledo durante su reclusión, si queremos prestarles crédito a los biógrafos oficiales del santo^[20].

Obligado a pausas muy largas de meditación en la oscuridad de su celda, por cierto debían de resonar en su cabeza las palabras poéticas del *Cantar de los Cantares* en la versión latina de la *Vulgata*, y al lado de estas otros muchos versículos o fragmentos de texto procedentes del Antiguo y del Nuevo Testamento (del libro de Job a los Salmos y a Isaías; de Mateo a Juan y al Apocalipsis), o bien, de la literatura profana (Garcilaso, Boscán, la poesía de fray Luis de León, Boscán y Garcilaso a lo divino en la versión de Sebastián de Córdoba, etc.). En suma, un *humus* intertextual abundante y capaz de engendrar brotes nuevos y de excelente calidad.

No es fácil, desde luego, reconstruir todas las teselas que contribuyen a la configuración del mosaico de una creación poética, y todavía más difícil se plantea la tarea de valorar su dimensión genética, sin embargo, en el caso de san Juan y de su ingreso en el mundo del *Cantar de los Cantares* creo que no puede descartarse la confluencia de algunos factores básicos: el ambiente, la inclinación hacia la experiencia mística, la imposibilidad de llegar a la sublimación del eros por medio del lenguaje normal y el consiguiente fracaso de todos los experimentos exegéticos llevados a cabo sobre el *Cantar de Salomón*, la necesidad de sacar a luz el objeto del deseo para contemplarlo y tomar posesión de él, la búsqueda de un camino apto para hacer tal objeto perceptible y “decible”.

El proyecto “salomónico” de san Juan procede, pues, de estímulos de este tipo, los cuales, por un lado, descubren cómo sean impracticables los caminos racionales (en los que se situaba normalmente la exégesis judaico-cristiana, desde la antigua Mischna hasta fray Luis de León pasando por los doctores de la Iglesia), y, por otro lado, proponen la puesta en servicio de nuevos caminos orientados no tanto hacia la re-visitación como más bien hacia la re-creación del texto de partida. Se originan así las treinta y nueve estrofas de las *Canciones entre el alma y el esposo*, un poema que, tras las huellas de otras obras poéticas del mismo san Juan como la *Llama de amor viva*, la *Noche oscura* y el *Pastorcico*, goza en seguida del favor de las comunidades religiosas carmelitanas, sobre todo las femeninas, donde el carácter melódico de los versos queda aún más remarcado merced a la recitación coral y al canto.

En la perspectiva de san Juan, pues, el *Cantar de los Cantares* no actúa ya como punto de referencia o como base para la construcción y la superposición de varias isotopías, sino más bien como un sistema de primer grado del que depende la puesta en marcha de un sistema segundo que encarece sus niveles de sentido adaptándolos a exigencias nuevas. Por lo tanto no hablaremos de “des-codificación” (como en el caso de la exégesis) sino más bien de “trans-codificación”. En particular, el eros material o natural^[21] que emana tanto de la dimensión superficial como de la dimensión metafórica de la letra del *Cantar de los Cantares* se inserta en un dispositivo de transformación que modifica sus caracteres (desde la materialidad hasta la sublimación) conservando sin embargo intacta su carga energética primitiva.

Este dispositivo de transformación no se aleja mucho del que gobernaba el sistema de primer grado (si es verdad que también el *Cantar de los Cantares*, a partir de su primera versión hebrea, se ceñía a las estructuras formales de un texto poético), pero, diferenciándose de este primer sistema,

utiliza totalmente la fuerza creadora de la sustancia verbal hasta tal punto que se hace “decible” una experiencia, la de los místicos, por su naturaleza inefable.

Veamos, por lo menos en el nivel de una primera aproximación, cómo san Juan logra realizar este milagro en la versión "primitiva" de su *Cántico espiritual* (*Cántico A*).

2.1. Primer cuadro: la búsqueda del objeto amado

En este texto la re-creación del texto bíblico llevada a cabo por san Juan nace y se desarrolla a lo largo de un recorrido esbozado por el tercer capítulo o párrafo del *Cantar de los Cantares* y, más concretamente, del lugar en que la *Vulgata* (es decir, el texto que san Juan tenía bajo sus ojos o retenía en su memoria) así reza: «In lectulo meo per noctes quaesivi quem diligit anima mea; / quaesivi illum et non inveni. / Surgam et circuibo civitatem / per vicos et plateas quaeram quem diligit anima mea: / quaesivi illum et non inveni. / Invenerunt me vigiles qui custodiunt civitatem. / Num quem dilexit anima mea vidistis?».

En la arquitectura del *Cántico A* este motivo, al que asignaremos la calificación de “búsqueda del objeto amado”, constituye el primero de cuatro cuadros, adornados con un epílogo, en los que se estructura el poema entero. El paso de un cuadro a otro está marcado por una Voz, en la apariencia externa al cuadro pero que puede dirigirse, cuando haga falta, a los actantes de la comunicación (es decir, el “yo” y el “tú” del poema, o, si se prefiere, el sujeto amante y el objeto amado) para avisarlos de lo que está ocurriendo^[22].

Como puede verse, por ejemplo, en el paso del primero al segundo cuadro, allá donde la Voz interrumpe bruscamente el vuelo del sujeto amante para comunicarle que el objeto amado ha hecho su aparición en la cumbre del monte («Vuélvete, paloma, que el ciervo vulnerado por el otero asoma al aire de tu vuelo, y fresco toma»^[23]). Entre otras cosas la interrupción del vuelo queda icónicamente subrayada en el nivel prosódico por la irrupción violenta de la Voz en un verso (el 57) que le pertenece todavía al Sujeto; lo que recuerda muy de cerca uno de los recursos que utilizan los dramaturgos para avivar los diálogos y acelerar los ritmos de la acción dramática. Por lo demás, éste no es el único rastro “dramático” del *Cántico A*^[24]; más adelante pondremos de manifiesto a otros aún más marcados.

Ahora bien, si, por un lado, la intrusión de la Voz determina un efecto de “laceración”, en el nivel de las relaciones entre prosodia y sintaxis^[25], por otro lado, la trama sutil dibujada por los significantes fonéticos se muestra capaz de cicatrizar la herida que se ha creado en el *continuum* discursivo, neutralizando la oposición “protagonista / antagonista” (me sirvo de términos teatrales con deliberada intención) y facilitando la aparición del objeto amado. En efecto, el “vuelo” del sujeto amante resulta envuelto en “vuélvete” (que le corresponde, como ya sabemos a la Voz externa), para confluir después (v. 58) en “vulnerado”, donde puede reconocerse con facilidad el esposo herido del *Canticum Canticorum* («vulnerasti cor meum soror mea sponsa, vulnerasti cor meum», 4.9)^[26], pero que en este contexto funciona como objeto del deseo generado, una vez más, por el “vuelo” de sujeto amante («por el otero asoma al aire de tu *vuelo*», vv. 59-60).

A título de imprescindible documentación reproduzco en nota las estrofas del Cántico A que contribuyen a configurar el primer cuadro^[27]:

Mirándolo bien, la estrategia de los significantes se había manifestado ya con todo su poder en las estrofas iniciales del *Cántico espiritual*, autorizando al amante a jugar, por así decirlo, a escondite entre los pliegues del tejido discursivo de la primera estrofa mediante el artificio de la diseminación de los significantes fonéticos que le pertenecen en el interior de casi todo el bloque estrófico. El

“amado”, en efecto, que aparece nombrado explícitamente una sola vez al comienzo del segundo verso, se halla, sin embargo, presente ya en el primer verso, legible al trasluz en el adverbio “adonde” y en el verbo “escondiste”, y sigue dejando huellas de su presencia en la continuación del segundo verso (concretamente, en “gemido”), en el cuarto (“habiéndome herido”), y, finalmente, en el quinto verso, más claramente en “clamando” y con menor intensidad en “ido” (nótese, en cambio, su total ausencia en el tercer verso: «como el ciervo huiste»)[28].

Tal como lo sugiere la orientación temática del primer cuadro del *Cántico espiritual* («búsqueda del objeto amado»), se trata aquí de un objeto que aún no puede revelar su presencia, pero que, al igual que un ladrón distraído, deja sus huellas por todo lado: en los “bosques”, en las “espesuras”, en los “prados de verdura” y en las “flores” de la cuarta estrofa, en los “sotos” de la quinta y en las palabras insuficientes de los que andan por varias partes (“vagan”) tras haber vivido la celestial experiencia del encuentro y de la unión (estrofa sexta). Una experiencia que no puede comunicarse a través del lenguaje racional y que, por consiguiente, llega a los oídos de los no iniciados como si fuera un balbuceo («un no sé que que quedan balbuciendo», v. 35).

Y al lado de la materialización del balbuceo, reproducido fonosimbólicamente con la repetición de un mismo sonido («un no sé qué que quedan...»), el quehacer de los significantes se manifiesta también en el profundo creando efectos de sentido no perceptibles en el nivel de la mera articulación del signo lingüístico (significante / significado). Algunos significantes lexemáticos, en efecto, además de establecer una relación con el significado, quebrantan, por así decirlo, el estatuto del signo abriéndose a otro tipo de relación que contempla una serie de reenvíos (de un significante a otro) hasta formar una cadena apta para generar un sentido extraño al código. Me refiero a: “ribera” (v. 12), “derramar” (v. 21), “con presura” (v. 22), “vagar” (v. 31), “llagar” (v. 41), “apagar” (v. 46), y, finalmente, “deshacer” (v. 47) que en sucesión sintagmática favorecen la aparición del sema /liquidez/, del que descende “materialmente” la fuente del v. 51 («¡O christalina fuente!»).

La palabra, en resumidas cuentas, se muestra capaz de originar el objeto repitiendo en su ámbito específico el milagro de la creación. Sin embargo, con vistas a esto es necesario que la misma palabra quebrante los vínculos racionales que la mantienen atada al lenguaje comunicativo normal para entrar en el mundo sin fronteras del lenguaje poético. Esta es una operación que san Juan sabe cumplir perfectamente, utilizando sobre todo el artificio de la intertextualidad, como puede con facilidad descubrirse en la cuarta y en la quinta estrofa de nuestro poema, donde aparecen claramente las huellas de un diálogo con *La vida retirada* de fray Luis de León[29].

Volviendo a la “fuente”, en ella se vislumbra (según ha sido con razón afirmado) el tema del doble, del reflejo que es al mismo tiempo el sujeto y el Otro. Un sujeto que abarca ya en sí el objeto de su deseo («los ojos deseados que tengo en mis entrañas dibujados», vv. 54-55), pero que, para reconocerlo, debe sacarlo a la luz, contemplarlo como si fuera otro respecto a sí, con el fin de apoderarse de él[30]. Es por lo tanto necesario que también la oposición «dentro / fuera» quede neutralizada; lo que una vez más se verifica en virtud de la actividad de los significantes, si es verdad que los “ojos deseados” (v. 54) del objeto del deseo brotan de los “enjos”[31] del sujeto (v. 46), pasando a través de los personalísimos “mis ojos” del v. 48. Un evidente «privilegio del significante sobre el significado»[32], acompañado por un constante traslado de las propiedades de un sujeto a otro (o, si se prefiere, del sujeto amante al objeto amado) que sirve para crear inestabilidad y neutralizaciones tanto en lo que concierne a la identidad de los personajes como en lo referente a sus ámbitos específicos.

2.2. Cuadro segundo: aparición e identificación del objeto amado

La neutralización de la oposición «dentro / fuera», en unión con la ya mencionada oposición «protagonista / antagonista», actuando en sintonía con la intervención de la Voz externa en los vv. 57-60, facilita el paso al segundo cuadro del *Cántico espiritual*, a saber, el que se relaciona con la «Aparición e identificación del objeto amado»^[33].

Subrayan la aparición cuatro estrofas seguidas, en las que la ausencia del verbo predicativo (así como la de cualquier otro tipo de verbo) sirve, en primer lugar, para ofrecer una imagen dramática del efecto de sorpresa y maravilla. Cuatro estrofas oportunamente encabezadas por la invocación del objeto («Mi amado») quien, desde su posición privilegiada (al comienzo de la estrofa XIII), logra expresar con una serie de secuencias atributivas todo y lo contrario de todo: lo que es alto (“las montañas”, v. 61) y lo que es bajo (“los valles”, v. 62), la soledad (“valles *solitarios*”) y el cúmulo (“nemorosos”), la calidad de “sólido” (“ínsulas”, v. 63) y la de “líquido” (“ríos”, v. 64), el ruido (“silvo”, v. 65) y el silencio (“aires amorosos”). Y que, además, en la siguiente estrofa 14 toma la calificación de un lugar en que se admite por entero la contradicción hasta tal punto que la misma se convierte en precepto de un nuevo universo de significación en virtud de la red oximórica dibujada por tres antítesis consecutivas: «noche *vs* día» («la *noche* sosegada en par de los levantes de la *aurora*», vv. 66-67), «música *vs* silencio» (*música callada*, v. 68), «quietud *vs* trasiego» (*soledad sonora*, v. 69), las dos últimas intensificadas por vínculos suplementarios en el nivel de los significantes fonéticos: entre la última sílaba y la primera en el sintagma «*música callada*», entre las dos primeras sílabas en el sintagma «*soledad sonora*».

Un nuevo universo de significación en el que el objeto amado puede transformarse en comida (“cena”) regeneradora y dispensadora de amores (“que recrea y enamora”); y donde (str. XV) lo concreto y lo abstracto pueden conjugarse en la factualidad de un “lecho florido”, ornado con metáforas de procedencia bíblica (“cuevas de leones” = *cubilia leonum* [*Canticum Canticorum*, 4.8]), profana («en púrpura tendido...de mil escudos de oro coronado», vv. 73 e 75)^[34], y construido en las bases conceptuales de la paz («de paz edificado», v. 74). Todo esto, como decíamos antes, sin respaldos verbales, puesto que incluso en los lugares donde el verbo hace su aparición (v. 70: «cena que *recrea y enamora*», v. 77: «las jóvenes *discurren* al camino»), su función es la de atributo o bien indica una acción que no le pertenece al amado. De ahí que las “emisiones de bálsamo divino” (v. 80), metáfora erótica que san Juan extrae del *Cantar de los Cantares* (4.13: «emisiones tuae paradisus malorum puniceorum») adaptándola a las exigencias de su mensaje y trasladándola a lo divino, no procedan directamente de la acción, sino más bien de la “in-acción” del amado o, en otras palabras, de su actividad inactiva^[35].

La aparición del amado dibuja, pues, un universo que puede percibirse pero que no se puede racionalizar, y en cuyo interior hallan amparo todos los términos prohibidos por la razón, desde la *coincidentia oppositorum* hasta la correspondiente cancelación del principio del tercer excluido, y hasta la desactivación de las reglas que permiten el funcionamiento del lenguaje. De cualquier modo, no se trata de un universo al que se hace una simple alusión o que necesita de una mediación conceptual, sino más bien de algo que se realiza en la materialidad de la palabra.

Tanto es así que un fenómeno en apariencia anómalo como la ausencia de un verbo principal en las estrofas iniciales del segundo cuadro no determina simplemente los efectos de sentido a los que hemos aludido, sino más bien se muestra apto para engendrar, por analogía, un universo sin tiempo, o, por mejor decirlo, un universo en que todos los tiempos del pasado, del presente y del futuro se sitúan en una misma línea atemporal. Ocurre, pues, que mientras, por un lado, el momento de mayor euforia erótica se apoya en los tiempos del pretérito indefinido y del pretérito imperfecto (estr. XVII y XVIII), por otro lado, el momento que se relaciona con la situación creada por el ejercicio constante de amor (estr. XIX) está expresado con el pretérito perfecto y con el presente de

indicativo. Seguidamente, en la estr. XX, la condición de pastora enamorada y perdida contempla la alternancia de hasta seis tiempos: un futuro imperfecto del subjuntivo (*fuere*, v. 97), un futuro imperfecto de indicativo (*diréis*, v. 98), un pretérito perfecto (*me he perdido*), un gerundio simple (*andando*, v. 99), un pretérito indefinido (*me hice*, v. 100) e un pretérito anterior de indicativo (*fui ganada*).

En cuanto a las dos estrofas (XXI y XXII) que contienen la bella imagen de las flores entretejidas en los cabellos realizada mediante la serie metonímica: *cuello, cabello* y *uno de mis ojos* (imagen que san Juan extrae en parte del *Cantar de los Cantares* y en parte de Garcilaso^[36]), en estas estrofas, pues, se registran tres participios pasados (*escogidas*, v. 101; *florecidas*, v. 104; e *entretexidas*, v. 105), un futuro simple (*haremos*, v. 103) y cuatro pretéritos indefinidos (*consideraste*, v. 107; *mirástele*, v. 108; *quedaste*, v. 109; *llagaste*, v. 110).

Después de esto, el pretérito imperfecto de indicativo, con valor aparentemente durativo, recorre por entero la estrofa XXIII en la que se describe el movimiento de ida y vuelta típico del «amor por los ojos», cuyas consecuencias (es decir, el descubrimiento de «nigra sum sed formosa» [*Canticum Canticorum*, 1.4] en la estrofa XXIV) están expresadas por un subjuntivo exhortativo (*no quieras*, v. 116), dos infinitivos (*despreciarme*, v. 116; *mirarme*, v. 118), tres pretéritos indefinidos (*hallaste*, v. 117; *miraste*, v. 119; *dejaste*, v. 120) y un presente de indicativo (*puedes*, v. 118). Finalmente, las dos estrofas sucesivas que contienen una serie de pedidos y de advertencias, al lado de los imprescindibles imperativos y subjuntivos exhortativos ofrecen un presente de indicativo (*hacemos*, v. 124) y un futuro simple (*pacera*, v. 130), este último situado en el verso final de la estrofa XXVI.

Por lo demás, la XXVI es la estrofa que engarza en el *Cántico espiritual* la metáfora bíblica del *hortus conclusus* (a la que aludimos al comienzo hablando de fray Luis de León), cuyas implicancias eróticas, puestas en marcha por el tejido metafórico del cantar de Salomón, no sufren una atenuación debida a un código prevaricador (como sucedía en el caso de fray Luis), sino que incluso quedan acentuados por los efectos de materialización de la palabra bien perceptibles en el lenguaje poético y/o místico de san Juan. De la oposición de los vientos [«cierzo (muerto) / austro»], en efecto, se origina por diseminación y condensación de los respectivos significantes fonéticos el término: «huerto»; como si dijéramos que los instintos de muerte transmitidos metonímicamente por el viento invernal («cierzo muerto», v. 126) se deshacen en los instintos de vida del viento primaveral («austro que recuerdas los amores», v. 127) para confluir en el Eros sublime de los filósofos que, según dice Freud^[37], mantiene la cohesión de todo lo que vive y que encuentra aquí su nido merced al significante lexemático «huerto».

Se trata, pues, de un “huerto” que ha perdido todo contacto con cualquier punto de referencia externo y que ha penetrado enteramente en la dimensión simbólica como objeto (del deseo) autónomo y en auto-función. Tanto es así que en el universo de san Juan, a diferencia del mundo del *Cantar de los Cantares* en el que el *hortus conclusus* le pertenecía únicamente a la esposa, el lexema “huerto” es propiedad tanto de la esposa (en el momento en que invita al esposo a entrar en su huerto: «aspira por mi huerto», v. 128), como del esposo (cuando, en la estrofa sucesiva, la Voz externa describe el abandono de la esposa entre los brazos del esposo: «Entrado se ha la esposa en el ameno huerto deseado» [vv. 131-132]), con la supresión consiguiente de la oposición «masculino / femenino» y la apertura efectiva de nuevos horizontes mucho más allá de las constricciones lógicas impuestas por el lenguaje común.

2.3. Tercer cuadro: la unión de los amantes

En efecto, la neutralización de la oposición «masculino / femenino» le concede a la Voz externa el privilegio de señalar el cambio del segundo al tercer cuadro (en la misma estr. XXVII), mediante una forma que recuerda muy de cerca la de la acotación en el teatro^[38], es decir, realzando una vez más la dimensión dramática en la que se fundamenta todo el poema. Y el camino para acceder al tercer cuadro (en cuya definición puede concurrir de manera satisfactoria el sintagma «unión de los

amantes») lo allana una vez más la *coincidentia oppositorum* y, en especial, la supresión del contraste entre sujeto amante y objeto amado en vista de una fusión total o, si se prefiere, de una perfecta con-fusión entre los dos actantes^[39].

En este nuevo universo de significación, caracterizado precisamente por el derrumbamiento de las barreras racionales, puede por lo tanto ocurrir (estr. XXVIII) que las bodas, en vez de determinar la violación de la esposa, faciliten la recuperación de la integridad perdida («allí te di la mano / y fuiste reparada / donde tu madre fuera violada», vv.138-140); o bien que (estr. XXIX), los animales del cielo y de la tierra (aves, leones, ciervos, gamos) en unión con los montes, los valles, las riberas, las aguas, los aires, los ardores y los miedos (empleados todos para representar el paso del estado «sólido móvil» al estado «sólido estático», al «líquido», al «gaseoso», y, finalmente, al «espiritual», en una especie de anti-clímax global), se conviertan en elementos perturbadores del sosiego amoroso y deban conjurarse en el nombre de “amenas liras” escasamente definidas e inesperados “cantos de serenas” (estr. XXX). Conjuros que, con un porcentaje de imprevisión análogo al de las sirenas, implican también a las extrañas y excéntricas “nimphas de Judea» (estr. XXXI), comprometidas en acercarse a los umbrales de un recinto en el que entre flores y rosales esparce su perfume un “ámbar” igual de improbable.

Sin embargo, para que todo esto pueda funcionar hace falta que los distintos significantes, comprometidos en este curioso mundo posible, en lugar de conformarse con el proceso normal del signo lingüístico, se dirijan hacia un nuevo itinerario de comunicación; un itinerario en el que cabe la posibilidad de que un significante remita a otro significante dando así lugar no a un concepto sino a un efecto de sentido^[40]. Me refiero a aquella infracción del estatuto del signo que mencioné anteriormente hablando de las huellas dejadas por el “amado” en la substancia del tejido discursivo.

Tan solo así las “amenas liras” (junto al “canto de serenas”) pueden salir de los márgenes impropios en los que suelen encauzarlas los comentaristas de San Juan^[41], por un lado, y el mismo san Juan, por otro, cuando en el comentario o declaración de su *Cántico espiritual* escribe al respecto lo siguiente: «las "amenas lyras" significan la suavidad del alma en este estado; porque así como la música de las lyras llena el ánimo de suavidad y recreación (de manera que tiene el ánimo tan ambebecido y suspenso, que le tiene ajenado de penas y sinsabores), así esta suavidad tiene al alma tan en sí, que ninguna pena la llega y, por eso, conjura a todas las molestias de las potencias y pasiones que cesen por la suavidad»^[42]. De hecho, las amenas liras están allí, delante de los ojos del lector, así como el canto de las sirenas resuena en los oídos de las monjas del Carmelo (no se olvide que «Sirena por alusión se llama la mujer que canta dulcemente, y con melodía»^[43], es decir, no son otra cosa que las mismas palabras del *Cántico espiritual* (cuyo entorno estrófico lleva justamente el nombre de «lira»^[44]), o el sonido de ellas. Se trata, en ambos casos, de puros significantes a los que les corresponde la tarea de proteger la unión milagrosamente realizada mediante los inefables «dichos de amor», alejándola de otras palabras que, por su pertenencia a la lírica profana o de cualquier modo «decible», podrían contaminar los frutos, las flores y los perfumes del huerto^[45].

Según advierten los propios místicos, cuando el eros alcanza el nivel más alto de sublimación (la unión del alma con Dios), cuando el alma extasiada sale fuera de sí, ninguna cosa humana, ni siquiera la más exquisita, puede penetrar en el recinto donde el alma ha buscado su amparo, porque al estado de unión ella llega tan solo «vaciando el apetito de todas las cosas naturales y sobrenaturales que le pueden impedir»^[46].

El umbral entre lenguaje poético y lenguaje místico está justamente especificado por la capacidad que tiene la palabra de desnudarse de todo alcance humano, es decir, de lo que todavía permanece en las palabras de los poetas incluso en los lugares donde un nivel de perfección extraordinario parece desligarlas de las restricciones humanas. De ahí, el margen de peligro que plantean no simplemente las aves “ligeras”, los leones, los ciervos, los valles, las riberas, las aguas, los aires, los ardores y los miedos procedentes de la poesía profana de Boscán, Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, sino también las “nimphas de Judea” que, moviéndose de los poemas profanos de Garcilaso

(donde habitan normalmente el río Tajo^[47]) se trasladan a las refundiciones de Sebastián de Córdoba para echarse en las aguas del Jordán, según se lee en la “divinización” de la tercera égloga de Garcilaso^[48].

Quizás no haga falta subrayar la distancia que separa las “nimphas de Judea” de las “filiae Ierusalem” del *Cantar de los Cantares* («adiuro vos filiae Hierusalem si inveneritis dilectum meum», I.4), a pesar de su innegable parentesco; pero, acaso vale la pena recordar que en favor de su enmascaramiento en el nivel de la interpretación actúa el propio san Juan, apuntando en su Tratado sobre el *Cántico espiritual* lo que sigue: «Judea llama a la parte inferior de la ánima, que es la sensitiva; y llámala “Judea” porque es flaca y carnal y de suyo ciega, como lo es la gente judaica. Y llama “nimphas” a todas las imaginaciones, phantasías y movimientos y afecciones de esta porción inferior. A todas éstas llama “nimphas”, porque, así como las nimphas con su affición y gracias atraen para sí a los amantes, así estas operaciones y movimientos de la sensualidad sabrosamente procuran atraer a sí la voluntad de la parte racional...»^[49]. Lo que, sin embargo, no justifica la total ausencia de cualquier tipo de referencia a las ninfas de Sebastián de Córdoba en los miles de comentarios que se han redactado hasta ahora sobre el *Cantar* de San Juan, en general, y acerca de esta estrofa en particular^[50].

Así como resulta difícil entender la razón por la que ninguno de los innumerables lectores críticos de la estrofa XXXII, supo captar la verdadera orientación del consejo que la esposa ofrece a su esposo cuando, tras haberle aconsejado que se esconda («Escóndete, Carillo», v. 156), le sugiere que dirija la mirada hacia las montañas y hacia las “compañas de la que va por ínsulas estrañas”. Puesto que aquí se manifiesta con clara evidencia la referencia intra-textual establecida por los significantes lexemáticos “montañas” e “ínsulas estrañas” que remiten a las estrofas trece y catorce, donde dichos términos actúan envueltos, por así decirlo, en la inefabilidad (que puntualmente se repite en el v. 158: «y no quieras decillo»), y donde a las “ínsulas estrañas” se acompañan los “ríos sonoros”, el “silvo de los aires amorosos”, la “noche sosegada”, la “música callada”, la “soledad sonora” y la “cena que recrea y enamora”.

Por otro lado, generalmente se ha señalado la impropiedad aparente y el tono contradictorio que plantea el imperativo “escóndete” expresado por la esposa al inicio de la estrofa, tanto más en cuanto que la puesta en marcha de todo el poema depende de la angustiada búsqueda del amado planteada por el sujeto amante (¿Adónde te escondiste, Amado, y me dejaste con gemido?). Lógico, por consiguiente, el desconcierto de los lectores y, en especial, de aquellos lectores que pretenden explicarlo todo en base a la racionalidad y a una supuesta acomodación del mensaje poético-místico a las reglas del lenguaje común^[51]. Aunque, al mismo tiempo, conviene tomar nota de que este “escondese” no se proyecta tanto en el exterior como más bien en el interior del sujeto, según el propio san Juan advierte en el lugar correspondiente de su comentario: «Escóndete, carillo. Como si dixera: Querido Esposo mío, recógete en los más interior de mi alma...»^[52]. O sea que se trata de una invitación a realizar la perfecta fusión entre sujeto amante y objeto amado, lo que se ajusta muy bien a la orientación temática de este tercer cuadro, a saber, el cuadro de la “unión”.

2.4. Cuarto cuadro: la transformación del amado en la amada

Y que el milagro se haya realizado en su lugar más conveniente, es decir, en el lugar de la transformación del amado en la amada^[53], lo demuestra una vez más la Voz “acotación”, comprometida (estr. XXXIII y XXXIV) en designar el paso del tercer cuadro al cuarto^[54]. Se trata de una intervención que no apunta simplemente a dar fe del hecho milagroso, sino que también explica la razón por la que la esposa, en la estr. XXXII, se sirve del apelativo “carillo” para aludir a su amado.

Bien es verdad que “carillo” pertenece a la esfera pastoril, pero aquí no se utiliza para insinuar lugares poéticos bien determinados o para crear atmósferas particulares; su ámbito funcional es

totalmente distinto y su valor semántico muy lejano del que suele plantear en otros contextos. En este lugar actúa preferentemente en su propia substancia verbal preparándose para el sacrificio y ofreciéndose a la fragmentación de sus significantes fonéticos. De esta manera, pues, logra eclipsarse para reaparecer transformado e incorporado en las substancias verbales de la esposa, en la «*blanca palomica*», del v. 33, en el «*arca*» y en el «*ramo*» del v. 34 (que, en realidad, no son atributos de la esposa, sino más bien lugares e instrumentos que le pertenecen), y, sobre todo, en la «*tortolica*» del v. 33.

Resulta, así, perfectamente delineada también la dirección temática del cuarto cuadro, cuya definición no puede ser otra que la de «transformación». Basándose en ella, los atributos del esposo y de la esposa se inclinan a confundirse hasta producir una unicidad (como en el caso de “carillo” ? “tortolica”), o bien confluyen hacia la inmensa soledad de la unión mística, si es verdad que de la fragmentación de la «tortolica» y del «socio deseado» (v. 164) puede derivar, por diseminación y condensación de algunos de sus significantes fonéticos, la «soledad». Es decir, la misma soledad que recorre por entero la estrofa XXXIV rebotando sobre sí misma hasta cuatro veces y una vez sobre la variante sinonímica «a solas» (v. 169).

«Soledad», pues, como producto de la transformación, pero, al mismo tiempo, como síntoma de la anulación debida a la fuentes pulsionales. El sujeto amante, en su singular y divina condición de poseedor y poseído, ha conseguido ya los rasgos del pájaro solitario (los que insinuaban la “palomica”, la “tortolica” y la clara referencia contenida en el v. 167: «en soledad ha puesto ya su nido»). El cual pájaro solitario, según advierte San Juan en sus *Dichos de luz y amor*, goza de las siguientes cinco propiedades: ««Las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente»^[55].

Un “canto” que encuentra su manifestación en las estrofas XXXV, XXXVI y XXXVII del *Cántico espiritual*, y que descubre en su aspecto pronominal, así como en su aspecto verbal, las propiedades de su nuevo estado: la primera y la más sencilla, sugerida por la aparición de la primera persona plural (“nos”) en las estrofas XXXV y XXXVI, está relacionada con la fusión que ha ocurrido entre sujeto y objeto. Un fenómeno que permanece constante incluso cuando (estr. XXXVII) el plural cede el paso a sus dos constituyentes (“yo” y “tú”), gracias a los efectos de neutralización creados por la copresencia de la primera y la segunda persona en todos los predicados (v. 181: «Allí *me* mostrarías [tú]»; v. 182: «*mi* alma pretendía»; v. 183: «y luego *me* darías [tú]»; v. 185: «aquello que *me* diste [tú]»), y en virtud, sobre todo, de la confluencia de los dos en la espléndida expresión del v. 184: «allí *tú* vida *mía*».

Otras propiedades, en cambio, se perciben en la articulación de los modos y de los tiempos verbales: la euforia del gozo, por ejemplo, está expresada con imperativos y subjuntivos exhortativos en la estr. 35; la seguridad del descubrimiento, encomendada a la precisa indicación del lugar de las delicias (estr. 36), queda afianzada por un futuro de mandato; y, finalmente, la identificación del deseo (estr. 37) busca respaldo en dos condicionales y en dos tiempos del pasado (un imperfecto en el v. 182 y un pretérito indefinido en el v. 185): los primeros dos actuando en los términos de un futuro hipotético de cortesía y los otros dos subrayando la continuidad (“pretendía”, v. 182) de algo ya adquirido (“me diste”, v. 185).

En resumidas cuentas, el pájaro solitario, tras haber puesto el pico al aire del Espíritu Santo (la metáfora sigue siendo de san Juan), emite un canto de amor en la dirección de un objeto que se encuentra ya perfectamente incorporado en el sujeto, y expresa un deseo que se ha realizado ya en el acto de la unión y de la transformación. Lo cual significa que el movimiento del deseo puede ser únicamente narcisista, como, por lo demás, el propio san Juan había señalado en la estrofa XI volviendo a proponer la imagen de la fuente.

Por lo tanto, si sujeto y objeto, con todo su bagaje de oposiciones pertinentes («protagonista / antagonista», «dentro / fuera», «yo / tú», etc.), confluyen en la “soledad” por causa de las neutralizaciones; si, además, el deseo se identifica con algo que ya está en posesión de la soledad, entonces el pájaro solitario sólo puede cantarse a sí mismo o, por mejor decirlo, puede cantar únicamente su propio canto en el que, justamente, el milagro de amor se cumple, se ha cumplido ya y se cumplirá. De esta manera, hemos llegado a la penúltima estrofa del *Cántico espiritual* donde se ponen de manifiesto los contornos del deseo («aquello que me diste el otro día») con palabras del todo inequívocas:

- 1) “el aspirar del aire” (v. 186), que remite al “aire de tu vuelo” (v. 60), al “silbo de los aires amorosos” (v. 65), y al dulce viento del amor (“austro, que recuerdas los amores”, v. 127);
- 2) “el canto de la dulce Philomena” (v. 187) que, una vez más bajo el signo de Garcilaso de la Vega, vuelve a proponer las “amenas liras” y el “canto de serenas” de los vv. 146 y 147;
- 3) “el soto y su donaire” (v. 188), que se relaciona con los bosques hermoeados por la mirada del amado en la quinta estrofa;
- 4) “la noche serena” (v. 189), que recupera la “noche sosegada” del v. 66;
- 5) “la llama que consume y no da pena”, que, por un lado, se conecta con los “ardores” del v. 144, y, por otro, incita a sobrepasar las barrera textuales del *Cántico espiritual* para escuchar otros cantos del pájaro solitario: en primer lugar la *llama de amor viva*, cuyos dos primeros versos se refieren justamente a una llama que hiere tiernamente, es decir, sin causar sufrimientos: «¡Oh llama de amor viva, / que tiernamente hieres...»[56].

2.5. Epílogo: el verdadero rostro de Aminadab

Y los otros cantos, además de remitir al intra-texto (puesto que el tema de la “mirada”, con sus correlatos «ver / no ver», recorre el poema entero), remiten también a los dos primeros versos de la última estrofa, en el sentido de que el v. 191 («Que nadie lo mirava») hace referencia a los versos 12 y 13 de la *Noche oscura* («que nadie me veía, / ni yo mirava cosa»), y el siguiente verso 192 («Aminadab tampoco parecía»)[57], alude al v. 20 del mismo poema («en parte donde nadie parecía»).

Las implicancias teológicas de la situación planteada por el *Cántico espiritual* son tan evidentes que no necesitan de comentarios especiales: un sujeto que crea su objeto y se relaciona con él por medio de la palabra hasta conseguir la perfecta “soledad” no oculta, desde luego, las connotaciones analógicas que lo acercan al misterio de la Trinidad.

Y en este sentido el *Cántico espiritual* podría presentarse como una espléndida alegoría trinitaria. Sin embargo, no parece ser ésta la intención básica del mensaje de San Juan, en el que, como ya vimos, las metáforas no desempeñan un papel importante y no pueden, por consiguiente, abrir el camino a un artificio (la alegoría) al que se le da normalmente el nombre de metáfora continuada.

Por otro lado, es notorio que el lenguaje místico pretende manifestar lo «inefable», o sea que aspira a decir lo que es imposible decir. Cosa que, si, por un lado, puede presentarse como un contrasentido, por otro lado, rechaza desde el principio el recurso a las habituales figuras de pensamiento que, por su relación muy estrecha con la lógica tradicional, se ciñen preferentemente a la «efabilidad». Además, el lenguaje místico-poético de san Juan parece apuntar a un blanco bien determinado que, según vimos, no se identifica con la elaboración de trayectos más o menos racionales, sino más bien con el intento de entregar a la palabra energía nueva, plasmándola de manera que actúe en el nivel de la «creación», más que en el de la comunicación, con el objetivo de acercarla lo más posible al misterio enunciado por el apóstol Juan en el primer capítulo de su Evangelio: «et verbum caro factum est»[58].

En esta perspectiva, también “Aminadab” (v. 192), el supuesto demonio debido a un error de interpretación de san Jerónimo, en vez de configurarse como un préstamo externo tomado de la *Vulgata*, se califica más bien como el resultado de un proceso generativo interno relacionado con la práctica del anagramatismo: este curioso demonio, en efecto, nace del sintagma «NADIE MIRABA» y, como tal, no tiene nada que ver con el representante del mal al que el propio san Juan alude en su comentario al v. 192 («El cual Aminadab en la Escritura divina significa el demonio, adversario de el alma esposa, el cual la combatía siempre y turbava con su innumerable munición de tentaciones»^[59]).

De hecho, en este mundo posible de san Juan de la Cruz Aminadab modifica radicalmente su rostro y se convierte en el depositario de un vacío de sentido, es decir, de aquel “nada” que en la experiencia mística se hace indispensable para alcanzar la plenitud del gozo, tal como lo certifica con claridad la *Subida del Monte Carmelo*: «Para venir a gustarlo todo / no quieras tener gusto en nada; / para venir a poseerlo todo, / no quieras poseer algo en nada; / para venir a serlo todo, / no quieras ser algo en nada»^[60] (*Subida del Monte Carmelo*, I.13, ed. cit., p. 480).

Nos hallamos, en resumidas cuentas, más allá del bien y del mal, en un mundo donde la ausencia de todo es fundamental para que el milagro de la unión pueda cumplirse. Tan sólo así el *hortus conclusus* (pues éste es el significado de “cerco” en el v. 193, y no, como normalmente se cree, el de «asedio») puede cancelar sus sensaciones (“sosegar”) y permitir a la “cavallería” (símbolo de la impetuosidad del deseo^[61]) la bajada hacia la fuente eterna de las delicias: «¡Qué bien sé yo la fonte que mana y corre, / aunque es de noche! / Aquella eterna fonte está escondida, / que bien sé yo do tiene su manida, / aunque es de noche»^[62].

Aquel huerto cercado y aquella fuente sellada que las metáforas eróticas del *Cantar de los Cantares* habían parcial e indirectamente violado edificando un mundo paralelo afín e interactivo, y que fray Luis de León había vuelto a sellar con la superposición del código bucólico al código epitalámico^[63], en la re-creación de san Juan (en esto bien respaldado por santa Teresa^[64]) pierden por entero sus defensas al abrirse y al entregarse sin reservas a quien sabe llegar hasta ellos.

3. El Cántico B en tanto diasistema

El resplandor erótico del texto de partida se ha convertido en la “llama de amor viva” del texto de llegada, materializándose así un milagro debido una vez más a la sublimación del eros. Un milagro que en el *Cántico A* se manifiesta y se desarrolla perfectamente en virtud de la incuestionable pertinencia de las piezas que concurren a formar el conjunto poemático garantizando, al mismo tiempo, el funcionamiento de todas sus partes. Basta con modificar la disposición de las piezas e introducir algo nuevo (aunque modesto y aparentemente consonante) para que el prodigio deje de ser tal y todo el poema tome otro rumbo justificando totalmente la sensación expresada por Dámaso Alonso: «la segunda ordenación del poema [*Cántico B*], comparada con la primera [*Cántico A*] desde el punto de vista *estético*, me parece una verdadera catástrofe»^[65].

Sin embargo, hay que tener en cuenta el hecho de que Dámaso Alonso se limitaba a señalar la presencia de una catástrofe estética sin exhibir los términos responsables de dicha catástrofe. Nuestro análisis, en cambio, nos permite profundizar en esta dirección partiendo del esquema que puede verse al comienzo de este trabajo; pues, justamente de allí se desprende lo que sigue:

- a una concreta equivalencia en la disposición del primer cuadro y el comienzo del segundo (equivalencia alterada únicamente por la inserción de una nueva estrofa^[66] entre el primero y el segundo cuadro), sigue en el *Cántico B*,

- un traslado del cuerpo central del segundo cuadro (estr. 15-24) a los espacios pertenecientes al tercer cuadro y a la línea de demarcación entre el segundo y el tercero;

- de ahí deriva que todos los componentes del tercer cuadro del *Cántico A* (estr. 27-32) confluyen de dos en dos y desordenadamente en el espacio del segundo cuadro juntamente con las dos últimas estrofas del segundo (25-26) que a su vez se van situando en una posición más cercana al conjunto estrófico del primer cuadro;

- se recupera, en cambio, el equilibrio a la altura del cuarto y último cuadro, donde las dos versiones del *Cántico espiritual* guardan la misma disposición estrófica confiándole a Aminadab la tarea de cerrar el poema entero.

Como se ha observado ya, la distinta disposición de las estrofas altera notablemente el significado global del texto en su aspecto más propiamente espiritual y doctrinal: «Cuatro canciones –escribe Eulogio Pacho– referidas al matrimonio en *CA* pasan a describir el desposorio en *CB* (31-32, 29-30 > 18-21); diez canciones insertas en el estado de desposorio en *CA* se traducen al de matrimonio en *CB* (15-24 > 24-33)»^[67]. Mientras que Paola Elia, por su cuenta, añade: «A causa de la nueva secuencia asignada a las canciones relativas al 'desposorio' y al 'matrimonio espiritual', se modificará en particular el sentido global de la últimas cinco estrofas»^[68]. Sin embargo, no es éste el camino que pretendo seguir para expresar mi opinión sobre la doble (triple) redacción del *Cántico espiritual*, sea porque la especulación doctrinal y teológica excede a mis conocimientos específicos, sea porque, a mi modo de ver, puede tantearse una respuesta a este insidioso problema tan sólo permaneciendo en el espacio reducido y bien determinado de las treinta y nueve o cuarenta estrofas del poema sin penetrar en los peligrosos recovecos del Tratado.

Por otro lado, no puedo volver a tomar en consideración aquí el tema ecdótico, para el cual remito a la excelente edición crítica de Paola Elia^[69] y a las demostraciones que la editora ofrece, basándose rígidamente en el método de Lachmann, para refutar la autenticidad del *Cántico B*. Acudo, en cambio, a la semiótica filológica y, en especial, a los datos en favor de la investigación ecdótica que únicamente el análisis semiótico del texto poético puede proporcionar teniendo en la debida consideración el carácter de "sistema del texto" (S) que le corresponde al *Cántico A*, con relación al título de "diasistema de primer grado" (D) que, en cambio, le toca al *Cántico B*, siendo éste último el resultado de un compromiso entre el "sistema del texto" y el "sistema de un refundidor". Sale espontáneo el propósito de ofrecerle una cara a este refundidor, o identificándolo con el propio san Juan o bien con otra persona intencionada a conjugar su sistema peculiar con el sistema propuesto en primer lugar por el santo carmelita.

Ahora bien, a lo largo de nuestro análisis del *Cántico espiritual* según el testimonio de Sanlúcar de Barrameda (*Cántico A*), hemos podido comprobar el alto nivel de perfección, el firme equilibrio, la cumplida pertinencia de las referencias intratextuales establecidas por los cuatro cuadros que componen el poema y garantizan su funcionamiento. Se trata de un dispositivo muy complejo y, al mismo tiempo, muy delicado porque todos sus componentes aparecen tan fuertemente entrelazados que nada puede modificarse, quitarse, añadirse sin causar un serio perjuicio a la entera estructura.

En su versión primitiva, pues, el *Cántico espiritual* se ciñe perfectamente a la fórmula saussuriana del "tout se tient" de manera que resulta muy difícil suponer que su autor, tras haber realizado un mosaico tan perfecto, decidiera volver sobre sus pasos pero no con el propósito de hacer aún más armónico el dibujo mediante leves retoques de una palabra o, a lo sumo, de un sintagma, sino con el tono destructivo de quien se anima a trastornar las teselas del mosaico para hacer desaparecer los contornos del dibujo original tomándose también la responsabilidad de añadir una pieza totalmente ajena tanto a la configuración como a la tonalidad cromática de los otros componentes. Basta, en efecto, con echarle un mirada rápida al esquema trazado en el primer párrafo de este trabajo para comprobar cómo las estrofas que constituyen el núcleo central del segundo cuadro (el cuadro de la aparición e identificación del objeto amado) se trasladen de manera arbitraria al espacio comprendido entre el final del segundo y todo el tercer cuadro (el cuadro de la unión de los

amantes), mientras que todos los componentes del tercer cuadro se transfieren, a su vez y sin orden ni concierto, a los espacios reservados para el segundo. Las consecuencias de dicha operación quedan patentes:

1) toda la ordenación temporal del segundo cuadro y, en particular, la ausencia de tiempo y la co-presencia de los tiempos del pasado, presente y futuro en el conjunto estrófico destinado a la presentación del amado en un universo sin espacio y sin tiempo o, por mejor decirlo, en un universo ordenado sobre principios extraños a la *ratio* diferenciadora y normativa de la lógica común, todo esto en el *Cántico B* empieza a ejercer su función cuando la "unión de los amantes" se ha realizado ya, es decir, cuando la supresión de la oposición entre sujeto amante y objeto amado ha producido ya una fusión total de los dos actantes haciendo por eso mismo inútil la presentación y la aparición de uno de los dos;

2) la Voz externa que en la estr. XXVII del *Cántico A* sirve para indicar el paso del segundo al tercer cuadro en una forma que recuerda muy de cerca la acotación en las obras teatrales, aparece en el *Cántico B* en un lugar totalmente ajeno al tema del tercer cuadro y, además, en una posición subalterna con respecto a las cuatro estrofas (29-32) que de ella descienden;

3) a su vez, las estrofas 29-32 del *Cántico A* que paulatinamente conducen a la fusión perfecta entre sujeto amante y objeto amado mediante un proceso de auto-reflexión, por causa del traslado que se manifiesta en el *Cántico B*, junto con la inversión de las parejas 29-30 y 31-32, pierden por entero su función específica dirigiendo a los lectores hacia horizontes extraños a los códigos de partida.

De cualquier modo, el lugar en que mayormente se hace sentir la presencia de una mano extraña a san Juan de la Cruz es el de la estrofa añadida, la número once en el *Cántico B* que se sitúa por consiguiente entre la diez y la once del *Cántico A* y que así suena:

Descubre tu presencia
y máteme tu vista y hermosura:
mira que la dolencia
de amor que no se cura
sino con la presencia y la figura.

A decir verdad, la mayoría de los críticos no vacila en proclamar el carácter auténtico de esta estrofa implicando en la atribución también a los que expresan fuertes dudas sobre la autoría del *Cántico B*^[70]. Por su cuenta, Domingo Ynduráin, apoyándose en algunas consideraciones de Francisco García Lorca^[71], señala cómo el primer verso ("Descubre tu presencia") continúe y amplíe las consecuencias de la estrofa anterior en cuanto al imperativo (véase en la estr. 10, el v. 46: «Apaga mis enojos») y la necesidad de la *presencia* del amado (v. 48: «y véante mis ojos»); hace también notar que el sintagma "tu vista", entendido como "los ojos del amado que matan al que miran" anticipa el juego de las miradas planteado por las estrofas 32 y 33 (= 23 y 34 del *Cántico A*). En cuanto a la palabra "figura", tras precisar que san Juan con este término remite a la persona amada, Ynduráin pone de manifiesto la diferencia concreta que existe entre la "figura" de san Juan y la que puede percibirse, por ejemplo, en el poema de Jorge de Montemayor que utiliza el término (al igual que Erasmo) como representación reflejada, para concluir que en la poesía de san Juan la "figura" se acerca más a los hábitos de la poesía amorosa de lejana ascendencia petrarquesca^[72].

Pero, es justamente esta última consideración de Ynduráin la que nos sugiere una senda que nos lleva muy lejos de la episteme poética de san Juan. De hecho, en la estrofa añadida se recogen temas y motivos de la más pura lírica renacentista, desde la "Invocación o súplica a la dama" (Descubre tu presencia) hasta la "Mirada que mata" (y máteme tu vista y hermosura), desde los "Sufrimientos de amor" (mira que la dolencia de amor), hasta los "Remedios contra el mal de ausencia" (que no se cura sino con la presencia y la figura). En su mayoría, si queremos, inspirados por la anterior estrofa diez, si es verdad que de "véante mis ojos" (v. 48) deriva "descubre tu presencia" y de "apaga mis enojos" (v. 46)

desciende, por traslación metafórica, "máteme tu vista y hermosura", y, sin embargo, enderezados hacia un recorrido del que san Juan se mantiene siempre a considerable distancia.

Baste recordar lo que se ha dicho anteriormente (al comentar el tercer cuadro en el párrafo 2.3) sobre la peligrosidad de los términos de la poesía profana de Boscán, Garcilaso, fray Luis de León e, incluso, de la poesía a lo divino de Sebastián de Córdoba, términos que por su clara pertenencia a un código todavía sometido a limitaciones de carácter natural podrían obstaculizar el paso al lenguaje místico cuya máxima aspiración reside justamente, como bien sabemos, en la emancipación de todo alcance humano. En esta dimensión el sujeto amante no puede ir en busca de una "presencia" exterior del objeto amado, ni mucho menos desear que la mirada o la belleza del amado determine su aniquilamiento porque tanto la una como la otra cosa harían irrealizable la unión de los amantes y la transformación del amado en la amada. Aún siendo incuestionable la búsqueda angustiosa del objeto amado (bien evidenciada en las primeras estrofas del poema), la "súplica" del sujeto amante no puede contemplar la invitación a "descubrirse", una conducta que desplazaría el deseo del interior al exterior haciéndolo de tal manera inasequible, sino que con mayor propiedad debe orientarse hacia la conducta opuesta: es decir, la de "escondarse" que, no por casualidad, se manifiesta en la estrofa treinta y dos: «Escóndete, carillo...».

Además, el recorrido trazado por san Juan en su *Cántico espiritual* se sitúa mucho más allá del "mal de ausencia" (es decir, de la "dolencia de amor" curable con la "presencia" y la "figura"), aquella enfermedad que en el *Pastorcico*, por ejemplo, lleva al sacrificio de la cruz^[73]. Aquí, como ya apuntamos anteriormente, todos los sentimientos resultan paulatinamente aniquilados con vistas al estado de perfección que encuentra su realización más concreta en aquel "nada" que se manifiesta variamente en el epílogo: «Que *nadie* lo mirava, / *Aminadab* tampoco parecía...».

Por todos estos motivos y por otros todavía que podrían desprenderse de una investigación más estrechamente vinculada con la forma de la expresión, la estrofa que añade el *Cántico B*, lejos de presentarse como complemento consecuente y congruente de la precedente estrofa diez^[74], se califica más bien como hipertrofia cuajada de indicios de arbitrariedad perceptibles en distintos niveles: principalmente, en aquel proceso de *collage* que Paola Elia considera predominante en todo el *Cántico B*^[75].

La investigación semiótica, aunque en una fase de primera aproximación, puede ofrecer ya un buen respaldo a las teorías de quienes, o a través de un camino filológico-ecdótico como Paola Elia o bien por medio de una superfina sensibilidad crítica como Dámaso Alonso, afirman la falta de autenticidad del *Cántico B*; y, al mismo tiempo, corrobora la solidez de la fórmula planteada por Cesare Segre en su *Semiótica filológica*, pues cabe la posibilidad de certificar que el diasistema (D) concerniente a la versión B del *Cántico espiritual* guarda pleno respeto a la fórmula: $D = S^1 + S^2$, en la que S^1 pretende indicar el sistema del texto, mientras que S^2 remite al sistema de un copista o, por mejor decirlo, de un refundidor escasamente atento a las leyes que gobiernan el sistema del texto.

Todo esto, como es obvio, funciona en el ámbito del texto poético, mientras, por lo que atañe al aspecto doctrinal transmitido por la *Declaración de las Canciones entre la Esposa y el Esposo* (a saber: el *Tratado* añadido para poner de manifiesto el significado "religioso" del texto poético), la cuestión es totalmente distinta y tendrá que examinarse en los convenientes y específicos sectores especulativos.

Notas

- [1] Torino, Einaudi, 1979 (Einaudi Paperbacks 100). Se cita de la traducción española del año 1990: Cesare Segre, *Semiótica filológica (Texto y modelos culturales)*, Traducción: José Muñoz Rivas, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.
- [2] Ob. cit., p. 6.
- [3] En *Filología*, XXVI/1-2 (1993), pp. 5-27.
- [4] En este códice aparecen variantes y apuntes autógrafos (existe una maravillosa reproducción facsímil publicada por la Junta de Andalucía a cuestras de Turner Libros en 1991, en la ocasión del cuarto centenario de la muerte de San Juan de la Cruz, con adjunto un segundo volumen en el que aparece la transcripción del texto realizada por el carmelita descalzo Serafín Puerta Pérez, con prólogo de su cofrade y conocido sanjuanista Eulogio Pacho: San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesías. Manuscrito de Sanlúcar de Barrameda*, Madrid, Junta de Andalucía/Turner, 1991, 2 vols.).
- [5] Arch. n. 531, siglos XVI-XVII. Patente refundición y amplificación del *Cántico A*, asequible, como el códice de Sanlúcar, merced a una reproducción facsímil con adjunta transcripción del texto a cargo de Asunción Rallo Gruss, prólogo de José Lara Garrido: San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y Poesías: Manuscrito de Jaén*, Madrid, Junta de Andalucía/Turner, 1991. Aquí no tomo en consideración el así llamado *Cántico A'*, una redacción que se considera intermedia entre el *Cántico A* y el *Cántico B*, certificada por el códice del Archivo-Museo del sacro Monte de Granada (sec. XVI ex.), por su superfluidad en el desarrollo de nuestro discurso.
- [6] Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1924; libro que se ha vuelto a proponer hace poco en traducción española a cargo de la Consejería de Cultura y Turismo della Junta de Castilla y León con el título de *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991, con prólogo de José Jiménez Lozano y epílogo de Rosa Rossi. El asunto relativo al texto del *Cántico Espiritual* se encuentra en las pp. 59-73.
- [7] Dom Philippe Chevalier, *Saint Jean de la Croix, docteur des âmes*, Paris, La légion de Dieu, 1959, pp. 208-216. Como es bien sabido, en contra de la tesis del benedictino Ph. Chevalier se lanzaron con mucho ahínco los carmelitas descalzos de España, bien encabezados por Lucinio Ruano quien en su Introducción al *Cántico espiritual*, entre otras cosas, escribe: «Baste simplificar la posición chevallieriana diciendo que su objetivo primero fue en un principio el de probar el carácter apócrifo de la segunda redacción. Sea porque midió la fuerza objetante de los testimonios históricos y documentales favorables a esta segunda redacción, sea porque creyese que *el vacío de sus negaciones gratuitas en que siempre se atrincheró (sin más pruebas)* debía sustituirlo por algo, desplazó desde 1922 el tema de la polémica hacia el texto de la primera redacción, del que por fin ofreció su ensayo, realmente impresionante a primera vista y que creó un suspense de varios años» (*Vida y Obras de San Juan de la Cruz*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 19726, p. 699).
- [8] *La genèse du "Cantique Spirituel" de Saint Jean de la Croix*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, pp. 65-78.
- [9] Paola Elia, en varios artículos y, entre ellos, *Per una edizione critica del "Cántico Espiritual" di Juan de la Cruz*, en AA.VV., *Interazione tra problemi teologici e problemi del testo in Giovanni della Croce*, «Atti del Seminario di Ricerca. Roma 29-30 aprile 1993», Roma, Edizioni Kappa, 1994, pp. 83-94. Véase, además, su introducción a la edición crítica del *Cántico espiritual*: JUAN DE LA CRUZ, *Declaración de las Canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma y el esposo Cristo*, Edición crítica de Paola Elia, L'Aquila, Textus, 1999.
- [10] Max Huot de Longchamp, *Lectures de Jean de la Croix. Essai d'anthropologie mystique*, Paris, Beauchesne, 1981, pp. 417-420).
- [11] Eulogio Pacho, *Reto a la crítica. Debate histórico sobre el "Cántico Espiritual" de San Juan de la Cruz*, Burgos, Monte Carmelo, 1988.
- [12] "Le Cantique spirituel de Saint Jean de la Croix at-il été interpolé ?", en *Bulletin Hispanique*, 24 (1922), pp. 307-342.
- [13] *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, Madrid, C.S.I.C., 1942; ahora en Dámaso Alonso, *Obras completas, II. Estudios y Ensayos sobre literatura. Primera parte, desde los orígenes románicos hasta finales del siglo XVI*, Madrid, Gredos, 1972, p. 1021, n. 290).
- [14] Utilizo aquí la conocida terminología que propone Cesare Segre en el 5º capítulo de la mencionada *Semiótica filológica*. En este capítulo, tras considerar el carácter axiomático de métodos contrapuestos, como el de Bédier y el del Lachmann, Segre sugiere que se suavizen los excesos con la extensión del concepto de diasistema (extraído de la dialectología) y en especial, el de diasistema estilístico al dominio de la crítica textual. La identificación del sistema estilístico particular de cada copista, afirma Segre, puede ofrecerle al filólogo un nuevo instrumento de análisis, dado que no simplemente los errores, sino también la pertenencia a un mismo sistema estilístico permitirá captar la afinidad genética entre dos o más testimonios separándolos de otros. Formalizando, el diasistema se califica como el resultado del compromiso entre el sistema del texto (S^1) y el sistema del copista (S^2), a saber: $D = S^1 + S^2$, con progresión automática debida a la sucesión de los distintos testimonios: $D = (S^1 + S^2) + S^3$, y así siguiendo. En opinión de Segre, la enseñanza más positiva que se desprende de estas consideraciones reside en el hecho de que "la dialéctica entre los sistemas en contacto reproduce los acontecimientos de la historia de las instituciones literarias, en cuyo interior, y tan sólo en él, la historia de la tradición textual reconoce su espacio y su sentido" (ob. cit., p. 57).

[15] En realidad, el *Cántico B* en tanto producto de la mediación del así llamado *Cántico A*¹ (véase nota 5), debería señalarse como "diasistema de segundo grado", pero, como ya se ha dicho, la economía de nuestro discurso nos lleva a prescindir de la fase intermedia entre la una y la otra versión del texto.

[16] Varios elementos intertextuales, sin contar con la pertenencia de San Juan al grupo de alumnos salmantinos de fray Luis de León desde 1564 hasta 1568, corroboran esta afirmación.

[17] Juan de la Cruz, *Declaración de las Canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma y el esposo Cristo*, ed. cit., pp. 50-51.

[18] Ed. cit., p. 51.

[19] Como ya se ha dicho (véase n. 16), san Juan estudió en la Universidad de Salamanca en los años 1564-1568, es decir cuando fray Luis de León era catedrático de teología en esta insigne universidad (cfr. Crisógono de Jesús, *Vida de San Juan de la Cruz*, en *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, cit., pp. 3-356 [48-63]).

[20] Basta con pensar en las informaciones que ofrecen varias fuentes biográficas como, por ejemplo, la de José de Jesús María (alias, Francisco de Quiroga), publicada en Bruselas en 1628 (ahora fácilmente asequible gracias a una edición moderna patrocinada por la Junta de Castilla y León, a cargo de Fortunato Antolín: José de Jesús María, *Historia de la vida y virtudes del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, ed. de Fortunato Antolín, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1992, pp. 310-312; en la cual, con referencia al lugar de reclusión del santo en el convento toledano, se lee: «Era esta cárcel una celdilla puesta al lado de una sala; tenía de ancho seis pies y hasta diez de largo, sin otra luz ni respiradero sino un agujero en lo alto de hasta tres dedos de ancho, que daba tan poca luz que para rezar en su breviario o leer en un libro de devoción que tenía, se subía sobre un banquillo para poder alcanzar a ver, y aún esto había de ser cuando el sol daba en el corredor que estaba delante de la sala hacia donde este agujero caía. Porque como se había hecho esta celda para retrete de esta sala en que poner un servicio cuando aposentaba en ella algún prelado grave, no le habían dado más»; ed. cit., p. 294). O bien el testimonio que nos ofrece el zaragozano Jerónimo de San José (alias, Ezquerria), cuya biografía del santo se terminó en 1628 y se publicó en 1641 con el título de *Dibujo del venerable varón fray Juan de la Cruz* (ella también ahora fácilmente asequible, en unión con otras biografías antiguas de san Juan, merced al patrocinio de la Junta de Castilla y León y la atención del mismo editor: José de Jesús María (Quiroga) - Alonso de la Madre de Dios - Jerónimo de San José, *Primeras biografías y apologías de San Juan de la Cruz*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991, pp. 92-94). Interesante, también porque vinculada con observaciones de carácter estético, es la reconstrucción del proceso de creación del *Cántico* hipotizado por Rosa Rossi en su moderna biografía del santo: «Li (nel carcere di Toledo) in quello stato di totale abbandono da parte di ogni altro essere umano, lo stato che in altri paralizza il pensiero, scrisse Giovanni della Croce una grandissima poesia d'amore, elaborando in senso erotico - con gli accenti della ricerca e del desiderio dell'Amato - il sensualismo del testo attribuito a Salomone, sfuggendo alle letture allegoriche che la tradizione aveva fatto di quel testo verso una poesia arditamente nuova in cui si sono riconosciuti i poeti simbolisti del Novecento» (*Giovanni della Croce. Solitudine e creatività*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 95).

[21] Los dos adjetivos ("material" y "natural") pretenden situar la calidad de genérico del término "eros" en la dimensión más concreta de lo pulsional y de la libido, siendo esta última, en la acepción freudiana ortodoxa, la energía correspondiente al aspecto psíquico de la pulsión sexual, muy distinta, pues, respecto a la excitación sexual meramente somática. Esta energía, en el *Cantar de los Cantares*, se apoya preferentemente en las metáforas eróticas que favorecen la formulación del código epitalámico.

[22] La misma Voz contraseña la copla final o epílogo. La partición del *Cántico espiritual* en cuatro cuadros más un epílogo, subrayados con sendas acotaciones, desciende principalmente de las estructuras formales del poema (fácilmente identificables en el nivel de la manifestación discursiva certificada por el *Cántico A*), y no depende de la superposición de redes temáticas y/o conceptuales más cercanas a la dimensión paradigmática que a la del sintagma. No existe, por consiguiente, ningún punto de contacto entre la cuatripartición aquí propuesta y la que establece Roger Duvivier, en su lectura del *Cántico espiritual*, de la manera siguiente: «[1] Strophes 1 à 7: Le symbolisme du mouvement - [2] Strophes 8 à 10bis: Preciosité et temporalité paroxystique - [3] Strophes 11 et 12: L'instant de l'événement - [4] Strophes 13 à 39: Les états de plénitude» (cfr. Roger Duvivier, *Le dynamisme existentiel dans la poésie de Jean de la Croix. Lecture du "Cántico Espiritual"*, cit., Table des matières). Sin embargo, la identificación de cuatro tiempos en el desarrollo de la versión A del *Cántico espiritual*, prescindiendo de las modalidades de aproximación a la letra del texto, goza de bases de apoyo muy fuertes si es verdad, como ya apuntaba Jean Baruzi (ob. cit., p. 599) que el propio san Juan en un fragmento básico de su comentario a las estrofas y versos del poema (me refiero, naturalmente, al *Tratado o Declaraciones* que respaldan espiritual y teológicamente el texto poético rebajando sus márgenes de ambigüedad) establecía una articulación parecida: 1) los "trabajos y amarguras de la mortificación" en las primeras cuatro estrofas («[...] es de notar que primero se exercitó en los trabajos y amarguras de la mortificación, que al principio dixo el alma desde la primera canción (= estrofa) hasta aquella que dice: "Mil gracias derramando"...», *Cántico A*, ed. Elia, p. 273); 2) las "penas y estrechos de amor" entre la canción 5 y la 11 inclusive («y después pasó por las penas y estrechos de amor que en el suceso de las canciones ha ido contando, hasta la que dice: "Apártalos, Amado"...», ed. cit., pp. 273-274); 3) el "desposorio espiritual" desde la canción 12 a la 27 («[...] se entregó a él por unión de amor en desposorio espiritual [...] desde la canción donde se hizo este divino desposorio, que dice: "Apártalos, Amado", hasta esta de ahora, que comienza: "Entrado se ha la esposa"...», ed. cit., p. 274); 4) y, finalmente, el "matrimonio espiritual" desde la 27 hasta la última canción («[...] el cual (matrimonio espiritual) es mucho más que el desposorio, porque es una transformación total en el Amado, en que se entregan ambas las partes por total posesión de la una a la otra con consumada unión de amor...», ed. cit., p. 275).

[23] vv. 57-60. Para el texto del *Cántico A* utilizo la edición de Paola Elia (JUAN DE LA CRUZ, *Poesie*, edizione a cura di P.E., L'Aquila-Roma, Japadre, 1989, pp. 135-147). Con el fin de ilustrar más claramente la partición de los cuadros, la segunda parte de la estrofa 12 (la que se relaciona con la repentina inserción de la Voz en los versos del 57[2ª mitad] al 60) aparecerá en la parte inicial del segundo cuadro (que se reproduce más adelante). Además, la específica función didascálica (semejante a la de la acotación en las obras teatrales) de los versos y estrofas de transición se identifica aquí gráficamente con la cursiva.

[24] También Roger Duvivier habla de *forme dramatique* por lo que concierne al poema, pero aludiendo al desdoblamiento del alma que se califica al mismo tiempo como *théâtre* y como *agent* (cfr., Roger Duvivier, *Le dynamisme existentiel dans la poésie de Jean de la Croix*, cit., p. 63 y sigs.).

[25] La fractura interna está contrasignada, como es obvio, merced a la copresencia de dos voces ([1ª] voz del sujeto amante y [2ª] voz depositaria de las acotaciones) en el ámbito de la misma unidad prosódica (v. 57): «[1ª] que voy de vuelo! [2ª] Vuélvete, paloma». Recuérdese que es opinión común (que encuentra, por lo demás, respaldo en una intervención del propio San Juan en el texto del ms. de Sanlúcar, quien, en la parte superior de la palabra "Vuélvete", escribe "El esposo" con el objetivo evidente de sentar la paternidad de la voz intercalada) que le corresponda al esposo (es decir, el objeto amado) y no a una voz externa (voz del narrador en el sector específico de una acotación al estilo del teatro) la tarea de invitar a la esposa (sujeto amante) a volverse atrás. Sin embargo, la hipótesis de que se trate de una voz no directamente comprometida en la diégesis (a saber, extradiagética), aunque habilitada para establecer un contacto con un personaje del universo intradiagético en virtud del artificio de la metalepsis narrativa, se apoya en el hecho de que, cuando el esposo toma directamente la palabra a lo largo del poema (str. 28), lo hace sirviéndose de la primera persona («allí *conmigo* fuiste desposada», v. 142) y no de la tercera como en el presente caso («...el ciervo vulnerado / por el otero asoma/... y fresco toma», vv. 63-65). Entre otras cosas, justamente de esta confusión nacen las dificultades de lectura de la estrofa 12, evidenciadas más de una vez por los distintos comentaristas. Roger Duvivier, por ejemplo, subraya el nivel muy alto de singularidad planteado por este comportamiento de Dios, quien, en vez de facilitararlo, le pone incluso freno al vuelo extático del sujeto amante: «Peut-être trouverons-nous étrange, que, rappelant l'Aimée de son vol, Dieu dise se trouver sur le sommet, désigné de ce terme «otero» qu'à la strophe 2, le poète appliquait à Dieu même. Il semble que se soit une façon pour l'Aimé d'entrer dans les perspectives humaines de l'âme. Le sommet de tout à l'heure, c'était la divinité en tant qu'elle peut être atteinte dès ici-bas par la contemplation. L'âme voudrait passer au delà de la contemplation, et Dieu l'y retient» (*Le dynamisme existentiel dans la poésie de Jean de la Croix*, cit., pp. 140-1); mientras que Domingo Ynduráin le hace eco, al afirmar: «Sin duda, es esta una de las estrofas más complicadas y difíciles de todo el *Cántico*» (San Juan de la Cruz, *Poesía*, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1984², p. 88). De cualquier modo, conviene repetir que el primer responsable de esta confusión posible es el propio San Juan, y no simplemente por la interpolación que vimos arriba (*Esposo* en correspondencia de "Vuélvete, paloma"), sino también por lo que se lee en su comentario al verso mencionado: «Vuélvete, paloma: de muy buena gana se iba el alma del cuerpo en aquel vuelo espiritual, pensando que se le acababa ya la vida y que pudiera gozarse con su Esposo para siempre y quedarse al descubierto con él; *mas atájole el Esposo el paso, diciendo: "Vuélvete, paloma"...*» (*Declaración de las Canciones*, ed. cit., p. 145. La cursiva me pertenece). Desde ahora en adelante, aludiendo a este fenómeno, hablaremos de "Voz externa" para distinguirla, como es obvio, de las dos voces que dialogan internamente en calidad de "esposa" y "esposo".

[26] Si bien no faltan otras referencias importantes, que echan sus raíces en la literatura clásica latina y griega aflorando, mucho tiempo después, en la lírica renacentista española (cfr. María Rosa Lida, "Trasmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española", en *Revista de Filología Hispánica*, I (1939), pp. 20-63 [31-52]).

[27] «[I] ¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido? / Como el ciervo huiste, / aviéndome herido, / salí tras ti clamando, y eras ido. [II] Pastores, los que fuerdes / allá por las majadas al otero, / si por ventura vierdes /aquel que yo más quiero, /decidle que adolezco, peno y muero. [III] Buscando mis amores / iré por esos montes y riberas; / ni cogeré las flores, / ni temeré las fieras, / y passaré los fuertes y fronteras. [IV] ¡O bosques y espesuras, / plantadas por la mano del Amado! / ¡O prado de verduras, / de flores esmaltado! / Decid si por vosotros ha pasado. [V] V. Mil gracias derramando / pasó por estos sotos con presura, / e, yéndolos mirando, / con sola su figura / vestidos los dejó de hermosura. [VI] ¡Ay! ¿quién podrá sanarme? / Acaba de entregarte ya de vero; / No quieras embiarme / de oy más ya mensajero, / que no saben decirme lo que quiero. [VII] Y todos quantos vagan / de ti me van mil gracias refiriendo, / y todos más me llagan, / y déjame muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo [VIII] Mas ¿cómo perseveras, / ¡jo vida!, no viviendo donde vives / y haciendo porque mueras / las flechas que recibes / de lo que del Amado en ti concibes? [IX] ¿Por qué, pues has llagado / a questo corazón, no le sanaste? / Y, pues me lo has robado, / ¿por qué así le dejaste / y no tomas el robo que robaste? [X] Apaga mis enojos, / pues que ninguno basta a deshacellos, / y véante mis ojos / pues eres lumbre dellos, / y sólo para ti quiero tenellos. [XI] ¡O cristalina fuente, / si en esos tus semblantes plateados / formases de repente / los ojos desseados / que tengo en mis entrañas dibujados! [XII] *Apártalos, Amado, / que voy de vuelo.*»

[28] De hecho, le corresponde al juego de los significantes la tarea de tejer el discurso *dialógico* relacionado con "un tú y un yo que se buscan uno a otro en el espesor del lenguaje mismo" (cfr. Michel de Certeau, "L'énonciation mystique", en *Recherches de science religieuse*, LXIV, 1976, pp. 183-215.)

[29] «Del monte en la ladera / por mi mano plantado tengo un huerto / que con la primavera, / de bella flor cubierto, / ya muestra en esperanza el fruto cierto [...] Y luego, sossegada, / el passo entre los árboles torciendo, / el suelo, de pasada, / de verdura vistiendo, / y con diversas flores va esparciendo», vv. 41-45 e vv. 51-55 (Fray Luis de León, *Poesías completas Obras propias en castellano y latín y traducciones e imitaciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances*, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1998 pp. 90-91). Nótese, incidentalmente, que san Juan deriva de este poema de fray Luis la forma métrica de su *Cántico espiritual*, es decir, la lira de Garcilaso de la que hablaremos más adelante.

[30] Cfr. Chiara Gherbaz, "Símbolo e metáfora in San Juan", en AA.VV., *Mística e linguaggio*, «Atti del seminario di ricerca, Trieste, 8-9 maggio 1985», Istituto di Filologia Romanza, Università di Trieste 1986, p. 112.

[31] El juego de los significantes fonéticos aparece aquí más marcado todavía en virtud de un engañoso espejismo etimológico que en lo antiguo trasladaba la base etimológica de "enajo" del latín *odium* a "ojo", como puede comprobarse en el *Diccionario de Autoridades* que en pleno siglo XVIII escribe: ««Dícese Enajo, porque así como cualquiera cosa que nos lastima en los ojos la sentimos mucho» (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, Madrid, Gredos, 1964, 3 voll., II, p. 483^a).

[32] Cfr. Michel de Certeau, "L'énonciation mystique", cit., p. 91.

[33] «[XII]...Vuélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma / al aire de tu vuelo, y fresco toma / [XIII] Mi Amado, las montañas, /los valles solitarios nemorosos, / las ínsulas estrañas, / los ríos sonoros, / el silvo de los aires amorosos, / [XIV] la noche sosegada / en par de los levantes de la aurora, / la música callada, / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora. / [XV] Nuestro lecho florido, / de cuevas de leones enlaçado, / en púrpura tendido, / de paz edificado, / de mil escudos de oro coronado / [XVI] A çaga de tu huella / las jóvenes discurren al camino / al toque de centella, / al adobado vino; / emisiones de bálsamo divino. / [XVII] En la interior bodega / de mi

Amado beví, / y quando salía / por toda aquesta vega / ya cosa no sabía; / y el ganado perdí que antes seguía / [XVIII] Allí me dio su pecho, / allí me enseñó sciencia muy sabrosa, / y yo le di de hecho / a mí, sin dejar cosa; / allí le prometí de ser su esposa / [XIX] Mi alma se ha empleado / y todo mi caudal en su servicio. / Ya no guardo ganado, / ni ya tengo otro oficio, / que ya sólo en amar es mi ejercicio. / [XX] Pues ya si en el exido / de oy más no fuere vista ni hallada, / diréis que me he perdido; / que andando enamorada, / me hice perdidaça, y fui ganada. / [XXI] De flores y esmeraldas, / en las frescas mañanas escogidas, / haremos las guirnaldas / en tu amor florecidas / y en un cabello mío entretegidas. / [XXII] En solo aquel cabello / que en mi cuello volar consideraste, / mirástele en mi cuello, / y en él presso quedaste, / y en uno de mis ojos te llagaste. / [XXIII] Quando tú me miravas, / tu gracia en mí tus ojos imprimían; / por esso me adamavas, / y en eso merecían / los míos adorar lo que en tí vían. / [XXIV] No quieras despreciarme, / que, si color moreno en mí hallaste, / ya bien puedes mirarme / después que me miraste, / que gracia y hermosura en mí dejaste / [XXV] Cogednos las raposas, / que está ya florecida nuestra viña, / en tanto que de rosas / hacemos una piña, / y no parezca nadie en la montaña. / [XXVI] Detente, ciërço muerto. / Ven, austro que recuerdas los amores, / aspira por mi huerto / y corran sus olores, / y pacerá el Amado entre las flores.»

[34] Para algunos paralelos con la poesía de Herrera y la novela pastoril, véase: Luce López-Baralt, "San Juan de la Cruz: una nueva concepción del lenguaje poético", en *Bulletin of Hispanic Studies*, LV (1978), pp. 19-32.

[35] Sobre la actividad inactiva como actividad conforme con la naturaleza de la divinidad, véanse las páginas espléndidas de Leo Spitzer, "Three Poems on Ecstasy (John Donne, St. John of the Cross, Richard Wagner)", en *A method of interpreting literature*, Smith College, Northampton, Mass, 1949, pp. 1-63 (trad. castellana: "Tres poemas sobre el éxtasis (John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner)", en Leo Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 213-256).

[36] Parece hasta obvio remitir a la segunda estrofa del Soneto XXIII de Garcilaso: ««y en tanto que'l cabello, que'n la vena / del oro s'escogió, con vuelo presto / por el hermoso cuello blanco, enhiesto, / el viento mueve, esparce y desordena» (María Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Madrid, CSIC, 1990, p. 27).

[37] Aunque, como es bien sabido, falta una teoría coherente de la sublimación en el pensamiento freudiano, no puede descuidarse, sin embargo, el hecho de que Freud insertara en la categoría de las actividades sublimadas en especial la actividad artística y la investigación intelectual. En este ámbito las pulsiones se muestran desviadas hacia un nuevo objetivo, no sexual, y, más concretamente, hacia objetos socialmente valorizados. Dicho planteamiento se encuentra en varios trabajos freudianos y, particularmente, en *Die "kulturelle" Sexualmoral und die moderne Nervosität* [1908].

[38] El no haber identificado esta voz y sobre todo su doble función de separación de los cuadros y de aclaración relativa al juego escénico puede ser la causa de alguna confusión achacable a los comentaristas. Tanto es así que un crítico avisado como Domingo Ynduráin, tras haber señalado que esta voz no pertenece ni al amado ni a la amada, insinúa una aproximación con el Coro del *Cantar de los Cantares* de Salomón en el que las *filiae Hierusalem* parecen actuar en calidad de glosadoras de la acción dramática. Pero, en seguida después, deja caer esta hipótesis para afirmar que faltan del todo los elementos de carácter deíctico en el interior de este poema de San Juan: «En nuestro texto -escribe-, no hay indicaciones ni relación entre las partes: las unidades narrativas surgen de la nada, sin marca diferenciadora alguna; y sin adscripción. Por ello, no producen un efecto de intensificación de lo dicho, ni explican, al comentarla, la situación, ni tampoco sirven de catalizador o puente entre el sentimiento de los actores y el de los lectores. Más bien sucede lo contrario, es un elemento de indeterminación y ambigüedad: en el ya de por sí movedido sistema del *Cántico*, es un factor más de deslizamiento en la determinación del proceso y en la creación de un sistema de referencias» (Introducción a la *ed. cit.*, p. 133). Sin embargo, es muy posible que esta sensación de indeterminación y ambigüedad que percibe Ynduráin no dependa tanto de la letra del *Cántico Espiritual* en la versión de Sanlúcar de Barrameda, como más bien de la versión de Jaén (a la que Ynduráin concede el título de auténtica), puesto que la versión de Jaén, con respecto a la de Sanlúcar, presenta una disposición estrófica distinta que justamente genera fuertes desequilibrios en el nivel estructural.

[39] He aquí el texto del tercer cuadro: « [XXVII] Entrado se ha la esposa / en el ameno huerto desseado, / y a su sabor reposa / el cuello reclinado / sobre los dulces braços del Amado / [XXVIII] Debajo del mançano / allí conmigo fuiste desposada; / allí te di la mano / y fuiste reparada, / donde tu madre fuera violada. / [XXIX] A las aves ligeras, / leones, ciervos, gamos saltadores, / montes, valles, riberas, / aguas, aires, ardores, / y miedos de las noches veladores; / [XXX] por las amenas liras / y cantos de serenas, os conjuro / que cesen vuestras iras / y no toquéis al muro, / porque la esposa duerma más seguro / [XXXI] ¡O nimphas de Judea!, / en tanto que en las flores y rosales / el ámbar perfumea, / morá en los arrabales / y no queráis tocar nuestros humbrales. / [XXXII] Escóndete, carillo, / y mira con tu haz a las montañas, / y no quieras decillo; / mas mira las compañías / de la que va por ínsulas estrañas».

[40] Para que no haya malentendidos me parece oportuno precisar que en este lugar "significante" remite al sentido saussuriano y no al lacaniano de la palabra. Los efectos de sentido a los que hago referencia son por lo tanto los mismos que pueden desprenderse de la actividad anagramática y de la paragramática en los términos magistralmente expresados por Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

[41] Incluyendo los más expertos y avisados frequentadores del *Cántico* de San Juan, como, por ejemplo, Domingo Ynduráin, que a este respecto afirma: «Las sirenas convencionales tienen medio cuerpo de pescado, sin embargo, como todo el mundo sabe, las clásicas son aves con cabeza de mujer y garras de león que habitan entre las subidas rocas de las montañas (como las palomas, otra cosa son las *columbae*) y producen su halagüeño canto acompañándose con las liras» (Introducción a la *ed. cit.*, p. 131).

[42] *Cántico A*, *ed. cit.*, p. 296.

[43] *Diccionario de Autoridades*, s.v.

[44] Como es bien sabido, para este poema San Juan de la Cruz utiliza la así llamada "lira de Garcilaso", una estrofa de cinco versos en la que dos endecasílabos y tres heptasílabos, alternándose, forman el esquema siguiente: aBabB. El nombre de "lira" descende del instrumento musical que Garcilaso de la Vega menciona en el primer verso de su *Canción de Gnido* (Canción V): «Si de mi baja lira...», y en tanto denominación de la estrofa era habitual ya en la época de San Juan, como puede verse en una nota que el mismo san Juan antepone a su *Llama de amor viva*: «La compostura destas liras son como aquellas que en Boscán...» (*ed. cit.*, p. 891).

[45] Se trata, en resumidas cuentas, de la "presencia al mundo real que sólo el acto de enunciación puede realizar", a la que alude Michel de Certeau condensándola en la fórmula "tú y yo que se buscan en el espesor del lenguaje mismo" (cfr. Michel de Certeau, *L'énonciation mystique*, *cit.*, pp. 51-94).

[46] Cfr. San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, *ed. cit.*, p. 464.

[47] Quizás no haga falta mencionar a las bellísimas ninfas de la tercera Égloga de Garcilaso que bordan sus telas con las trágicas historias de amor de Dafne y Apolo, de Venus y Adón y de Elisa y Nemoroso, a orillas del Tajo por supuesto (cfr. Garcilaso de la Vega, *Égloga III*, estr. 8- 34, *ed. cit.*, pp. 142-148).

[48] «De quatro nimphas que de aquel nombrado / Jordán salieron, a cantar me offrezco: / Templança y Fortitud, Justicia viene, también Prudencia, la que par no tiene» (Sebastián de Córdoba, *Garcilaso a lo divino, Égloga tercera*, vv. 53-56, *ed. cit.*, p. 228).

[49] *Ed. cit.*, p. 300.

[50] En efecto, no creo que se pueda compartir la opinión de Hugues Didier que interpreta las ninfas de Judea como si fueran la "personnification de la vie des sens...d'un désir féminin qui serai trop charnel" («*Nymphes de Judée*» et vierges de castille. Une «*Bible au féminin*» chez Jean de la Croix?, in Alphonse Vermeylen (ed.), *Saint Jean de la Croix (1591-1991)*, Louvain, Les Lettres romanes, 1991, pp. 49-75 [70]); esto es algo que de ninguna manera se ciñe al sistema axiológico de la lírica de San Juan. Así como me parece que no pueden compartirse las expresiones delirantes de José C. Nieto sobre la supuesta "sintetividad antitética" de las ninfas de Judea como símbolo de la «tensión heleno-hebraica» (*Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a San Juan de la Cruz*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 93). Por otro lado, aparentan ser demasiado ajustadas al "sentido común" las consideraciones de Domingo Ynduráin sobre las «posibles solicitaciones eróticas de esas ninfas lascivas» (Introducción a la *ed. cit.*, p. 114).

[51] Ejemplar a este respecto sigue siendo Ynduráin quien, con relación a la estr. 32 (19 en el *Cántico B*), escribe lo siguiente: «Si hay una estrofa extraña e indeterminada. es esta. No por el léxico, pues *Carillo* es apelativo pastoril bien documentado, *haz* significa *faz*, «rostro», y los demás términos tampoco ofrecen dificultades; la sintaxis aparentemente es normal, sencilla. El problema se establece a la hora de concretar los referentes de los pronombres y otras alusiones indeterminadas. En primer lugar, no se dice por qué el *Carillo* debe esconderse...» (Introducción a la *ed. cit.*, p. 117).

[52] *Ed. cit.*, p.306.

[53] Recuérdese en la *Noche oscura*: «Amada en el Amado transformada» (v. 26). Mayores detalles acerca del mismo tema pueden verse en: Aldo Ruffinatto, *L'altra ritmicità. Semiotica delle forme nella "Noche oscura" di Juan de la Cruz*, en «*Strumenti Critici*», 39-40 (oct. 1979), pp. 385-405.

[54] He aquí el texto del cuarto cuadro: « [XXXIII] La blanca palomica / al arca con el ramo se ha tornado; / y ya la tortolica / al socio desseado / en las riberas verdes ha hallado / [XXXIV] En soledad vivía / y en soledad ha puesto ya su nido, / y en soledad la guía / a solas su querido, / también en soledad de amor herido. / [XXXV]Gocémonos, Amado, / y vámonos a ver en tu hermosura / al monte u al collado, / do mana el agua pura; / entremos más adentro en la espesura. / [XXXVI] Y luego a las subidas / cavernas de la piedra nos iremos, / que están bien escondidas; / y allí nos entraremos, / y el mosto de granadas gustaremos / [XXXVII] Allí me mostrarías / aquello que mi alma pretendía; / y luego me darías / allí, tú, vida mía, / aquello que me diste el otro día. / [XXXVIII] El aspirar del aire, / el canto de la dulce philomena, / el soto y su donaire / en la noche serena, / con llama que consume y no da pena».

[55] Cfr. San Juan de la Cruz, *Puntos de amor en Dichos de luz y amor*, ed. cit., p. 424.

[56] San Juan de la Cruz, *Canciones del Alma en la íntima comunicación de unión de amor de Dios*, vv. 1-2 (ed. cit., p. 153).

[57] Cfr. San Juan de la Cruz, *Canciones del Alma que se goza de aver llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual* (ed. cit., p. 150).

[58] Obsérvese el texto de la última estrofa: « [XXXIX] Que nadie lo mirava, / Aminadab tampoco parecía; / y el cerco sosegava / y la caballería / a vistas de las aguas descendía».

[59] Ed. cit., p. 355.

[60] Ed. cit., p. 480.

[61] Como oportunamente apunta Giovanni Caravaggi en el *Commento* a su traducción italiana de los poemas de San Juan: «l'esegesi biblica medievale aveva abituato a interpretare la figura del cavallo come simbolo degli istinti non controllati dalla ragione; pertanto da un punto di vista letterario la *Caballería* di San Juan de la Cruz verrebbe a collocarsi fra i *corredores* delle famose *Coplas* di Jorge Manrique e l'*Ipogrifo violento* di Calderón de la Barca» (San Juan de la Cruz, *Poesia*, a cura di Giovanni Caravaggi, Nápoles, Liguori, 1995, pp. 183-184). De cualquier modo, conviene precisar que en este lugar del *Cántico espiritual* la "caballería" no resulta ser depositaria ni de valores disfóricos ni de significados negativos, pues se halla envuelta en el "nada" al que aludíamos anteriormente.

[62] San Juan de la Cruz, *Cantar del Alma que se huelga de conocer a Dios por fee*, vv. 1-5, ed. cit., p. 167.

[63] Me refiero, naturalmente, al *Cantar de Cantares de Salomón* que fray Luis de León tradujo y comentó a ruegos de Isabel Osorio, monja del convento de Sancti Spíritus de Salamanca y remito a lo que se lee en el *Prólogo* de esta obra sobre la "corteza" (estructura de superficie) del *Cantar* bíblico: «Porque se ha de entender que este libro en su primera origen se ofreció en metro, y es todo él una égloga pastoril, adonde con palabras y lenguaje de pastores hablan Salomón y su esposa, y algunas veces sus compañeros como si todos fuesen gente de aldea» (cfr. Fray Luis de León, *Cantar de los Cantares de Salomón*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1994, [B.R.H., IV. Textos, 22], p. 48). Ahora bien, al establecer una equivalencia entre la estructura de superficie del *Cantar* y la de una égloga pastoril, fray Luis dejaba entender, con toda claridad, que su propuesta de lectura o, si se prefiere, su exposición del texto bíblico hubiera seguido las huellas marcadas por el código bucólico; es decir, las que partiendo de la *Arcadía* de Sannazaro y del *Cortésano* de Baldassar Castiglione habían llegado al mundo literario español gracias a la espléndida re-visitación llevada a cabo por Boscán, Garcilaso de la Vega y, poco tiempo después, por el mismo fray Luis.

[64] Como es bien sabido, en los *Conceptos del amor de Dios* Teresa de Jesús intenta restituir al *Cantar* de Salomón algo de su energía pulsional, o, por lo menos, la que fray Luis había cancelado al convertir el código epitalámico en código bucólico. Teresa, en efecto, no apela a ninguna figura para explicar los misterios contenidos en el *Cantar de los Cantares*; antes bien, sirviéndose de algunos rasgos suprasedgmentales del discurso (exclamaciones) y de la trama sutil dibujada por los significantes pretende apoderarse no tanto del significado del texto como más bien de los efectos de sentido que transmite el mensaje para trasladarlos a su esfera sensorial: «Pues, Señor mío, no os pido otra cosa en esta vida, sino que *me beséis con beso de vuestra boca...*» (Cfr. Santa Teresa de Jesús, *Conceptos del amor de Dios [Meditaciones sobre los Cantares]*, en Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, edición preparada por el Padre Fr. Efrén de la Madre de Dios, O.C.D., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1954, II, pp. 609-610).

[65] Ver nota 13.

[66] En la secuencia estrófica del *Cántico* B ocupa el undécimo lugar. De tal estrofa hablaremos más adelante.

[67] Cfr. Eulogio Pacho (ed.), San Juan de la Cruz, *Obras Completas*, Monte Carmelo, Burgos, 1982, p. 895.

[68] Cfr. Paola Elia (ed.), Juan de la Cruz, *Declaración de las canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma y el esposo Cristo*, ed. cit., p. 26, n. 18.

[69] *Ibidem*.

[70] Como, por ejemplo, Paola Elia que con respecto a esta estrofa escribe: «No he excluido nunca la posibilidad de que esta nueva estrofa pueda ser atribuida a Juan de la Cruz; parece extraño, sin embargo, que no fuese anotada por el autor en el margen del 'borrador' en ocasión de las dos fases de revisión» (Juan de la Cruz, *Declaración de las Canciones*, ed. cit., p. 26, n. 37).

[71] *De Fray Luis a San Juan; la escondida senda*, Madrid, Castalia («La lupa y el escalpelo», 10), 1972.

[72] Convendrá también observar que los dos primeros versos ("descubre tu presencia / y máteme tu vista y hermosura") recogen, adaptándolo a la dialéctica "presencia / ausencia", el tema de la mujer al espejo. Véase, por ejemplo este comienzo de un madrigal de Cetina: «No miréis más, señora, / con tan grande atención esta *figura* / no os mate vuestra propia *hermosura*» (Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, ed. Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1990², p. 119).

[73] «¡Ay desdichado / de aquel que *de mi amor a hecho ausencia* / y no quiere gozar la *mi presencia*, / y el pecho por su amor muy lastimado! // Y al cabo de un gran rato se a encumbrado / sobre un árbol, do abrió sus brazos bellos, / y muerto se ha quedado, asido dellos, / el pecho del amor muy lastimado» (*Otras canciones a lo divino de Christo y el Alma*, str. 4-5, ed. Elia, pp. 165-166).

[74] Es lo que sostiene, por ejemplo, Domingo Ynduráin cuando escribe: «*Descubre tu presencia* continúa y amplía las consecuencias de la

estrofa anterior en cuanto al imperativo y, sobre todo, la necesidad de la presencia del amado, es el resultado, por una parte, del rechazo de criaturas y mensajeros, y, por otra, de la convicción (producida por criaturas, mensajeros y *lo que del Amado en ti concibes*) de que él está presente, aunque escondido y sólo es necesario que revele o descubra su presencia. Ahora bien, la presencia supone la muerte del enamorado, ella desea esa muerte, que provocará la hermosura del amado como culminación puntual de un proceso anunciado desde antes (*me llagan, déjanme muriendo, no viviendo*): frente a las fórmulas durativas se impone la conclusión *máteme.*» (ob. cit., p. 72).

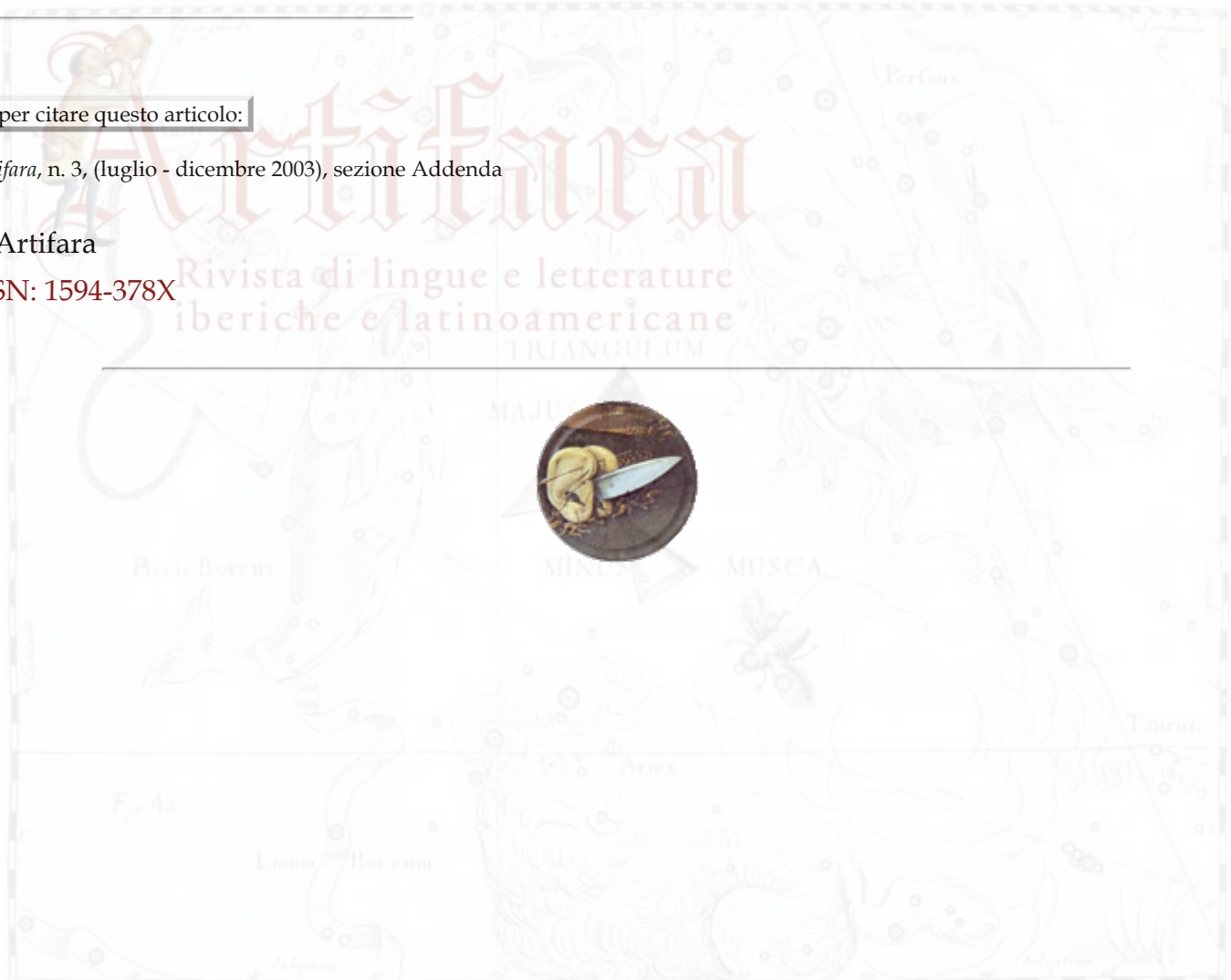
[75] Juan de la Cruz, *Declaración de las Canciones...*, ed. cit., pp. 29-30. No puede, sin embargo, descuidarse el hecho de que marcadas dudas sobre la autenticidad de esta estrofa habían sido expresadas ya por Jean Baruzi: «Consideremos ahora la estrofa 11 en sí misma. No se parece estrechamente a las demás estrofas del “Cántico”. Abundan las palabras abstractas: presencia, figura, vista, hermosura. Por otro lado, resulta extraño que determinados elementos del comentario de la estrofa 6 hayan servido para conformar la estrofa 11. Efectivamente, en el comentario de la estrofa 6 leemos: “y como [el alma] ve no hay cosa que la pueda curar su dolencia sino la vista y la presencia de su Amado”, palabras que vuelven a encontrarse casi idénticas en el mismo entramado de la estrofa 11 [...] Ello da pie a preguntarse, entonces, si no habrá sido la nueva estrofa y el comentario que se le añade un primer intento de los editores de 1627 y 1630 para modificar el texto primitivo» (*San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, cit., p. 62).

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 3, (luglio - dicembre 2003), sezione Addenda

© Artifara

ISSN: 1594-378X





L'ispirazione parodica del *Libro de buen amor*: alcuni esempi

Selena Simonatti

Que sobre cada fabla se entiende otra cosa

Libro de buen amor, 1631c

Il dubbio di Juan Ruiz

Nel 1972 Pierre Ullman, sotto l'impulso di una controversia ormai di lunga data, si domandava se nel *Libro de buen amor* prevalessero un impianto e un fine didattici oppure una dimensione giocosa e parodica, cercando di proporre una mediazione tra il pensiero di coloro che vedono inserirsi l'opera di Juan Ruiz in una sfera ludica quasi totalizzante, e coloro i quali, al contrario, giudicano il libro come una grande *summa* didascalica.^[1]

Con sorridente semplicità, Ullman si interrogava riguardo a quale tipo di lettore, tra colui che “se fija más en lo didáctico” e colui “más influido por lo paródico”, fosse in definitiva il lettore più saggio, ossia colui che riesce a cogliere nella sua intrezza la verità del messaggio, il “cuerdo” di cui parla Juan Ruiz individua nel prologo del suo libro.^[2]

La sua posizione conciliante mostra la chiara percezione di un paradosso:

“la reacción del crítico que se halla en el auditorio de Juan Ruiz recaerá sobre su propio auditorio. En el mío habrá tal vez quien espere que yo diga que uno de mis colegas es el cuerdo y el otro el ‘non cuerdo’. Yo no haré tal cosa, pues sería gran falta de cordura por mi parte”.^[3]

È questa, secondo Ullman, la sintesi della lezione di Juan Ruiz, la sua “paradoja didáctica”: mai peccare di superbia, mai ritenersi infallibili.

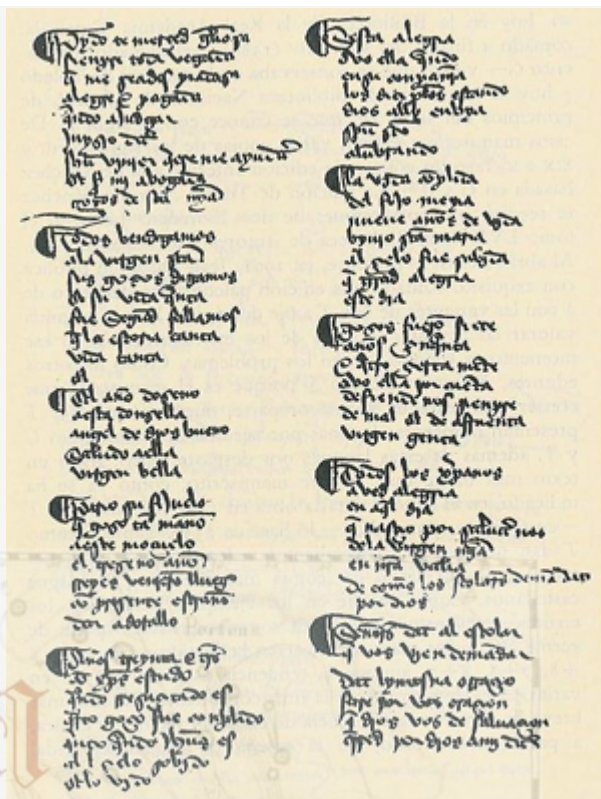
Seguendo la sua suggestiva considerazione, di cui tuttavia dobbiamo riconoscere il limite nel riproporre ancora una volta una lettura spostata sul versante edificante e didascalico, è lecito approfondire uno degli aspetti sottolineati: l'importanza del lettore, il fruitore del testo come chiave risolutiva della questione. Spostando l'attenzione dall'ambito della codifica - l'intenzione dell'autore - a quello della decodifica - l'interpretazione di un potenziale lettore -, e trasferendo il dibattito dal testo alla sua ricezione, dalle cause agli effetti, possiamo non tanto interrogarci su quelle che furono le originarie intenzioni di Juan Ruiz, sui fini che egli si propose di perseguire mediante la sua scrittura, ma piuttosto su quali effetti essa produsse e continua a produrre, quali reazioni riesce a provocare nel suo pubblico.^[4]

D'altronde, esiste davvero un sottofondo d'intenti nel *Libro de buen amor*? Una strada che conduca all'inconfutabile verità di lettura? Esiste un luogo nel *Libro de buen amor* in cui Juan Ruiz ci rivela, con indiscutibile chiarezza, la giusta posizione, il vero assoluto, il filo del labirinto, la chiave di quel *buen amor* che non si sottrae, neanch'esso, alla deformazione parodica?^[5] Esiste insomma un confine tra il *cuerto* e il *non cuerto*, tra il *buen amor* e il *loco amor*, tra la verità e il simulacro della verità? E soprattutto, chi delimita questo confine? Juan Ruiz sembra costantemente sottrarsi dal farlo, così abile nel gioco dell'ambiguità e della dissimulazione, sempre pronto ad affermare per smentire, ad avanzare per poi retrocedere. La sua prospettiva sembra essere l'assenza di prospettive, nella misura in cui ogni prospettiva è una possibile verità. L'autore pare infatti ripeterlo in un'eco infinita: a ogni lettore la propria verità. *Unicuique suum*.

Juan Ruiz relativista *ante litteram*? Non proprio. Ma è affascinante immaginare che forse Juan Ruiz, Arciprete di Hita, affaccendato sulle sue carte mentre la Curia avignonese proiettava l'ombra della sua dissoluzione sull'intera cristianità medievale, mentre da lì a poco si sarebbe abbattuta sulla Castiglia, come sul resto dell'Europa, la più violenta ondata epidemica tra quelle che iniziarono durante i primi anni del secolo, mentre lo Scisma era ormai imminente, avesse già previsto quella domanda che Ullman nel 1972 non aveva fatto che ripetere e ripetersi. Così abile a confondere con malizia il suo lettore, quella domanda era già stata pianificata. E allora perché non credere che Juan Ruiz, che sperimentava i dubbi e le crisi del suo tempo, non volesse in fondo sollecitare il suo lettore alla discussione critica, risvegliare in lui il valore di quel dubbio che lo animava e che inevitabilmente conduce al confronto e al dibattito, guardandosi bene dal presentarsi come il depositario di una indiscutibile e indiscussa verità?

Se c'è allora un insegnamento nel *Libro de buen amor* che trapela a ogni quartina, una costante didattica che ci richiama alla riflessione, anche intima e personale, è forse l'invito al dubbio che risiede nella capacità di volgersi anche dall'altra parte e di sapersi costantemente interrogare.

Questo scopo è però unicamente concepibile e perseguibile nella misura in cui l'impianto didattico proposto viene sistematicamente smentito e messo in crisi dalla parodia. Dimensione didattica e dimensione parodica, interponendosi, negandosi e alternandosi, diventano gli strumenti di questo progetto. L'impianto moralistico e la sua negazione, disorientando costantemente il lettore, lo conducono a domandarsi da quale parte stia il narratore, quale sia la sua reale intenzione, intuendo forse che una delle sue intenzioni possa essere quella di suscitare proprio questa domanda, perché la verità univoca, assoluta, totalizzante non risulti infine grigia e uggiosa, irrimediabilmente monologica. Impianto didattico e impianto parodico, invece, sembrano dialogare incessantemente,



Libro de buen amor.

Ms. di Salamanca (S), s. XV in., fol. CVII v.

impegnati in un eterno confronto mai risolutivo che lascia volontariamente aperta ogni contraddizione e spinge costantemente il lettore a rifuggire da un'ingenua adesione al testo e a esaminarlo costantemente da un altro punto di vista. Capovolgendo l'acuta intuizione di Ullman, si potrebbe allora parlare di "paradosso parodico" oppure addirittura di "parodia didattica", dove la parodia non si pone in contrasto con un fine didattico e, prima ancora di proporsi come possibile lettura e potenziale mezzo di decifrazione, collabora con esso a un fine comune, diventando, in quanto *verità parodica*, la controparte di una *verità etica*, in un labirinto di specchi e di rovesci in cui ogni lettore è chiamato a scegliere il proprio filo d'Arianna, coltivando sempre il dubbio, però, che quella scelta forse non lo starà conducendo all'uscita.

Il meccansimo che è alla base di questa dinamica a due voci è un articolato ed eterogeneo congegno di codici retorici, generi letterari e temi all'epoca ben codificati che, di tanto in tanto, il narratore si preoccupa di destabilizzare attraverso l'uso della parodia, non giungendo mai, tuttavia, a uno sterile contrasto con la tradizione letteraria a cui rinvia, ma intrattenendo con essa un dialogo sempre aperto su ciò che man mano si propone di mettere in discussione. In questo senso, la struttura polisemica del *Libro de buen amor* mostra tutto il suo valore di strumento critico e cognitivo.

I. Il rovesciamento del canone religioso: la parodia sacra

Osserviamo questo meccanismo nell'ambito di quei passaggi in cui l'attuazione parodica interessa in modo specifico un contenuto religioso.^[6]

I.1. Cruz cruzada, panadera (cc. 115-124)

Il breve e fallimentare corteggiamento che l'Arciprete mette in atto verso Cruz la panettiera, descritto nella *troba caçurra* che il protagonista compone come per sdrammatizzare l'inganno inflittogli dal falso mediatore Ferrand Garçia, e nelle quartine immediatamente successive a essa, gioca sulle alternanze profano-liturgiche intorno al nome della ragazza, con una volontà di confondere suggestioni di tipo religioso con altre di ispirazione amorosa.^[7]

I primi due versi della *troba caçurra* "Mis ojos no verán luz, / pues perdido he a Cruz" (115ab) sono una trasposizione parodica dell'aforisma latino *Per Crucem ad Lucem*^[8] in cui la croce come strumento di tortura e allo stesso tempo di salvezza subisce un doppio abbassamento fisico-realistico: la sublimazione spirituale evocata dalla Passione di Gesù e simboleggiata dalla croce, oltre ad allinearsi al nome della donna Cruz - causa della passione e della sofferenza amorosa del protagonista -, si trasfigura, in quanto simbolo salvifico (*Lucem*), nell'atto sessuale inteso come salvezza e liberazione (*luz*). Il passo viene perciò comunemente letto come un vero e proprio capovolgimento mistico delle cerimonie liturgiche dell'adorazione della croce che la Chiesa rievoca nelle processioni della Passione di Cristo e del Venerdì Santo.^[9] In questo senso, l'apparato liturgico delle azioni di prostrazione, adorazione e santificazione della croce, sulla doppia linea dell'equivoco evocato dalla parola Cruz, simbolo della Passione di Gesù e nome della panettiera, sono trasferite, nel rovescio parodico, a quelle azioni del culto amoroso del protagonista che egli riserva alla donna ogni volta che la vede o la incontra.^[10]

La metafora più eclatante, su cui si costruisce la trasposizione sacrilega dell'intero episodio, ruota attorno al termine *pan* che nasconde una tale carica burlesca capace di trasfigurare in chiave erotico-alimentare tutto l'episodio. Il pane della panettiera che Ferrand Garçia mangia al posto dell'Arciprete (*él comió el pan más duz*) non è altro che un gioco verbale per alludere ai favori sessuali ottenuti della donna.^[11] La connotazione erotica, sovrapponendosi a un territorio liturgico, mediante

la rievocazione del mistero eucaristico, dove il pane è simbolo del corpo di Cristo transustanziato – nella stessa misura in cui il termine *panadera* indica la riduzione metonimica della donna al suo organo sessuale^[12] – contamina parodicamente la sacralità della comunione, dove la fusione spirituale e materiale con il corpo di Cristo diventa la consumazione carnale dell'atto sessuale.

È dunque importante riflettere anche su tutti quei termini che gravitano attorno ai sostantivi polisemici *cruz* e *pan*, che volutamente richiamano la sfera semantica della preghiera, dell'adorazione religiosa, della crocifissione, della Passione di Cristo (*duz* – nel senso di *ducem*, guida – *echar el clavo*, *cruziava*, *santiguávame*^[13] oltre a quelli più eclatanti di *luz*, *cruz*, a cui si alludeva sopra) o su quelli che evocano più direttamente il concetto di fede, obbedienza e venerazione (*pleités*, *pletésia*, *ommillava*, *adorava*)^[14]. A proposito di quest'ultimo, Bueno riflette attentamente sulle sfumature parodiche che il verbo assume al verso 121c (“el compañero de çerca en la Cruz adorava”) e sulle connotazioni sensuali che risiedono soprattutto nella struttura etimologica di *ad-orare* – nell'equivoco di *ad-orare* < lat. *ad* + *os*, *oris*, – in cui la preghiera di adorazione diventa il contatto fisico delle bocche e dei baci,^[15] se non addirittura l'allusione alla pratica del sesso orale, come sostiene Vasvari, accettando la connotazione eufemistica di *compañó* come allusione all'organo sessuale maschile.^[16]

Si potrebbe anche riflettere sulle potenzialità erotiche che le immagini della croce e della crocifissione rivelerebbero nel loro travestimento parodico, non solo sul versante iconografico, ma anche nel loro significato evangelico di evocazione della Passione di Cristo, a cui sarebbe da aggiungere l'immagine della *cruzada* (116a e 121d) in cui la conquista e rivendicazione della Terra Santa si trasfigura nella metafora sentimentale del ‘percorso d'amore’, ‘pellegrinaggio amoroso’ ‘battaglia d'amore’. Tutte queste suggestioni potrebbero infatti ricondurre alla metafora del sentiero, del passaggio, dell'attraversamento (il Calvario di Gesù, la crocifissione, la crociata), sollevando una serie di doppi sensi più celati per alludere nascostamente all'atto sessuale.^[17]

1.2. La processione trionfale di Don Amor e Don Carnal (1210-1241)

L'entrata trionfale di Amore che sfila in un sontuoso corteo, nell'acclamazione generale della folla, rappresentava già nella classicità una moda letteraria legata alla personificazione allegorica dell'amore e a cui in parte il Medioevo si andò sottraendo, preferendo ricorrere all'artificio della corte principesca in cui Amore appare nel bel mezzo di un giardino lussureggiante, circondato da una numerosa schiera di solleciti vassalli.^[18]

Don Amor e Don Carnal, “los dos emperadores que al mundo han llegado” (1210d), sembrano parodiare, con il loro ingresso trionfale, una vittoriosa parata regia e, al tempo stesso, una processione religiosa che inneggia alla discesa del Salvatore.^[19]

La coppia Don Amor-Don Carnal è profondamente ricca di significati: nella doppia allegoria della naturale inclinazione umana alla “mantenencia” e al “juntamiento” – come lo era stata la *panadera Cruz* nella concentrazione di allusioni erotiche mediante la metafora alimentare –, le due figure che sfilano in processione rappresentano il trionfo della carnalità e della corporeità, sulla falsa riga di elementi biblici e liturgici con cui vengono introdotti e invocati. Questi elementi, così combinati – la tradizione classica del *topos* del corteo d'amore e l'innovazione parodica dell'impiego di un sottofondo religioso – si concentrano principalmente nella figura di Don Amor che diventa protagonista di un'avvolgente sfilata, circondato da ordini religiosi e militari, da frati, monache e abati che lo acclamano salmodiando come se stessero accogliendo il Salvatore. Don Amor “rentrant dans ses Etats, c'est le Christ arrivant à Jerusalem aux acclamations d'une foule enthousiaste”^[20] e il giubilo di quella folla di religiosi altro non è che la trasposizione sacrilega del giubilo del cristiano che confida nelle promesse del suo Dio. È da notare, infatti, il ripetuto impiego di esclamazioni latine che si presentano come parodie di esortazioni e invocazioni liturgiche, a volte deformate da un uso

maccheronico della lingua: mentre gli ordini cistercense e benedettino intonano all'unisono un versetto di esortazione alla preghiera, *Venite, exultemus* (1236d), gli altri invocano il dio d'amore ricalcando, parodicamente, l'incipit dell'inno *Te, Deum, laudamus* (*Te, Amorem, laudamus*, 1237d); e ancora, a mano a mano che la sfilata prosegue, si uniscono anche la preghiere dei devoti (*Exultemus et letemur, Benedictus qui venit*, 1238d e 1239d), il tutto rigorosamente responsariato con *Amen* e *Andeluya*, variante maccheronica di "Alleluia", forse per assimilazione al verbo *andar*: "cantando *Andeluya!*, anda toda la villa" (1240d).

La notazione temporale del verso 1225a, "Día era muy santo de la Pascua Mayor", partecipa della medesima distorsione parodica, incorniciando la processione di Don Amor in un determinato momento dell'anno liturgico, la Pasqua: in questo senso l'entrata trionfale del personaggio, dopo una lunga assenza nel libro, sembra ricalcare l'evento pasquale della Resurrezione e le processioni della Settimana Santa. E forse anche la tenda in cui Don Amor decide di alloggiare, sottraendosi alle insistenti offerte di ospitalità da parte dei suoi seguaci, può suggerire una parodia biblica del tempio di Jahve, spesso designato proprio con il termine 'tenda', rappresentando così il momento di massima consacrazione del Dio Amore.^[21]

La parodia, utilizzando un apparato di citazioni bibliche, a volte leggermente distorte anche attraverso un uso maccheronico della lingua latina, e stonando visibilmente con il contesto in cui sono inserite, si arricchisce gradualmente mediante la satira clericale contro gli ordini monastici – come i cistercensi e i cluniacensi – o militari – come quelli di Santiago, di Alcántara e Calatrava –^[22] che man mano vengono introdotti nella processione, nella doppia ed equivoca veste di devoti e lussuriosi, e che culmina nelle ripetute offerte di ospitalità che i diversi ordini rivolgono a Don Amor, in una vera e propria gara diffamatoria (1247-1258).

I.3. L'apologia delle concubine (1690-1709)

Con il suo palese rinvio a un famoso testo della poesia goliardica, la *Consultatio sacerdotum* di Walter Map, esempio eclatante di satira clericale,^[23] la *Cántica de los clérigos de Talavera* – confondendo toni di lamento, protesta e disperazione per la comunicazione inattesa di un provvedimento ecclesiastico in cui si dichiara lo statuto di reato del concubinato, e si intima l'abbandono di tale pratica, pena la scomunica – rappresenta uno dei passaggi più esilaranti del *Libro de buen amor*.^[24]

La parodia risiede in effetti nel constatare quali disastrose conseguenze abbia sul clero un provvedimento adottato dalla Chiesa del tutto in linea con la morale cristiana ed evangelica. L'incongruenza dell'etica cristiana dei *clérigos de Talavera*, la situazione paradossale dell'accanita difesa del 'diritto naturale' e la rivendicazione della piena legittimità a operare secondo la 'obra de piedad' che dispone di 'criar e mantener a las huérfanas' (cfr. 1706d e 1707a), rappresentano, se non il picco più alto, l'ulteriore eco di quello spirito naturalistico inaugurato dal richiamo all'*auctoritas* aristotelica della quartina 71, in cui si sanciva l'innata disposizione umana alla sessualità a sostegno della legittimità della sessualità e del piacere:

Como dize Aristóteles, cosa es verdadera,
el mundo por dos cosas trabaja, la primera
por haber mantenencia, la segunda era
por haber juntamiento con fenbra placentera^[25]

In realtà, è anche interessante riflettere sulla polisemia del testo, operazione a cui la scrittura di Juan Ruiz ci costringe e ci abitua a più riprese. Infatti, com'è vero che possiamo considerare l'episodio come un attacco satirico alla pratica del concubinato – satira che risuona anche in altri

luoghi del *Libro de buen amor* –, è altrettanto plausibile interpretare la *Cántica* come un burlesco attacco ai moralisti che condannano il concubinato. Nelle due letture, piano denotativo e piano connotativo risultano specularmente intercambiabili. Ancora una volta valgono i numerosi avvertimenti del narratore sull'ambiguità della sua parola.

Senza alcun dubbio, tuttavia, si può notare un delizioso uso di parodia in senso stretto. L'impiego della citazione latina *Nobis enim dimittere est quoniam suave* (1700d), con cui si drammatizza ironicamente il dolore dei *clérigos de Talavera* costretti a separarsi dalle loro concubine, rappresenta un esempio di parodia di un versetto salmodico adattato a un contesto profano, nell'intenzione esplicita di un doppio senso erotico.^[26] L'allusione oscena si annida principalmente nell'utilizzo metaforico, comunque tradizionale, del sintagma biblico *quoniam suave*. L'impiego eufemistico del termine *quoniam*, che si giustifica mediante la somiglianza fonico-timbrica con il vocabolo latino *cunnus*, termine che indicava l'organo sessuale femminile, non solo appare come una sorta di deformazione fonetica del tecnicismo anatomico latino, ma a produrre principalmente l'effetto parodico è il fatto che esso ricalchi un versetto scritturale che inneggia alla lode del Signore^[27].

I.4. Parodia agiografica: Trotaconventos dispensatrice di "salvezza"

La descrizione del servizio di mediazione offerto da Trotaconventos è spesso la conseguenza di un gioco parodico di alternanze sacro-profane mediante il quale si trasferisce un apparato codificato di aggettivi, stilemi, concetti lessicalizzati nelle raccolte miracolistiche medievali, impiegati per descrivere l'opera di intercessione della Madonna, al servizio di una 'santa' profana che corre in aiuto dei suoi devoti e assidui clienti.^[28] Allo stesso modo, lo spirito di devozione religiosa e lo statuto del 'gualardón' si trasforma, nel suo risvolto profano, nel sentimento di speranza e fiducia verso la ruffiana e nell'aspettativa di conquista che esso suppone.

Vediamo alcuni esempi di questa inversione di valori:

a. L'accoglienza che l'Arciprete riserva a Trotaconventos durante il loro primo incontro, al momento in cui il protagonista decide di seguire le istruzioni di Don Amor di affidarsi all'aiuto di un'esperta, ha tutto il sapore, nei toni e nei contenuti, della riverenza di un penitente al cospetto della Vergine (701-703):

Desque fue en mi casa esta vieja sabida,
díxele: "¡Madre Señora, tan bien seades venida!
En vuestras manos pongo mi salud e mi vida;
si vós no me acorredes, mi vida es perdida.

Oí dezir de vós siempre mucho bien e aguisado,
de cuántos bienes fazedes al que a vós viene coitado;
cómo ha bien e ayuda quien de vós es ayudado;
por la vuestra buena fama yo é por vós enbiado.

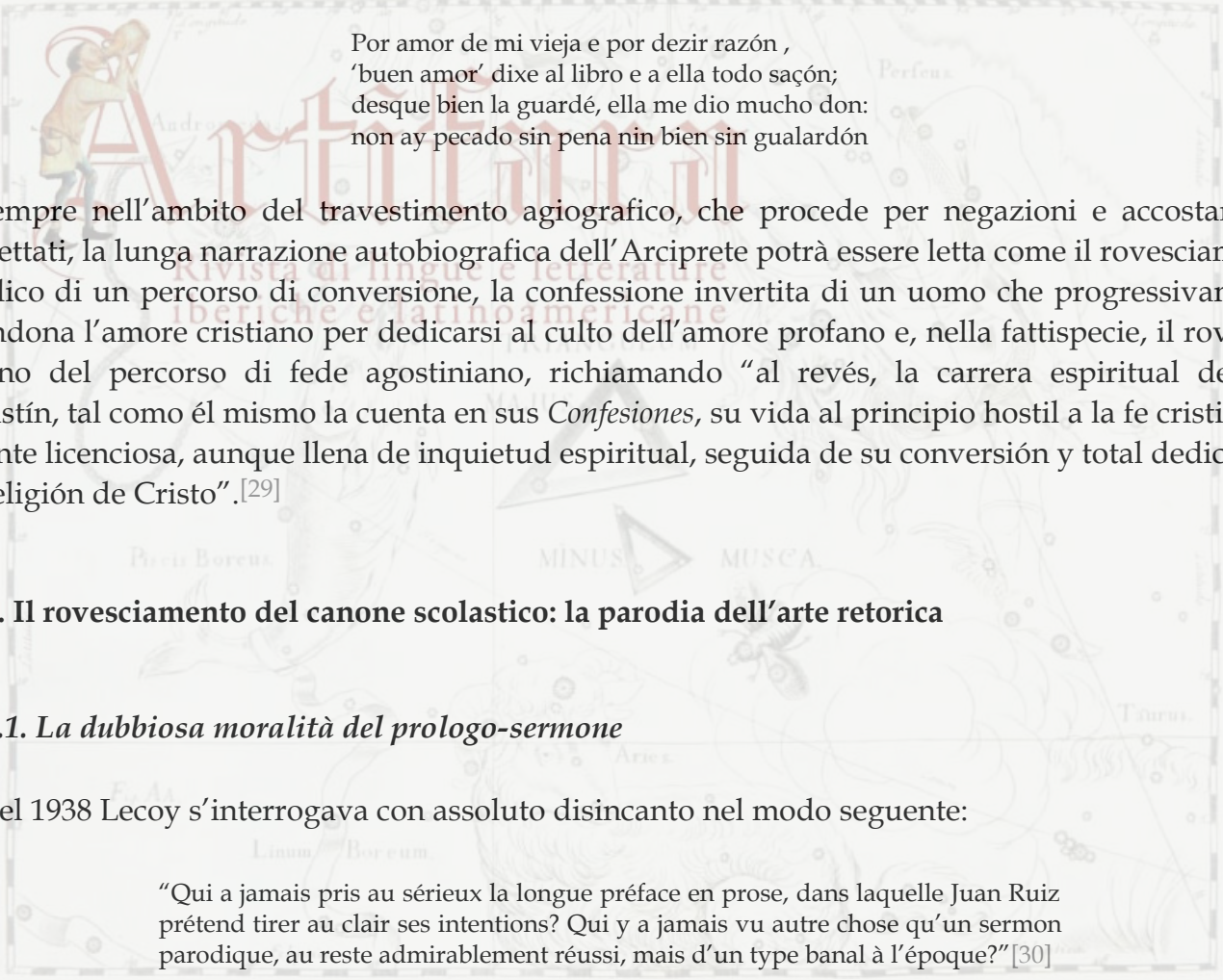
Quiero yo fablar convusco bien en como penitencia
toda cosa que vos diga, oídla en paçiencia;
sinon vós, otro non sepa mi quexa e mi dolencia".
Diz la vieja: "Pues dezidlo, e aved en mi creencia.

b. La grande quantità di nomi di cui il protagonista si serve per indicare la ruffiana risponde all'intenzione parodica di evocare, per analogia, la quantità di epiteti riservati alla Madonna nelle raccolte miracolistiche o nei *Loores* a lei dedicati. Si veda il parallelismo registrato da Michalaski per descrivere le infinite potenzialità nominali della Vergine e di Trotaconventos:

Más serían lo sus nomnes que nos della leemos
Que las flores del campo de la más grant que sabem
(Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, 42cd)

Dezir todos sus nombres es a mí fuerte cosa:
nombres e maestrías más tienen que raposa
(*Libro de buen amor*, 927cd)

c. Quando, invece, l'uso di epiteti dispregiativi, che creano nel testo un effetto di stridente contrasto con gli esempi di lode che abbiamo finora illustrato, indispettiscono e feriscono l'orgoglio della vecchia risvegliando la sua 'saña' – e si noti anche qui il parallelismo con le raccolte miracolistiche che molte volte introducono la 'saña' di Santa Maria in cui spesso incorrono i devoti negligenti e poco attenti al culto della Madonna –, l'Arcipreste si trova costretto a 'fare penitenza' e a chiedere scusa, riconoscendo di aver commesso *pecado* (933):



Por amor de mi vieja e por dezir razón,
'buen amor' dixe al libro e a ella todo saçón;
desque bien la guardé, ella me dio mucho don:
non ay pecado sin pena nin bien sin gualardón

Sempre nell'ambito del travestimento agiografico, che procede per negazioni e accostamenti inaspettati, la lunga narrazione autobiografica dell'Arciprete potrà essere letta come il rovesciamento parodico di un percorso di conversione, la confessione invertita di un uomo che progressivamente abbandona l'amore cristiano per dedicarsi al culto dell'amore profano e, nella fattispecie, il rovescio profano del percorso di fede agostiniano, richiamando "al revés, la carrera espiritual de San Augustín, tal como él mismo la cuenta en sus *Confesiones*, su vida al principio hostil a la fe cristiana y bastante licenciosa, aunque llena de inquietud espiritual, seguida de su conversión y total dedicación a la religión de Cristo".^[29]

II. Il rovesciamento del canone scolastico: la parodia dell'arte retorica

II.1. La dubbiosa moralità del prologo-sermone

Nel 1938 Lecoy s'interrogava con assoluto disincanto nel modo seguente:

"Qui a jamais pris au sérieux la longue préface en prose, dans laquelle Juan Ruiz prétend tirer au clair ses intentions? Qui y a jamais vu autre chose qu'un sermon parodique, au reste admirablement réussi, mais d'un type banal à l'époque?"^[30]

Nel 1967 Ullman, eludendo l'impianto retorico di quella domanda, avrebbe decisamente risposto che il prologo "is not a *sermon joyeux*", tentando di dimostrare come, nei temi e nelle strutture, la prosa iniziale del *Libro de buen amor* differisse sostanzialmente dagli esempi citati come affini da Lecoy e come invece essa rispettasse in modo puntuale la caratteristica scansione delle *Artes Predicandi* medievali che prevedevano una particolare divisione strutturale, e un altrettanto preciso sviluppo tematico interno (*prothema, oratio, thematis, introductio, thematis divisio, partium declaratio, partium confirmatio...*), ribadendo così la finalità didattica ed educativa di quell'esordio, in cui Juan Ruiz avrebbe cercato "to make clear the nature of sin and how man partakes of it".^[31]

In questo senso, avverte Ullman, dobbiamo considerare seriamente le parole dell'autore quando ci mette in guardia di fronte all'impossibilità di sottrarsi al peccato e quando egli ci confessa apertamente che compose "esta chica escriptura en memoria de bien".^[32]

Ma la tarda risposta di Ullman alla domanda retorica di Lecoy sarebbe rimasta isolata. Già Zahareas nel 1965 aveva fatto notare le incongruenze facilmente riconoscibili all'interno del prologo, illuminando molte zone d'ombra della presunta e difesa moralità dell'autore ed evidenziando infine il paradosso ironico di quella prosa iniziale.^[33] Ciò che Ullman riconosceva come il precetto cristiano *nemo sine crimine vivit* diventava, nella disincantata visione di Zahareas, un ammiccamento nascostamente malizioso a quella giustificazione naturalistica che l'Arciprete avrebbe enunciato in modo più articolato alle quartine 71-76. Il valore concessivo, e proprio per questo umoristico, di quella connessione logica, *empero*, che, una volta concluso lo sviluppo retorico del prologo, introduce la visione possibilista di Juan Ruiz –in cui c'è spazio per tutti, indistintamente, “al cuerdo e al non cuerdo, al que entenderie bien e escogiere salvación e obrare bien amando a Dios, otrosí al que quisiere el amor loco”^[34]– è come se attivasse un meccanismo di distruzione retrospettiva di tutto quell'impianto moralistico e quell'impostazione edificante sapientemente costruiti che immediatamente la precedono. Il lettore non potrà fare a meno di domandarsi se l'etica cristiana dei paragrafi antecedenti in cui si enunciano, mediante un ben costruito impianto retorico, le finalità educative del libro, non sia stata introdotta solo per creare un effetto ironico di stridente inadeguatezza con quell'ambigua affermazione introdotta dalla concessiva “*empero, porque es unanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieren usar del loco amor, aqui fallarán algunas maneras para ello*”.^[35]

Nel 1976 Vicente Beltrán concorrerà ad attenuare la volontà parodica del sermone, svalutando il valore retroattivo della concessiva introdotta da *empero* e sostenendo che nel testo l'aspetto serio e quello comico convivono in un movimento di oscillazione molto più profondo che si inserisce nel grande sottofondo polisemico del *Libro*:

“si el cambio brusco, la casi violenta aparición de lo cómico, intensifica el humor por la pura fuerza del contraste, también y quizá en primer lugar, intensifica precisamente la inmediatidad de ambos, la rapidez con que un estado de ánimo puede suceder a otro para por un espacio de tiempo dado ocupar el primer plano y ser después a su vez sustituido. [...] Con esto no quiero decir que todo lo anterior haya sido desvirtuado, eso equivaldría a afirmar que ahora le hemos visto al texto, al autor, la verdadera cara [...]. Lo contrario es, en mi opinión, lo cierto: se habló primero en un tono y se habla ahora en el opuesto que volverá a cambiar. Lo que esa cita hace ahí es igualar no en intensidad, sino en duración, esta risa con aquella seriedad”^[36]

César Real de la Riva giustifica invece la prospettiva parodica del prologo in relazione al processo formativo del *Libro de buen amor*, considerando che l'impianto umoristico della prosa iniziale dovette sacrificarsi all'opera di moralizzazione didattica che molte parti del testo subirono nel successivo ampliamento del 1343 “por causas que no conocemos documentalmente, pero que es verosímil relacionar con la política de remoralización del belicoso arzobispo Don Gil de Albornoz”.^[37] Così, il prologo in prosa e quelle parti in aggiunta nella presunta seconda stesura del libro, s'inseriscono come un elemento correttivo all'interno del macrotesto, quasi a controbilanciare tutte quelle composizioni d'ispirazione giocosa e goliardica che contravvengono, anche solo apparentemente, a un canone etico cristiano. Ma proprio a causa di questo suo carattere forzatamente moraleggiante, appare indiscutibile uno sviluppo ambiguo e vacillante che una simile operazione correttiva dovette produrre nel testo, creando così inevitabili incongruenze interne.^[38]

II.2. La brevitás delle dueñas chicas: la dissimulazione apologetica (1606-1617)

Avanzando in un intreccio di disposizioni chiastiche e parallelistiche, l'elogio delle virtù delle *dueñas chicas* si fonde e si confonde con la difesa del canone retorico della *brevitas*, sviluppando una

vera e propria *quaestio* sulle *noblezas* delle donne minute e delicate, di dimensioni ridotte, in un ironico abbassamento tonale del formalismo scolastico a una materia del tutto insolita che rivela le sue ironiche contraddizioni solo alla fine, in un sofisticato sillogismo che mette in guardia sugli effetti deleteri della donna, richiamandosi all' aforisma aristotelico *ex malis eligere minima oportere*^[39].

Riproduco, per comodità, la prima e l'ultima quartina che fanno da cornice all'impianto retorico del panegirico delle *dueñas chicas*, elogio che in realtà altro non è che una preziosa raccomandazione amatoria che non tarda a rivelarsi decisamente misogina:

Quiérovos abreviar la mi predicación,
que sienpre me pagué de pequeño sermón
e de dueña pequeña e de breve razón,
ca lo poco e bien dicho finca en el coraçón

Sienpre quis muger chica más que grande nin mayor:
non es desaguisado del grand mal ser foidor,
del mal tomar lo menos, dizelo el sabidor,
por ende de las mugeres la mejor es la menor.

La dimostrazione dei vantaggi delle *dueñas chicas* procede attraverso una dimostrazione di andamento scolastico che avanza mediante strutture oppositive, nella continua alternanza della dimensione del grande (*amor grande, grand resplandor, mucho dulçor, grand amor, mucha color, grand preçio, grand valor, grand buen olor, grand sabor, mucha bondat, mucha beldat...*) e della sfera isotopica del piccolo (*pequeño sermón, dueña pequeña, pequeña girgonça, açucar muy poco, pocas palabras, chica rosa, oro muy poco, poco blasmo, robí pequeño, muger chica...*), fino allo scioglimento umoristico del sillogismo che riconduce il lettore sul piano della più stretta realtà, dove l'apologia si dimostra una giocosa e irriverente variazione retorica sul tema del carattere dannoso e deleterio della donna.

III. Il rovesciamento del canone poetico: parodia cortese, elegiaca, epica

III.1. *Le serranillas dell'Arcipreste: il canone poetico allo specchio (950-1042)*

Il genere lirico della *pastorella* è uno dei più conosciuti nel panorama della produzione francese e provenzale, annoverando qualche sporadico esercizio anche nell'area iberica della lirica portoghese medievale.^[40]

L'andamento narrativo è spesso dialogico, sotto forma di un *débat amoureux*, e descrive, in uno scenario rurale, principalmente primaverile, l'incontro di un cavaliere e di una giovane pastorella impegnata a cantare o a pascolare il gregge, della cui bellezza l'uomo rimane incantato. L'idillio campestre si consuma dopo le numerose offerte d'amore che il cavaliere avanza alla giovane pastora la quale, alla fine, decide di cedere alle ripetute lusinghe, non senza aver onorato un doveroso cerimoniale di reticenze e di rifiuti.^[41] L'atteggiamento del poeta-cavaliere si dimostra spesso cinico e aristocratico: gli è persino consentito dal codice amoroso di vincere la reticenza della ragazza con la forza e raggiungere così i suoi scopi, che in realtà non hanno niente di propriamente idilliaco. Nelle *pastorelle* infatti l'aristocrazia laica e guerriera manifesta la propria superiorità sul mondo contadino e la esprime nella legittimazione della violenza erotica, proiettando così su quel mondo rurale una brama sessuale spoglia delle raffinatezze dell'ambiente cortigiano e lontana dai cerimoniali di corte. La giovane donna, invece, la cui bellezza è normalmente "au-dessus de sa condition", sperimenta una conflittualità interna non solo per civetteria femminile, là dove è evidente che "elle ne se refuse que pour se faire désirer",^[42] ma inizialmente si nega soprattutto per paura della reazione dei familiari, nell'ipotesi che possano venire a conoscenza dell'accaduto. Questa struttura di base che,

nelle sue linee di sviluppo principali (personaggi, ambientazione, dibattito amoroso), offre un sottofondo più o meno condiviso da tutte le *pastorelle*, può subire lievi o più marcate variazioni. In Juan Ruiz la variazione del tema diventa un vero e proprio capovolgimento di schemi. È chiara l'ispirazione carnevalesca dei quattro episodi montanari dell'Arciprete che ricordano, in prospettiva folklorica, i rituali di inversione con cui la cultura popolare detronizza la cultura ufficiale scardinando ironicamente il suo sistema di valori e la sua struttura gerarchica. La dimensione 'sovversiva' dei rituali di inversione - e il Carnevale è propriamente uno di questi - si realizza mediante il ribaltamento delle categorie sociali, mettendo in scena un mondo alla rovescia in cui gli inferiori maltrattano e deridono i superiori, i ruoli maschili e femminili si capovolgono e la donna assume le caratteristiche di autorità e comando che erano prerogative dell'uomo, grazie a particolari dinamiche di simulazione-mascheramento che funzionano da travestimento burlesco e contraltare parodico della realtà.^[43]

Per quanto riguarda l'episodio delle *serranas*, al di là dell'esordio ("Provar todas las cosas el Apóstol lo manda"), che adombra un tentativo di distorsione parodica della citazione neotestamentaria a cui immediatamente rinvia (1 Ts, 5, 21), ciò che più interessa è la riscrittura personale del genere, i meccanismi di radicale inversione delle sue strutture portanti, variamente mutate o radicalmente stravolte con la volontà di provocare un effetto stridente nei confronti della tradizione.^[44] Le principali direttrici d'inversione sono le seguenti:

- a. l'ambientazione invernale contrasta visibilmente con uno scenario campestre immerso nel risveglio primaverile, tradizionalmente impiegato come *locus* privilegiato della lirica cortese, e amplifica ironicamente la sofferenza fisica del protagonista;
- b. nel gioco dello scambio di ruoli dei personaggi, l'Arciprete-cavaliere diventa vittima degli spietati e indiscreti approcci seduttori delle *serranas* che, nella trasposizione juanruiciana, dimostrano apertamente tutta la loro sfacciata corporeità, la loro grottesca carica erotica mediante incessanti pretese sessuali che frustrano ironicamente la virilità del protagonista, obbligato ad accondiscendere alle loro richieste;
- c. la connotazione delle pastore marcatamente rustica e virile, in cui il lettore non riconosce la stilizzazione della bellezza femminile cortese, contravviene ai canoni retorici della descrizione della bellezza mediante l'esagerazione caricaturale dei particolari, l'esaltazione di una fisicità aggressiva e minacciosa, spesso svilita dalla similitudine animale. Alda, l'ultima pastora, rappresenta il picco più alto di tale degradazione burlesca^[45], completamente in dissonanza con la tradizione lirica del genere, dal sapore ameno ma sofisticato. Scrive a proposito Zink:

"La *serrana* n'a rien de commun avec les douces et charmantes bergères de nos pastourelles [...]. Si, en nous fondant sur ces poèmes [le *cánticas de serrana* di Juan Ruiz], nous traçon un portrait synthétique de la *serrana*, nous pouvons lui attribuer le cinq caractères suivants: 1) C'est, comme son nom l'indique, une montagnarde [...]. 2) C'est une géante douée d'une force prodigieuse [...]. 3) Elle est, nous venons de le dire, armée d'un bâton. 4) Elle est intéressée et lubrique, et contraint le voyageur à payer ses services de toutes les façon. 5) Grande et athlétique comme elle est, elle n'a rien d'une bergère de porcelaine; c'est un monstre de laideur."^[46]

- d. l'impiego di un formulario poetico del genere della *pastorella*, di cui l'Arciprete si serve per salutare le pastore ("¡En buena ora sea / de vós, cuerpo tan guisado!" 988ef, "Dios te salve, hermana" 997g, "Omíllome, bella" 1025b) in netta dissonanza, da una parte, con il contesto burlesco in cui il formulario si trova inserito, e dall'altra, con le risposte aggressive e minacciose che il protagonista riceve dalle donne. Ne siano un esempio le quartine 975 e 976:

Por el pinar ayuso fallé una vaquera,
 que guardava sus vacas cerca esa ribera:
 «Omíllome», dixé yo, «serrana fallaguera,
 o morarme he convusco o mostradme la carrera»

«Seméjasme», diz, «sandío, que así te conbidas;
 non te llegues a mí, ante te lo comidas,
 si non, yo te faré que mi cayada midas:
 si en lleno te cojo, bien tarde la olvida»

III.2. *La descriptio pulchritudinis: l'anatomia della bellezza rovesciata*

Il *topos* della descrizione della bellezza della donna, che dalla lirica latina passò alla letteratura volgare dove divenne strumento privilegiato del codice cortese, compare anche nel *Libro de buen amor*, benché il suo impiego non corrisponda sempre a un uso propriamente canonico. Appare infatti variamente alterato, se non addirittura parodicamente distorto, in corrispondenza di quei passaggi in cui gli elementi tradizionali, enumerati nella *descriptio pulchritudinis* risultano arricchiti di particolari inattesi e spesso incongruenti, nella volontà di creare un gioco di sconvenienti alternanze.

Senza dover ricorrere alla descrizione delle *serranas*, basta infatti leggere i versi in cui Don Amor elenca le sue numerose raccomandazioni riguardo all'ideale femminile da perseguire (431 e ss.), per accorgersi che, dietro un apparato descrittivo apparentemente tradizionale, si annidano clamorose sfasature di carattere poco ortodosso, che non possono che produrre un ironico effetto di scompenso stilistico e tematico: si consiglia certo una donna "fermosa" e "loçana", ma si precisa accuratamente che non sia "enana", dalla testa e dalle orecchie piccole, dai denti bianchissimi – come esige il canone – ma un "poco apartadillos", fino a spingersi alla descrizione delle gengive (434c) e a raccomandare che non abbia "pelos" sulla faccia o, ancora, a indagare addirittura sulle "potenzialità" delle sue ascelle (445a). Il diletto del codice poetico della *descriptio pulchritudinis*, sviluppato in modo talmente disinvolto da amplificare così l'effetto ironico, si costruisce su una serie di piacevoli alternanze tra il dettaglio tradizionale – come le notazioni sul candore dei denti, sulla graziosità del naso e, in generale, il richiamo a una visione armoniosa della figura femminile – e la distorsione della tradizione, mediante l'inserimento di particolari innovativi la cui trattazione, in quella sede, appare decisamente fuori luogo e, proprio in quanto inconciliabile con le aspettative del lettore, densa di volontà umoristica e parodica.^[47]

Walsh, a questo proposito, mettendo a confronto le quartine sopra indicate con una sezione del *Libro de Alexandre* in cui si utilizza canonicamente l'artificio della *descriptio pulchritudinis*, nota come si possa sostenere la chiara intenzione parodica di Juan Ruiz nei confronti della descrizione presente nel *Libro di Alexandre*, dove i tradizionali particolari della bellezza femminile vengono accuratamente esposti, secondo i parametri canonici, in una sequenza che ugualmente compare in Juan Ruiz, ma alterata e stravolta, nelle modalità sopra menzionate.^[48]

III.3. *Il planctus parodico: Trotaconventos "en Paraíso assentada" (1520-1575)*

Il passo è fra i più commentati.^[49] La prima elegia funebre della letteratura castigliana, come fa notare Salinas,^[50] nasce all'insegna della parodia, commemorando le gesta salvifiche di una mezzana che, grazie al suo fedele servizio, sicuramente dopo la morte siede serena tra i beati del cielo.

Secondo lo schema medievale dell'invocazione-Invettiva contro la morte e del *contemptus mundi*,^[51] dopo una lunga apostrofe all'azione rovinosa della morte che ha strappato la donna dalla

sua 'santa' vita (1520-1567), s'introduce il vero e proprio lamento funebre per Trotaconventos (1568-1575), seguito da un epitaffio per la sua sepoltura (1576-1578).

Non sembra però che l'Arciprete abbia aderito completamente a un modello elegiaco che, anche al di là del semplice risvolto parodico, risulta spesso in contrasto con la tradizione medievale. In prima istanza notiamo la grande sproporzione, immediatamente percepibile, tra la lunghezza della parte iniziale, in cui il poeta dialoga aspramente con la morte, e la brevità del vero e proprio *planctus* funebre che si risolve in poche quartine. Secondariamente, la marcata e ripetuta insistenza sugli effetti deleteri della morte, sul suo potere distruttivo, che altro non causa che disgrazia e rovina, contraddice in parte una visione cristiana dell'aldilà, in cui la morte rappresenta un passaggio di liberazione dalle affezioni terrene e una chiave per smascherare la caducità dell'esistenza, il confronto con la certezza della beatitudine celeste. Tutto questo sembra a tratti essere assente nell'invettiva alla morte dell'Arciprete e non vi si percepisce uno spirito di serena accettazione che porta ad accogliere la morte come volontà divina, né come fonte di consolazione eterna, anzi al contrario pare che "quant au repos de l'âme du trépassé, on ne s'en soucie guère".^[52] Ciò che invece trapela è solo una forte carica di ribellione, il perentorio rifiuto, la negazione assoluta della morte. Ciò che innanzitutto gli interessa sembra principalmente, e una volta ancora, brindare alla vita, inneggiare ai piaceri che essa procura, esaltarne le gioie e le virtù, esorcizzando la morte proprio in quanto forza dannosa e negativa. E in questa sfasatura, in cui convergono i maggiori richiami allo spirito vitalistico dell'Arciprete, risiede la prima avvisaglia parodica dell'elegia funebre. La parte conclusiva del lamento, in cui si invoca direttamente la vecchia defunta, mostra apertamente la sua innegabili *vis* parodica. Le inversioni formali e sostanziali che travestono burlescamente il *planctus* dell'Arciprete, aumentandone la disparità tra la solennità dello stile e dell'impianto retorico e la materia trattata, sono in sintesi le seguenti:

- a. l'ispiratore del lamento è convenzionalmente un personaggio illustre, o quantomeno, come nel caso delle *Coplas* di Manrique, un individuo moralmente degno di memoria storica, a cui tutti riconoscono oggettivamente il valore della sua azione. L'abbassamento tonale provocato dalla solenne e sofferta commemorazione di una mezzana, che si è sostituita a pieno titolo al personaggio illustre della tradizione, crea naturalmente un ironico scompenso interno;
- b. l'accostamento agiografico di Trotaconventos, nel costante paragone con una santa sventurata – amplificata dagli aggettivi *lazrada*, *martiriada*, *con mártires aconpañada* –, che raggiunge il suo *climax* al verso 1570a "Çierto, en Paraíso estás tú assentada", le ripetute invocazioni alla volontà divina in cui si confida per una giusta protezione della vecchia (1568c, 1571a, 1572b, 1575c), la promessa di una preghiera quotidiana in suo nome (1572ab) sono gli elementi inequivocabili di una volontà parodica che stravolge i canoni elegiaci per creare un'ironica e irriverente sfasatura di toni, sotto una precaria maschera di solenne ripiegamento interiore;
- c. il dichiarato opportunismo del protagonista che, nascondendosi dietro una falsa sincerità commemorativa, solo piange la morte della mediatrice per una questione puramente utilitaristica, già scopertamente annunciata ai primi versi dell'invettiva contro la morte (1520ab):

!Ay Muerte! !Muerte seas, muerte e malandante!
Mataste a mi vieja, !Mataste a mí ante!

La medesima spinta utilitaristica verrà ribadita ai versi finali mediante l'umoristico impiego della domanda retorica che sottolinea, non tanto la scomparsa della defunta, ma piuttosto l'immane e rovinosa perdita che l'Arciprete ha subito (si noti, ad esempio, l'utilizzo del pronome personale in funzione possessiva, a sottolineare come la morte della ruffiana significhi per il protagonista l'indebita sottrazione di un bene inestimabile):

¿ Adó te me han levado? . . .	1569c
¿Quién te me rebató, vieja, por mi sienpre lazada?	1570d
¿Qué oviste conmigo? ¿Mi leal vieja, dóla? Tú me la mataste, Muerte . . .	1568b

Nella parte conclusiva della sezione, l'epitaffio che il protagonista compone in memoria della defunta è stato riconosciuto da Deyermond come un calco parodico dell'epitaffio consacrato al personaggio di Achille nel *Libro de Alexandre*,^[53] considerazione allargata da Walsh a sostegno della massiccia presenza nel *Libro de buen amor* di un'intera dimensione parodica che richiama direttamente i principali componimenti medievali in *cuaderna vía*.^[54]

III.4. La battaglia di Don Carnal e Doña Cuaresma: l'epica "culinaria" (1067-1127)

Del lungo episodio che racconta la battaglia allegorica di Don Carnal e Doña Cuaresma, questa sezione si propone di prendere in considerazione solo le prime fasi in cui i commentatori vedono svilupparsi, al di là dell'allegoria liturgica, la trasposizione parodica di uno stile tipicamente epico.^[55] Sinteticamente, i tratti principali di quest'operazione di travestimento burlesco sono:

a. La sfida: le lettere che i due personaggi si scambiano – la prima, quella di Doña Cuaresma a Don Carnal che annuncia proletticamente l'imminenza della battaglia, e la seconda, inviata da Don Carnal per riaprire i conflitti e vendicarsi della sconfitta subita –, ricalcano lo stile pomposo delle comunicazioni ufficiali, il tipico formulario delle lettere regie, la struttura ripetitiva ed enfatica delle epistole solenni, sin dall'*incipit* sentenzioso (1069):

De mi, santa Quaresma, sierva del Salvador,
enbiada de Dios a todo pecador,
a todos los arçiprestes e clérigos sin amor,
salud en Jhesu Christo fasta la Pasqua Mayor

al contro-*incipit* ironico di Don Carnal (1190bcd):

De nós, Don Carnal fuerte, matador de toda cosa,
a ti, Quaresma flaca, magra e vil sarnosa,
non salud, mas sangría como a seca flemosa

alla struttura imperativa su cui si costruisce il corpo della lettera con cui Doña Cuaresma sollecita l'Arciprete ad agire da suo messaggero: "Sabed que me dixieron..." (1070a), "Dezidle de todo en todo que ..." (1072), "Dadla al mensajero..." (1073a), fino alla chiusura che porta l'indicazione del luogo di composizione (1073d):

Dada en Castro de Ordiales, en Burgos resçebida

b. La presentazione degli eserciti: la descrizione di quello di Don Carnal (1082-1094), che passa in rassegna l'elenco dei combattenti, spesso evocati mediante l'uso dell'epiteto, e accuratamente descritti nelle guarnizioni belliche (1086-1087), rappresenta una delle fasi iniziali della narrazione epica della battaglia. La presentazione dell'esercito dell'avversaria, che segue principalmente le medesime sequenze narrative, viene invece introdotto solo al momento della battaglia (1102-1120). La trasposizione culinaria dei partecipanti al combattimento, la prelibatezza della carne nell'esercito di Don Carnal contro la penuria ittica in quello di Doña Cuaresma, che si ispirano, rispettivamente,

all'isotopia dell'abbondanza e della penitenza che Carnevale e Quaresima allegorizzano, applicate a un formulario epico, risultano ironicamente sconvenienti (1082 e 1086ab):

Pusso en la delantera muchos buenos peones:
gallinas e perdizes, conejos e capones,
ánades e lavancos e gordos ansarones;
fazían su alarde cerca de los tizones.

Trayá buena mesnada rica de infançones:
muchos buenos faisanes, los loçanos pavones

L'intero apparato bellico, in ogni sua singola apparizione, viene introdotto dai verbi *venir* e *estar* che producono un andamento ritmico-narrativo cantilenante, tipico dell'enumerazione epica: "Vinieron muchos gamos..." (1088a); "Vino presta e ligera..." (1090a); "Vino el cabrón..." (1091a); "Vino su paso a paso el buey..." (1092a); "Estava Don Toçino..." (1093a); "Estava Don Carnal..." (1095a); "Estava delante d'él su álferez homil" (1096a).

c. Lo scontro: il formulario epico della battaglia, impiegato soprattutto nella fase della carica, con l'utilizzo del verbo *ferir* (1101c, 1102ab, 1103b, 1113b) e il riferimento al grido di guerra (1100d e 1101d),^[56] si confonde con l'uso di espressioni inopportune allo stile epico impiegato, come al verso 1107 "mataron las perdizes, castraron los capones" in cui il verbo *castrar* che descrive per contrappasso la morte dei capponi, è l'effetto di una volontà di rottura tonale, o ai versi 1112-1113 "Fecho era el prégon del año jubileo, / para salvar sus almas avian todos torneo" in cui si parodia la sollecitazione della Chiesa alla guerra santa contro gli infedeli, o ancora l'utilizzo di paragoni sconvenienti come al verso 1081 tra Don Carnal e Alessandro Magno, dichiarando "serié Don Alexandre de tal real pagado" e al verso 1110d che introduce, iperbolicamente, la paradossale similitudine con la battaglia di Alarcos, la clamorosa sconfitta cristiana contro gli almohadi nel 1195 "más negra fue aquésta que non la de Alarcos".

IV. Potenziali prospettive parodiche

IV.1. Il vino, il gioco e l'amore (528-575)

Così enumerati, questi tre elementi, ricordano chiaramente le tematiche goliardiche della taverna, dei dadi e dell'amore profano. Non a caso. Ma se i goliardi procedono apertamente al canto delle tre tematiche, nelle poesie potatorie, lusorie e nei canti dedicati alla celebrazione dell'amore terreno, Juan Ruiz sembra servirsi trasversalmente delle prime due e solo dell'ultima in modo diretto e costante.^[57] In effetti nel *Libro de buen amor* tutto appare asservito a questo grande tema ecumenico, il filo narrativo che ogni cosa assorbe e rappresenta: l'amore. Quindi, se i *clerici vagantes* che inneggiano a Bacco, cantando in *taberna quando sumus*, o che recitano i versetti dell'*Officium lusorum*, compiono una diretta operazione di rottura con la Chiesa ufficiale, nel *Libro de buen amor* pur sussistendo i medesimi presupposti, si attua un'operazione parodica di rottura mediata.

Le quartine 528-575 possono mostrarsi esemplificative di questa operazione. Alla quartina 528 si inaugurano gli avvertimenti di Don Amor all'Arciprete in materia tabernaria e lusoria:

Buenas costumbres debes en ti sienpre aver,
guárdate sobre todo mucho vino beber
el vino fizo a Lot con sus fijas bolver
en verguença del mundo, en saña de Dios caer

È evidente l'impianto moralistico dell'*incipit*, nell'uso di formule imperative che suonano come moniti biblici e nell'esempio veterotestamentario di Lot che chiude la quartina. Fin dai primi versi è dunque possibile notare, in forma prolettica, l'apologia dei 'buoni costumi' e riconoscere in questo la presenza di una volontà moralistica.

Immediatamente dopo la quartina 528, il ricorso all'*exemplum* dell'eremita ubriaco amplifica l'orientamento moraleggiante della sezione e richiama il monito medievale "Ebrietas plura vitia inducit".^[58] Il lettore forse si è dimenticato che sta leggendo il *Libro de buen amor* e sta seguendo l'impeccabile e virtuoso ragionamento di Don Amor, senza sospettare l'imminente inversione di valori. Don Amor infatti non tarderà a dichiarare la vera giustificazione alle sue raccomandazioni: "ado es el mucho vino, toda cosa es perdida" (v. 544d) verso esplicitato poi in "si amar quieres dueñas, el vino non te incala" (v. 545d).

Lecoy è fra i primi a notare che "il [Juan Ruiz] veut mettre en garde lui aussi contre l'ivresse, bien que ce ne soit pas pour des raisons d'ordre moral".^[59] Dalla quartina 544 alla 548, infatti, il *Magister Amoris* illustra le cattive proprietà del vino e i suoi dannosi effetti, ripercorrendo i *topoi* medievali dell'invettiva contro l'abuso del vino,^[60] ma confermando l'asse portante del suo discorso: il vino è una cattiva abitudine solo perché ostacola e sfavorisce la conquista amorosa.

Le successive raccomandazioni contro il gioco (554-556), contro un comportamento "maldiziente" e "enbidioso" (558), i consigli cortesi sulla *mesura* e la *poridat* (562-563, 567-568), non sono altro che preziose istruzioni amatorie e, solo apparentemente, disinteressate regole di comportamento etico. Prima del congedo vero e proprio (575), il discorso di Don Amor si chiude, infatti, con una quartina (573) che sintetizza i presupposti e gli esiti del suo ragionamento:

Si tú guardar sopieres esto que te castigo,
cras te dará la puerta quien te oy çierra el postigo;
la que te oy desama cras te querrá amigo:
faz consejo de amigo e fuye loor de enemigo.^[61]

Alla luce di questo, è possibile allora leggere nel falso impianto moralistico delle argomentazioni di Don Amor - in particolar modo quelle contro l'uso del vino e il gioco - ridotte a semplici precauzioni preventive contro un insuccesso amoroso, il controcanto parodico delle numerose prescrizioni della Chiesa contro quegli *elementa mundi*, come la taverna e i dadi, che contribuiscono al degrado e alla progressiva secolarizzazione del clero. I decreti conciliari per arginare queste frequenti abitudini del clero sono fin troppo conosciuti. Le deliberazioni del IV concilio Laterano del 1215 e la denuncia del degrado clericale in quello di Salisburgo del 1291 ne costituiscono un esempio non certo isolato:

"Clerici officia vel commercia saecularia non exerçant, minime inhonesta. Mimis, ioculatoribus et histrionibus non intendant et tabernas prorsus evitent, nisi in itinere, [...] ad aleas vel texillos non ludant"

"Publice nudi incendunt, in furnis iacent, tabernas, ludos et meretrices frequentant, peccatis suis victum sibi emunt, inveterati sectam suam non deserunt sicut de eorum correctione nullus remaneat locus spei"^[62]

Se non esistono dunque elementi tabernari nel *Libro de buen amor* vale la pena soffermarsi a riflettere se questa scelta possa essere interpretata come il prodotto di un'intenzione parodica, essenzialmente espressa nelle sentenziose raccomandazioni di Don Amor al suo discepolo, in cui si mostrano le potenzialità deleterie del vino e del gioco nel corteggiamento amoroso, occupazioni poco etiche non tanto perché sconvenienti per un uomo di chiesa, ma soprattutto perché ostacolano il buon esito della conquista di una "dueña garrida".

IV.2. L'accidia, il peccato dell'amante perezoso

L'accidia nasce come vizio monastico per eccellenza. Rappresenta l'inerzia, l'inoperosità che assale il monaco e che lo rende incapace di dedicarsi alla preghiera, è la pericolosa inquietudine che mette l'uomo di chiesa di fronte alla sua debolezza. L'inosservanza dell'ufficio divino, obbligatorio per tutti gli ordinati, era diventata un'abitudine diffusa soprattutto tra il basso clero. I numerosi provvedimenti presi, al fine di condannare la recita solitaria delle preghiere e favorire la celebrazione corale, furono del tutto inutili ad ostacolare il progressivo affermarsi della preghiera privata, soprattutto a partire dal XIII secolo, con la nascita dell'Università, che vedeva impegnati molti ecclesiastici, e a causa dell'influenza dell'esempio francescano che contrastava con la prolissità del breviario cluniacense e che andò imponendosi in breve tempo in tutta Europa, rendendo la tendenza all'assenteismo pressoché irreversibile.^[63] Nella mente di Juan Ruiz, il legame tra accidia e vita monastica dovette essere ben presente e nel *Libro de buen amor* questo peccato viene spesso evocato in corrispondenza di un contenuto religioso.^[64]

Allo stesso tempo, l'Arciprete mette in guardia a più riprese il suo lettore riguardo ai rischi della pigrizia in amore e della trascuratezza dell'amante, sottolineando l'importanza del *trabajo* e del *servicio* per la buona riuscita e il mantenimento della conquista. L'accidia, dunque, diventa un peccato anche nel suo risvolto profano e proprio nell'equivoco sacro-profano, la mancata frequentazione delle principali azioni liturgiche e della preghiera, diventano la mancata assiduità nella frequentazione della donna e l'assenza di un serrato corteggiamento.

Il primo vero ammonimento è rappresentato dal divertente *exemplum* "de los dos perezosos" (457-473) che, in toni marcatamente grotteschi, amplificando iperbolicamente la pigrizia dei due potenziali amanti, mostra gli insuccessi e la comicità di una conquista avanzata nell'esaltazione del principio della 'pereza'. Il pretesto è offerto dalla sfida lanciata dalla donna a cui entrambi aspirano, che desidera "casar con el más perezoso", sfida che - il lettore è avvertito -, non è che un inganno per prendersi gioco dei due pretendenti ed esporli sapientemente al ridicolo. L'insegnamento è chiaro (467):

"Buscad con quien casedes, ca dueña no se paga
De perezoso torpe nin que vileza faga"
Por ende, mi amigo, en tu coraçón non yaga
Nin tacha nin vileza, de que dueña se despaga.

L'episodio si chiude infine con ulteriori sollecitazioni contro la pigrizia e la lassezza, invitando l'amante all' "uso" e al "trabajo", in un grottesco paragone del corteggiamento con l'attività del mulino e i lavori agricoli (472-473):

Non olvides la dueña, dicho te lo he de suso,
muger, molino e huerta sienpre quieren grand uso,
non se pagan de disanto en poridat nin a escuso,
nunca quiere olvido: trobador lo conpuso.

Cierta cossa es ésta: molindo andando gana,
huerta mejor labrada da la mejor mançana,
muger mucho seguida sienpre anda loçana.
Do estas tres guardares, no es tu obra vana.

Anche l'episodio di Pitas Payas (474-489) si configura come un nuovo ammonimento contro la trascuratezza che non porta alla continuità amorosa ma, come si dimostra, alla perdita e all'infedeltà. La similitudine venatoria introduce, infine, l'ammonimento contro la 'pereza' (486):

Pedro levanta la liebre e la mueve del covil,
 non la sigue nin la toma, faz como cazador vil;
 otro Pedro que la sigue e la corre más sotil
 tómalas: esto contesçe a caçadores mill.

Da questo punto in poi appaiono disseminati nel testo numerosi riferimenti alla negatività della 'pereza', spesso accompagnati dai valori positivi di 'trabajo' e 'uso'. Ne sono esempi i seguenti versi (il corsivo è mio):

633 Maguer que faze bramuras la dueña que se doña,
 nunca el buen doñeador por esto *enfaronea*:
 la muger bien sañuda e qu'el omne bien guerrea,
 los doñeos la vençen por muy brava que sea.

518d *non canses* de seguirla, vençerás su porfía

524cd caçador que la sigue tómalas quando es cansa:
 la dueña mucho brava *usando* se faz mansa.

526cd *por grand uso* el rudo sabe grand letura:
 muger *mucho seguida* olvida la cordura

641 Si no l dan de las espuelas al cavallo *farón*
 nunca pierde *faronía* nin vale un pepiñon;
 asno coxo quando dubda, corre con el aguijón:
 a muger que está dubdando afinquela el varón

713a Amigo, *non vos durmades*, que la dueña que dezides
 otro quiere casar con ella, pide lo que vós pedides

814a *Tira muchos provechos a vezes la pereza*

834c *De noche e de día trabaja sin pereza*

1492b "A la he!", diz la vieja, "*amor non sea laçio*";

L'intenzione parodica non si attua qui a partire da un testo, da un *topos* poetico o letterario, come prevalentemente accade nel resto delle parodie individuate. Il referente, infatti, si fa più sfocato, non immediatamente percepibile e non si concentra in una determinata posizione testuale ma compare in modo esteso, come uno dei fili portanti dell'insegnamento amoroso. Se dunque esiste una volontà parodica, essa si esplicita nella trasposizione profana di una categoria prettamente religiosa - lo statuto dell'accidia come peccato monastico - in un terreno amoroso e con valenze che contraddicono la natura tutta religiosa del peccato.

Conclusioni

I principali bersagli della parodia in Juan Ruiz qui esaminati riguardano in prima istanza i 'contenuti' religiosi, secondariamente il terreno retorico e quello poetico. E sono giustamente questi tre grandi codici, quello ecclesiastico, quello scolastico e quello letterario a costituire i principali punti di riferimento dell'attività del nostro autore: in quanto poeta e uomo di chiesa.

Ma esporre le potenzialità parodiche del *Libro de buen amor* - e questa trattazione ne prende in considerazione solo alcuni, com'è stato detto, - significa anche mettere in luce la sua forza innovativa e la sua volontà di rigenerazione letteraria. La parodia assume infatti un ruolo notevole nell'evoluzione del sistema dei generi letterari: mettendo in crisi un canone tradizionalmente

accettato e condiviso mediante l'assunzione di un punto di vista alternativo, genera nuova letteratura e apre una parentesi inattesa in una dimensione unilaterale e monolitica. L'operazione di trasfigurazione parodica attiva così due movimenti paralleli e convergenti: mettendo in luce la stereotipia di un principio o di un'istituzione, principalmente mediante la sua riformulazione critica, si genera anche un rinnovamento della tradizione e si sollecita una lettura inedita di uno statuto rimasto per troppo tempo inattaccabile e indiscusso.

Note

[1] P. L. Ullman, «La Paradoja didáctica y el Libro de buen amor» in *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso internacional sobre el Arcipreste (1972)*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Seresa, 1973, pp. 53-57. Si veda anche, per una sintesi di tale controversia, M. R. Lida de Malkiel, «Nuevas notas para la interpretación del Libro de buen amor», in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIII, 1959.

[2] “E ansí este mi libro a todo omne o muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien e escogiere salvación e obrare bien amando a Dios, otrosí al que quisiere amor loco, en la carrera che andudiere puede cada uno dezir: *Intellectum tibi dabo e cetera.*” Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edición de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 19963, pag. 10. (Le citazioni estratte dal *Libro de buen amor* rinviano tutte a questa edizione).

[3] P. L. Ullman, *op. cit.*, pag. 58.

[4] La pragmatica della comunicazione ironica deve infatti prevedere un margine di involontarietà. L'ironia è una comunicazione ad alto rischio poiché il messaggio ironico si costruisce sull'ambivalenza di significato mediante una struttura antifrastica che separa ciò che si dice da ciò che si vuole veramente dire. È possibile, allora, che il progetto ironico fallisca o, viceversa, che sebbene non sussista alcun progetto ironico iniziale, il messaggio decodificato venga alterato e percepito come ironico. Scrive Nella Giannetto a proposito del ruolo di completamento che ha il lettore nella comunicazione parodica: “non sempre la parodia sortisce l'effetto per cui è stata elaborata. Il che vuol dire che per esempio può darsi il caso che una parodia scritta con intenzioni offensive si risolva, in termini di reali risultati, in un contributo alla canonizzazione del testo preso di mira” («Rassegna della parodia in letteratura», *Lettere italiane*, XXIX, 1977, pag. 470). La possibilità che esista, nella comunicazione, anche letteraria, un divario tra progetto iniziale e ricezione finale non svincola il progetto iniziale ma ne aumenta le potenzialità espressive, rivendicando al lettore, in cui si realizza l'opera letteraria, lo statuto di libertà ermeneutica nei confronti di questa. In queste parole riecheggia naturalmente la ri-scrittura del *Quijote* operata da Pierre Ménard nel suggestivo racconto *Pierre Ménard, autor del Quijote* in Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956.

[5] A proposito della polisemia del sintagma *buen amor* si veda l'intervento di Germán Orduna «Lectura del 'buen amor'», *Incipit*, XI, 1991, pp. 11-22, dove si passano in rassegna le undici registrazioni del concetto fra le quali “buen amor” assume il significato di ‘strumento polivalente’, transcendendo l'opposizione *caritas-cupiditas* di origine agostiniana: “*buen amor* es el libro mismo como tratado o instrumento para alcanzar el objetivo amoroso elegido; *buen amor* es Urraca como instrumento para lograr ‘plazer de amiga’, y *buen amor* es el amor cortés” (p. 22) oltre, naturalmente, alla sua tradizionale accezione di ‘amore cristiano’. Recentemente Daniel Eisenberg ha anche proposto l'inedita lettura secondo cui “buen amor” sarebbe da considerare come ‘amore eterosessuale’, in contrapposizione al “loco amor” che, di conseguenza, assumerebbe il significato di ‘amore omosessuale’, sostenendo che Juan Ruiz avesse voluto mettere in guardia i cristiani dall'omosessualità, assai diffusa invece nella cultura araba (D. Eisenberg, «Juan Ruiz's Heterosexual “Good Love”» in *Queer Iberia. Sexualities, Cultures and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, ed. J. Blackmor and G. S. Hutcheson, Durham-London, Duke University Press, 1999, pp. 250-274).

[6] Resterà estranea a questa trattazione la sezione della parodia delle Ore Canoniche (cc. 372-387) a cui ho dedicato il mio lavoro di tesi di laurea e che tenterò di approfondire in un altro momento.

[7] Le implicazioni comiche del passaggio sono state segnalate maggiormente da A. N. Zahareas, *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Madrid, Estudios de Literatura Española, 1965, pp. 75-79 in cui si prendono dettagliatamente in esame le connotazioni profane dei diversi vocaboli di esplicita o velata procedenza religiosa; A. S. Michalski, «Juan Ruiz's Troba Cazorra: ‘Cruz cruzada panadera’», *Romance Notes*, XI, 2, 1969, pp. 434-438, che indaga sui risvolti comici della sfera semantica del pane, del grano e del mestiere della panettiera; V. Beltrán, *Razones de buen amor. Oposiciones y convergencias en el Libro del Arcipreste*, Valencia, Castalia, 1976, pp. 92-119; J. F. Burke, «Again Cruz, the Baker-Girl; Libro de buen amor, pp. 115-120», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IV, 1980, pp. 253-270; J. L. Bueno, «La ‘troba caçurra’ de Juan Ruiz: Parodia litúrgica», *Romance Notes*, XXI, 1980-1981, pp. 366-370.

[8] L'interpretazione è stata suggerita per la prima volta da Rodrigo A. Molina (cit. da Bueno, *op. cit.*, pag. 366).

[9] Si vedano i numerosi canti liturgici che proliferarono intorno al tema della Santa Croce. Per un rapido cenno, *Analecta Hymnica Medii Aevi*,

ed. G. M., Dreves - C. Blume, Leipzig, 1886-1922, XXXI, pp. 92-97 (alcuni di essi nell'ordine sono: *De cruce Domini, De sancta Cruce oratio devota, De sancta Cruce, De sancta metra*). Per il richiamo interno con le strofe 1055 e 1639, in cui il narratore ripercorre l'itinerario cristologico della Passione utilizzando in rima le tre parole chiave *cruz - luz - luz* -, si veda James F. Burke, *Desire against the Law. The Juxtaposition of Contraries in Early Medieval Spanish Literature*, Stanford, California, Stanford University Press, 1998, pag. 254. Significativa anche la breve introduzione di Righetti sul rito dell'Adorazione della Croce (M. Righetti, *Storia liturgica*, editrice Ancora, Milano, 1950-1956, II, pp. 174-178), in cui si specifica come in Spagna "sotto l'influsso della liturgia di Gerusalemme, la cerimonia fu presto drammatizzata collo scoprimento e l'ostensione della Croce, colla triplice prostrazione ed orazione dinanzi al S. Legno".

[10] "Quando la Cruz veía, yo sienpre me omillava, / santiguávame a ella doquier que la fallava" (121ab).

[11] Per l'utilizzo del termine *pan* e altri vocaboli della medesima sfera semantica (*panadera, horno, hornera, moler, molinero, molino*) come connotazione dell'organo sessuale femminile e allusione più o meno esplicita all'atto sessuale, si veda l'esautività delle fonti e dei materiali che raccoglie L. O. Vasvari, «Lectura polisémica de 'cruz cruzada'», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII, 1983, pp. 299-324.

[12] Per lo studio dei suffissi *-ero* ed *-era* in quanto specificatori di un mestiere, di un'occupazione, di una funzione, di un'inclinazione che adombrano significati allusivi, L. O. Vasvari, *op. cit.*, pp. 313-315.

[13] Si veda per i termini citati l'accurata analisi di Zahareas, *op. cit.*, pag. 76.

[14] Bueno analizza questa terminologia nel suo utilizzo parodico collegato alla figura del mediatore Ferrán García e il suo mancato servizio: "los términos 'homenaje', 'mediador' y 'guía' corresponden tanto a la misión que el Arcipreste esperaba de su mensajero ante la panadera Cruz, como al verdadero culto de la cruz cristiana, a la cual rinde 'homenaje' el pecador porque por ella - mediador - Cristo obtuvo el perdón y nos 'guía' a la salvación". (J. L. Bueno, *op. cit.*, pp. 368-369).

[15] *Ibidem*, pag. 369.

[16] L. O. Vasvari, *op. cit.*, pag. 317 e pag. 323 alle voci *compañero* e *adorar* del glossario da lei accuratamente compilato.

[17] La metafora del sentiero e del passaggio come doppi sensi erotici è di provata provenienza latina. Essa è posta a simbolo dell'atto sessuale o, più frequentemente, dell'organo sessuale femminile. Cfr. V. Reynal, *El lenguaje erótico medieval a través de la obra del Arcipreste de Hita*, Madrid, Playor, 1988, pag. 234 e J. N. Adams, *Il vocabolario del sesso a Roma. Analisi del linguaggio sessuale della latinità*, Lecce, Argo, 1996, trad. it. di M. L. Riccio Coletti e E. Riccio, pag. 122.

[18] Per le fonti dell'episodio e i rapporti della creazione juanruiciana con la tradizione latino-medievale si veda F. Lecoy, *Recherches sur le Libro de buen amor de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Paris, Droz, 1938, pp. 252-261; rist., con rassegna degli studi successivi, a cura di Alan Deyermond, Farnborough, Gregg International, 1974.

[19] L'intenzione parodica del passaggio era già stata messa in evidenza da Lecoy, *op. cit.*, pag. 261, poi approfondita da K. R. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 177-178; L. O. Vasvari, «An Example of "Parodia Sacra" in the Libro the buen amor: "quoniam" "pudenda"», *La Corónica*, XII, 1983-1984, pp. 198-199; R. Ayerbe-Chaux, «La importancia de la ironía en LBA», *Thesaurus*, XXIII, 1968, pp. 231-232.

[20] F. Lecoy, *op. cit.*, pag. 252.

[21] Si veda quest'accezione alla voce *tenda* in *Dizionario Biblico*, a cura di Herbert Haag, ed. it. ampliata a cura di P. Giuliano Gennaro, trad. it. di Rosalba Amerio, Torino, Società Editrice Internazionale, 1960.

[22] Per un *excursus* sugli ordini militari e monastici coinvolti nel corteo d'amore, F. Lecoy, *op. cit.*, pp. 262-263.

[23] Si vedano, per l'individuazione delle fonti, R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Publicaciones de la "Revista de Filología Española", 1957, pp. 205-207. e F. Lecoy, *op. cit.*, pp. 229-236. Quest'ultimo ipotizza, proprio in quanto "la *cántica de los clérigos de Talavera* plonge en plein dans la réalité contemporaine" (*op. cit.*, p. 236), che la composizione possa essere ispirata a circostanze storiche e personali dell'autore, seguendo la suggestione dell'esplicito riferimento a don Gil de Albornoz (vv. 1690ab), arcivescovo di Toledo dal 1337 al 1351, e avanzando l'ipotesi che Juan Ruiz abbia voluto alludere al sinodo toledano del 1342. Anche J. L. Bueno offre valide motivazioni riguardo alla storicità dell'episodio (*La sotana de Juan Ruiz: elementos eclesiásticos en el Libro de buen amor*, South Carolina, Spanish Literature Publications Company, 1983, pag. 77 e ss.). Vale la pena accennare anche all'ipotesi di una presunta apocriefa del testo, sostenuta da Henry Ansgar Kelly, *Canon Law and the Archpriest of Hita*, Center of Medieval and Early Renaissance Studies, Bringhamton, New York, 1984, pp. 87-88, secondo cui si attribuisce la possibile stesura al copista Paradinas. Si veda a proposito anche il breve resoconto che ne dà Bleuca nella sua edizione (*op. cit.*, pp. XVIII-XIX e nota p. 443). Probabilmente addebitabile al copista l'errore che il testo in *cuaderna vía* sia denominato *cántica*, forse per assimilazione alla serie di *cánticas* dedicate alla Madonna, tranne l'ultima dedicata alla fortuna, che precedono l'episodio.

[24] Per un commento a questa sezione, A. N. Zahareas, *op. cit.*, pp. 105-112; R. Ayerbe-Chaux, *op. cit.*, pp. 238-240; L. O. Vasvari, *op. cit.*, 1983-1984, pp. 196-198; A. Deyermond, «Some Aspects of Parody in the *Libro de buen amor*» in Gerald B. Gybbon-Monypenny (a cura di), *Libro de buen amor Studies*, London, Tamesis, 1970, pp. 53-78, in cui si fa riferimento anche all'utilizzo parodico di un formulario epico (Cfr. 1693a, 1694, 1700c).

[25] La nozione di lussuria acquista definitivamente lo statuto di peccato con Sant'Agostino che istituisce un legame consequenziale tra sessualità e peccato originale. Gli stessi sostenitori della tesi naturalistica, come Gregorio nei *Moralia* o Cassiano nelle *Conlationes*, secondo cui la sessualità era un dono di Dio e se egli non avesse voluto che gli uomini si unissero e si riproducessero nel piacere non avrebbe creato l'uomo e la donna né attrazione reciproca fra i due sessi, non riconoscevano senza timore e sospetto la naturalezza dell'atto sessuale. (Cfr. C.

Casagrande e S. Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000, pag. 149 e ss.).

[26] *Psallite nomini eius, quoniam suave* (Salmi, 134, 3) [cantate inni al suo nome, perché è buono]. Il verso appare come un adattamento di un passo della *Consultatio*: “o quam dolor anxius, quam tormentum grave / nobis est dimittere quoniam suave” (cit. da R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, pag. 206).

[27] Per un'accurata indagine sugli eufemismi latini per *cunnus* e sulla parodia di *quoniam suave*, si veda L. O. Vasvari, *op. cit.*, 1983-1984, pag. 197.

[28] Questo aspetto parodico della figura della vecchia ruffiana come fonte di una salvezza tutta fisica e terrena è ben evidenziato da A. S. Michalaski, «La parodia hagiográfica y el dualismo eros-thanatos en el Libro de buen amor», in *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso internacional sobre el Arcipreste* (1972), ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Seresa, 1973, pp. 57-77.

[29] Per un'analisi contrastiva tra la narrazione di S. Agostino e quella dell'Arciprete, si veda sempre Michalaski (*op. cit.*, pp. 64-74) in cui si mettono in evidenza i punti di contatto e di ripresa tra i due testi e una possibile originaria ispirazione che Juan Ruiz dovette trarre dalla *Confessio* goliardica dell'Archipoeta.

[30] F. Lecoy, *op. cit.*, pag. 361. A sostegno di questa convinzione si rimandava alle forme latine raccolte da Lehmann alla voce analitica *Predigten, scherzhafte, parodistische* (P. Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, München, Drei Masken Verlag, 1922, pag. 251) e, per le forme francesi, all'articolo di E. Picot, «Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français», *Romania*, XV, 1886, pp. 358-422.

[31] P. L. Ullman, «Juan Ruiz's Prologue», *Modern Language Notes*, LXXXII, 1967, pp. 149-170. Si veda anche l'attenta analisi di J. A. Chapman «Juan Ruiz's 'Learned Sermon'» in G. B. Gybbon-Monypenny (a cura di), *op. cit.*, pp. 29-50, che completa l'articolo di Ullman sull'ispirazione agostiniana del prologo e sul marcato impianto retorico che l'autore costruisce.

[32] “Onde yo, de mi poquilla ciencia e de mucha e grand rudeza, [...] fiz esta chica escriptura en memoria de bien e conpuse este nuevo libro en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar” (*Libro de buen amor*, *ed. cit.*, pag. 9, 95-99).

[33] A. N. Zahareas, *op. cit.*, pp. 21-42. Le potenzialità parodiche del prologo-sermone saranno poi riassunte da A. Deyermond, *op. cit.*, pp. 56-57

[34] *Libro de buen amor*, *ed. cit.*, pag. 10, 121-122.

[35] *Libro de buen amor*, *ed. cit.*, pag. 10, 117-119.

[36] V. Beltrán, *op. cit.*, pag. 52. Si veda anche l'intervento di H. Rodríguez Vecchini, «La parodia: una alegoría irónica. Reflexión teórica a partir del Libro del Arcipreste y del Quijote», *La Torre*, XXIII, 1992, pp. 365-432, in cui si riflette sul continuo slittamento dei piani, quello dell'apparenza e quello dalla realtà, a partire dallo studio parallelo dei prologhi del *Libro de buen amor* e del *Quijote*.

[37] C. Real de la Riva, «El libro de buen amor de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita» in *Grundriss der Romanische Literaturen des Mittelalters*, vol. IX, t. 1, fasc. 4, Carl Winter, Universitätsverlag, Heidelberg, 1985, pag. 61.

[38] “Es indiscutible que esta moralización no es una ampliación ni un desarrollo, sino una tergiversación doctrinal ambigua, contraria y forzada a la obra primitiva, que el autor sigue amando, ya que simultaneamente introduce elementos y correcciones en la misma línea creacional de la primera redacción.” (*Ibidem*).

[39] Il passaggio è commentato da A. Deyermond, *op. cit.*, pag. 72; R. Ayerbe-Chaux, *op. cit.*, pag. 237; A. N. Zahareas, *op. cit.*, pag. 134.

[40] V. Bertolucci - C. Alvar - S. Asperti, *L'area iberica*, Bari, Editori Laterza, 1999, pp. 71-73.

[41] Per un'introduzione sul genere della *pastourelle* in Francia, A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion Libraire, 1904², pp. 1-44 e M. Zink, *La pastourelle*, Paris-Montréal, Bordas, 1972. Ecco una delle definizioni poetiche di pastorella raccolte da Zink: “Le chevalier-poète traverse les campagnes. Soudain lui apparaît au détour du sentier, jeune et belle, assise au bord d'une fontaine ou à l'ombre d'un bosquet, une bergère qui garde ses moutons en chantant ou en tressant une couronne de fleurs. Il s'approche d'elle et lui offre les joies de l'amour. Pour la convaincre, il use de la flatterie, lui promet les cadeaux les plus riches et même un train de vie princier. La 'pastoure' accepte quelquefois sans aucune hésitation, mais le plus souvent elle invoque son honnêteté ou la crainte que lui inspirent ses parents [...]. Dans ce cas, le séducteur insiste et tantôt voit sa prière acueillie, tantôt prend de force ce qu'on lui refuse, tantôt encore se retire devant la fierté de la bergère ou devant les menaces de bergers accourus.” (pag. 28).

[42] A. Jeanroy, *op. cit.*, pag. 21.

[43] Sulla tradizione medievale del riso e i legami con la cultura popolare si veda il fondamentale studio di M. Bachtin, *L'opera di François Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979. Molto interessante anche la rassegna teorica di Massimo Bonafin sulla cultura del carnevale e sui suoi sistemi semiotici, «Carnevale, antropologia e semiotica», in M. Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, Utet, 2001, pp. 68-92.

[44] Si ricordano i commenti di A. Deyermond, *op. cit.*, pp. 62-64; A. N. Zahareas, *op. cit.*, pp. 147-152. Per un approfondimento del carattere carnevalesco dell'episodio si veda anche il capitolo “Charivari and the Serranas” in J. F. Burke, *op. cit.*, pag. 183 e ss.

[45] Vicente Beltrán, allineandosi al filone critico che interpreta l'episodio delle pastore come un'allegoria morale, un percorso catartico che vede implicato il protagonista in qualità di peccatore alla ricerca della carità cristiana (cfr. R. Ayerbe-Chaux, *op. cit.*, pag. 229, per cui i quattro

episodi del protagonista con le *serranas*, sigillati dalle liriche a *Santa María del Vado* e da quelle dedicate alla Passione di Cristo immediatamente successive, presuppongano la visione allegorica della “lucha de las pasiones de la concupiscencia y la codicia con la razón, que no siempre triunfa”), vede proprio nell’incontro con l’ultima serrana, nella mostruosità della sua descrizione fisica, il culmine di tale percorso di purificazione, il punto più infimo della degradazione e del peccato che segnano, di conseguenza, anche il punto di svolta verso la salvezza: “De este infierno empieza Juan Ruiz a emerger al hallarse con Alda, la cual, junto con esa otra yo terrible que la precede, me hace recordar la doble función del Satanás gigantesco que Dante colocó en el arduo camino que lleva su protagonista hasta los cielos. Al final de su descendimiento, Dante se halla en el centro de la tierra, es decir, en el punto del universo precisamente más distante de Dios. [...] A través, pues, de la femineizada Alda alcanza el Arcipreste el llano, pero antes de interesarse en él irá a postrarse ante la imagen de María” (*op. cit.*, pag 274). L’effetto è sicuramente amplificato dal paragone biblico con il mostruoso scenario apocalittico introdotto, burlescamente, ai versi 1011ab, in cui Alda appare una vera e propria personificazione del male: “En el Apocalipsi Sant Johan Evangelista / non vido tal figura nin de tan mala vista”. Ancora più scioccante dovette risultare questo personaggio al lettore medievale, se consideriamo Alda pastora come contraltare parodico di una ben più famosa Alda, sposa del paladino “Roldán”, eroe della *Chanson de Roland*, così come la ricorda un *romance* di cui è protagonista: “En París està doña Alda, / esposa de don Roldán; / trezientos damas con ella para la acompañar” (*Romancero*, ed. di G. Di Stefano, Madrid, Taurus, 1993, pp. 381-383 e V. Reynal, *Las mujeres del Arcipreste de Hita. Arquetipos femeninos medievales*, Barcelona, Puvill S. A., 1991, pp.111-121). Si veda anche la lettura di W. Casillis «El significado arquetípico de las serranas en el Libro de buen amor», *La Corónica*, 27, 1, 1998, pp. 81-98, che analizza l’episodio alla luce del mito della ricerca (*quest-myth*) della critica archetipica di Northop Frey.

[46] M. Zink, *op. cit.*, pp. 88-89.

[47] Non sembra sottolineare quest’aspetto, invece, l’analisi di V. Reyanal delle figure femminili del *Libro de buen amor* (*op. cit.*, pp. 65-72), secondo cui la descrizione della *mujer ideal* segue un movimento di avvicinamento che va dai “rasgos generales, de bulto, para descender luego a los pormenores o detalles más significativos” (pp. 66-67) e in questa tecnica fotografica i dettagli più minuti – come i denti, le gengive e quant’altro – rispondono semplicemente a un virtuosismo descrittivo: “¿O acaso le vamos a negar al Arcipreste las dotes de observación, aun en los detalles más minuciosos? Ni mucho menos; éste es su don máspreciado, lo más sobresaliente de su poesía; nada, en efecto, idealiza de tal forma que se salga de la realidad circundante.” (pag. 69).

[48] J. K. Walsh, «Juan Ruiz and the Mester de clerezía: Lost Context and Lost Parody in the Libro de buen amor», *Romance Philology*, XXXIII, 1979-1980, pp. 67-69.

[49] F. Lecoy, *op. cit.*, pp. 200-212; A. N. Zahareas, *op. cit.*, pp. 209-217; A. S. Michalaski, «La parodia agiográfica y el dualismo eros-thanatos en el Libro de buen amor» in *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso internacional sobre el Arcipreste (1972)*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Seresa, 1973, pp. 57-77; R. Ayerbe-Chaux, *op. cit.*, pp. 235-236; A. Deyermond, *op. cit.*, pp. 65-67; F. P. Casa, «Toward an Understanding of the Arcipreste’s Lament», *Romanische Forschungen*, LXXXIX, 1967, pp. 403-475. Per un confronto con il lamento di Pleberio in *La Celestina*, si veda B. W. Wardropper, «Pleberio’s Lament for Melibea and Medieval Elegiac Tradition», *Modern Language Notes*, LXXIX, 1964, pp. 139-152.

[50] Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, 1947, pag. 43.

[51] Si veda sempre Salinas per un attento esame dei *loci comunes* medievali dell’*ubi sunt?*, del *contemptus mundi* e della morte come fenomeno di purificazione sociale e di liberazione terrena.

[52] F. Lecoy, *op. cit.*, pag. 206.

[53] Alan Deyermond, *op. cit.*, pag. 66.

[54] John K. Walsh, *op. cit.*, pp 66-67. Sempre nel medesimo articolo Walsh evidenzia la vicinanza stilistica tra alcune quartine dell’*elegia* per la morte di Trotaconventos e alcuni versi dei *Proverbios de Salomón* a cui probabilmente fanno da eco parodico (pp. 77-78).

[55] Si vedano gli interventi di K. R. Scholberg, *op. cit.*, pp. 175-177; A. Deyermond, *op. cit.*, pp. 64-65; R. Ayerbe-Chaux, *op.cit.*, pp. 229-230; per l’individuazione delle fonti e la struttura dell’episodio in rapporto al genere letterario della battaglia allegorica e, in particolare, alla *Bataille de Caresme et de Carnage*, testo francese del XIII secolo, che sembra costituire il referente più immediato, si vedano F. Lecoy, *op. cit.*, pp. 245-250 e K. M. Laurence, «The Battle between Don Carnal and Doña Cuaresma in the Light of Medieval Tradition» in Gerald Gybbon-Monypenny (a cura di), *op. cit.*, pp. 159-176.

[56] Si confrontino ad esempio il massiccio impiego del verbo nel *Cantar de Mío Cid*, in corrispondenza delle fasi più acute della battaglia e, ugualmente, l’uso del grido di guerra prima della carica, come ad esempio ¡*Feridlos, cavalleros!* (vv. 597, 720, 1139) o ¡*Yo só Ruy Díaz!* (vv. 721, 1140).

[57] Per una scelta antologica della lirica goliardica, Ricardo Arias y Arias (a cura di), *La poesía de los goliardos*, Madrid, Gredos, 1970.

[58] Per l’individuazione delle fonti dell’apologo dell’*ermitaño* ubriaco, fornicatore e omicida si veda al solito F. Lecoy, *op. cit.*, pp. 150-154 e V. Marmo, *Dalle fonti alle forme*, Napoli, Liguori Editore, 1983, pag. 45.

[59] F. Lecoy, *op. cit.*, pag. 152.

[60] Per le fonti di queste quartine si veda Vittorio Marmo, *op. cit.*, pp. 48-49.

[61] Il verso 573b potrebbe addirittura nascondere un doppio senso erotico: si ricordi a proposito la metafora del passaggio e del sentiero come doppi sensi erotici (J. N. Adams, *op. cit.*, pag. 234) e si confronti la quartina 386 “Nunca vi cura de almas que tan bien diga completas; / vengán fermos o feás, quier blancas o quier prietas, / díganse *converte nos*; de grado das las puertas; / después *custodi nos* te ruegan las encubiertas”.

[62] Rispettivamente: “Si vieta ai chierici di praticare uffici e commerci mondani, soprattutto se indecorosi per l’ordine cui appartengono. Si raccomanda loro inoltre di non frequentare saltimbanchi, giocolieri e commedianti, di evitare assolutamente le osterie, a meno che non si trovino in viaggio, [...] e di non giocare ai dadi né ad altri giochi d’azzardo” ; “Si mostrano in pubblico nudi, dormono dove trovano un po’ caldo, amano le osterie, il gioco e le meretrici, si procurano da vivere con una condotta peccaminosa, radicati nelle loro abitudini, non abbandonano la loro setta, cosicchè non rimane alcuna speranza di poterli convertire a una vita onesta”. Cito da P. Rossi (a cura di), *Carmina Burana*, Milano, Bompiani, 1995³, pp. LIV-LV.

[63] Si vedano a proposito P. Salmon, *L’office divin. Histoire de la formation du bréviare*, Paris, Les Indications du Cerf, 1959, pag. 40 e ss. e C. Casagrande - S. Vecchio, *op. cit.*, al capitolo dedicato al peccato dell’ accidia.

[64] Ne sono esempi la parodia delle Ore Canoniche (372-387) a cui fa seguito la menzione del peccato d’accidia come causa di molti mali (“Con la Açidia traes estos males atantos”, 388a) e la sua trattazione nel decalogo delle *Armas del cristiano* (1600-1601) dove si raccomanda “que las Oras no se callen”.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 3, (luglio - dicembre 2003), sezione Addenda

© Artifara

ISSN: 1594-378X





La formazione culturale del sovrano *daquém e dalém mar*, nel Cinquecento portoghese

Valeria Tocco^[*]

Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho
 Destemperada e a voz enrouquecida,
 E não do canto, mas de ver que venho
 Cantar a gente surda e ensurdecida.
 O favor com que mais se acende o engenho
 Não no dá a pátria, não, que está metida
 No gosto da cobiça e na rudeza
 Duma austera, apagada e vil tristeza.

Luís de Camões, *Os Lusíadas* (1572), X,
 145

Qualche anno fa, mi sono occupata della letteratura cosiddetta “speculare” in Portogallo, cercando di indagare l'impatto delle Scoperte su questo genere di trattatistica^[1]. La panoramica dei testi pedagogico-politici portoghesi conosciuti, editi o manoscritti (anche se molti – a quanto pare – rimangono in attesa di studio nei meandri inesplorati dei fondi bibliotecari portoghesi)^[2], indicava, infatti, che la nascita e la grande fioritura di trattati sull'arte del governo e le virtù del principe si dava, curiosamente, in due momenti cruciali anche della storia delle imprese marittime: ovvero, tra il 1418 e il 1438, alla corte dell'appena instaurata dinastia di Avis, che nel 1415, conquistando Ceuta, aveva dato l'avvio all'espansione oltremare; e tra il 1522 e il 1554, al volgere della china delle stesse scoperte, e all'insorgere di problematiche (amministrative e politiche) relative alla presenza portoghese *além mar*^[3]. Mi ero chiesta allora se l'epopea marittima, che tanto operò sulla cultura portoghese dell'epoca (nonché europea, del resto)^[4], avesse anche agito sulla trattatistica, magari informando il re e il principe di fronte ad una nuova responsabilità, ad un nuovo ruolo: ovvero mi ero domandata se la trattatistica pedagogico-politica avesse accolto peculiari istanze nel disegnare il profilo di un sovrano sul cui impero non tramontava mai il sole.

La conclusione a cui ero giunta in quel frangente fu che, durante il secolo e mezzo che va da metà Quattrocento a fine Cinquecento, gli *specula* lusitani non accolgono l'espansione territoriale se non in maniera circostanziale^[5], e non quale elemento nuovo da considerare per la costituzione dell'immagine del sovrano e per la riflessione sulla sua funzione di governo. La ragione di ciò si può rintracciare – come sintetizza Bigalli – nel fatto che «l'espansione d'oltremare ... si costituisce come dilatazione dello stato portoghese, come la riproduzione, anche negli spazi del *mare Indicum*, degli schemi formali-giuridici che reggono la *respublica* metropolitana. In questo senso – continua –, l'azione del sovrano ... non si presenta come esterna coercizione ... di compagini statuali che, pur subordinate, mantengono una compiuta individualità ... Le entità politiche del mondo barbarico ricadono invece nella sfera di applicazione dell'*imperium*, espressione della volontà sovrana che da un lato le delegittima e destituisce di personalità, nel momento in cui le sottopone – attraverso il potere delegato del viceré – all'unica fonte legittima di potere; ma dall'altro, e proprio grazie a questo processo, le trasforma in articolazioni dello stato»^[6]. È per questo motivo, dunque, che, per espletare il suo *officio*, al sovrano valevano le tradizionali virtù e qualità morali ed etiche, oramai consacrate dalla letteratura politica fin dall'antichità classica^[7]. In effetti, i trattati portoghesi

ripetono sostanzialmente quei motivi strutturanti del genere *speculum principis* che, da Egidio Romano in poi, ricorreranno – pressoché invariati – dal Medio Evo all'Età Moderna, quali l'origine divina del potere; l'eccellenza della monarchia ereditaria come forma di governo; le virtù che il sovrano deve saper mostrare in quanto modello per i propri sudditi (le cardinali e teologali; la *sabedoria*, clemenza, pietà, liberalità, magnificenza); il concetto del potere quale *ofício*; l'importanza dell'esercizio fisico nello sviluppo delle capacità guerriere; la distinzione tra re e tiranno; tra guerra giusta e guerra ingiusta; la metafora organica dello stato; il corpo mistico del re; ecc..

Visto ormai che la *dilatação do Império* in sé e per sé non sembra incidere più di tanto sulla figura del sovrano e soprattutto sul ruolo che deve svolgere su tutto il suo regno, trovandosi impegnato nella stessa misura oltremare così come nella madre patria, ora mi preme, invece, indagare – al di là degli stereotipi del genere – i principi della formazione culturale di un sovrano che, comunque, regna su un'amplessissima compagine territoriale; vorrei, insomma, cercare di discriminare (compito non sempre facile) tra l'ideale culturale che i trattati attribuivano al principe e la cultura che egli veramente dimostrava di possedere. Mi soffermerò sul Cinquecento, poiché rappresenta un'epoca aurea per la monarchia degli Avis, ma parimenti un'epoca politicamente e ideologicamente problematica, sia per le vicende dell'Oltremare orientale (l'organizzazione e il consolidamento della presenza portoghese in India e Asia) e Occidentale (la strutturazione amministrativa del Brasile e i conflitti con i francesi in quei paraggi), sia per i conflitti in Africa (con la perdita di numerose piazzeforti), sia anche per l'incerto futuro dinastico (che, in effetti, con la morte del poi mitizzato D. Sebastião apre le porte ai sessant'anni di monarchia duale), sia, infine, per il dibattito attorno all'umanesimo cristiano.

Facendo fede alle cronache dell'epoca, pare notevole, nei primi anni del XVI secolo, «o empenho de D. Manuel e sobretudo de D. João III na educação literária da família real»^[8], sebbene, come avvisa lo stesso José Sebastião da Silva Dias, «as palavras dos cronistas [da cui si trae anche questa informazione] devem entender-se *cum grano salis*»^[9] (e ricordiamoci le sagge parole di Fernão Lopes, nel prologo della *Crónica del Rei D. João I*, sulla *mundanal afeição* che guida la penna dei cronisti)^[10]. In realtà, fino al passaggio sotto la corona asburgica, in Portogallo vengono elaborati molti trattati per l'educazione morale e politica del principe^[11], come ad esempio, tra i più noti: Fr. António de Beja, *Breve Doutrina e Ensinança de Príncipes*, Lisbona, Germão Galhardo, 1525, dedicata al re D. João III^[12]; Lourenço de Cáceres, *Condições e Partes que Há-de Ter um Bom Príncipe (Doutrina ao Infante D. Luís)*, dedicato, appunto all'Infante D. Luís, fratello del sovrano, composto tra il 1525 e il 1528 e trádito manoscritto; Lourenço de Cáceres, *Tratado dos Trabalhos do Rei*, che risale agli anni attorno al 1544 ed è offerto a D. João III: anch'esso ci resta solo manoscritto^[13]; Francisco de Monzón, *Libro primero del espejo del príncipe cristiano*, Lisbona, Luís Rodrigues, 1544, diretto al principe D. João (la seconda edizione, del 1571, sarà, invece, dedicata a D. Sebastião)^[14]; António Pinheiro, *Da [Criação] dos Príncipes*, redatto probabilmente dopo il 1545, dedicato al principe D. João, che l'anno precedente era stato giurato erede al trono: di esso ci è giunto solo un ampio frammento, conservato alla Biblioteca Pública di Évora (CXII-1-21, fl. 48r-60v); Sancho de Norona, *Tratado Moral de Louvores e Perigos Dalguns Estados Seculares*, Lisbona, 1549, ancora per il principe D. João^[15]; Diogo de Teive, *Institutio Sebastiani primi* (Lisbona 1558 e Lisbona 1565 – entrambe dedicate al monarca in potenza e rivolte all'istitutore di questo, D. Francisco de Sá)^[16]; Fr. Jerónimo Osório, *De Regis Institutione et Disciplina*, dedicata a D. Sebastião già re (Lisbona, Francisco Correia, 1572)^[17].

Bisogna notare, in primo luogo, che dei vari trattati cinquecenteschi conosciuti, almeno tre sono dedicati al re nell'esercizio delle proprie funzioni, tre sono diretti al futuro re, e due, infine, sono offerti a un principe non ereditario. Nella trattatistica lusitana di genere "speculare", praticamente non esistono testi diretti al re bambino: anche per quelli offerti all'*infante* che diventerà re, il destinatario è già almeno adolescente.

È già stata notata la sostanziale mancanza di originalità piena dei trattati portoghesi di questo tipo, anche se, come ammonisce Fiorella De Michelis Pintacuda, testi del genere vanno valutati «in base non all'originalità dei singoli spunti ma alla struttura e all'intenzione dell'insieme»^[18].

In linea generale, gli *specula* lusitani sembrano preoccupati di disegnare il profilo etico-morale ideale del re più che stabilire il suo itinerario formativo in termini concreti, abbozzandolo al contrario a tratti alquanto generici^[19]: prevale la preoccupazione di orientare ed esortare più che di educare il principe e il re, ossia la retorica epidittica prevale sulla precettistica pedagogica in senso stretto, attraverso il convenzionalmente scolastico uso di *exempla* da seguire o da aborrire, tratti dalla storia patria, classica o biblica. Sono, perciò, in prevalenza manuali per il perfetto principe e il buon governo, non manuali per la formazione del re. In essi, come rileva Ana Isabel Buescu, «sobreleva, com efeito, a *representação* do perfeito monarca no desempenho do ofício régio, através dos exercícios das virtudes consideradas necessárias ao bom governo»^[20].

Quasi contemporaneamente alla pubblicazione del *Libro Primero del Espejo del Principe Cristiano* di Monzón (1544), anche António Pinheiro, precettore del principe ereditario, «praticamente, ministro da instrução de D. João III» (come è stato definito)^[21], delinea il percorso formativo del futuro sovrano. Prima di costoro, e cioè fino alla prima metà del Cinquecento^[22], la formazione del futuro sovrano e del sovrano stesso era stata affidata alla sola riflessione morale su modelli e antimodelli adottati a esemplificazione e non sulla sua formazione culturale in senso stretto. Anche se la *sabedoria* è sempre stata considerata essenziale per colui che dovrà regnare o che comunque farà parte dell'*entourage* del re, essa, tuttavia, godrà di una diversa interpretazione a seconda del trattatista, prevalendo comunque la sua «dimensione teoretica» e la sua «valenza pratica, di controllo delle passioni»^[23].

In questa oscillazione sul peso specifico e relativo della *sabedoria*, e sulla sua identificazione o meno con lo studio e l'acculturazione, si riflette il grande dibattito ideologico tra “conservatori scolastici” e “progressisti erasmiani” che echeggia potentemente anche in Portogallo, soprattutto nel periodo tra la fondazione del *Colégio das Artes* a Coimbra (1547) e il suo passaggio nelle mani della Compagnia di Gesù (1555)^[24].

Leitmotiv di tutti gli *specula*, e in particolare del trattato di Jerónimo Osório, riguardo alla formazione culturale del sovrano, è l'opposizione tra coloro che credono che l'istruzione sia necessaria all'esercizio del potere e coloro che, al contrario, la ritengono superflua o addirittura dannosa^[25], riflettendo, dunque, l'evidenza che l'avversione alla cultura, l'opposizione e l'inconciliabilità tra “armi e lettere”, di sapore medievale^[26], non si era esaurita negli anni del regno di D. Manuel, ma perdurava per tutto il secolo, divenendo forse più acuta nel periodo di D. Sebastião.

Questa particolare contraddizione di fondo – ovvero la sopravvivenza di schemi culturali medievali in pieno Rinascimento – è caratteristica del Portogallo delle Scoperte, che si trova lacerato tra una proiezione politico-economica internazionale e una struttura socio-culturale interna ancorata a schemi ancora feudali, dove i privilegi dei ceti tradizionalmente alti venivano continuamente ribaditi dalla classe dirigente, raccolta attorno al monarca^[27].

Ma quale cultura deve dimostrare il sovrano portoghese del Cinquecento?

Lourenço de Cáceres (che nei *Trabalhos do Rei* non annovera tra le fatiche del sovrano quella della “formazione culturale continua”, ma solo le molte che conseguono all'esercizio delle virtù cardinali, limitandosi ad accennare al fatto che i re «*não podem ser moços para folgar nem velhos para repousar nem enfadados para se apartar*», nei confronti di altre categorie sociali, tra cui mercanti, religiosi e letterati) nella *Doutrina ao Infante D. Luís*, invece, privilegia il sapere pratico rispetto a quello astratto-teorico, pur non disprezzando «o estudo da sabedoria, que mui muito atalho é para a prudência» (p. 559). Ma, notando come «*excelentes Reis e louvados Príncipes houve em nossas Crônicas que, ocupados sempre na guerra dos infelizes e na governança do Reino, não puderam ter*

tanto conhecimento das letras» (p. 558), auspica che il fratello del re, intento ai piaceri della caccia, sappia almeno «misturar as regras da doutrina com o uso das cousas» (p. 559)^[28]. Insomma, nonostante riscontri esempi, nella storia, di una convivenza ottimale di armi e lettere, per i principi portoghesi – non versati tradizionalmente allo studio – la sapienza più importante risulta, alla fin fine, solo la devozione cristiana e cattolica (cap. VI).

Forse sarà per questa ragione, ovvero – per dirla brutalmente – per la sostanziale ignoranza del principe, esperto appena nell'esercizio paramilitare della caccia^[29] (bastano le parole della dedica di Cáceres all'*infante* D. Luís: «Assim que, enquanto Vossa Alteza, gastar os dias melhores no exercício da caça, escrever-lhe-ei alguns conselhos da doutrina colhida dos livros que achei»), che il ruolo di amici, ministri e consiglieri diventa oltremodo delicato e preponderante nella trattatistica pedagogico-politica portoghese, al di là della mera riformulazione di un *topos*^[30]. Ci si accorge, in effetti, che lo spazio dedicato a ministri e consiglieri – in questi trattati come in ogni opera che accolga istanze speculari – sia quasi maggiore rispetto a quello riservato al proprio re o principe.

Lo stesso Fr. António de Beja, il più “umanista”^[31] tra i trattatisti portoghesi, concede uno spazio più ampio dei suoi successori all'importanza dello studio per l'esercizio ottimale del potere, conferendo ad esso, addirittura (e controcorrente) il primato rispetto alle armi. Ma anche questo “discepolo” di Pico della Mirandola^[32], questo lettore indefesso dei trattati pedagogico-politici precedenti, si sofferma poco sull'educazione del principe: arriva ad affermare che il principe «...há de procurar ser tão experto em todas as cousas e há de saber tanto que possa, por si só, julgar e não ter necessidade de juízos alheios, não desprezando, com tudo isto, os ditos de outros que deve ouvir, em especial se são sábios e de sábios» (*Prudência*, cap. III); lo ammonisce contro i pericoli dell'ignoranza, ma insiste su altre virtù (temperanza, liberalità, giustizia, ecc.); e mette in guardia il sovrano principalmente contro la cupidigia. Tuttavia, pur non consigliando alcun itinerario formativo (si rivolge al già re D. João III, il quale, in questa sua prima fase di governo – il trattato di Beja è del 1525 –, è particolarmente attento alle istanze culturali e educative)^[33], Fr. António ritiene comunque opportuno esortare il sovrano a continuare a studiare, insistendo sul fatto che «é necessário que [il sovrano] leia e seja dado às letras, onde achará o que por si só não basta fazer» (*Sabedoria*, cap. VII).

Fr. António indica nella prudenza la virtù principale per un buon sovrano cristiano poiché, citando Seneca, essere prudente significa: «exercitar[-se] em ordenar cousas presentes, em prover as futuras e na lembrança das passadas» (*Prudência*, cap. II). Ciò che è nuovo, rispetto ai suoi omologhi lusitani precedenti, è che Fr. António connette la prudenza con la sapienza e la sapienza con lo studio delle lettere umane e non solo con la devozione cristiana. Anche Sancho de Noronha, poi, quando parlerà di *sabedoria* lo farà sempre in connessione con la *prudência*, virtù che considera – come Fr. António de Beja – fondamentale per l'esercizio del potere. Tuttavia, e al contrario di Fr. António, non abbinerà mai *sabedoria* e *prudência* allo studio delle lettere umane.

Il non scordarsi delle “cose passate” ha anche valore culturale per Fr. António, perciò. E questo aspetto rimanda immediatamente a tutta quella letteratura che recrimina sulla mancanza di mecenatismo, da una parte, e sulla mancanza di una produzione letteraria che accompagni (e celebri) le imprese militari portoghesi dall'altra (si pensi al prologo di Garcia de Resende al suo *Cancioneiro Geral*; all'*Ode I* di António Ferreira; alla orazione inaugurale dell'Università di Coimbra proferita da António Pinheiro; alle numerose ottave dei *Lusíadas* in proposito, ecc.).

Dobbiamo anche rilevare un particolare alquanto illuminante sull'istruzione dei destinatari dei trattati presi in esame. A parte Diogo de Teive e Jerónimo Osório, che redigono i loro testi in latino (poiché non solo sono destinati in realtà ai precettori e non direttamente al principe, ma soprattutto ambiscono ad un pubblico internazionale)^[34], negli altri casi non una citazione in latino (quando è presente) rimane senza traduzione. Fr. António accompagna ogni sentenza nella lingua di Cicerone con una parafrasi in portoghese; Lourenço de Cáceres, al contrario, non riproduce l'originale ma

soltanto la traduzione in volgare del testo latino citato; e neppure Sancho de Noronha cita una sola riga in latino, pur costellando il suo trattato di *exempla* biblici e patristici. E ciò la dice lunga sulla cultura effettiva del principe portoghese del Cinquecento (e su quanta distanza separa i primi principi di Avis da D. João III)^[35].

Chi, al contrario, si preoccupa di fornire un itinerario pedagogico, come si è già detto, è António Pinheiro, precettore del principe D. João e – non a caso – traduttore, nel 1541, del *Panegirico a Traiano* di Plinio. António Pinheiro sembra essere il primo ad occuparsi “scientificamente” in portoghese (il coevo trattato di Monzón è in spagnolo) dell’educazione principesca, forse influenzato dalla sua stessa esperienza. Egli sviluppa ciò che già nel trattato di Beja, pur senza i dovuti approfondimenti metodologici, risultava fondamentale: l’importanza degli studi umanistici nella formazione di un futuro re, fin da piccolo. E in ciò risiede la seconda novità del testo di Pinheiro (del cui trattato purtroppo restano solo sei capitoli, come ho già accennato): ovvero l’attenzione alla figura del sovrano in potenza, del sovrano ancora bambino. Egli, basandosi sull’ampia letteratura a riguardo (da Vergerio a Erasmo, passando per le *Institutiones Oratoriae* di Quintiliano)^[36], stabilisce l’età in cui il principe deve essere sottratto alle cure femminili, l’età in cui deve cominciare a imparare a leggere e scrivere, insistendo sul carattere ludico che questa prima fase di apprendimento deve mantenere: a 12 anni, il principe deve dimostrare già piena padronanza della lingua scritta e orale, del latino e di altre discipline che gli sono utili a svolgere quelle funzioni politiche a cui è chiamato già in così tenera età.

Gli fanno eco Teive e Osório.

In particolare, Jerónimo Osório, strutturando il suo trattato come dialogo filosofico (o «controvérsia», come egli stesso lo definisce, p. 363), si concentra sulla formazione completa del sovrano, fin da bambino, proponendo strategie informali e istituzionali secondo una semplice direttiva: «é meu desejo que el Rei D. Sebastião, tanto quanto a idade lho permita, se aplique a três coisas: à luta, às letras, à religião» (p. 25). Sebastião è già re quando Jerónimo Osório scrive la sua *Institutio*, ma è ancora adolescente (nasce nel 1554).

Nel lungo trattato, Osório riecheggia e ribadisce (in modo, a volte, alquanto prolisso), quei precetti didattici fondamentalmente erasmiani^[37], auspicando –controcorrente in Portogallo– l’alleanza tra principe e filosofo, e prospettando un modello pedagogico che, come è stato rilevato per altre tradizioni culturali, «connette strettamente l’utopia politica e l’utopia pedagogica sul terreno della *nourriture* del Delfino»^[38]. Del resto, proprio nello stesso periodo – sottolinea Bigalli –, anche «il re tevano assume i contorni del sapiente, del filosofo coronato: giacché la vera “sapiencia” [per Teive] non risiede soltanto nel momento teoretico, nella contemplazione della divinità; ma anche nel suo tradursi in sapere efficace»^[39]. La consapevolezza di Osório di stare proponendo uno schema rivoluzionario è patente nelle dichiarazioni del protagonista del dialogo circa i pericoli in cui incorre, i rischi (anche della propria vita) che corre colui che sostiene la cultura del sovrano e, in particolare, lo studio della filosofia da parte di chi regge il regno^[40]. E ciò informa chiaramente sul clima ideologico instauratosi in Portogallo durante la realizzazione del Concilio di Trento.

Lo scontro tra strutture scolastico-medievali e umanistico-rinascimentali si delinea nel trattato di Osório nelle figure dei tre personaggi principali in conversazione^[41]: Lourenço Pires de Távora per la prima corrente, D. Jerónimo Osório stesso per la seconda. Francisco Sá de Meneses, poi, filiandosi anch’egli in quest’ultima corrente, ne rappresenta – in materia di arte di governo – quella più vicina a posizioni latamente “machiavelliche”^[42]. Il personaggio Osório smonterà le posizioni sia di Távora, sia di Meneses, proponendo l’immagine di un sovrano colto, intelligente, forte, giusto, moderato, devoto ma non bigotto^[43].

La convinzione, tutta rinascimentale, della possibile e auspicabile armonizzazione tra armi e

lettere e l'ideale prettamente umanistico di re colto (sostanzialmente espressa, per Osório, nel motto latino *mens sana in corpore sano*), determinano il programma educativo del Vescovo di Silves, basato su esercizi fisici e regole igieniche (giochi, sport, attività all'aria aperta, alimentazione equilibrata e moderata in vista di allenare il corpo alla prestanza, agilità, robustezza e vivacità), e su un completo programma di studi che, escludendo qualsiasi «ofício mecánico», prevede grammatica, storia (Cesare, Sallustio, Tito Livio), poesia (Virgilio, Orazio), e addirittura dialettica, retorica, eloquenza, filosofia, musica, aritmetica, geometria e astronomia – queste ultime, da somministrarsi al futuro re con moderazione e limitatamente alla prospettiva funzionale dell'esercizio del potere.

È interessante notare la sostanziale coincidenza tra le critiche sollevate da Osório alla nobiltà e alla corona in materia di istruzione, cultura e scelta dei ministri con quelle presenti nel poema epico nazionale, *Os Lusíadas* (1572), pubblicato nello stesso periodo del *De Institutione*^[44].

Se Távora afferma perentoriamente che tradizionalmente in Portogallo «*todos eram rudes e ignorantes então. Até mesmo muitos nobres havia que nem sequer ler sabiam*» (p. 54) e che gli imperi «*destroem-se ... com uma vida dada excessivamente às letras*» (p. 55), bastando al re «*que saiba ler e escrever, e que possua alguns conhecimentos de poesia latina e história romana*», poiché questa infarinatura culturale «*é vulgar e comun a todos*» (p. 58), Osório e Camões proprio di questa fondamentale ignoranza si lamentano. Si leggano le ottave camoniane (*Lus.*, V, 97): «*Enfim não houve forte capitão / que não fosse também douto e ciente, / da Lácia, Grega ou Bárbara nação, / senão da portuguesa tão somente. / Sem vergonha o não digo: que a razão / de algum não ser por versos excelente / é não se ver prezado o verso e a rima, / porque quem não sabe a arte não na estima*». A ciò fa eco Osório, in più luoghi del suo trattato, consapevole del fatto che «*se toda a insensatez é perigosa, com mais razão a ignorância do rei leva a ruína, a maior indignidade, não só a um, nem a alguns homens, mas a todo o reino*» (p. 92).

La critica verso l'educazione principesca e il *modus vivendi* delle classi privilegiate, che crogiolano nell'ozio, nella lascivia, nel lusso, nelle comodità, nell'esercizio abusivo di un potere immeritato, nell'ignoranza, è comune a Osório e Camões: anche per Osório l'educazione che si è dispensata fino a quel momento a principi e nobili non è adatta alla formazione di quel «calo honroso» di cui parla Camões (*Lus.*, VI, 98; ma si vedano anche le ottave 95-96), necessario ad una nuova classe dirigente che sappia effettivamente guidare la nazione ed essere all'altezza della posizione assunta dal Portogallo con le Scoperte. Pare evidente, dal trattato di Osório soprattutto, la consapevolezza del fatto che «l'assoluta visibilità del sovrano che dà in spettacolo il proprio corpo reale per sottolineare il carisma del corpo mistico» non è in Portogallo «connessa ad un *iter* formativo che [aiuti] *l'enfant royal* a interiorizzare precocemente norme e vincoli di un comportamento adeguato alla sua doppia natura, umana e divina al tempo stesso»^[45]. Anzi, Osório sovraccarica di umanità il sovrano portoghese reale –in contrapposizione con la sua immagine ideale–, quasi a volerne negare –per il caso lusitano– la natura divina.

Secondo Osório (e anche secondo Camões), fondamentale per il re diventa, dunque, la cultura, per guadagnarsi quell'aura di regalità perduta, difendendosi in primo luogo da quel «monstro» (p. 117) rappresentato dall'adulatore (cortigiano, ministro, consigliere o confessore che esso sia) che ha il solo obiettivo di «*contentar o rei, no ofício novo*» e di «*despir e roubar o pobre povo*» (*Lus.*, VII, 85), mosso dalla mera «*ambição*» (*Lus.*, VIII, 55), dal fondamentale errore di amare «*cousas que nos foram dadas, / não pera ser amadas, mas usadas*» (*Lus.*, IX, 25) e dalla sete di potere (p. 173). Soltanto attraverso una «*educação esmerada*» che fornisca loro «*os mais eficientes recursos espirituais para se defenderem de tão temerária insensatez*» (p. 270), i sovrani portoghesi potranno finalmente svolgere quell'*ofício* adatto a consacrare il Portogallo quale potenza internazionale.

Se, *a posteriori*, si rileva che «*Jerónimo Osório traçou um modelo de educação do rei que não teve aplicação em Portugal*»^[46], si evince dalle parole dello stesso Vescovo di Silves che il programma da lui proposto non era mai stato adottato neppure prima^[47], nei tempi e per i re precedenti a D.

Sebastião (e neppure per Sebastiano stesso). L'immagine reale che traspare dalle righe dell'Istituzione di Osório è estremamente dubbiosa, sul piano morale e sul piano culturale: sfilano principi grassi, pesanti, ottenebrati dal cibo e dai bagordi, viziosi e viziosi, instabili, iracondi, vanitosi, rozzi, fundamentalmente ignoranti – lontani, insomma, dall'ideale del *perfetto cortigiano* che pur incide anche sulla figura del re, nel corso dei secoli^[48] e soprattutto nel Rinascimento europeo, e pure da quello del *cavaliere di Cristo*, connesso allo spirito di crociata tornato alla ribalta prepotentemente (e strumentalmente) con D. Sebastião^[49], che comunque continuava a imperare nell'immaginario portoghese cinquecentesco. Un doppio sfasamento, dunque, nella figura del re portoghese: una figura né con il «braço às armas feito», né con la «mente às Musas dada» (*Lus.*, X, 155), in balia di adulatori, decisi a non perdere i propri privilegi a scapito della felicità della nazione: un *rex inutilis*, in fin dei conti. Insomma, se il Portogallo delle Scoperte perde, come è stato scritto, il suo “appuntamento con la Storia”, «a culpa [é dos] reis, porque vieram a gostar mais de lisonjeiros que de filósofos e sabedores»^[50], non dando ascolto alle sollecitazioni di un Camões o ai precetti di un Osório, relegando il Portogallo in un ambiente di «austera, apagada e vil tristeza» (*Lus.*, X, 145).

Notas

Rivista di lingue e letterature
iberiche e latinoamericane

[*] Questo è il testo del mio intervento al Congresso «La formazione del Principe in Europa dal Quattrocento al Seicento. Un tema al crocevia di diverse storie», organizzato all'Università di Ferrara, dal 19 al 20 aprile 2002, i cui atti non sono usciti.

[1] Cfr. Valeria Tocco, *Gli Specula principis nel Portogallo delle Scoperte*, in *Cultura e potere nel Rinascimento*, Atti del IX Congresso Internazionale (Chianciano-Pienza 21-24 luglio 1997), a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati Editore, 1999, pp. 531-541.

[2] Se ne veda un parziale resoconto in António Alberto de Andrade, *Antologia do Pensamento Político Português I: Período Joanino*, «Estudos Políticos e Sociais» III, 2-3, Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais, e Política Ultramarina, 1965, pp. 537-541.

[3] Cfr. Nair Castro Soares, *A Virtuosa Bemfeitoria, Primeiro Tratado de Educação de Príncipes em Português*, in «Biblos», LXIX, 1993, pp. 289-314; Nair de Nazaré Castro Soares, *O Príncipe Ideal no Séc. XVI e a Obra de D. Jerónimo Osório*, Coimbra, INIC, 1994; Ana Isabel Buescu, *Imagens do Príncipe. Discurso Normativo e Representação (1525-49)*, Lisboa, Cosmos, 1996.

[4] Cfr. José Sebastião da Silva Dias, *Os Descobrimentos e a Problemática Cultural*, Lisboa, Editorial Presença, 1988³.

[5] Oltre agli esempi citati all'epoca del mio intervento (cfr. nota 1), se ne possono aggiungere altri che corroborano questa conclusione. Lourenço de Cáceres (*Doutrina ao Infante D. Luís*; ed. moderna in António Alberto Andrade, *Antologia do Pensamento Político Português*, cit., 548-577), ad esempio, ricorda all'*Infante*: «E assim por esta inteira religião e santo zelo, vão os seus vassallos e naturais com as bandeiras de Cristo, passando o zodíaco além dos caminhos do Sol e do nosso ano, debaixo de novos céus e novas estrelas navegar mares estranhos e conquistar nações não conhecidas» (pp. 553-554); mentre, tra i *trabalhos* del re D. João III (*ibid.*, pp. 578-604) annovera fuggacemente « os ... que, por as vitórias que Deus há dado a estes reinos, tem seu senhorio estendido quase por toda a costa do mar oceano debaixo de ambos os sóis, Oriente e Poente, e há-de fazer tantas armadas e prover tantos capitães e ordenar tantos governadores, e conquistar muitos Reis e confederar-se com muitos, e suster o crédito com todos, afora que as mais destas cousas se hão-de fazer por mar, o qual não tem as venturas certas nem os tempos limitados» (pp. 602-603).

[6] Davide Bigalli, *Diogo de Teive, o la politica della nostalgia*, in *Immagini del principe. Ricerche su politica e umanesimo nel Portogallo e nella Spagna del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 1985, pp. 13-222, p. 142. Cfr. anche quanto afferma Fiorella De Michelis Pintacuda (*L'Institutio principis christiani' di Erasmo da Rotterdam*, in « Mélanges de l'École Française de Rome – Moyen Âge, Temps Modernes », IC, 1987, pp. 261-273, p. 264), circa la realtà istituzionale che fa da sfondo alle riflessioni di Erasmo.

[7] Sintetizzano i *topoi* della letteratura speculare: Diego Quaglioni, *Il modello del principe cristiano. Gli 'Specula principum' fra Medio Evo e prima Etá Moderna*, in *Modelli nella storia del pensiero*. Saggi a cura di Vittor Ivo Comparato, Firenze, Olschki, 1987, I, pp. 103-122, p. 103; si veda anche Fiorella De Michelis Pintacuda, *art. cit.*; Monica Ferrari, *Educare al mestiere di re. 'Loci' ed 'exempla' di ascendenza classica nell'Institutio principis' tra '500 e '600*, in «La scuola classica di Cremona». Annuario 1994, 1994, pp. 53-74, p. 66; o, della stessa studiosa, *La 'paideia' del sovrano. Ideologie, strategie e materialità nell'educazione principesca del Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 19-20. Si veda l'utile sintesi, per quanto riguarda la cultura portoghese del primo Cinquecento, in Ana Isabel Buescu, *op. cit.*, pp. 241-243, quando si elencano i *topoi* degli *specula* presenti anche nella poesia oratoria dell'età joanina; e si veda pure una descrizione sommaria di questi stessi *topoi*, inclusi nella *Institutio Sebastiani* di Diogo de Teive, in Davide Bigalli, *'Justitia' e 'consensus': figure del sovrano nel Cinquecento portoghese*, in AA. VV., *Ragione*

e 'civilitas'. *Figure del vivere associato nella cultura del '500 europeo*, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 95-126, pp. 123-126.

[8] José Sebastião da Silva Dias, *A Política Cultural de D. João III*, Coimbra Universidade de Coimbra, 1969, p. 727. Luís de Matos, nel suo circostanziato studio *O Ensino na Corte durante a Dinastia de Avis* (in *O Humanismo Português. 1550-1600*, Lisboa, Academia das Ciências, 1988, pp. 499-592), elenca ben 29 precettori per soli 13 principi, nel periodo che va dal futuro João III a Sebastião (pp. 501-502).

[9] José Sebastião da Silva Dias, *A Política Cultural*, cit., p. 702.

[10] Affermava Fernão Lopes: «Grande licença deu a afeição a muitos que tiveram cárrego de ordenar histórias, mormente dos senhores em cuja mercê e terra viviam e hu foram nados seus antigos avôs, sendo-lhe muito favoráveis no recontamento de seus feitos. E tal favoreza como esta nasce de mundanal afeição, a qual não é salvo conformidade dalguma cousa ao entendimento do homem...». Si può leggere, tra le numerose edizioni della cronaca, anche in Fernão Lopes, *História de uma Revolução*, a cura di José Hermano Saraiva, Mem Martins, Europa/América, s.d., p. 84.

[11] Parallelamente alla trattatistica specifica, numerosi altri generi accolgono istanze speculari, come, in particolare, le raccolte di sentenze morali che, pur rientrando più propriamente in ciò che è stato definito «wisdom literature» (Barry Taylor, *Old Spanish Wisdom Texts: Some Relationships*, «La Corónica», XIV, 1985, pp. 71-85; sulla letteratura sapienziale in Portogallo, si veda la mia edizione delle *Sentenças* di D. Francisco de Portugal, Viareggio, Baroni, 1997), tuttavia, poiché sono esplicitamente dedicate ad *infantes* possono essere anch'esse annoverate nel numero delle opere pedagogiche. Mi riferisco, in particolare, ai *Proverbia* di Cataldo Siculo offerti al principe D. Afonso (1500; integrati nelle sue *Epistolae et Orationes*, ora in edizione facsimile, a cura di Américo da Costa Ramalho, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1988), e alla stesura manoscritta delle *Sentenças para a Ensinança e Doutrina do Príncipe D. Sebastião*, raccolte da André Rodrigues de Évora, e da lui inviate al re D. João III l'anno di nascita del futuro *Encoberto* (1554; cfr. André Rodrigues de Évora, *Sentenças Para a Ensinança e Doutrina do Príncipe D. Sebastião*, a cura di Luís de Matos, Edição do Banco Pinto & Sotto Mayor no Âmbito da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, Lisboa, 1983). Inoltre, opere prettamente letterarie, quali le *pièces* di Gil Vicente o *Os Lusíadas* (1572) di Luís de Camões, contengono parimenti riformulazioni del pensiero pedagogico-politico allora dominante, così come testi più genericamente moralisti, quali la *Imagem da Vida Cristã* di Fr. Heitor Pinto, pubblicata nel 1563 e 1572 (cfr. cfr. Margarida Vieira Mendes, *Gil Vicente Speculum Principis*, in «Revista da Faculdade de Letras», Lisboa, 5.ª série, 13-14, 1990, pp. 329-335; Anne-Marie Quint, L'«*idée*» du Prince chez Frei Heitor Pinto, in *Le groupes dominants et leur(s) discours (domaine ibérique et latino-américain). Colloque tenu à la Sorbonne les 8,9, et 10 mars 1984*, Parigi, Services des publications Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1984, pp. 15-27; Martim de Albuquerque, *A Expressão do Poder em Luís de Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980; Davide Bigalli, *Sulle concezioni politiche di Luís de Camões*, «Rivista di storia della filosofia», 3, 1992, pp. 477-525).

[12] Edizione moderna, con facsimile dell'ed. del 1525, a cura di Mário Tavares Dias, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1965.

[13] Per l'edizione moderna, cfr. nota 5.

[14] Lo stesso autore (*madrileño*, in Portogallo dal 1535, cappellano di D. João III e di D. Sebastião) redige anche il *Libro segundo del espejo del príncipe cristiano*, composto prima del 1545, dedicato al re D. João III, con il suo *pendant* femminile, *Libro primero del espejo de la princesa cristiana*, anch'esso redatto prima del 1545 (forse esattamente nel 1543, in occasione delle nozze dell'*infanta* con Filipe di Castiglia), dedicato alla regina D. Catarina, ma propriamente destinato alla figlia di questa, D. Maria (questi due testi sono conservati manoscritti all'Arquivo Nacional da Torre do Tombo di Lisbona). Cfr. Ana Isabel Buescu, *op. cit.*, pp. 102-137.

[15] È stato riproposto al pubblico, per le cure di Martim de Albuquerque, in ed. facsimile (Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar, 1969).

[16] Importante per il profilo del sovrano ideale è anche la sua *Oratio in laudem Ioannis tertii* (sett. 1554).

[17] Il testo ebbe così successo che, subito dopo la prima, ne furono stampate altre tre edizioni nel solo Cinquecento (Colonia, Eredi Birckmann, 1572 e 1574; Parigi, Pedro Huillier, 1583), e numerose traduzioni (in francese, inglese, fiammingo). Una traduzione dei primi cinque degli otto libri del trattato, a cura di António Jotta da Cruz Figueiredo, si può leggere in Jerónimo Osório, *Da Instituição Real e Sua Disciplina*, pref. di Luís de Almeida Braga, Lisboa, Pro Domo, 1944. Per comodità, le mie citazioni del testo osoriano sono tratte da quest'ultima edizione.

[18] Fiorella de Michelis Pintacuda, *art. cit.*, p. 263.

[19] Nonostante non vi siano resoconti dettagliati sulle materie effettivamente impartite, sui materiali didattici proficuamente usati, sul reale profitto con cui i rappresentanti della casa reale assorbivano le lezioni dei loro precettori, è comunque certo che «os príncipes e infantes estudaram com maior ou menor aplicação as disciplinas do trívio ... e alguns deles as do quadrívio» (Luís de Matos, *art. cit.*, pp. 513-514).

[20] Ana Isabel Buescu, *op. cit.*, p. 105.

[21] José Sebastião da Silva Dias, *A Política Cultural*, cit., p. 720.

[22] In verità, neppure gli *specula* precedenti hanno questo taglio. Né D. Pedro nella *Virtuosa Bemfeitoria*, né Lopes Rebelo nel *De Republica Governanda per Regem* (*Do Governo da República pelo Rei*, con traduzione di Miguel Pinto de Menezes, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1951) abordano sistematicamente il curriculum intellettuale del sovrano. Tuttavia, almeno nella *Virtuosa Bemfeitoria* è conferita molta importanza allo studio - principalmente di discipline giuridiche - e riecheggia ad ogni passo il motto salsburiano «rex illitteratus est quasi asinus coronatus» (*Policraticus*, IV, IV; PL 199). Cfr. anche Rogério Fernandes, *D. Duarte e a Educação Senhorial*, «Vértice», XXXV, 396-397, 1977, pp. 347-388.

[23] Davide Bigalli, *'Justitia' e 'consensus', cit.*, p. 125.

[24] Cfr. José Sebastião da Silva Dias, *A Política Cultural*, ; Davide Bigalli, «*De Coryntho para Athenas*». *Umanesimo e politica universitaria nel Portogallo di Giovanni III*, in *La storia della filosofia come sapere critico. Studi offerti a Mario Dal Pra*, Milano, Franco Angeli, 1984, pp. 189-208.

[25] Cfr. Lourenço de Cáceres, *Doutrina*, cit., cap. VII; Fr. António de Beja, *op. cit.*, *Sabedoria*, cap. VIII; Jerónimo Osório, *op. cit.*, Libro I (le posizioni di Távora).

[26] Nonostante vi fosse già nel XIV-XV sec. in Portogallo «a presença de um espírito cavaleiresco avesso às letras [que coexistia] com a preocupação de harmonizar as armas com as letras» (Luís de Sousa Rebelo, *Armas e Letras. Um Topos do Humanismo Cívico*, in *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1982, pp. 195-240, p. 200).

[27] Cfr. José Sebastião da Silva Dias, *Camões no Portugal de Quinhentos*, Lisboa, Icalp, Biblioteca Breve, 1981; Piero Ceccucci, *Intellettuali e potere politico in O Soldado Prático di Diogo do Couto*, estratto da *Cultura e società nel Portogallo del XVI secolo*, Perugia, Università di Perugia, s.d., pp. 9-50.

[28] Si vedano i capp. VII e VIII: «Do saber humano e juntamente de todo, e como se segue o poder»; «Quão necessário é o saber nos Príncipes e que verdadeiro saber é por obras».

[29] Lourenço de Cáceres dedica al gioco e alla caccia capitoli interi del suo trattato, consigliandone un uso morigerato. Alla musica, importante anch'essa tra gli svaghi del principe, fa un fuggevole riferimento quando parla di arte venatoria.

[30] Cfr. D. Francisco de Portugal, *Sentenças*, cit., pp. 38-40.

[31] Ridimensiona molto il carattere "umanista" del monaco geronimita José Sebastião da Silva Dias, *A Política Cultural*, cit., pp. 177-184.

[32] Cfr. José Vitorino Pina Martins, *Frei António de Beja, Discípulo de Pico della Mirandola*, «*Revista da Faculdade de Letras*», Lisboa, 3.a série, 1964, 8, pp. 91-142.

[33] Cfr. José Sebastião da Silva Dias, *A Política Cultural*, cit.; Davide Bigalli, *De Coryntho para Athenas*, cit.

[34] E ricordiamo in proposito la giustificazione adottata dal re D. Manuel al confidare a Lourenço de Cáceres la redazione di una storia portoghese in latino: «por edificar a memoria de seus antecessores em lingoa que todos os estrangeiros entendessem» (sottolineato mio) cit. in Eugenio Asensio, *Lourenço de Cáceres o el latín al servicio del portugués*, «*Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira*», II, 1, 1961, pp. 242-252, p. 246.

[35] Cfr. João Gouveia Monteiro, *Orientações da Cultura da Corte na Primeira Metade do Século XV (a Literatura dos Príncipes de Avis)*, in «*Vértice*», II série, 5, 1988, pp. 89-103; Nair de Castro Soares, *A Virtuosa Bemfeitoria*, cit..

[36] Il trattato di Pier Paolo Vergerio, *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae* fu tradotto in portoghese, per l'educazione del futuro D. Afonso V, da Vasco Fernandes de Lucena, su istanza di D. Pedro, che aveva conosciuto Vergerio in Italia. Lo stesso Lucena traduce anche la Ciropedia di Senofonte in francese, su richiesta di Isabella, duchessa di Borgogna, e, sempre per D. Pedro, il Panegirico di Plinio a Traiano. Lo stesso Lucena aveva composto *Tratado das Virtudes que ao Rei Pertencem*, oggi perduto. Cfr. Sebastião Tavares de Pinho, *O Infante D. Pedro e a 'Escola' de Tradutores da Corte de Avis*, in «*Biblos*», 69, 1993, pp. 129-153, e Danielle Gallet-Guerne, *Vasque de Lucène et la Cyropédie à la court de Bourgogne (1470). Le traité de Xénophon mis en français d'après la version latine du Pogge*, Genève, Droz, 1974.

[37] Come, ad esempio, la coincidenza tra buona educazione del principe e felicità (già concetto agostiniano), tra buon re e *philosophus Christi*, la convinzione della necessità di una educazione precoce, dell'importanza nella scelta di *amas,aios* e amici per la formazione precoce del fanciullo (basata su di una teoria dell'*imprintig ante litteram*), dell'allattamento al seno, dei giochi formativi, dell'igiene personale (aria aperta, alimentazione moderata), dell'educazione etica all'insegna dell'equilibrio tra severità e dolcezza, del ruolo dei genitori (accanto a servitori e precettori) ...

[38] Monica Ferrari, *I trattati sull'educazione del sovrano*, in AA.VV., *Segni d'infanzia. Crescere come re nel Seicento*, Milano, Franco Angeli, 1991, pp. 379-424, p. 385.

[39] Davide Bigalli, *'Justitia' e 'consensus'*, cit., p. 125.

[40] Si leggano le seguenti asserzioni: «Disse-me [Távora] estar receoso de que a divulgação deste meu ponto de vista fosse suscitar, contra mim, os ânimos de todos ... [porque] muitos ... nutrem verdadeiro ódio à Filosofia e a todas as letras» (p. 26).

[41] Un quarto interlocutore, D. Francisco de Portugal, avrà ruolo marginale nell'economia del trattato pedagogico-politico: solo nel libro III D. Francisco "svia" l'attenzione dei compagni su argomenti di teoria prettamente politica, che non avranno sviluppo nel corso della discussione.

[42] Sull'"antimachiavellismo" osoriano, cfr. Davide Bigalli, *Formes de l'éducation du Prince dans le De Regis institutione et disciplina de Jérôme Osório*, «*Revue des sciences philosophiques et théologiques*», 72, 2, 1988, pp. 241-251, pp. 249-250; Nair de Nazaré Castro Soares, *O Príncipe Ideal*, cit., pp. 202-208 (con bibliografia); Davide Bigalli, *Jerónimo Osório: fra crisi dell'erasmismo politico ed emergere della ragion di stato*, in *Aristotelismo e ragion di stato. Atti del Convegno Internazionale (Torino, 11-13 febbraio 1993)*, a cura di A. E. Baldini, Firenze, Olschki, 1995, pp. 103-114.

[43] Interessante la posizione di Meneses in materia di devozione, in un momento in cui gli ordini religiosi si accapigliavano per il controllo dell'educazione di D. Sebastião, e la reggente D. Catarina era estremamente religiosa.

[44]

Actas do Colóquio, Lisboa, Academia da História, 1980; Davide Bigalli, *Lecture della sovranità in Camões e Osório*, in *L'interpretazione nei secoli XVI e XVII*, a cura di G. Canziani e Y. C. Zarka, Milano, Franco Angeli, 1993, pp. 435-453.

[45] Monica Ferrari, *Educare ad essere esempio: la parola e l'immagine parenetica nella formazione dei Borboni di Francia*, « *Mélanges de l'École Française de Rome – Moyen Âge, Temps Modernes* », 107, 2, 1995, pp. 551-574, p. 551.

[46] Rogério Fernandes, *O Pensamento Pedagógico em Portugal*, Lisboa, Icalp, Biblioteca Breve, 1992², p. 23.

[47] Si ricordino affermazioni del genere: «E é exactamente isto o que, por via de regra, não sucede» (p. 270; oppure «não é assim, contudo, que costuma fazer-se» (p. 270); «Ora tal preceito, ... vós próprios podeis verificar quão longe esteja dos nossos costumes» (p. 293).

[48] Alla tradizione di istituzioni ai sovrani vive parallela quella delle istituzioni ai cortigiani, e spesso buon principe e buon cortigiano condividono alcune istanze etiche (cfr. Taylor, *art. cit.*, p. 80; Nair de Nazaré Castro Soares, *A Literatura de Sentenças no Humanismo Português: 'Res et Verba'*, in *Actas do Congresso Internacional 'O Humanismo Português na Época dos Descobrimentos'*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1993, pp. 377-410, p. 396). Si veda anche il dialogo sulla Giustizia, incluso nella *Imagem da Vida Cristã* di Frei Heitor Pinto, in cui l'autore, ben lungi dal fornire la descrizione di un principe veritiero, delinea la figura del principe ideale sulla scorta dei principi cardine, tra gli altri, della *Ciropedia* di Senofonte e del *Cortigiano* del Castiglione (cfr. Anne-Marie Quint, *art. cit.*, p. 17).

[49] Cfr. Fernando António Baptista Pereira, *O Retrato do Rei D. Sebastião como Cavaleiro do Graal*, in AA.VV., *Cavalaria Espiritual e Conquista do Mundo*, Gabinete de Estudos de Simbologia, Lisboa, INIC, 1986, pp. 61-81. E si ricordino i versi camoniani di esaltazione delle imprese africane (*Lus.*, I, 6, 15; IV, 94-100; X, 155) accanto alle riflessioni di Osório in materia (pp. 402-403).

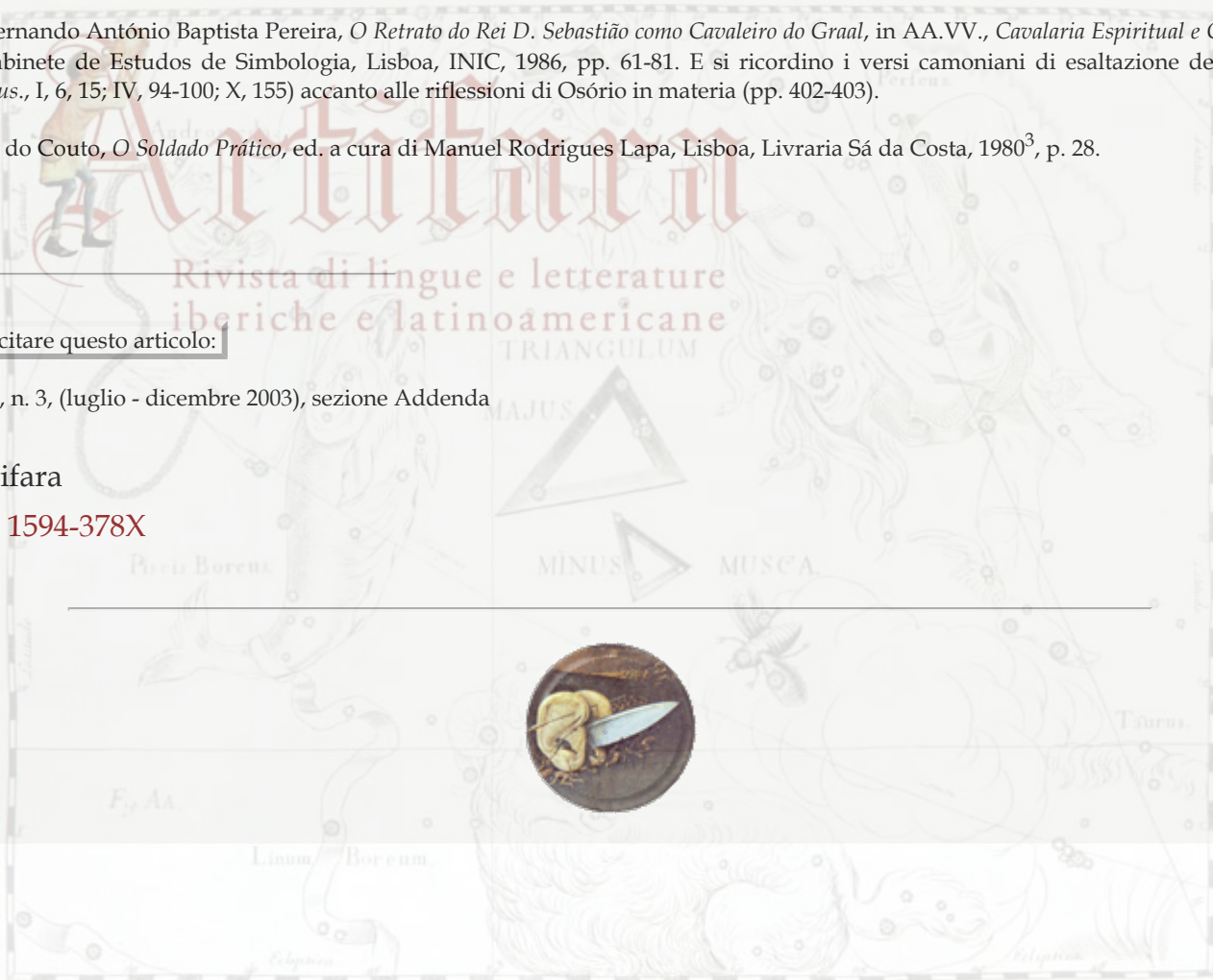
[50] Diogo do Couto, *O Soldado Prático*, ed. a cura di Manuel Rodrigues Lapa, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1980³, p. 28.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 3, (luglio - dicembre 2003), sezione Addenda

© Artifara

ISSN: 1594-378X





Scholastica

Tracce della meditazione su John Keats in *Las babas del diablo* di Julio Cortázar
Alessandra Ghezzi

Un viaggio nell'occulto: Enrique de Villena e il *Tratado de aojamiento*
Barbara Spinoglio





Tracce della meditazione su John Keats in *Las babas del diablo* di Julio Cortázar

Alessandra Ghezzi

Dal 1996 è finalmente disponibile la monografia *Imagen de John Keats*^[1], che Cortázar non acconsentì mai a rendere pubblica^[2].

Si tratta di un'interpretazione dell'opera di Keats di una certa complessità strutturale dovuta all'intrecciarsi nel testo di analisi e considerazioni poetiche, di notizie biografiche su Keats e ricordi personali di Cortázar. A dispetto della sensazione di frammentarietà che può suscitare la sua lettura,

l'opera è poeticamente matura, contiene già tutte le idee su cui si fonda la concezione letteraria dello scrittore argentino. E' un dato significativo che la parte conclusiva del commento alle lettere di Keats sulla poesia^[3] si sviluppa in una sorta di trattato di poetica che sarà interamente ripreso nel saggio *Para una poética*^[4], la formulazione più compiuta della teoria di Cortázar sull'atto creativo.



Julio Cortázar

La stesura delle opere di poetica, tra cui spicca per complessità e articolazione la dichiarazione in forma di ritratto *Imagen de John Keats*, è così ravvicinata nel tempo che il crescente interesse di Cortázar per l'indagine sui procedimenti che presiedono alla composizione di un'opera non può non essersi sovrapposto e intrecciato alla creazione artistica degli anni Cinquanta^[5]. In questi anni Cortázar pubblica almeno due opere molto note che tematizzano l'arte e i suoi procedimenti, il romanzo breve *El Perseguidor* e il racconto *Las babas del diablo*^[6], riunite entrambe nella raccolta *Las armas secretas* (1959), che chiude un periodo contrassegnato da una fervente attività precettistica. Ora, se *El Perseguidor* si colloca in un momento di

passaggio tra una fase dominata dal racconto e un'altra, successiva, che porterà alla stesura del primo romanzo *Los Premios*, *Las babas del diablo* occupa una posizione non meno centrale tra gli scritti di Cortázar.

Il racconto è infatti ancorato al modello letterario di pura creazione immaginativa discusso e commentato nello studio su Keats ma contemporaneamente è percorso da una tensione etica che sarà presente soprattutto nella produzione successiva. L'ipotesi è che una parte delle suggestioni attinte al poeta inglese e poi rielaborate in modo personale nella monografia e un po' più avanti in *Para una poética*, sia servita all'elaborazione del discorso sui modi dell'arte contenuto ne *Las babas del diablo*.

Nel racconto Cortázar ribadisce l'autonomia del prodotto estetico in sintonia con quanto espresso da Keats. Utilizza inoltre l'elemento visionario, su cui insiste molto nella monografia, all'interno della riflessione sull'immaginazione creatrice elaborata nel breve testo. Allo stesso modo estrae dall'immaginario del poeta inglese la metafora della tela del ragno che costituisce il titolo del racconto^[7], malgrado il destino letterario che le riserva ne *Las babas del diablo* diverga notevolmente dalla sua matrice.

1. *Las babas del diablo* e il processo di traduzione della realtà in immagine.

La complessa struttura narrativa del racconto *Las babas del diablo* si regge sulla fiducia riposta nel potere creativo dell'immaginazione, uno dei principi orientativi della ricerca letteraria condotta da Cortázar su un terreno dalle possibilità fantastiche estese nonché filo conduttore della poetica di Keats tracciata dallo stesso scrittore argentino:

Su poesía adolescente se había confiado a la imaginación, para sustituir los tristes panoramas inmediatos por los escenarios boticellianos donde la poesía podía buscar adhesión. Ahora la fantasía es invocada deliberadamente como dispensadora de imágenes a salvo de muerte. Vendrá todavía la etapa final, la de las *Odas*, donde imaginación y mundo tangible se fundirán en una sola realidad que la poesía alcanza. (pp. 206-207)

Nella monografia Cortázar mette in evidenza l'attualità del pensiero del poeta romantico inglese utilizzando un tono complice e spoglio di intellettualismi, intrecciando biografia e saggio, commento critico e elaborazione poetica:

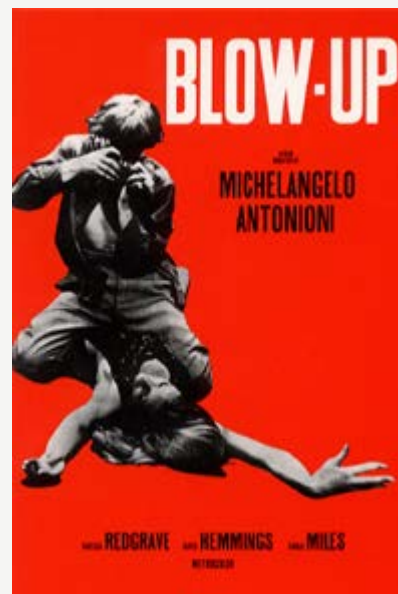
El miedo al anacronismo hace que los biógrafos se trasladen en pleno al tiempo de su cobayo, olvidando a veces que el poeta es ucrónico, no porque su obra sobreviva, sino porque él tiene un tiempo propio, en sí, ajeno al tiempo calendario, que lo dispensa del devenir. Todo poeta abita *ahora* este tiempo, y si el biógrafo es también poeta,

lo que a veces se da,
no hace gran falta que se *sitúe*; ya que está ahí, es decir que el poeta estudiado está aquí. Esto, en todo sentido, *es un lugar común*. (pp. 43-44)

Rompe le barriere esistenti tra due diversi ambiti spazio-temporali, il proprio e quello di Keats, alternando considerazioni personali riferite al tempo della scrittura della monografia a pagine di critica letteraria. A ciò si aggiungono precisi luoghi del testo nei quali le due esperienze di vita arrivano addirittura a fondersi^[8], rafforzando l'adesione di Cortázar alle idee di Keats sulla creazione, alcune delle quali saranno poi riprese ne *Las babas del diablo*.

Il racconto è imperniato su un personaggio, Roberto-Michel, traduttore di professione e fotografo per passione, alle prese con un'inedita coppia di amanti che stimola la sua curiosità e con un fatto insolito: l'animazione della foto ingrandita dei due soggetti. I protagonisti della realtà "rubata" e fissata in un'immagine rigida si animano e invadono il mondo del fotografo, costringendolo a ripensare la scena alla luce di alcuni particolari scartati dall'inquadratura e riproposti in questo particolare frangente.

Gli ultimi due frammenti narrativi, preparazione e scatto della foto (creazione dell'immagine) e disamina della foto (interpretazione dell'immagine) sollevano due questioni connesse alla rappresentazione della realtà. La prima riguarda l'illusorio tentativo del fotografo di ritrarla, risoltosi nella creazione di una realtà altra (la foto: traduzione della realtà in immagine) e la seconda, ulteriore fallimento, il tentativo di comprenderla compiuto ingrandendo la foto e, quindi, cercando di riprodurre le dimensioni della realtà. La narrazione è percorsa da una tensione tra due diversi modi di osservare il reale (l'uno immaginativo, l'altro razionale) che si scioglie con il fallimento della sua riproduzione puntuale, quando la rappresentazione simbolica si palesa come l'unico atteggiamento possibile in arte. Lo stesso concetto è espresso da Keats nelle lettere sulla poesia ed è ampliato e approfondito da Cortázar in relazione



alla teoria del poeta inglese sull'assenza della personalità.

Nella lettera del 27 Ottobre 1818, ribattezzata da Cortázar *Carta del camaleón*, Keats spiega che il poeta non possiede una personalità ma una natura camaleontica, cioè può avvalersi della quasi contemporaneità di molti punti di vista^[9]. Per produrre poesia è necessaria una momentanea perdita di identità che Cortázar commenta come segue:

Si conocer alguna cosa supone siempre participar de ella en alguna forma (aprehenderla), el conocimiento poético se caracteriza porque, desinteresado de los aspectos conceptuales de la cosa pero angustiadamente interesado en el ser mismo de aquélla, procede por irrupción, por *salto a*, e ingreso afectivo en la cosa, cediendo en ese acto su conciencia de ser sujeto cognoscente, y renunciando a ser "ese alguien que conoce" para sumirse connaturalmente en la cosa deseada y ser en ella. Más aún: siendo la cosa misma mientras dura el acto de conocimiento poético. (p. 495)

Il discorso si sviluppa in un ragionamento secondo il quale la perdita di identità del poeta è possibile liberando l'immaginazione e rinunciando alla razionalità. La meditazione poetica si presenta così orientata da un principio che contrappone due diverse modalità di conoscenza, l'una simbolica e l'altra razionale. Essa troverà una più chiara formulazione nelle pagine della monografia dedicate all'atto creativo, dove la metafora, dispensatrice di immagini, si palesa come l'unico mezzo per annullare l'antagonismo fra essere e cosa, mentre la similitudine rispecchia la volontà di rendere intelligibile la partecipazione, di ridurre l'oggetto in termini mentali. Si tratta di una distinzione tra due diverse sensibilità estetiche: quella che conosce per via immaginativa e un'altra che si affida alla *ratio*, escludendo a priori qualsiasi tentativo simbolico di conoscenza della realtà. Quest'ultima rappresenta un ostacolo alla partecipazione, alla cancellazione di ogni dualismo, perché la sua condotta implica una reazione di difesa nei confronti dell'oggetto.

Nel racconto l'alternanza tra questi due diversi modi di osservare la realtà (tra similitudine e metafora) si definisce nella fase della percezione sensoriale, prima dello scatto della fotografia, quando la ricostruzione dei fatti è vincolata ai dati offerti dalla realtà e l'immaginazione non possiede ancora una propria capacità conoscitiva. La similitudine rappresenta un tentativo di rappresentazione simbolica ancora filtrata dalla realtà mentre con la metafora il passo della rappresentazione è compiuto. Si capisce quindi che l'alternarsi nel testo di similitudine e di metafora corrisponde all'alternarsi di "tentativi di rappresentare" e "rappresentazioni" della realtà fino a quando la produzione dell'immagine si palesa come uno strumento di descrizione ma non di conoscenza (la foto = metafora della congetturalità).

Il fotografo cerca di descrivere il ragazzo, di cui non ricorda il corpo nei dettagli ma a grandi linee la figura, e il corpo della donna, della quale invece gli sfugge l'immagine globale, ma entrambe le descrizioni si chiudono sull'impossibilità di riprodurre l'oggetto osservato. Per quanto affermi di ricordarla nitidamente, il narratore descrive la donna con una similitudine oppure non la descrive affatto. L'ostacolo più imponente che gli impedisce di realizzare il proposito è il linguaggio, il primo degli strumenti che gli sono necessari. Gli aggettivi "delgada" e "esbelta" si rivelano inadeguati a descrivere la donna, tanto quanto lo sono quelli utilizzati per i suoi abiti, descritti per approssimazioni: "vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso" (p. 209). Nella fase della percezione sensoriale, quando la conoscenza della realtà non può che essere parziale, la similitudine si rivela l'unico modo per articolare un discorso che renda giustizia al volto e agli occhi di lei:

Como no tenía nada que hacer me sobrara tiempo para preguntarme por qué el muchachito estaba tan nervioso, tan como un potrillo o una liebre, metiendo las manos en el bolsillo, sacando en seguida una y después la otra, pasándose los dedos por el pelo, cambiando de postura, y sobre todo por qué tenía miedo pues

esto se lo adivinava en cada gesto, un miedo sofocado por la vergüenza, un impulso de echarse atrás que se advertía como si su cuerpo estuviera al borde de huida, conteniéndose en un último y lastimoso decoro.

Tan claro era todo eso, ahí a cinco metros- y estábamos solos contra el parapeto, en la punta de la isla- que al principio el miedo del chico no me dejó ver bien a la mujer rubia. Ahora pensándolo, la veo mucho mejor en ese primer momento en que le leí la cara (de golpe había girado como una veleta de cobre, y los ojos, los ojos estaban ahí). (p. 209)

Nel caso della donna la volontà di conoscenza della realtà prende spunto dall'illusione di possedere l'oggetto (il corpo) e si traduce in ricerca dell'immagine (similitudine); quando è l'immagine stessa la fonte di ispirazione della messa a fuoco sulla realtà (descrizione del ragazzo), essa approda all'immaginazione come unico strumento di conoscenza (la metafora). Eccezion fatta per il profilo, di cui trattiene un debole ricordo e che descrive con la metafora: "pájaro azorado, ángel de Fra Filippo, arroz con leche" (p. 210), sin da subito la figura del ragazzo è un ricordo vago nella mente del fotografo, manca di concretezza, e a questa Roberto-Michel pone rimedio con una descrizione molto dettagliata:

Al filo de los catorce, quizá de los quince, se lo adivinaba vestido y alimentado por sus padres pero sin un centavo en el bolsillo, teniendo que deliberar con las camaradas antes de decidirse por un café, un coñac, un atado de cigarrillos. Andaría por las calles pensando en las condiscípulas, en lo bueno que sería ir la cine y ver la última película, o comprar novelas o corbatas o botellas de licor con etiquetas verdes y blancas. En su casa (su casa sería respetable, sería almuerzo a las doce y paisajes románticos en las paredes, con un oscuro recibimiento y un paragüero de caoba al lado de la puerta) llovería despacio el tiempo de estudiar, de ser la esperanza de mamá, de parecerse a papá, de escribir a la tía de Avignon. (p. 210)

Data l'esigua quantità di elementi di cui dispone, ogni tentativo di descrivere l'oggetto si traduce in previsione ma se la proiezione consiste nella capacità di ricavare gli elementi mancanti a partire da quelli dati, in assenza di elementi, eccezion fatta forse per l'età più o meno intuibile, il narratore non può che attingere a strutture di realtà conosciute e finisce per tracciare il profilo biografico di un comune adolescente; quindi, lo stereotipo costituisce il presupposto di una serie di congetture, che si alienano dai dati fino a sostituire la realtà. L'attimo che precede lo scatto della foto è preceduto dal verbo, "immaginar": "Imaginé los finales posibles [...], prevé la llegada a casa [...] y sospeché el azoramiento del chico" (p. 212) e l'osservazione è sostituita dall'immaginazione (dalla visione): "Cerrando los ojos, si es que los cerré, puse en orden la escena" (p. 212).

Nel campo della libera immaginazione, la descrizione degli eventi non attinge più agli elementi che fornisce la realtà per cui lo stereotipo, che è servito da supporto all'esigua quantità di dati disponibili, è ora rimpiazzato dal cliché letterario: "la mujer rechazando con dulzura las manos que pretenderían desnudarla como en las novelas" (p. 212)

2. Alcune riflessioni teoriche come presupposto di affabulazioni letterarie.

Las babas del diablo contiene un'allusione a Baudelaire tutt'ora irrisolta.

La presenza del poeta francese nel racconto è un dato *in absentia*; egli è evocato ma non recuperato dal ricordo del fotografo, che girellando senza meta nella speranza di incontrare qualche interessante soggetto da fotografare, si ferma davanti all'hotel Lauzun e comincia a recitare alcuni versi di Apollinaire:

..miré un rato el hotel de Lauzun, me recité unos fragmentos de Apollinaire que

siempre me vienen a la cabeza cuando paso delante del hotel de Lauzun (y eso que debería acordarme de otro poeta, pero Michel es un porfiado). (p. 207)

Non c'è dubbio che si tratti di Baudelaire se è vero che dimorò nello storico albergo parigino in compagnia di Théophile Gautier e la citazione è tutt'altro che gratuita se messa in relazione all'accostamento tra Keats e il poeta francese presente nella monografia.

Baudelaire è il primo ad aver formulato il concetto di poesia come scienza specifica, sciolta da tutte le altre discipline, articolando un pensiero sulla creazione dove credere nell'immaginazione inventrice di artifici non significa arrendersi all'irrazionale in modo incondizionato ma pensare che l'immaginazione ordina ciò che viene percepito dai sensi. Cortázar stabilisce un collegamento tra questo concetto di poesia, contrapposto alla teoria dei romantici sull'inconsapevolezza del genio e fondato sull'idea che l'intelligenza svolge un ruolo importante nella creazione artistica, alle idee di Keats sulla poesia. Keats espresse un sentimento di profonda avversione per l'egotismo dei romantici basandosi sulla personale convinzione che la poesia dovesse essere sciolta da altre ragioni che non le proprie. L'esperienza della creazione è perciò riassunta nella storia di Narciso che, chiamato a creare un'opera dal suo dolente monologo, si contempla poeticamente rinunciando all'introspezione soggettiva. Nella misura in cui si china sulla propria immagine senza confondersi con il tutto della propria intimità, si considera come oggetto poetico e comprende sé stesso e la realtà.

Cortázar racconta che la stirpe di Keats è quella dei poeti che si sdoppiano nel giusto Narciso, di coloro che considerano la propria immagine come altro da sé e non come il proprio "impossibile" e "assurdo" doppio, dando enfasi al carattere "altro" dell'oggetto poetico. E' per questo motivo, infatti, che traduce in uno sterile conflitto tra due diversi piani dell'esperienza, l'uno oggettivo e l'altro soggettivo, l'egotismo che Keats considerava il principale errore in cui era incorso il romanticismo di Lamartine e Espronceda. Proclamando l'eresia dello psicologismo, dell'egotismo, dello storicismo e della morale, il poeta inglese avrebbe dunque intrapreso senza mai percorrerlo il cammino della poesia pura percorso da Baudelaire^[10].

(La crítica francesa insiste en fechar la toma de conciencia de la poesía como poesía, a partir de Baudelaire; un estudio cuidadoso de Keats le mostraría que las nociones esenciales surgen con él-aunque el olvido los tape hasta fin de siglo) (p. 476)

Avrebbe diffuso quella coscienza dell'*art pour l'art* che la critica novecentesca era solita attribuire a Baudelaire pur rimanendo ancorato ad un modello classico perché, dice Cortázar:

Lo estético en Keats es la tendencia a elegir lo "bello" (mármol, sol, nube, diosas), en el sentido clásico, y dejar de lado elementos que *poéticamente* son tan válidos como aquéllos: un piolín, una oficina una oficina, una carroña; eso que se restituirá desde Baudelaire e la esfera de la poesía. (p. 534)

Con questo cenno alla portata innovativa dell'arte di Baudelaire, Cortázar non vuole il poeta inglese a confronto solo con quella nozione di poesia che è all'origine del simbolismo ma anche con un aspetto della poesia simbolista, in un certo senso, più "moderno": la raffigurazione delle dimensioni di realtà aperte dalla rivoluzione borghese e industriale: la realtà urbana, di cui Baudelaire è stato uno dei primi grandi interpreti in poesia.

Ora, ne *Las babas del diablo*, la sua presenza è marginale perché il criterio scelto per fotografare la scena prevede l'esclusione di un'automobile, di un elemento tecnologico esteticamente avulso dal contesto. Per un attimo Michel, alter-ego dell'"yo" autobiografico e "culpable de literatura, de fabricaciones irreales" (p. 213), dimentica il nome del poeta francese, adombrandone la figura e

sviscerandone il ruolo in un contesto, il racconto, dove l'immaginazione ordina in un'immagine (la foto) ciò che i sensi percepiscono come contraddittorio e misterioso ma dove la Bellezza è esclusione del visibilmente brutto e sgradevole nel senso del tecnologico. Il fotografo esclude dall'inquadratura un uomo in una macchina che farà irruzione nella scena un istante dopo lo scatto dell'istantanea trasformando un litigio tra due amanti in una scena di tentata istigazione alla prostituzione, di corruzione di minore, di adescamento o quant'altro. Dal momento in cui si insinua il sospetto che egli abbia un ruolo nella scena, la realtà si fa inquietante e la narrazione si carica della tensione di un enigma che non si risolve. Prima di scattare la foto, Roberto-Michel lo esclude dall'inquadratura perché è antiestetico ma gli elementi testuali disseminati nel racconto lo rendono una presenza misteriosa. L'uomo appare sin da subito una presenza poco rassicurante perché si trova in una macchina che già da sola è un oggetto difforme rispetto alla Natura e alla vitalità di una lotta tra due amanti. Accostata ad un insieme di cose che rimandano al movimento, più in generale alla vita: "el viento, la luz del sol, ...y también el chico y la mujer únicos, puestos ahí para alterar la isla" (pp. 211/12), l'automobile, statica come "un farol de alumbrado, un banco de plaza" (p. 211), suggerisce funeste rivelazioni perché, "formando parte (o deformando esa parte de la isla)" (p. 211), è un oggetto "pietrificato", priva di vita. Più avanti, quando Roberto-Michel è intervenuto nella scena cambiando il corso degli eventi, la descrizione dell'uomo rimanda più direttamente al campo semantico della morte, unito a quello dell'immobilismo: "todo el resto era fijo, hombre sin sangre", della decadenza: "con la piel apagada y seca, los ojos metidos en lo hondo, dei colori scuri: "los agujeros de la nariz negros y visibles, más negros que las cejas o el pelo o la corbata negra" (p. 211).

Si è detto che la prospettiva scelta tiene conto della bellezza del particolare osservato in relazione al movimento, in particolare a quello degli agenti naturali: "el viento, la luz del sol, esas materias siempre nuevas para la piel y los ojos" (p. 211), contrapposto alla macchina, a: "esa mísera jaula privada de la belleza que le dan el movimiento y el peligro" (p. 211), pertanto, il contenuto della foto, e quello che propone la sua animazione (ancora un movimento!), sembrano collegarsi alla qualità estetica della scena, cioè all'unico criterio che guida la scelta dei tempi e dei modi per fissarla in un'immagine: "con un encuadre donde no entrara el horrible auto negro, pero sí ese árbol, necesario para quebrar un espacio demasiado gris" (p. 212)

3. Immaginazione e Visione.

Autorevoli critici della portata di Emil Volek si sono soffermati a lungo sul concetto di comprensione della realtà come fatto puramente congetturale commentando *Las babas del diablo* in relazione a *Algunos aspectos del cuento*^[11]. Nel saggio appena menzionato la riflessione sul genere racconto si basa sul parallelismo tra arti visive e narrativa e la stessa impostazione (gli accostamenti fotografia/racconto e cinema/romanzo) è condivisa dal racconto, dove la fotografia è il mezzo scelto per articolare il discorso sull'arte. Ora, il riproporsi di questo parallelismo in testi anche molto diversi tra loro ma tutti inerenti l'arte e i suoi procedimenti, rivela che il campo delle arti visive è un ambito prediletto cui attingere spunti e suggestioni soprattutto quando la volontà di Cortázar è indagare le ragioni logiche che presiedono alla stesura di un testo, esporre o affabulare (*Las babas del diablo*) alcuni dei principi su cui si fonda la propria idea di letteratura, sviluppare un ragionamento centrato sulla creazione letteraria.

Lo stesso accostamento torna all'inizio di "Poética", in "Preludio con un pintor dentro" dove Cortázar stabilisce un parallelismo tra il sentimento di protezione e sicurezza dello spettatore mentre osserva la perfetta geometria delle opere di Mirò e l'immobilismo della critica vittoriana prima dell'apparizione degli scritti sulla poesia di Keats. Quando uscirono non furono capiti perché il pensiero sulla poesia andava ricostruito mettendo insieme le osservazioni sparse nelle lettere tra i ricordi e gli aneddoti personali ma anche perché proponevano idee nuove sull'arte. La solidità del

sistema delle convinzioni su cui si basava la critica contemporanea per interpretare la poesia prima di leggere Keats è paragonato alla regolarità solo apparente dei quadri di Mirò, che invece confondono se osservati con attenzione e davanti ai quali, dice Cortázar: “Por una nada, un pedacito de dedo o un redondelito rojo, te resbalas como el agua en el embudo, y te echen un galgo” (p. 469).

Considerato che l’elemento visionario è centrale nello studio su Keats, l’accostamento può essere letto dallo stesso angolo visuale da cui si sono interpretati i testi in cui arti visive e narrativa sono a confronto. Cortázar avvia un discorso che dedica ampio spazio al tema della visione rendendo omaggio all’importanza rivestita dall’attivazione del canale visivo nella poesia di Keats per cui è probabile che una parte delle questioni sollevate intorno al tema gli abbia anche offerto spunti creativi. Ammette di aver trovato confusa la nozione di immaginazione, di aver incontrato una certa difficoltà nel delineare i contorni di questo concetto e nel formulare una definizione in grado di esaurire tutti i modi in cui Keats fruisce il tema. Nel commento a *Endymion* insiste sul potere creativo della visione, altrove, quando la riflessione si sposta sulla conciliazione tra mente immaginativa e intelletto, introduce il *mirar* per contrapporlo al *ver*, quest’ultimo responsabile della lenta consunzione della facoltà immaginativa perché inteso come riposo del poeta dalla vigilanza dei sensi. Solo nel capitolo: “Recapitulación para el lector metódico”, Cortázar dichiara che, in Keats, visione è poesia, nel senso che la creazione si dà sul piano immaginativo-visuale.

Ne *Las babas del diablo* si rinvencono diversi elementi testuali che costituiscono una coerenza di senso (isotopia della visione) e che suggeriscono l’interpretazione visionaria del processo di traduzione della realtà in immagine. Nel breve passo che precede lo scatto fotografico, la vista di Roberto-Michel è occlusa dalle palpebre che come un sipario si chiudono per lasciare il campo libero al pensiero, che deve ordinare la serie delle informazioni (proiezioni) elaborate. Una cortina, “una niebla”, si intromette di nuovo tra l’occhio e ciò che sta fuori nel momento in cui la staticità dell’immagine fotografica si muta in movimento:

De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina de escribir, que cae al suelo, una silla que chirría y tiembla, una niebla (p. 216).

Ancora una volta, quindi, la luce è quella della semi-oscurità e della “niebla”; il fotografo è costretto a sostenere il negativo dell’incertezza e del dubbio perché, mai come adesso, la fotografia mostra il niente sul quale è stata scattata. Nel momento che segna il passaggio alla visione, egli è sempre nella nebbia, non vede ma “adivina”.

In Keats il riferimento alla luce della semi-oscurità, alla nebbia, descrive la condizione del poeta durante il processo creativo, il momento in cui è costretto a tollerare il fallimento della vista e immaginare, intonando un dialogo con un’essenza che è altrove. Cortázar fa pronunciare al suo personaggio una frase nella quale si riconosce l’enunciato “I’m in a Mist” (sono nella nebbia), più volte ripetuto nelle “Lettere sulla poesia”, come si legge nella lettera del 3 Maggio 1818, nella quale Keats intende paragonare la propria condizione a quella di Wordsworth quando compose *Tintern Abbey*^[12]. Un analogo sentimento di sfiducia rispetto alla capacità del poeta di capire e rappresentare la realtà accompagna, e investe di senso, il commento all’opera di Keats (lettera del 26 Luglio del 1951):

Seguro estoy, después de seis meses de trabajar noche a noche sobre los textos keatsianos, sobre mis recuerdos, sobre mis “iluminaciones”, que no tengo de la realidad más que una idea provisoria y lamentable- como la tenía el mismo Keats, que se salvaba por su prodigioso don lírico, que iba más allá de él-. A veces, con lo que pueda yo tener de poeta, entreveo fulgurantemente una instancia de esa Realidad: es como un grito, un relámpago de luz cegadora, una pureza que duele. (p. 256)

Ne *Las babas del diablo* l'incertezza dello sguardo è riproposta a conclusione dell'animazione della foto, quando la scena torna al suo stato di immobilità senza subire alcuna variazione di sostanza, compresa la fuga del ragazzo, che infatti si rinnova:

y en ese instante alcancé a ver como un gran pájaro *fuera de foco* que pasaba de un solo vuelo delante de la imagen, y me apoyé en la pared de mi cuarto y fui feliz porque el chico acababa de escapar, lo veía corriendo, *otra vez en foco* (p. 218)^[13].

La vista sfuocata non solo conferma l'incertezza del vedere ma sottolinea la sua natura visionaria attraverso l'immagine dell'uccello che prende il posto di quella del ragazzo in fuga. La stessa metafora era stata utilizzata per descrivere il ragazzo ("pájaro azorado") ma qui è ripresa senza l'aggettivo "azorado", che non ha più senso di esistere dal momento in cui il ragazzo è salvo per la seconda volta e il pericolo che il suo tragico destino possa darsi in un altro tempo, oltre quello dell'arte, è scampato. La metafora dell'uccello inevitabilmente rimanda all'usignolo di Keats, che riassume l'essenza stessa della creazione. Nella poetica keatsiana il poeta percepisce la vibrazione di un'incertezza sospesa nel tempo che caratterizza il momento del trapasso da uno *status* ad un altro successivo e differente e, quindi, il momento della creazione, cercando di raggiungere l'Altro, l'usignolo, per mescolarsi con esso.

Nel racconto gli uccelli si ripresentano allo sguardo visionario del fotografo nell'ultimo frammento come parte di uno scenario in cui il passaggio delle nubi, il sole, gli uccelli e uno squarcio di cielo si alternano in un movimento perpetuo:

el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha. Y luego otra, y a veces en cambio todo se pone gris todo es una enorme nube, y de pronto restallan las salpicaduras de la lluvia, largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al réves, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá sale el sol, y otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión. (p. 219)

4. Partecipazione *versus* Distacco

Nella lettera del 19 Febbraio 1818 indirizzata all'amico Reynolds, Keats esprime l'idea che la poesia, per essere spontanea, deve partire dall'affetto del cuore ed essere eccessiva, la più alta rappresentazione dei sentimenti umani, ma non singolare, ovvero esotica e straordinaria. Il concetto è affiancato da una specie di apologia dell'indolenza, secondo la quale il poeta non deve cercare la cosa ma farsi trovare da essa, che Cortázar traduce in passività, intesa come disponibilità del poeta alla ricezione degli stimoli^[14].

Ne *Las babas del diablo* la stessa tensione riassume la condizione di Roberto-Michel, anch'egli permanentemente in bilico tra vigilanza sulla qualità estetica delle cose e disponibilità ad accogliere gli stimoli offerti dall'esterno. Poco prima dell'incontro con l'inedita coppia, il sole e il vento in perenne mutamento rappresentano quella continua tentazione al disimpegno, alla disattenzione cui Roberto-Michel non potrà indulgere fin tanto che guarderà il mondo con gli occhi del fotografo^[15]. In questo specifico contesto, la Natura offre al fotografo la possibilità di abbandonarsi al fluire incontrastato dei suoi elementi mentre il suo impegno consiste nel mantenere lo sguardo attento sulla qualità estetica delle cose:

podía quedarme sentado en el pretil sobre el río, mirando pasar las pinazas negras y rojas, sin que me ocurriera pensar fotográficamente las escenas, nada

más que dejándome ir en el dejarse ir de las cosas, corriendo inmóvil con el tiempo. (p. 208)

Cortázar attinge alla Natura anche per riempire la maggior parte delle parentesi di cui è punteggiato in particolare il primo ma anche il secondo e una parte della terzo frammento del racconto. Più cresce l'interpretazione della realtà e più le parentesi si fanno esigue, fino a scomparire del tutto negli ultimi due frammenti del racconto: l'animazione della foto e la visione della natura. Le parentesi fanno da contrappunto ad ogni passo del processo di traduzione della realtà in immagine fino al momento in cui l'interpretazione dell'immagine (l'animazione della foto) sostituisce l'immagine (la foto) e la realtà torna ad essere un insieme di segni potenziali (la visione della natura).

La Natura, quindi, simboleggia la realtà quando è un insieme di segni potenziali ma, alla vitalità che ne contraddistingue la funzione nel testo, ora in contrasto con la fissità che anticipa le oscure rivelazioni, ora simbolo di infinite possibilità di interpretazione, va contrapposta l'immagine contenuta nel titolo, la ragnatela o altrimenti detta "las babas del diablo". Scegliendo questo modo per nominare la tela del ragno e escludendo l'altro, "los hilos de virgen", Cortázar sembra alludere ad un demiurgo maligno che tiene le fila di questa trama ma, a mio avviso, il più immediato dei collegamenti stabiliti dal testo con la materia diabolica è alla realtà funesta sulla quale si schiude lo sguardo del fotografo. In ragione della prospettiva presaga di corruzione e violenza, Cortázar riserva un destino letterario diverso all'immagine con cui Keats ha dato vita ad una delle metafore più discusse e commentate dei suoi scritti sulla poesia. Oltre a dover essere inquadrata nell'ambito della critica che il poeta inglese muove agli eccessi del romanticismo come giusto esempio di eccesso che fuoriesce da sé per poi recuperarsi, l'immagine del ragno spiega il principio di spontaneità della poesia:

"Ora a me pare che chiunque potrebbe come il Ragno filare dal suo interno la propria Cittadella fatta d'aria; i punti delle foglie e dei rami su cui il Ragno si appoggia all'inizio sono pochi, eppure esso riempie l'aria delle proprie circolari volute di squisita bellezza. L'uomo dovrebbe accontentarsi di appigli altrettanto scarsi sui quali appuntare la fine Tela della su Anima, e tessere un ordito ideale di simboli decifrabili dall'occhio spirituale, di dolcezze godibili dal tatto spirituale, di spazio per il suo fantasticare, di immagini di esatta precisione di cui godere^[16]"

La stessa metafora utilizzata in un discorso metanarrativo come quello articolato ne *Las babas del diablo* può far riferimento all'ampio potenziale di significazione di un'opera costruita su pochi e semplici elementi. Messa in relazione col contenuto del saggio *Algunos aspectos del cuento*, dove Cortázar afferma che il tema di un racconto deve essere eccezionale, cioè in grado di evocare una realtà molto più vasta di quella che circonda, la tela del ragno può sottintendere la fonte sorgiva della narrazione: un singolo evento o aneddoto. Questo concetto rivisto alla luce dell'allusione al lato oscuro della realtà contenuta nel racconto, offre un'interpretazione del genere racconto che è quella di un'orditura maligna, dove l'uomo è alternativamente vittima e carnefice, mosca e ragno.

Nel terzo ed ultimo frammento del testo, Roberto-Michel sviluppa una serie di ingrandimenti fino a riprodurre una copia grande "casi come un afiche" (p. 215). Cerca di avvicinarsi alla realtà, se non altro alle sue dimensioni, ma la foto non aggiunge niente di nuovo e, ancora una volta, la descrizione dei soggetti fotografati rimanda al campo semantico della morte unito a quello della fissità:

Estaba la mujer, estaba el chico, rígido el árbol sobre sus cabezas, el cielo tan fijo como las piedras del parapeto, *nubes y piedras confundidas*^[17] en una sola materia inseparable (p. 215)

La riproduzione fedele dei dettagli della scena (l'ingrandimento) inganna figurando come ragione prima della sua animazione, tuttavia, solo la ri-adozione dell'antecedente prospettiva aiuta a sciogliere questo punto della vicenda. Solo allora, infatti, quando l'occhio si pone nella stessa traiettoria visiva che aveva con l'obiettivo, i soggetti cominciano ad animarsi. L'animazione genera l'illusione di esistenza di una seconda dimensione; l'insospettato movimento dei soggetti, già da solo alterazione di un ordine, crea nel lettore l'aspettativa di una soluzione, peraltro alimentata dalla citazione contenuta nel frammento che lo precede. Infatti, la frase "*Donc, la second clé réside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés*" (p. 216), estrapolata dal trattato di José Norberto Allende che Roberto-Michel sta traducendo, tradotta al francese e, quindi, "falsificata" nel linguaggio, allude a una possibile doppia lettura dei fatti. L'allusione apre uno spazio di ambiguità ma la citazione del trattato di Norberto Allende occupa quella particolare posizione nel testo perché mette insieme due attività, il fotografare e il tradurre, due processi di traduzione di un codice in un altro. Nell'istante in cui la foto si anima, le due attività si intrecciano, il discorso si traduce in un nuovo discorso e lo sguardo di Roberto-Michel si "schioda" sulla visualizzazione di una nuova congettura.

Gli elementi che si aggiungono alla foto, quelli che emergono con la sua animazione, sono due: l'effettiva partecipazione dell'uomo nella scena e la rinnovata fuga del ragazzo; questi dati sono raccolti in quel lasso di tempo che va dallo scatto della fotografia al momento in cui il fotografo lascia fisicamente il luogo della scena; scatta una foto, che al solo farsi è intervento sulla realtà (la fuga del ragazzo) e, un istante dopo, partecipa attivamente alla scena con un breve scambio di battute con la donna. Solo allora, cioè quando il fotografo raccoglie nuovi dati alterando il corso degli eventi, la scena vuol dire corruzione, pericolo, tentata istigazione e cioè nuove congetture su una porzione di realtà esperita, che si ripropongono durante l'animazione come più di senso rispetto al contenuto della foto. L'animazione, quindi, "falsifica" la foto, la arricchisce nel senso della sua interpretazione ma non dice niente di nuovo sulla scena, che, così com'è ri-prodotta nel passaggio da stasi ad movimento, si chiude su un più di ambiguità. Si può infatti affermare che si è trattato di tentata istigazione, di adescamento o altro?

La verità rimane inaccessibile; essa si dà come verità congetturale e soggettiva attraverso la ri-adozione di uno stesso punto di vista non più proiettato sulla realtà ma sulla sua rappresentazione. L'unica cosa certa è la fuga del ragazzo. Il fotografo quindi si è lasciato coinvolgere dalla problematicità del mondo su un piano interpretativo ma non rappresentativo; tuttavia, guidato da uno sguardo puntato sulla qualità estetica delle cose e, quindi, sciolto da qualsiasi obbligo di referenzialità alla realtà ne ha raccolto un aspetto marginale e estetizzandolo ha compiuto un'azione dalle conseguenze eticamente positive.

5. Una riflessione etica come ipotesi conclusiva

Si è sostenuto che una parte delle suggestioni poetiche introdotte da Keats ha, con tutta probabilità, ispirato la stesura de *Las babas del diablo*. I primi interessamenti di Cortázar all'opera di Keats risalgono agli anni '40, quando scrisse "*La urna griega en la poesía de John Keats*"^[18], il primo degli articoli imperniati su una figura che sarà destinata a diventare centrale nell'evoluzione del suo pensiero critico.

Negli anni Cinquanta il riconoscimento di Keats da parte di Cortázar è profondo. Keats è, per Cortázar, uno dei protagonisti dello spostamento dello scrittore da un terreno storico-psicologico ad uno immaginativo-simbolico. Egli si riconosce nella lezione del poeta inglese quando in aperta polemica con l'egotismo romantico afferma che l'arte deve essere sciolta da altre ragioni che non le

proprie, poiché, in caso contrario, diventa lamento o insegnamento; ma ciò che in Keats è rifiuto per l'autobiografismo, inteso come dominio dell'esperienza personale sul mezzo poetico, per Cortázar è rifiuto di piegare le ragioni dell'arte all'ingenuo impegno contenutistico.

Per l'intero ciclo di produzione artistica il sentimento di sfiducia nella riproduzione fedele della realtà, che, ne *Las babas del diablo*, è espresso attraverso il tentativo fallito di capire la realtà ingrandendo la foto, resta sostanzialmente invariato e lo scrivere *per* si traduce in atmosfere in grado di evocare ma mai in riferimenti espliciti. A conclusione del processo di maturazione artistica, la letteratura di pura creazione immaginativa si rivelerà insufficiente a contenere le ragioni del conflitto nascente tra operazione individuale e idealizzazione di tipo socialista^[19] ma anche la parte più "compromessa" della sua produzione artistica, quella collocabile tra il '68 e il '77, mostra i segni di un'autonomia critica consacrata ad un concetto di rivoluzione inteso come lotta al dogmatismo in perpetua libertà creativa.

Un sentimento di tale complessità non è che il punto di arrivo di un lungo percorso di artistica militanza che affiora negli scritti giovanili sotto forma di insofferenza rispetto alla difficile conciliazione tra impegno politico e libertà estetica. Nell'ultima parte di *Imagen de John Keats* il concetto di "vigilanza" è infatti rivisto alla luce di una nuova inquietudine del poeta inglese, già presente in sporadiche dichiarazioni di inadeguatezza a parlare al cuore dell'uomo. Cortázar si sofferma con particolare attenzione sulla quella parte della produzione dove, tra gli affetti di Keats, comincia a farsi spazio l'esigenza di render conto di quella parte della natura dell'uomo che rispecchia la disdetta, il dolore e l'infermità del mondo:

-en el acto poético final de su vida creadora-John quiso operar desde el poema mismo, que para él bastaba como entidad stisfactoria y cumplida, un paso, una trascendencia al mundo sufriente del hombre. Quiso ver (y eso se llama *Hiperión* y sobre todo *La caída de Hiperión*) si su poesía lo proyectaba hacia una *togetherness*, una com-pasión directa, de acto y presencia, una aceptación tal que le permitiera *avanzar por fuera de la poesía* hacia una *oneness* final, una reconciliación absoluta con el mundo. (p. 485).

Diciamo che, in *Imagen de John Keats*, l'ansia di partecipazione lascia tracce evidenti nelle fugaci allusioni al presente storico che fanno da contrappunto alla meditazione estetica. Per quanto Cortázar si mostri ancora radicalmente scettico rispetto all'ipotetica funzione etica dell'arte, il processo di politicizzazione che anima il suo impegno intellettuale motiva un'insofferenza che muove i primi passi sulle orme delle inquietudini di Keats:

el poeta nada puede hacer "por las luchas de los humanos corazones" aparte de su poesía. Y que ésta accederá, por infrecuentes caminos aislados y remotos, a unos pocos corazones, *siempre y cuando les hables de otra cosa*. Por otra parte, no hay que ser ingenuo; a la hora en que escribo mi radio me está informando que en Corea acaban de desaparecer dos divisiones enteras de americanos, a quienes hace tres días su estúpido general había prometido enviar a casa para Navidad. (p. 70)

Malgrado questi primi sintomi di trasformazione, in *Imagen de John Keats*, Cortázar resta fedele al pensiero del poeta inglese con una citazione di un frammento della lettera del 22-9-1819 che recita "Sólo sirvo para la literatura" (p. 489). E' ne *Las babas del diablo* dove sembra aprirsi uno spazio di ambiguità e riproporsi l'interrogativo: "L'arte può salvare il mondo?". La rinnovata fuga del ragazzo indubbiamente solleva quest'interrogativo.

Note

[1] Julio Cortázar, *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara, 1996. Tutte le citazioni fanno riferimento a quest'edizione.

[2] Si è cercato di capire le ragioni del prolungato occultamento dell'opera perlustrando i tre volumi di carteggi (Julio Cortázar, *Cartas 1937-1983*, Voll. I/II/III, Buenos Aires, Alfaguara, 2000). Ne è emerso un Cortázar diviso tra la volontà di confrontarsi sulle questioni affrontate nella monografia che non esclude l'ipotesi di una pubblicazione del testo e un altro restio a permetterne la diffusione. In questo quadro inerte e contraddittorio, forse l'unico elemento in grado di spiegare l'"autocensura" dell'autore consiste nella provvisorietà delle traduzioni dei testi di Keats.

[3] L'edizione degli scritti di Keats consultata è quella italiana curata da Nadia Fusini. Cfr. John Keats, *Lettere sulla poesia*, Milano, Feltrinelli, 1998.

[4] Julio Cortázar, *Para una poética*, in *Obra Crítica II*, Madrid, Alfaguara, 1994.

[5] *Imagen de John Keats* (1950-1952) è infatti preceduto da *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo*, scritto nel 1947 e rimasto inedito fino al 1994, e seguito da *Para una poética*, pubblicato per la prima volta nel 1954 sulla rivista "La Torre".

[6] Julio Cortázar, *Las babas del diablo*, in *Los relatos I*, Madrid, Alianza, 1995. Tutte le citazioni fanno riferimento a quest'edizione.

[7] "Babas del diablo", letteralmente le "bave del diavolo", è uno dei modi per definire la tela del ragno, chiamata anche "los hilos de la virgen", capelli d'angelo.

[8] "No sé por qué este viaje al norte que va a emprender John Keats en el verano de 1818, me devuelve a esas andanzas por Chile. Tal vez porque ambos viajes fueron principalmente pedestres, con la presencia constante de las montañas y los lagos" (p. 178).

[9] "Ciò che sconvolge il filosofo virtuoso, delizia il Poeta camaleonte. Non fa mai male, né quando si sente attratto verso il lato oscuro delle cose, né quando gode del loro lato luminoso; perché in entrambi i casi tutto si risolve in riflessione. Il Poeta è la più impoetica delle cose che esistono; perché non ha identità, è continuamente intento a riempire qualche altro Corpo- il Sole, la Luna, il Mare e gli Uomini e le Donne, che sono creature di impulso, sono poetiche e c'è in loro qualcosa di immutabile, ma il poeta no; no ha identità, è certamente la più impoetica delle Creature di Dio.", John Keats, *Lettere sulla poesia*, cit., p. 127.

[10] Il quale, a sua volta, ne riconosceva l'iniziatore nello scrittore americano Edgar Allan Poe, com'è reso noto dal commento al preludio del poema *The Raven* intitolato "The Philosophy of composition". Il breve testo, che Baudelaire tradusse "Genesis della composizione" e poi riscrisse nella nota *Notes Nouvelles sur Edgar Allan Poe*, è l'esposizione del metodo che avrebbe guidato Poe fino alla stesura del poema. Le opinioni in merito al ruolo dell'intelligenza nella creazione artistica che Baudelaire elaborò raccogliendo e sviluppando alcune suggestioni teoriche di Poe, dovevano essere note a Cortázar, che si dedicò a fondo allo studio dell'opera dello scrittore americano e prese posizione nel dibattito che divise gli intellettuali. (cfr. *Notas sobre lo gótico en el Río del la Plata*, in *Obra Crítica III*, Madrid, Alfaguara, 1994). A partire dalle dichiarazioni di Mallarmé, la critica si spaccò su due fronti: l'uno favorevole all'idea che la dichiarazione di Poe fosse un mero gioco intellettuale, l'altro, che conta sull'adesione postuma di Cortázar, all'ipotesi che quello dichiarato da Poe fosse il vero metodo adottato per comporre il poema. Il ritratto di Poe, apparso con il titolo *Vida de Edgar Allan Poe*, si colloca in un periodo importante ai fini della riflessione sull'arte; esso infatti è stato scritto tra la stesura di *Imagen de John Keats* (1948-52) e la pubblicazione della raccolta *Las armas secretas* (1959). Lo studio di Poe offrì inoltre a Cortázar spunti di diversa natura come, ad esempio, il criterio tematico e non cronologico di organizzazione de *Las armas secretas*, lo stesso adottato da Poe per i suoi racconti.

[11] Julio Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*, "Cuadernos Hispanoamericanos", n. 255, Marzo 1971, pp. 403-416.

[12] "Non si vede una proporzione di bene o di male. Siamo nella nebbia. Noi due ora siamo in questa condizione. Sentiamo il "peso del Mistero". Per quanto riesco a capire a questo punto era Wordsworth quando scrisse Tintern Abbey e mi pare che il suo Genio consista nella forza di esplorare quegli oscuri Passaggi", John Keats, *Lettere sulla poesia*, cit., p. 106.

[13] Il corsivo è mio.

[14] L'idea riaffiora nella *boutade* di Picasso "Yo no busco, encuentro", più volte ripetuta dallo scrittore argentino per illustrare il proprio criterio di scelta dei temi e delle forme più idonee per raccontarli.

[15] "cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra", (p. 208).

[16] John Keats, *Lettere sulla poesia*, cit., p. 83.

[17] Il corsivo è mio.

[18] Pubblicato per la prima volta nella "Revista de Estudios Clásicos" dell'Universidad de Cuyo nel 1946 è contenuto in uno dei volumi in cui sono raccolti tutti gli scritti critici. Cfr. Julio Cortázar, "La urna griega en la poesía de John Keats", in *Obra Crítica II*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 25-77.

[19] Com'è esplicitato nella lettera che Cortázar indirizzò a Fernández Retamar, poi inclusa nella miscellanea di scritti: *Último Round* con il titolo "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano", Madrid, Debate, 1994, pp. 371-383.





Un viaggio nell'occulto: Enrique de Villena e il *Tratado de aojamiento*

Barbara Spinoglio

Oggetto di questo articolo è il malocchio, affrontato nel *Tratado de aojamiento* da Enrique de Villena, autore prolifico del '400 spagnolo. Per sviluppare in modo lineare il discorso, pur tenendo presente la brevità dello spazio a disposizione, ho proceduto gradualmente, partendo da un accenno a magia, astrologia e malocchio, proseguendo con la vita e la produzione letteraria dell'autore, fino ad arrivare al trattato sul malocchio, parte centrale del testo.

L'argomento è sicuramente insolito, poco convenzionale e bizzarro, ma è anche intrigante e curioso, dato l'interesse che questi temi generalmente suscitano. La nostra società moderna, almeno apparentemente, cerca di occultare e reprimere le pratiche magiche, i metodi di divinazione e le varie previsioni astrologiche attraverso un atteggiamento esasperatamente razionale; tuttavia, dietro ad una realtà pratica ed utilitaristica, si cela una fitta rete di discipline esoteriche che circondano tutti noi. In questo momento è facile notare la presenza dell'ambito magico nella vita di tutti noi: se accendiamo la televisione in diverse ore della giornata, ci accorgiamo che almeno un canale trasmette un programma di cartomanzia e se ci rechiamo in edicola, negli espositori trovano posto moltissime riviste che trattano esclusivamente temi di questo genere. In fin dei conti non siamo molto diversi dagli uomini medievali, che cercavano nelle stelle una risposta alle loro domande; noi, come loro, abbiamo bisogno di sicurezza, di quelle certezze che la società e la vita stessa non ci forniscono. Andiamo a vedere su quale terreno si muovevano i nostri "antenati" e quali erano le loro credenze e superstizioni.

Con il secolo XV il Medioevo sta volgendo al termine e si iniziano ad intravedere gli albori di un'età nuova, ossia del Rinascimento. Che il Medioevo sia considerato un'epoca buia e oscura è cosa risaputa, com'è anche noto che questo è un momento della storia in cui si avverte un continuo proliferare di teorie e pratiche magiche. Intraprendere un viaggio verso un mondo ricco di misteri, superstizioni e magia è senza dubbio un'opportunità affascinante che conduce, se vogliamo, alle radici della nostra storia, è una ricerca di orizzonti lontani nel tempo, una scoperta della realtà vista con occhi nuovi.

Sul finire del secolo XIV e all'inizio del XV le più importanti manifestazioni magiche sono magia e astrologia; secondo il Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua per magia si intende la "ciencia o arte que enseña a hacer cosas extraordinarias y admirables"^[1]. Vi è poi una distinzione fra magia bianca (o positiva) e magia nera (o negativa) fino ad esaminare il termine spagnolo *mágico* che, oltre ad essere un aggettivo che si riferisce alla magia, si identifica con il sostantivo mago, e cioè "aquel que profesa y ejerce la magia"^[2].

In qualsiasi pratica magica vi è sempre un certo tipo di cerimonia con carattere superstizioso come, per esempio, la somministrazione di strani miscugli accompagnata da parole rituali con cui gli operatori dell'occulto sono soliti invocare il demonio.

L'insieme di gesti e imprecazioni rituali che caratterizzano la pratica magica è ciò che si può chiamare *hechizo*, incantesimo in virtù del quale si può ottenere il risultato sperato. Malinowski ci dice che la magia ha regole ben precise le quali, se non sono rispettate non fanno raggiungere l'obiettivo iniziale: "la magia está rodeada de condiciones estrictas: recuerdo exacto del hechizo,

celebración impecable del rito. Si una de esas condiciones se descuida, el fracaso sobreviene”^[3]. Si capisce in tal modo che ogni atto magico può essere neutralizzato tramite amuleti o riti che “mettono al riparo” da attacchi malvagi. La magia è una scienza nella quale si raggruppa un nutrito numero di altre discipline, sarebbe quindi opportuno classificare le arti magiche, in modo da non generalizzare troppo: come è già stato anticipato, la magia si compone di magia bianca (o benefica) e magia nera (o malefica); bisogna poi distinguere fra quel tipo di magia che agisce su persone o cose che sono presenti al momento della celebrazione del rito e quello che ha effetto a distanza, cioè su persone lontane dall'operatore.

Se vogliamo fare un accenno al lato qualitativo dei fini magici, possiamo trovare numerose classi di magia: tante quali sono gli obiettivi di partenza. In questo caso è molto importante la magia erotico-amorosa o sessuale utilizzata per qualsiasi problema concernente l'amore. Vi è poi una distinzione degna di nota fra magia cerimoniale, che comporta preparativi e riti, e magia naturale, basata sulla conoscenza della natura e sull'esperienza. Abbiamo ancora la magia sacerdotale e quella plebea, la prima è presieduta da maghi colti e qualificati mentre la seconda è realizzata da *brujos* e *brujas*^[4], cioè maghi essenzialmente plebei.

Se tracciamo un breve excursus sulla storia vera e propria della magia nel Medioevo e nei primi anni del Rinascimento, vediamo che scongiuri, incantesimi e sortilegi accompagnano l'umanità da tempo immemorabile: ne troviamo traccia nei mondi egizio, assiro, fenicio e persino ebraico e greco.

In tempi più recenti, ossia dal XII secolo in avanti, il mondo occidentale viene letteralmente invaso da una produzione libresca su temi come la magia, l'astrologia e l'alchimia. Si tratta di una letteratura colta diretta principalmente a lettori dotti: “...Virgilio, Orazio, Ovidio, Seneca, Lucano, noti grazie anche ad una serie di rifacimenti e volgarizzamenti, restituivano proporzioni e credibilità a usi e riti che fino ad allora si era abituati a considerare superstitiones...”^[5].

All'interno di questa corrente colta, oltre ai classici latini troviamo libri come l'*Introductorium* di Abù Ma'asar, il *Tetrabiblos* di Tolomeo, il famoso *Liber Picatrix* e il *Liber Vaccae* o *Libro degli esperimenti* di Platone. E anche Avicenna, nei suoi trattati medici, include considerazioni su segreti e prodigi.

Nel *Liber Picatrix*, che è stato definito il manuale magico più importante del Medioevo, affiora una concezione dell'uomo che durerà per secoli, è l'uomo concepito come universo, come microcosmo, come tramite essenziale fra i diversi piani del reale.

Ci troviamo di fronte ad un uomo che quasi compie miracoli, che riassume in sé scienza e sapienza, che possiede le tecniche e sa come utilizzarle per agire sulle forze del mondo.

Come è già stato detto, di pari passo con la magia vi è l'astrologia che non può essere scissa dalla prima poiché non esiste l'una senza l'altra. Garin dice che “discorrere di magia senza parlare di astrologia non si può, mentre, d'altra parte, l'astrologia stessa ci rimanda di nuovo alla magia; della cultura medievale e rinascimentale, o meglio, di questa zona della cultura, esse sono aspetti inscindibili: mago non è chi non è astrologo, proprio per l'unità dell'universo, ove opera solo chi conosce panoramicamente il tutto”^[6].

Il legame così stretto di queste due arti esoteriche è evidenziato ancora da Cecilia Gatto Trocchi: “quando si dice magia si intende anche astrologia e alchimia ad essa indissolubilmente connesse: l'opera magica non dà alcun effetto se non è compiuta nell'ora conveniente e in un determinato punto della situazione celeste”^[7].

In questo modo il mago, al momento di operare, deve prestare un'attenzione particolare non solo agli elementi usati o alle parole proferite, ma anche alla configurazione della sfera celeste in quel particolare momento, affinché possa conseguire il risultato desiderato. L'astrologia è senza dubbio il sistema simbolico più consono a rendere evidente la comunicazione fra il macrocosmo universale e il microcosmo individuale.

L'idea di un universo concepito come un'unica grande macchina retta da leggi oscure ma

decifrabili è stata presente per millenni nel patrimonio collettivo dell'umanità, tanto che è arrivata al punto di essere considerata una disciplina universale la cui caratteristica essenziale è proprio il credere nell'infalibilità delle stelle.

Nel Medioevo, coerentemente con la posizione teologica dell'epoca, magia e astrologia sono considerate il dominio del demoniaco e devono muoversi di nascosto in quanto scienze non lecite che sono cacciate dal mondo per approdare al regno del male.

Non dobbiamo dimenticare che in questo momento storico si sarebbe operata una netta distinzione all'interno dell'astrologia fra due aspetti che, in epoca antica e medievale, erano connessi e confusi nel termine unico di astrologia: religioso o superstizioso il primo, critico-scientifico il secondo.

Nel Rinascimento, perciò, l'astrologia divinatrice viene sconfitta dall'astrologia matematica, o astronomia propriamente detta.

Mi sembra giusto spendere qualche parola sul malocchio, dato che l'autore da me studiato ha scritto un intero trattato sull'argomento.

Ritenuto in principio una malattia a tutti gli effetti, agli inizi del Rinascimento il malocchio comincia ad essere considerato dalla medicina come qualcosa che sta al di fuori del proprio campo. L'origine della credenza nel malocchio non è ancora stata individuata, ma si può forse ricondurre alla convinzione che in certe persone alberghino spiriti maligni: questi individui avrebbero il potere di gettare il malocchio su tutte le persone che guardano intensamente.

Molti autori sono convinti che la facoltà di lanciare il malocchio sia una qualità naturale che si manifesta attraverso lo sguardo o l'alito o i pori, ma c'è un autore, Pedro Ciruelo, che per primo parla di malocchio diabolico che verrebbe gettato tramite un'invocazione ed un successivo patto con il demonio; il malocchio naturale, invece, raggiunge la vittima se questa viene fissata intensamente con cattiveria ma anche attraverso il principio opposto, e cioè lodando il soggetto da colpire.

Gli individui che più facilmente assorbirebbero le negatività sarebbero, secondo tutti gli autori, i bambini ed i soggetti deboli. Per quanto riguarda la sintomatologia relativa al malocchio, vi sono diversi segnali, ma fra di essi sono sempre presenti il dimagrimento, il pallore e la debolezza. Bisogna ricordare che molti di questi sintomi sono comuni a quelli di malattie propriamente dette, ragion per cui è necessario ricorrere a metodi specifici per capire se si tratta di malocchio.

Una volta diagnosticato, il malocchio va curato tramite erbe, profumi, miscugli e riti particolari ma anche attraverso l'azione occulta di pietre preziose. E' tanto importante guarire il malocchio quanto prevenirlo con una "profilassi" adeguata che impiega normalmente le stesse misure curative, come sostiene Chanca "omnia quae valent in preservando, valent etiam in curando"^[8].

Autore del *Tratado de aojamiento* è Enrique de Villena, un personaggio eccezionale nell'accezione letterale del termine, poiché la sua stessa esistenza è fitta di avvenimenti fuori dal comune che trascendono a volte nello scandalo. La sua data di nascita sembrerebbe il 1384 e il luogo la Castiglia, ma non abbiamo informazioni più precise e dettagliate^[9].

Il padre di Villena era don Pedro de Aragón, figlio di don Alfonso de Aragón, e la madre doña Juana di Castiglia; alla nascita di Enrique, il nonno si rivolse all'astrologo del suo palazzo per avere conferma di ciò che sognava per il nipote, e cioè una vita interamente dedicata alle armi, ma venne deluso da un responso che vedeva il grande successo del bimbo nel campo delle scienze e delle arti.

All'inizio del secolo XV Enrique si reca a Salamanca, già molto rinomata per la sua università, per studiarvi un anno, ed è proprio qui che il giovane entra in contatto con la sfera del demoniaco e delle scienze occulte; questo è anche il periodo che vede nascere la sua fama di mago. Nel 1418 Enrique si reca alla Corte di Castiglia dove crea la sua biblioteca privata e dedica il resto della sua vita a scrivere opere per raccogliere il vasto sapere che ha acquisito.

Nel 1434 si diffonde una terribile epidemia, e il 5 dicembre dello stesso anno, Enrique de Villena, ormai divorato dalla gotta e provato dal virus, muore in una stanza del monastero di San Francisco.

Già all'inizio del secolo XV la personalità di Enrique de Villena risalta per il suo interesse nei confronti di tutto ciò che è magia e occulto, infatti anche il suo nome acquisisce un sapore sinistro: ormai egli è colui che ha firmato un patto con il diavolo, è colui che conosce i più svariati metodi divinatori e che sa decifrare anche i minimi segnali provenienti dalle semplici azioni quotidiane.

La sua vastissima cultura gli conferisce un singolare rilievo fra i personaggi del suo tempo e gli garantisce la fama di uomo dotto anche se molte persone lo associano alla magia e al demonio e pensano che i suoi libri siano degni di essere bruciati; e, infatti, così è stato: alla sua morte la debole volontà del re Juan II si lascia influenzare e commissiona la distruzione della sua biblioteca al frate Lope de Barrientos che manda al rogo tutto ciò che essa contiene senza analizzare minimamente il materiale.

Conosciamo ciò che Enrique ha scritto grazie alle opere che sono giunte fino a noi, ma non possiamo essere sicuri del fatto che abbia composto altri testi, anche se lo si può supporre considerando la sua prolifica capacità di lavorare. Fra le sue opere ricordiamo *Los doze trabajos de Hercules*, il *Tratado de la lepra e de como está en las vestiduras e paredes*, la sua *Arte cisoria* o *Tractado del arte del cortar del cuchillo*, il *Tratado de la consolación*, una traduzione dell'*Eneide* di Virgilio e una della *Divina Commedia*, il *Libro de la arte de trovar*, il *Libro della guerra* e il *Tratado de astrología* (che sono testi apocrifi) e naturalmente il *Tratado de aojamiento*.

Del *Tratado de aojamiento* esistono quattro manoscritti e tre edizioni che spesso vengono confusi l'uno con l'altro. Le tre edizioni sono attribuite rispettivamente a Foulché Delbosc, a Julio Somoza de Monsorini e ad Anna Maria Gallina. Sappiamo con precisione che viene composto nella villa di Torralba, mentre rimane molto incerta la datazione che potrebbe risalire al 1411, 1425 o 1422^[10].

Il trattato che noi conosciamo^[11] si divide in dieci capitoli: nei primi tre Villena spiega quali sono le ragioni che l'hanno indotto a scriverlo, sottolineando che egli considera il malocchio come una malattia che pertanto va diagnosticata e curata. Infatti, nei capitoli quarto e quinto parla degli accorgimenti che in qualche modo possano prevenire l'insorgere dell'infermità, e nei due successivi si occupa della fase diagnostica, elencando tutta una sintomatologia dettagliata. Nell'ottavo e nel nono vengono trattate le cure, le quali sono decisamente curiose. Infine, il decimo capitolo è dedicato all'importanza della cultura e dello studio.

Sebbene l'opera venga composta nell'arco di pochi giorni, essa segue comunque uno schema molto chiaro in cui Villena descrive tre modi per guarire il malocchio: "el método *preservativo* para evitar el daño del mal de ojo; el método *de prueba*, para determinar si existe el daño, el método *curativo*, para sanar al paciente después del daño. A cada una de estas tres *maneras* corresponden tres clases de remedios o *vías*: remedios *supersticiosos*, *virtuales* y *calitativos*"^[12].

I rimedi superstiziosi consistono generalmente in amuleti e pratiche magiche in genere, mentre quelli virtuali si riferiscono solitamente al potere delle parole cabalistiche, di certe preghiere, di pietre preziose e di parti di animali.

Le pietre preziose e l'utilizzo di alcune parti di animali possono anche essere inserite fra i rimedi qualitativi ai quali appartengono cure che la scienza medica dell'epoca ritiene lecite. riconoscendone legittimità ed efficacia.

Julio Somoza de Monsorini, nella sua edizione del trattato, riepiloga i vari metodi elencati da Villena attraverso il seguente schema, che è qui riportato in italiano da Anna Maria Gallina:

Cura del malocchio		
	RIMEDI SUPERSTIZIOSI	RIMEDI VIRTUALI
		RIMEDI QUALITATIVI

MEZZI PER PREVENIRE IL MALOCCHIO	- "higas" (fiche) - collane di conchiglie - pezzi di specchio - aghi spuntati - collirio - "nóminas" (preghiere racchiuse in piccole borse) - monete forate - nocchie piene di mercurio - ecc...	- parole magiche - preghiere	- foglie d'alloro - radice di mandragora - denti di pesce - smeraldi - mirra - profumi - acque odorose - unguenti - ecc...
MEZZI PER DIAGNOSTICARE IL MALOCCHIO	- gocce d'olio sull'acqua - misura del corpo - piombo liquefatto - cera disciolta - ecc...	- parole cabalistiche - "nóminas" - alterazione delle pietre preziose - ecc....	- studio dei sintomi - esame delle lagrime - ecc...
MEZZI PER CURARE IL MALOCCHIO	- sbadigli - pratiche magiche - ecc...	- parole cabalistiche - pietre preziose - unghie d'asino selvatico - denti di lupo - foglie di basilico - ecc...	- avorio - corallo - acque odorose - dieta - lassativi - ecc...

Tomás Crame, nella sua biografia su Enrique de Villena, dice che si tratta di un libro estremamente curioso, non solo per l'abbondanza di dati sulle pratiche magiche e mediche del mondo medievale, ma anche per il tono particolare che non consente al lettore di comprendere se Villena partecipi alle credenze popolari di cui parla, o se stia semplicemente ironizzando sull'ingenuità di coloro che ci credono.

Forse, ai nostri occhi potrebbe sembrare assurdo o perfino ridicolo che l'autore tratti con assoluta serietà un argomento come il malocchio, ma non dobbiamo dimenticare che nel Medioevo le pratiche magiche non rientrano solo nell'ambito delle credenze popolari, ma anche nel campo "scientifico": molti medici ne fanno oggetto di trattati, e numerosi medicinali, già descritti da Villena, possono essere ritrovati anche nelle loro opere.

Uno di questi medici, Diego Álvarez Chanca (medico personale di Isabella di Castiglia), agli inizi del '500 scrive il *Tractatus de fascinatione* dove è presente (come del resto in Villena) la descrizione di un mezzo usato dai Persiani per diagnosticare il malocchio, che si basa sull'osservazione di un panno bagnato di urina del paziente posto sulla sua stessa fronte.

Per quanto riguarda, invece, le pietre preziose, si sa che sono sempre state considerate dotate di poteri terapeutici ed immunizzanti, credenza che si prolunga ancora dopo il '400, senza dimenticare che oggi ci sono medici che sfruttano le virtù di alcune pietre e cristalli per certi tipi di terapie.

In ogni caso, Villena non si ferma alle conoscenze superstiziose o esoteriche, e mostra di conoscere in modo approfondito anche la medicina ufficiale del tempo, soprattutto quando si sofferma sull'uso di erbe, acque odorose, unguenti e suffumigazioni e sulla descrizione delle norme igieniche che vengono poi seguite almeno fino al '700.

Esistono alcune pratiche superstiziose che la medicina ritiene lecite, come, per esempio, l'uso di denti di pesci, becchi di uccelli e corna di quadrupedi da portare con sé o da tenere in casa; è senza dubbio un riflesso di quella che Pazzini, nel suo *Storia, tradizioni e leggende della medicina popolare*, chiama "magia delle punte": in base a tale principio, un amuleto di forma aguzza viene considerato in grado di allontanare l'influsso maligno che genera la malattia. Un'altra pratica ammessa dai medici medievali consiste nel portare sul corpo o pronunciare (soprattutto da parte di guaritori

esperti, spesso sacerdoti) delle orazioni che risulterebbero molto efficaci. Alonso y de los Ruyces de Fontecha ci riferisce il metodo curativo di un contadino, affermando di essere stato guarito due volte dalla febbre terzana^[13] tramite l'aiuto di un domenicano che gli aveva posto sul capo un'orazione di questo tipo.^[14] La preghiera del contadino è la seguente: «Pues solo, puniéndoles a los aojados la mano sobre el coraçon, y diziendo esta oración, los trata de curar: “Iesus Christus, Trinitas Unitas, Gabriel, Michael, Raphael, Agios o Theos, sanctus Deus, Agios Ischiros, sanctus fortis, Agios Athanatos, Elison Imas sanctus, et immortalis miserere nobis. Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat, Christus ab hoc morbo te defendat. Amen Iesus”»^[15].

Ancora Fontecha afferma che le figure e le parole non sono più utilizzate per curare il malocchio e, di fatto, nei trattati posteriori a quello di Villena non vi è traccia delle pratiche cabalistiche ebraiche o di alcune superstizioni arabe riferite invece nel *Tratado de aojamiento*, forse a causa della nascita dell'Inquisizione (seconda metà del sec.XV) che incute grandi timori fra la gente.

Ancora una volta, attraverso una sua opera, Villena dimostra di essere una persona dalla cultura vastissima e dai poliedrici interessi, infatti “dall'elenco degli autori e delle opere citate, risulta evidente come nel *Tratado de aojamiento* confluiscono i filoni della scienza e delle credenze medievali occidentali e orientali, sia arabe che ebraiche”^[16]. L'opera che ne deriva è quasi un compendio delle conoscenze e delle credenze del tempo sul malocchio, tant'è vero che non vi è notizia, in Spagna, di un'opera anteriore a questa che parli dell'argomento in modo organico ed esauriente.

Come ci fa notare Anna Maria Gallina, Villena potrebbe forse essere considerato un precursore del tema, dato che molte personalità cercheranno di seguire le sue orme: dal '500 in poi, le opere che trattano largamente del malocchio saranno numerose. Molti degli autori posteriori ad Enrique sembrano aver approfittato del suo trattato senza mai citarlo nei loro lavori; fra tutti i vari libri che trattano il malocchio, il *Tractatus de fascinatione*, scritto da Diego Álvarez Chanca e pubblicato forse a Siviglia agli inizi del '500 offre un gran numero di punti di contatto con quello di Villena.

È un testo diviso in due parti; nella prima tratta il problema dell'esistenza del malocchio, i mezzi per gettarlo, le persone che possono “lanciarlo” e quelle che maggiormente ne sono influenzabili. Questa sezione è la più indipendente dal testo di Villena, anche se “vi si possono trovare varie coincidenze, come la citazione della fanciulla mandata dalla regina dell'India ad Alessandro Magno, la quale avvelenava con il solo sguardo; del lupo che rende rauco l'uomo che lo vede; del cavallo che doveva essere bendato, altrimenti produceva una emorragia nelle persone che guardava; delle donne sciite che uccidevano col solo sguardo”^[17].

La seconda parte dell'opera è una prova decisiva di quanto Villena abbia ispirato Álvarez Chanca; infatti, i tre capitoli in cui si divide portano titoli analoghi a quelli già proposti da Enrique: cure preservative, segni indicativi della malattia e cura della malattia, ed anche i rimedi e i medicinali elencati corrispondono a quelli descritti da Villena; risulta quindi evidente che l'opera di Álvarez Chanca sia una derivazione diretta del *Tratado de aojamiento*.

Per quanto riguarda la lingua e lo stile, dobbiamo innanzitutto tener presente che le opere di Villena possono essere ripartite in due gruppi: i testi di argomento letterario filosofico e quelli a carattere scientifico.

Il *Tratado de aojamiento*, che appartiene alle opere di argomento scientifico, sebbene non nasconda il gusto per uno stile classicheggiante, non giunge ad esagerazioni insopportabili. Tuttavia, latinismi, cultismi e iperbati sono presenti, soprattutto nei primi tre capitoli. A partire dal quarto capitolo, quando l'autore inizia ad esporre i rimedi e le cure, gli iperbati spariscono quasi del tutto. Nei capitoli quarto e nono (la sezione più scientifica dell'opera) lo stile è semplice, le frasi brevi e le parole sono disposte secondo l'ordine logico della lingua spagnola. Ciò che richiama l'attenzione è la “scarsità di termini medici, così frequenti nelle opere dello stesso argomento, scritte nei secoli seguenti; ma il Villena non era medico ed evidentemente non aveva familiarità col linguaggio usato

nelle scuole di medicina delle Università” [18].

A livello puramente linguistico possiamo dire che lo stile ed il linguaggio adottati dallo scrittore rispecchiano abbastanza fedelmente le tendenze generali del momento. Solo per fornire alcuni esempi, l'iperbato^[19] è molto accentuato in Villena, e la sua frase adotta un tipo di costruzione latina, cioè con il verbo collocato alla fine della proposizione. Non solo, ma l'aggettivazione diventa molto più abbondante e la prosa acquisisce maggiore ampiezza, sviluppando le idee in maniera morbida e profusa. Questa caratteristica, così come le innovazioni linguistiche, a livello di vocabolario, provengono dalla lingua italiana nelle sue varie sfumature.

Quando mi è stato proposto di eseguire una traduzione del trattato (traduzione che non allego per ovvi motivi di spazio), non nascondo che ho nutrito qualche perplessità, tradurre un testo medievale è sicuramente molto difficile, dato che la lingua non ha ancora forme fisse e stabili e le parole spesso hanno dei significati e delle valenze ambigue.

Oltre ad aver trattato un personaggio decisamente singolare, sia per la sua ecletticità, sia per la curiosità che suscitano le sue doti, è stato molto interessante tradurre un testo che è rappresentativo non solo di una sezione del mondo magico, ma anche di tutta una cultura. Credo che la mia traduzione, pur senza grandi ambizioni, sia utile per estrapolare il significato interno del testo, dato che rende più comprensibile la materia affrontata da Villena attraverso l'esemplificazione concreta dei rimedi che all'epoca la gente metteva in atto per scongiurare il malocchio e forse rende accessibile a tutti i curiosi dell'argomento un testo senza dubbio interessante e pittoresco.

Notas

[1] Garrosa Resina, A., *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*, Università di Valladolid, 1987, pag.13.

[2] *Ibidem*.

[3] Malinowski, B., *Magia, ciencia y religión*, trad. spagnola di A. Pérez Ramos, Barcellona, Ariel, 1974 pag. 101.

[4] Con *brujo* o *bruja* si intende solitamente designare una persona che secondo la superstizione popolare è dotata di poteri soprannaturali.

[5] Cardini, F., *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente Medievale*, La Nuova Italia, Firenze 1979, pag.131.

[6] Garin, E., *Medioevo e Rinascimento*, Ed. Laterza, Bari 1954, pag.190.

[7] Gatto Trocchi, C., *La magia*, Tascabili Economici Newton, Roma 1994, pag.12.

[8] Gallina, A. M., *Introduzione al TRATADO DE AOJAMIENTO di Enrique de Villena*, Adriatica Editrice, Bari 1978, pag.30.

[9] Tutti i libri da me consultati circa la biografia dell'autore concordano sull'incertezza relativa alla data ed al luogo di nascita, ma in ultima analisi convergono nella scelta dell'anno 1384 e l'idea della Castiglia come patria d'origine.

[10] Per approfondimenti circa la datazione del testo si consultino:

Gallina, A.M., *Introduzione al TRATADO DE AOJAMIENTO di Enrique de Villena*, op. cit.;

Crame, T., *Don Enrique de Villena*, Atlas, Madrid 1944.

[11] Tutti i manoscritti tranne uno, qualificano l'opera come un trattato, ma non sembrerebbe molto corretto attribuire a questo testo la qualificazione di trattato, sia per l'estensione abbastanza ridotta che non consente di sviluppare l'argomento in modo approfondito, sia perché già sappiamo che l'intenzione di Villena è quella di scrivere un trattato vero e proprio sul malocchio. Inoltre, all'inizio del *Tratado de consolación*, l'autore afferma di aver già iniziato a comporre il suo trattato sul malocchio, il quale sarebbe stato diviso in tre sezioni di trenta capitoli ciascuna. I manoscritti e le edizioni che possediamo sono quindi solo un abbozzo di ciò che avrebbe dovuto essere l'opera, ma non sappiamo se essa sia mai stata terminata.

[12] Carr, D.C., op. cit., pagg. XLV/XLVI (pròlogo).

[13] Febbre malarica che si verifica a giorni alterni.

[14] Orazioni portate sul capo o pronunciate da guaritori esperti, spesso sacerdoti, erano cure che anche la medicina ammetteva.

[15] Cfr., Gallina, A.M., *op. cit.*, pag. 70.

[16] Gallina, A.M., *op. cit.*, pag. 83.

[17] Gallina, A.M., *op. cit.*, pag. 85.

[18] Gallina, A.M., *op. cit.*, pag.91.

[19] Figura sintattica che consiste nel dividere alcuni elementi della frase; solitamente vengono allontanati sostantivo e aggettivo.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 3, (luglio - dicembre 2003), sezione Scholastica, <http://www.artifara.com/rivista3/testi/aojamiento.asp>

© Artifara

ISSN: 1594-378X





Editiones

*La prima traduzione completa del Canzoniere di Petrarca in spagnolo:
"Los sonetos y canciones del Petrarca, que traduzía Henrique Garcés
de lengua thoscana en castellana" (Madrid, 1591)*

Aviva Garribba

Poemas

Ángeles Mora

Il Picariglio Castigliano di Barezzi Barezzi

M. Consolata Pangallo

La scozzese di Carlo Goldoni in traduzione giudeospagnola

Patrizia Panico

Il Baile del juicio de Paris di Juan Antonio Zamora (1716)

Daniela Pierucci



La prima traduzione completa del *Canzoniere* di Petrarca in spagnolo: *Los sonetos y canciones del Petrarcha, que traduzía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana* (Madrid, 1591)

Aviva Garribba

I. Garcés e la sua opera

Enrique Garcés è senza dubbio un personaggio di rilievo nella storia economica e culturale dell'America coloniale, tanto che Lohmann Villena, il suo maggiore biografo, può definirlo senza esagerare "precursor en las Ciencias y las Letras peruanas del siglo XVI"¹. Proprio l'interesse che la sua avventurosa biografia e la sua figura umana, pittoresca nella sua poliedricità, hanno suscitato e suscitano, sembra aver prevalso su quello della sua opera letteraria. Questa, infatti, non è stata ugualmente studiata, probabilmente a causa della natura non originale delle sue opere principali, oltre che della sue capacità poetiche non eccelse.

Garcés non è quindi un personaggio sconosciuto. Le numerose menzioni reperibili del suo nome e della sua opera (in testi non dedicati specificamente a lui) si possono ricondurre principalmente a due cause: l'importanza della sua attività in campo minerario e quindi storico-culturale da una parte e, dall'altra, la strofa a lui dedicata nel *Canto de Caliope* di Cervantes.

Garcés è infatti tra gli scrittori americani elogiati nel *Canto de Caliope* all'interno della *Galatea* di Cervantes (strofa 76), dove se ne ricorda proprio la traduzione di Petrarca :

De un Enrique Garcés, que al piruano
reino enriquece, pues con dulce rima,
con subtil, ingeniosa y fácil mano,
a la más ardua empresa en él dio cima,
pues en dulce español, al gran toscano,
nuevo lenguaje ha dado y nueva estima,
¿quién será tal que la mayor le quite,
aunque el mesmo Petrarca rescuite?²

Questa ottava ha suscitato l'interesse nei confronti di Garcés di molti studiosi cervantini e in generale degli studiosi di letteratura spagnola del *Siglo de Oro*; il suo nome appare pertanto in numerosi studi, le sue opere nei grandi repertori enciclopedici e sono state tracciate diverse sue brevi biografie³.

Lo studioso che ha più di ogni altro contribuito a fornire notizie complete e documentate sulla sua vita, provando alcuni errori degli studiosi precedenti e fornendo molti nuovi dati, è Lohmann Villena⁴; questi, lasciando in secondo piano l'aspetto letterario, si è occupato specialmente delle sue imprese in campo minerario, che gli fanno concludere che "la figura de Garcés representa sobre todo al hombre emprendedor en aquella época"⁵.

Sono più rivolti verso figura di Garcés come intellettuale e sull'aspetto letterario della sua opera, invece, i vari articoli di Estuardo Núñez, il quale vede in Garcés un vero e proprio animatore della cultura peruviana dell'epoca e introduttore in Perù della letteratura italiana e di un nuovo gusto letterario⁶.

Enrique Garcés nacque a Oporto intorno al 1525⁷. Apparteneva a una importante famiglia nobile portoghese. La sua infanzia e adolescenza rimangono sconosciute e non sappiamo quindi nulla della sua formazione, né di come acquistò le conoscenze (tanto in campo linguistico-letterario, come in quello minerario) che avrebbe dimostrato in seguito. Lohmann Villena (p.442) esclude con certezza che fosse Maestro di Grammatica del re Don Sebastião, come afferma in un documento uno dei figli di Garcés: non c'è nessun'altra prova. Inoltre la cronologia non lo permette, perché da alcuni documenti si può inferire che abbandonò il Portogallo nel 1545, molto prima della nascita di quel re.

Non si hanno ulteriori sue notizie dirette nei sette anni successivi alla sua partenza, e il fatto che abbia occupato questi anni con studi metallurgici e minerari, in America o in Spagna, sembra essere solo un'illusione di alcuni biografi. Sappiamo unicamente, da documentazione indiretta, che nel 1547 si trovava in Perù con un suo fratello e vi esercitava attività commerciali.

Nel 1556 era a Guayaquil, impegnato nell'esercizio di una nuova professione, quella di rilegatore di libri. Probabilmente a causa delle difficoltà economiche presto tornò a Lima, dove si sposò con Margarita de Andrade, dalla quale ebbe tre figli.

La sua scoperta principale in campo minerario fu quella delle miniere peruviane di mercurio, metallo di cui seguì la traccia a partire dal vermiglione, una sostanza rossa che gli indigeni usavano per dipingersi il volto ricavata dal cinabrio, un minerale composto da mercurio e zolfo. Il minerale veniva estratto attraverso profonde gallerie scavate già in epoca preispanica. Intorno al 1558, Garcés vide il minerale usato per questo scopo e fu il primo a metterlo in relazione con il mercurio⁸ – minerale molto apprezzato all'epoca - capendo che si trattava di cinabrio⁹.

In quegli anni, tuttavia, in Perù non si aveva ancora notizia dell'utilità del mercurio per l'estrazione dell'argento e non fu Garcés a rivelarla (nonostante le sue supposte letture in materia), bensì, anni più tardi, Pedro Fernández de Velasco.

Garcés riuscì a farsi rivelare l'ubicazione delle miniere sfruttate dai nativi, le quali si trovavano nella zona di Huamanga. Organizzò una spedizione e tornò poi a Lima con del minerale estratto per studiare la sua utilità. Solo alla fine del 1558, durante un viaggio in Nueva España, venne a sapere del processo di estrazione dell'argento dal minerale attraverso l'amalgamazione con mercurio – realizzata con un metodo allora nuovissimo, chiamato *patio*, inventato nel 1557 - e poté rendersi conto del valore economico della sua scoperta¹⁰. Garcés ideò quindi un piano per lo sfruttamento commerciale delle miniere scoperte, e coinvolse due soci. Dopo aver ottenuto la concessione per 12 anni dello sfruttamento delle miniere che avessero scoperto, i tre visitarono diverse miniere d'argento peruviane, compiendo esperimenti di estrazione dell'argento con il mercurio. Si resero così pienamente conto del vantaggio che il nuovo metodo comportava. Durante lo stesso viaggio scoprirono inoltre nuove miniere di cinabrio e d'argento.

Tra il 1572 e il 1573 Garcés fu nominato *Factor interino de la Caja Real* di Huamanga (cioè esattore delle imposte). In questo periodo la sua attenzione fu rivolta al problema delle monete d'argento non titolato, (cioè che non contenevano la quantità d'argento che il loro valore prevedeva), che avevano invaso il sistema monetario. Ciò suscitava le lamentele di molti ed era, tra l'altro, causa di grande povertà, poiché i salari venivano pagati con moneta scadente ma il pagamento dei tributi e le spese dovevano avvenire in moneta di qualità.

Preoccupato per le conseguenze di questo problema, Garcés scrisse nel 1574 due lettere al Viceré Francisco de Toledo. Nella prima esponeva le cause del problema, chiedendo soluzioni urgenti. Nella seconda, proponeva come rimedio la sua messa al bando, suggerendo allo stesso tempo altri provvedimenti destinati a combattere la povertà di minatori e commercianti.

Questa proibizione fu effettivamente messa in atto qualche anno dopo, e Garcés rivendicò sempre come un suo merito l'adozione di questa misura.

Intanto continuava le sue ricerche metallurgiche, e per questo fu oggetto di un'inchiesta del Sant'Uffizio di Lima; gli inquisitori richiesero informazioni su di lui e sul suo passato. Le sue ricerche intanto lo portarono all'invenzione di un nuovo procedimento per la fusione del mercurio.

Questa intensa attività scientifica e commerciale non impedì a Garcés di coltivare anche la sua passione letteraria, e di inserirsi nei circoli intellettuali di Lima. Secondo Lohmann Villena e Núñez, fu proprio egli l'introduttore del petrarchismo e della poesia italiana in Perù, e specialmente presso il circolo dei letterati di Lima che sarebbe in futuro divenuto l'*Academia Antártica*.

Le colonie americane furono infatti anch'esse investite nel XVI sec. dalla moda italianeggiante che si era diffusa nella metropoli. La letteratura italiana e italianeggiante approdarono insieme ai conquistadores e si diffusero grazie a una fiorente (benché clandestina) importazione di libri¹¹. La produzione coloniale lirica e quella epica sorsero e si svilupparono profondamente influenzate ed imbevute di italianismo, di neoplatonismo e di petrarchismo. I principali centri poetici furono le due capitali sedi delle corti vicereali, Città del Messico e Lima¹². Negli ultimi decenni del secolo si formò in Perù un gruppo di intellettuali accomunati dalla predilezione per la letteratura italiana e per quella classica. Molti di loro esercitavano una professione: in alcuni si relizzava la conciliazione di armi e lettere, per altri l'attività letteraria si affiancava a quella legata alle miniere o al commercio. Da questo gruppo sorse l'*Academia Antártica*, attiva nell'ultimo decennio del Cinquecento e nel primo del Seicento, sulla natura della quale si sono sviluppate molte discussioni¹³. Alcuni studiosi citano Enrique Garcés tra i membri di questa Accademia¹⁴, ma la cronologia non permette tale affermazione: le attività accademiche si collocano in un periodo in cui il traduttore di Petrarca doveva aver già lasciato il Perù per la Spagna. Però, senza dubbio, il Garcés appartenne al cenacolo di intellettuali di Lima le

cui riunioni e attività anticiparono l'avvento dell'Accademia.

Garcés, certamente durante anni, fu impegnato nella composizione di tre traduzioni - tutte verso il castigliano - che avrebbe pubblicato simultaneamente nel 1591: quella del *Canzoniere* di Petrarca, quella di *Os Lusíadas* di Camões e quella del *De Regno et regis institutione* di Francesco Patrizi. Inoltre, intorno al 1585, Garcés esercitò ancora una nuova professione, quella di libraio e fornitore di carta per il tipografo italiano Antonio Ricardo, primo ad avere il permesso di stampare a Lima (1584).

Giunto vicino ai settant'anni, decise di rivendicare i suoi meriti nei confronti della Corona, e di chiedere una ricompensa. Inizialmente avanzò le sue richieste dal Perù, ma presto si risolse a partire per la Spagna, per rivolgersi direttamente a Felipe II e chiarirgli di persona il valore dei suoi contributi. Si imbarcò per Lisbona nel 1589, giungendovi, attraverso molte peripezie, sei mesi dopo.

L'avanzamento delle richieste comportò la stesura e l'invio, prima in Perù e poi nella penisola, di numerosi memoriali, ricorsi, lettere, proposte di nuove invenzioni e soluzioni, e anche la decisione di far stampare simultaneamente le tre traduzioni, dedicandole al monarca¹⁵.

Nelle sue prime lettere Garcés confidava al re di aver attraversato l'oceano per confidargli un segreto circa una nuova invenzione metallurgica. In un memoriale successivo il portoghese prometteva nuove idee per aumentare le entrate fiscali; dopo averle esposte a voce ricevette un incoraggiamento che lo spinse a scrivere un nuovo memoriale, in cui si attribuiva numerose scoperte e sottolineava la ricchezza ottenuta dalla Corona grazie ad esse. Chiedeva come ricompensa delle terre incolte in Perù, che lui avrebbe dotato di irrigazione e coltivato. Chiedeva inoltre che gli fosse concessa la decima da tutti gli operai minatori in Perù e l'autorizzazione ad inviare sei navi mercantili dal Perù alla Cina. Sollecitava infine un anticipo per coprire le spese affrontate per il viaggio e la pubblicazione dei tre libri.

Le sue richieste vennero ritenute esorbitanti e rifiutate; l'elenco dei suoi meriti venne inviato al Viceré in Perù, perché provvedesse ad una ricompensa. Garcés scrisse allora un ricorso, moderando le sue pretese, e poi, davanti a un nuovo rifiuto, un terzo. In un'audizione presso il *Consejo de Indias* suggerì un metodo per aumentare la produzione di mercurio e chiese come ricompensa perpetua quattro *pesos* per ogni quintale di mercurio ottenuto con il suo metodo. La Corona venne ad un accordo, concedendogli tale ricompensa per quindici anni¹⁶.

Un'altra proposta avanzata da Garcés riguardò il trasporto di mercurio da Huancavelica a Potosí, di cui il portoghese chiedeva la concessione. Il suo nome fu proposto per un incarico burocratico presso le *Cajas reales* di Huancavelica, e nel 1593 inviò un nuovo memoriale per chiedere uno stipendio maggiore, ricordando un'ennesima volta i suoi grandi meriti.

Intanto, nel 1591, aveva fatto pubblicare, a sue spese, le tre traduzioni presso due tipografi diversi, Guillermo Drouy (Petrarca e Camões) e Luis Sánchez (Patrizi); a giudicare dalle date delle censure prima pubblicò i *Sonetos y canciones*, poi *De Reyno* e infine *Los Lusíadas*. Lohmann Villena ritiene infondata l'affermazione di Barbosa Machado, ripetuta da molti¹⁷, secondo la quale Garcés, rimasto vedovo, fu nominato canonico presso la cattedrale di Città del Messico, dove rimase fino al momento della morte. Crede invece che morì a Madrid, molto impoverito, durante le sue gestioni per ottenere una ricompensa. Ciò dovette avvenire dopo il 17 giugno 1593, data dell'ultimo documento che lo vede in vita e prima del 1596, anno in cui un documento steso da suo figlio lo dichiara morto.

Le altre traduzioni di Garcés: *Os Lusíadas* e il *De Regno*.

A Madrid, nel 1591, Garcés fece dunque stampare, oltre che la versione del *Canzoniere*, anche le altre due traduzioni che aveva portato a termine, anch'esse dedicate a Filippo II: quella dal portoghese di *Os Lusíadas* di Luis de Camões e quella dal latino di *De regno et regis institutione* di Francesco Patrizi, vescovo di Gaeta.

La traduzione di *Os Lusíadas* era la terza che si pubblicava in Spagna nel breve spazio di 11 anni. Le prime due, entrambe in ottava rima, si pubblicarono nel 1580 - a 8 anni dalla *editio princeps* portoghese (1572) -, presso due università: la versione di Benito Caldera fu stampata ad Alcalá de Henares e quella di Luis Gómez de Tapia a Salamanca¹⁸.

La versione di Garcés, come quelle dei suoi predecessori, è metrica e conserva l'ottava rima del poema originale. Il titolo completo è: *Los Lusíadas de Lvys de Camoes, Traduzidos de Portugues en Castellano por Henrique Garces dirigidos a Philippo Monarcha primero de las Españas, y de las Indias. En Madrid. Impreso con licencia en casa de Guillermo Drouy impressor de libros. Año 1591*¹⁹. Il tipografo, Guillermo Drouy, è lo stesso che aveva già stampato la traduzione del *Canzoniere*²⁰.

I materiali preliminari dell'opera sono composti da due sonetti di Garcés di dedica a Filippo II, in cui tornano le frequenti parole di vanto del traduttore e la richiesta di una ricompensa, e da uno scambio di sonetti tra Diego de Aguilar, e Garcés. In fondo al volume si trova un altro sonetto di Garcés, in cui questi spiega il motivo per cui ha tradotto l'opera di Camões, "porque no quedassen sepultados / hechos y versos tan soberanos / en solo Portugal", e pur scusandosi per aver avuto l'ardire di tradurre un poeta così eccelso indica la propria giustificazione nel suo zelo.

La traduzione di *Os Lusíadas* è stata considerata (o a volte solo supposta, su base teorica) da alcuni studiosi, come Medina, Sánchez e Núñez²¹, la migliore tra quelle di Garcés a causa del suo dominio della lingua di partenza. Non condividevano però tale giudizio positivo i contemporanei di Garcés, come Dávalos y Figueroa e Faria y Sousa, che lo accusavano di non aver saputo rendere l'altezza della poesia di Camões²². Critiche di diverso tipo sono quelle di Nicolás Goyri, il quale lo accusava di aver sacrificato la grammatica al metro e di non essere stato fedele al testo, aggiungendo, togliendo e modificando²³.

Non sono a conoscenza di un'edizione moderna completa di questa traduzione che ha meritato però l'attenzione di Martín de Riquer il quale, nel 1945, ne ha pubblicato ampie parti accanto alle poesie in castigliano di Camões²⁴.

Di genere e tema totalmente diversi è l'altra traduzione di Garcés²⁵: *De Regno et Regis Institutione* di Francesco Patrizi (Siena 1413 - Gaeta 1492)²⁶, un trattato politico di carattere didattico, uno *speculum principis* in prosa latina (ma include anche poesie di autori classici). Scritto tra il 1472 e il 1483, fu dedicato ad Alfonso d'Aragona, duca di Calabria. Fu questa l'opera più nota di Patrizi, - insieme al trattato *De institutione reipublicae* - pubblicata per la prima volta a Parigi nel 1519 e ristampata più volte nello stesso secolo. Composta in stile classicheggiante, ebbe enorme diffusione, in Italia e in Europa, e circolò sia in latino che tradotta in italiano, francese, inglese, tedesco e spagnolo. Patrizi, letterato e politico, amico di Enea Silvio Piccolomini, fu vescovo di Gaeta e governatore di Foligno, ed è anche autore di un commento al *Canzoniere* di Petrarca rimasto inedito, di cui è improbabile che Garcés conoscesse l'esistenza²⁷.

Il titolo della traduzione è *Francisco Patricio De Reyno y de la institucion del que Ha de Reynar, y de como deve auerse con los subditos, y ellos con el. Donde se traen notables exemplos, e historias, y dichos agudos, y peregrinos. Materia gustosissima para todo genero de gentes. Traduzido por Henrique Garces de Latin en Castellano. Dirigido a Philippo Segundo deste nombre y primer Monarca de las Españas y de las Indias. Con privilegio. En Madrid, por Luis Sanchez MDXCI*²⁸.

I preliminari sono costituiti da un unico sonetto di Garcés di dedica al re (uguale al primo di *Os Lusíadas*), preceduto però da un prologo in prosa dell'autore. Se la forma di questo prologo è unica nelle opere di Garcés (gli altri testi preliminari, suoi e di altri, sono tutti in verso), il contenuto non si differenzia da quello dei preliminari delle altre traduzioni, se non per l'abbondanza di particolari consentita dalla prosa: anche qui Garcés infatti ricorda i suoi servigi e rivendica i suoi meriti, tra i quali include la traduzione.

Non abbiamo notizia di studi su questa traduzione di Garcés. L'unico breve commento reperibile sull'opera è quello di Lohman Villena²⁹, il quale, nel suo studio biografico la definisce "la obra más inexplicable en este ciclo de traducciones de Garcés". Ad ogni modo Lohmann la considera una traduzione riuscita, malgrado le difficoltà che il testo poneva.

Los Sonetos y canciones (Madrid, 1591)

Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarcha, que traduzia Henrique Garces de la lengua Thoscana en Castellana è una traduzione metrica pressoché completa dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* di Petrarca (RVF). Anche un sommario confronto con l'originale mostra l'evidente sforzo compiuto dal traduttore per rispettare quanto più possibile gli schemi metrici del modello, aspetto che vedremo nei dettagli più oltre. Non si tratta di una versione perfettamente integrale, poiché rispetto all'originale mancano cinque testi: una canzone e quattro sonetti (cf. *infra*). L'opera è dedicata a Filippo II, e questa dedica è esplicitamente intesa dal traduttore, come già dicevamo, come modo per aumentare i propri già numerosi meriti nei confronti del sovrano, dal quale attende una ricompensa.

Alcuni elementi indicano che la composizione dell'opera si colloca in un periodo notevolmente precedente all'anno di pubblicazione: nel primo sonetto di dedica Garcés allude al fatto che ha mantenuto inedita la sua opera "algunos años más que Horacio manda" (quindi più di nove)³⁰. Dovette quindi essere composta vari anni prima della partenza del portoghese per la penisola nel 1589,

probabilmente durante gli anni '70³¹. Che la traduzione sia stata realizzata in America si deduce da un altro dei sonetti preliminari di Garcés (*Seguid pluma el trabajo comenzado*), dove si dice che Petrarca sarà felice di vedersi tradotto "do al mundo se reparte / tanto oro y plata". Conferma infine questa datazione la strofa dedicata a Garcés nel *Canto de Caliope*: in essa si cita la traduzione di Petrarca, quindi Cervantes dovette vederne il manoscritto o averne notizia negli anni di composizione della *Galatea* (1581-1583). Ciò si dovette probabilmente a Juan Dávalos de Ribera, nobiluomo peruviano, giunto nella penisola nel 1579, il quale fornì a Cervantes le notizie sui poeti peruviani celebrati nello stesso *Canto*³².

Il volume, in 4°, misura 200 x 140 mm ed è di fattura poco curata. Consta di 14 carte non numerate (una per il frontespizio, 12 per i materiali preliminari, e l'ultima bianca), 178 carte numerate (1-178)³³ e due fogli di guardia. Monguió distingue nel foglio del frontespizio del suo esemplare la filigrana BRP, che dice assente in Briquet³⁴. Tutti i fascicoli sono di 8 carte tranne il primo, di 6, e l'ultimo, di 2. I quaderni si distinguono con i simboli ¶ e † e poi le 23 lettere dell'alfabeto, dalla A alla Z. Guillermo Drouy, l'editore, è lo stesso che avrebbe stampato, subito dopo, la traduzione di *Os Lusíadas*

Il privilegio è firmato da Juan Vazquez, scrivano del re (5 novembre 1590), la censura dal poeta Pedro de Padilla³⁵ (20 ottobre 1591), l'errata da Juan Vázquez del Mármol (2 maggio 1591), la *tassa* da Miguel Ondarza Zavala (25 maggio 1591). Dopo il 1591 non ci furono ulteriori edizioni.

Il volume si conserva attualmente in numerosi esemplari. Nel recente volume *Tipobibliografía madrileña* ne sono elencati 30, appartenenti a biblioteche europee e nordamericane³⁶. Ad essi se ne possono aggiungere vari altri³⁷.

Ho potuto vedere personalmente tre esemplari, presso la Biblioteca Nacional di Madrid (R/28789, con *ex-libris* di José Fernández de Velasco), la Biblioteca della Real Academia Española (Coll 14-IX-43) e la Biblioteca Hortis di Trieste (Petrarchesca Iac 83). Hanno tutti la stessa rilegatura, e li accomuna la scarsa qualità della carta e dell'inchiostro (però l'esemplare della Biblioteca Hortis è in condizioni leggermente migliori degli altri perché l'inchiostro è meno sbiadito).

La traduzione del *Canzoniere* è preceduta da un gruppo di testi preliminari, tutti in versi, composti dal traduttore e da altri poeti, ed è seguita da una sorta di appendice, formata da alcune ulteriori traduzioni di altri poeti italiani e da un testo originale di Garcés ispirato a una canzone di Petrarca.

Tra le tre traduzioni di Garcés, quella di Petrarca è la più ricca di testi preliminari. Nelle prime dodici pagine del volume si susseguono componimenti con funzione di dedica o di elogio introduttivo, composti da Garcés e da altri poeti.

I primi tre sonetti, opera di Garcés, costituiscono la dedica a Filippo II. In essi il traduttore elogia iperbolicamente il monarca, invincibile e rappresentante di Dio in terra, lo assicura circa la sua capacità di tradurre in una lingua non sua (tema che torna in altri testi preliminari) e gli chiede una ricompensa. Questa gli sarebbe dovuta per i suoi utili servigi in campo minerario.

A questi tre testi seguono un'ottava e tre sonetti³⁸, in elogio del traduttore, di Pedro Sarmiento de Gamboa, famoso personaggio contemporaneo di Garcés, soldato, esploratore, governatore, letterato, autore dell'*Historia Indica*, e molto altro. Si tratta di testi di lode iperbolica dei *Sonetos y Canciones* e dell'arte di Garcés, intessuti di riferimenti mitologici e di esaltazioni dell'Impero spagnolo³⁹.

Inizia quindi una sezione intitolata *Sonetos de varios auctores* (secondo il titolo corrente che appare in questa pagina e nelle sei che seguono), contenente diciassette sonetti, otto dei quali sono di Garcés mentre i restanti sono attribuiti a diversi suoi amici letterati, indicati con i nomi di Hierónimo Valenzuela dominico, Rodrigo Fernández, Presentado Fray Miguel de Montalvo e Licenciado Emanuel Francisco. A questi si devono aggiungere due attribuzioni, più misteriose, a "un amigo" e a "Adilon". Un nome ulteriore, quello di Sancho de Ribera, compare come destinatario di uno dei sonetti di Garcés. Monguió ha tracciato un quadro dell'identità di questi poeti identificandone alcuni e formulando e discutendo ipotesi per quelli restati sconosciuti. Sono personaggi di diversa origine e stato: sacerdoti, militari, uomini di legge; spagnoli, americani e portoghesi⁴⁰. Alcuni di essi dovettero scrivere i loro sonetti in America mentre altri lo fecero probabilmente in Spagna, poco prima della pubblicazione del volume. Di alcuni di essi si conoscono sonetti preliminari ad altre opere.

La struttura di questa sezione è costituita da due gruppi formati da 3 di coppie di sonetti (proposta e risposta), seguiti ciascuno da due sonetti senza risposta. La simmetria viene rotta leggermente solo dal fatto che l'ultima coppia del secondo blocco presenta una replica alla risposta e quindi diviene un terzetto.

Nel primo gruppo di 3 coppie Garcés è l'autore dei sonetti indirizzati a 3 amici -"un amigo"⁴¹, Hierónimo Valenzuela e Rodrigo Fernández -, i quali gli rispondono con altrettanti sonetti (Fernández lo fa *per le rime*). Seguono due sonetti di Garcés, entrambi senza risposta, indirizzati uno a Sancho de Ribera e l'altro a "ciertos amigos". A Valenzuela, Fernández e Ribera, Garcés chiede che mettano mano alla sua opera per migliorarla, ricevendo in risposta dai primi due un rifiuto motivato con affermazioni di modestia ed elogi iperbolici all'arte del portoghese. La stessa richiesta viene rivolta nei versi finali del sonetto *A ciertos amigos que querían ver su traducción*.

Nel secondo gruppo di coppie i 3 testi sonetti di proposta sono degli amici (due di Miguel de Montalvo e uno di Villarroel) mentre le risposte sono di Garcés (tutte *per le rime*) e all'ultima coppia si aggiunge un testo di replica alla risposta. I sonetti di Montalvo sono lodi a Garcés, a cui questi risponde scherzosamente e lodando l'arte dell'amico. Quello del Licenciado è una dichiarazione di modestia davanti alla poesia di Garcés, alla quale questi risponde motivando la pubblicazione della sua opera con le grandi lodi che ha ricevuto. La replica di Villarroel è una nuova lode a Garcés, tanto alla sua modestia come alla sua vanità risvegliata dalle lodi.

Una delle coppie di questo secondo gruppo è particolarmente interessante a causa dell'impiego di un forte plurilinguismo: a un sonetto trilingue di Miguel de Montalvo (in latino, italiano e spagnolo) replica Garcés con un quadrilingue (in portoghese, latino, italiano e spagnolo)⁴².

Gli ultimi due sonetti, del "Licenciado Emanuel Francisco" e di "Adilon", sono senza risposta e sono ancora lodi per l'opera di Garcés.

Riassumendo, oltre alle lodi agli altri poeti e alle professioni di modestia della *captatio benevolentiae*, nei sonetti tanto di Garcés come degli altri poeti, ricorrono alcuni temi che sembrano stare a cuore al traduttore⁴³:

- I meriti di Garcés e la ricompensa che gli è dovuta (III, vv.6-8,12-13; IX, vv.1-4).
- La tarda età di Garcés (XVII, v.13; XXV, v.9 e v.).
- La scelta di usare una lingua non materna e (da parte di Garcés) scuse per i problemi che ciò causa alla poesia (I, vv. 13-14; IX, vv.6-7; XIV, v.9-10).
- Proteste di inferiorità tecnica ed esortazione ai maestri che più sanno a purgare ed emendare il testo (n. X, 9-14; XII, 5-11; XV, 12-14).
- La traduzione è stata richiesta da molte persone che hanno fatto pressione sull'autore perché la realizzasse e la pubblicasse⁴⁴ (VIII, v. 11; XII, vv. 7 e 10)
- Petrarca, in cielo, prova gioia nel sapere che è stato tradotto da Garcés perché la versione è degna dell'originale (n. VIII, vv.9-11; n. XVI, vv.1-8).

Ricorrono inoltre anche alcuni stilemi, tipici delle poesie laudatorie, come il gioco onomastico⁴⁵ e le allusioni mitologiche (alcune corredate, però, da tridentine affermazioni di scetticismo circa la reale esistenza dei personaggi e dei luoghi della mitologia classica).

La sezione *Sonetos de varios autores* si chiude - e con essa i materiali preliminari - con un testo in ottave di Garcés, preceduto dal titolo *El Traductor a su trabajo*. È questo l'unico componimento nel quale il traduttore parla direttamente e con una certa diffusione della sua opera, ne spiega alcune sue caratteristiche e accenna alla propria poetica. Dichiarava che la sua opera è stata composta nei ritagli di tempo sottratto alle altre sue occupazioni (si alludeva a ciò già nel sonetto IX, vv.5-6) e manifesta un proposito didattico (vv. 6-8 e 15). Reitera le affermazioni di modestia riferite alla propria poesia, ma questa volta le tempera sottolineando l'importanza del contenuto, attraverso le topiche metafore della ricchezza nascosta da una "capa remendada" e del buon cibo sotto la dura scorza. E non manca di citare l'oraziano *utile dulci* (v.23).

Torna, ancora una volta e più ampiamente, sulla questione della scelta di una lingua non materna per la sua traduzione: dice chiaramente di essere portoghese di Oporto e si scusa per l'ardire di aver adottato lo spagnolo (vv.25-32)

Allude a delle ragioni che giustificerebbero chiaramente la sua scelta, che tuttavia non rivela, con un curioso atteggiamento di reticente mistero che Garcés mostra anche in altri casi⁴⁶, ricordando solo le amarezze che il lavoro gli ha causato (vv.33-40).

Poi, però, si giustifica anche semplicemente con la lontananza dal Portogallo e con la somiglianza delle due lingue, alludendo a questo punto (vv.46-48) a un'opera propria su questo tema (di cui non si ha notizia né traccia). Dopo aver dichiarato, nell'ottava successiva, la sua intenzione di tradurre Petrarca anche in portoghese, passa a far riferimento alla canzone *Verdi panni sanguigni oscuri et persi* (RVF 29) confessando di non essere riuscito a tradurla ed invitando chi ne sia in grado a farlo:

mas ay, que un, verdi panni, todo entero
me tiene avergonçado, y muy corrido,

por no poder supplir tan chica mengua,
 con la riqueza de una, o de otra lengua.
 Es el Petrarcha allí tan intricado,
 que no pude passar aquel barranco
 así me resumi que era acertado
 dejarle libremente el campo franco:
 para otro puede ser que esté guardado,
 bien es que se quede el papel blanco.
 Prueve pues a supplir algún buen genio
 la falta de mi pobre y rudo ingenio. (vv. 59-64)

Questa "dichiarazione di incapacità"⁴⁷ non si mantiene però nell'ambito della retorica della *captatio benevolentiae* ma viene, per così dire, "messa in pratica": infatti la canzone effettivamente non viene tradotta e nel volume, nel punto in cui andrebbe la canzone *RVF* 29, si trova uno spazio bianco sormontato dal numero e dall'*incipit* italiano come per tutte le altre, come fosse davvero in attesa di un completamento.

Nei versi seguenti Garcés scrive le uniche parole che possono farci intravedere i suoi criteri di traduzione, sua interpretazione del *Canzoniere* e dei valori da conservare nella sua traduzione:

Al que supliere en esto mi rudeza
 suplico que conserve la harmonía
 del texto, no olvidando la agudeza
 del artificio, y de la poesia (vv.65-68)

Dunque, armonia e *agudeza del artificio y de la poesia* sono gli aspetti che Garcés dichiara indirettamente di avere considerato più importanti nella resa del testo originale⁴⁸. Vedremo, nell'analisi della traduzione, come questa preoccupazione per il mantenimento degli artifici formali venga effettivamente messa in pratica.

Infine, Garcés chiude quest'ultima ottava con una sorta di imitazione di un invio petrarchesco, nel quale si rivolge alla canzone invitandola a farsi emendare, ripetendo così l'invito espresso più volte agli amici nei sonetti precedenti a correggere l'opera.

Dal punto di vista stilistico, si nota in queste ottave il ricorso frequente alla tradizione paremiologica, tratto che ritroveremo nella traduzione del *Canzoniere*.

L'opera di Garcés non termina con la traduzione dell'ultima canzone dei *RVF* (f. 163r). Nel verso della stessa carta comincia un nuovo gruppo di sei testi che occupano le successive 8 carte fino al foglio 171v, senza che appaia nessun titolo comune ad indicarne la natura e la fonte. E, in effetti, non si tratta di testi con un'origine comune; sono piuttosto eterogenei per provenienza e per autore. I primi quattro sono traduzioni di Garcés di sonetti di altrettanti autori - Andrea Stramazzone da Perugia, Geri Gianfigliuzzi, Giovanni Dondi dell'Orologio e Giacomo Colonna - ai quali Petrarca rispose con sonetti inclusi nel *Canzoniere* (*RVF* 24, 179, 244 e 322)⁴⁹. Ciascuno di essi è preceduto da un titolo che ne rende chiara la natura: "Soneto de ..., cuya respuesta es el soneto ...". Questi sonetti in effetti compaiono, a mo' di appendice (o all'interno di un'appendice più vasta), in una parte della tradizione del *Canzoniere* (cf. *infra*).

Gli altri due testi sono invece di tipo diverso: il primo è uno dei pochi componimenti originali di Garcés che ci siano giunti, una canzone ad imitazione di *Italia mia* benché 'l parlar sia indarno (*RVF*129). È un testo che, come già dicevamo, ha attratto l'attenzione di molti studiosi (che la identificano con il titolo di *Canción al Pirú*)⁵⁰. In effetti è estremamente interessante perché unisce in sé un'imitazione petrarchista di uno dei testi di invettiva di Petrarca, e una testimonianza storica dei problemi economici che affliggevano il Perù nella seconda metà del XVI sec, e in particolare di quello della moneta non titolata. L'imitazione è basata sulla traduzione di Garcés di *Italia mia*, dalla quale vengono ripresi numerosi versi e rimanti e riadattati al nuovo contesto.

Il secondo (*De Paulo Pansa qve traduzia Henrique Garcés, para su hija Ana Garcés monja*), che chiude il gruppo dei testi in appendice, è invece un'altra traduzione. Si tratta di un componimento in ottave (168 vv.) sul tema dell'abbandono del mondo secolare, che Garcés dedica a sua figlia suora. Il testo originale, in italiano (*Signor tu che del ciel reggi l'impero*), è opera di Paolo Pansa (1485-1558) ed aveva identico fine, essendo stato composto per la nobile genovese suor Angela Caterina Fieschi⁵¹.

Paolo Pansa, umanista di Arquata Scrivia, scrisse poesia in latino ed italiano e un'opera storica su Innocenzo IV⁵². Fu precettore a Genova presso la nobile famiglia dei Fieschi. Le citazioni del suo

nome da parte di vari letterati dell'epoca sembrano testimoniare una sua certa notorietà.

La poesia di Pansa che Garcés traduce venne pubblicata nella raccolta di testi in ottave, intolata *La Segunda parte delle Stanze di diversi autori... In Vinegia appresso i Gioliti MDLXIII*⁵³, attraverso cui dovette conoscerla il portoghese. Come le altre raccolte di rime petrarchesche, aveva avuto grande diffusione sia in Italia che in altri paesi. La *Seconda parte delle stanze*, però, si differenziava dalle raccolte precedenti per una maggiore aderenza al gusto e al pensiero controriformistico: contiene meno poesia amorosa e più componimenti su temi gravi, pur contenendo prevalentemente poesia piuttosto "vecchia", prodotta nella prima metà del secolo⁵⁴. Una prova della sua diffusione in America (anche se successiva alla traduzione di Garcés) è la sua presenza nell'elenco di libri caricati sulla nave *La Trinidad* (1600) diretta in Nueva España⁵⁵. In Spagna, attualmente, se ne trovano alcuni esemplari nella biblioteca Nacional di Madrid e in una biblioteca privata⁵⁶.

Gli studiosi che si sono occupati di Garcés e della sua opera hanno in genere trascurato questa appendice e il suo contenuto, con l'eccezione della canzone a imitazione di *Italia mia*, che invece ha sempre riscosso curiosità e menzioni di vario tipo⁵⁷.

Nella traduzione del *Canzoniere* che Garcés pubblicò mancano cinque componimenti rispetto al suo modello: la canzone RVF29 (*Verdi panni sanguigni oscuri, o persi*) e i 4 sonetti detti "Babilonesi" (RVF114 e RVF136-138), invettive contro la corruzione della curia avignonese.

Garcés, come abbiamo già avuto modo di spiegare, fa riferimento alla mancata traduzione di RVF29 nel componimento in ottave *El Traductor a su trabajo* che chiude i materiali preliminari. Dichiarò che, per sua grande vergogna, non è stato in grado di tradurla a causa della difficoltà – specificata unicamente attraverso l'aggettivo "intricado" – che essa presenta. La difficoltà a cui allude Garcés si suppone sia di carattere metrico; infatti, la traduzione di una canzone in *coblas unissonans* come *Verdi panni*, è senza dubbio un'impresa ardua per chi, come Garcés, si proponeva di mantenere fedelmente la forma e la struttura metrica dell'originale. Tuttavia sorge un interrogativo: perché Garcés, invece di lasciare uno spazio bianco e confessare la sua incapacità, non derogò alla fedeltà metrica che si era imposto? Tanto più che c'è un caso in cui si comporta in questo modo, ed è quello di RVF 206 (la canzone *S'il dissi mai...*) della quale mantiene lo schema però non le difficilmente traducibili *coblas doblas* con rotazione di sole 3 rime. Si potrebbe ipotizzare che proprio ciò dia la misura dell'attaccamento del traduttore a tale principio di fedeltà, che è disposto ad abbandonare una volta ma non di più. Però ci sembra più probabile un'altra ipotesi: data l'assoluta mancanza di modestia dimostrata da Garcés, il quale, nonostante l'abuso dei *topoi* d'umiltà, fornisce vari indizi del suo orgoglio per le proprie capacità traduttive⁵⁸, potrebbe trattarsi davvero di una forma di sfida ad altri poeti o, ancor di più, ad eventuali (e quasi sicuri) critici. Lasciava in bianco una canzone (quella più difficile) per spingere altri a provarsi, facendoli rendere conto della difficoltà dell'impresa. Un simile atteggiamento si accorderebbe con quello riscontrabile in altri traduttori del XVI secolo, che, prevenendo le inevitabili critiche, invitavano chi ne avesse da fare, a provarsi essi stessi a tradurre prima di esprimersi negativamente; tra di essi troviamo fray Luis de León il quale nella sua dedica a Pedro Portocarrero scrive "de lo que es traducido el que quisiere ser juez pruebe primero qué cosa es traducir poesías elegantes de la lengua extraña en la suya sin añadir ni quitar sentencia, y guardar quanto es posible las figuras de su original y su donaire [...] Lo qual no digo que he hecho yo, ni soy tan arrogante, mas helo pretendido hacer y así lo confieso. Y el que dixere que no lo he alcanzado, haga prueba de sí, y entonces podrá ser que estime más mi trabajo"⁵⁹.

Invece, per quanto riguarda i sonetti RVF 114 (*Da l'empia Babilonia ond'è fuggita*) e 136-138 (*Fiamma dal ciel su le tue treccie piova; L'avara Babilonia à colmo il sacco; Fontana di dolore, albergo d'ira*), non c'è nel volume nessun accenno alla loro assenza. Essa è evidentemente dovuta a motivi di censura: i quattro sonetti contro la corruzione della curia avignonese, identificata con Babilonia, erano inclusi nell'Indice dei libri proibiti⁶⁰.

Rimane da chiarire se la censura è stata messa in atto da Garcés (volontariamente o spinto dalla necessità di ricevere l'approvazione ecclesiastica al libro) o se la sua fonte era già priva di tali testi.

In Spagna, questi sonetti di Petrarca vengono condannati solo nell'*Indice* del 1583⁶¹ mentre non compaiono nell'*Indice* precedente, del 1551-1559. Nell'*Indice* di Roma però sono già proibiti a partire dal 1559; inizialmente la condanna era applicata ad un volume che conteneva tre di essi, il già citato *Alcuni importanti luoghi tradotti fuor dalle Epistole latine di M. Francesco Petrarca*, ma in seguito, nell'*Indice* del 1590 vengono proibiti proprio i quattro sonetti. Sono inclusi anche nell'indice di Parma del 1580, dove risultano anonimi.

Forse la censura era già stata messa in atto nella fonte di Garcés: in questo caso si trattava di una fonte posteriore a 1559, oppure anteriore ma censurata “manualmente” in seguito⁶². Un'altra possibilità è che Garcés si sia auto-censurato non traducendo affatto i quattro sonetti o togliendoli dal manoscritto per la stampa, sapendo (o immaginando) che erano proibiti. Infine, però sembra meno probabile, la censura potrebbe essere avvenuta al momento della pubblicazione, e Garcés non poté includere nel libro la traduzione di quei sonetti.

La traduzione di Garcés è costituita quindi da 313 sonetti e 48 canzoni, e non 314 e 49 come viene ripetuto da molti, tratti in errore dalla numerazione dei testi che non corrisponde alla realtà⁶³.

La numerazione dei sonetti è separata da quella degli altri componimenti, chiamati tutti indistintamente *canción* (solo per le sestine si aggiunge la specificazione “*Sextina*”). La progressione della numerazione presenta degli errori: dal *Soneto 53* (*RVF 69*, separato dal sonetto seguente da quattro canzoni *RVF70-73*) si passa a *Soneto 55* (*RVF 74*). La numerazione prosegue senza correggere questo errore fino al titolo *Soneto 197*, il quale, essendo ripetuto due volte di seguito (*RVF 236* e *237*), torna a ristabilire la numerazione esatta. Subito dopo, però, si passa da *Soneto 198* a *Soneto 200* e si ripristina l'errore di numerazione che viene mantenuto fino alla fine (per cui l'ultimo sonetto è numerato 314, mentre in realtà si tratta del 313).

Per quanto riguarda l'ordine dei testi si registrano delle peculiarità notevoli rispetto all'ordine canonico (cioè quello del *Vat lat 3195* e aldino). Forniamo di seguito una descrizione di tali alterazioni.

DA *RVF1* fino a *RVF111* l'ordine coincide con quello canonico. Le modifiche cominciano con *RVF 112* (“Sennuccio, i' vo' che sappi in qual maniera”), al cui posto viene messo *RVF145* (“Ponmi ove 'l sole occide i fiori et l'erba”). *RVF 112* viene invece collocato al posto del 114 (“Da l'empia Babilonia ond'è fuggita”), uno dei sonetti soppressi per censura.

Da *RVF115* a 144 si torna all'ordine di *Vat. Lat 3195* però con la soppressione di *RVF 136-138*, gli altri tre sonetti babilonesi, al cui posto non viene messo nessun testo.

Al posto di *RVF145*, che era stato inserito precedentemente (al posto del 112), viene inserito il 266 (“signor mio caro, ogni pensier mi tira”), un sonetto in cui Petrarca si rivolge al Cardinale Colonna, scusandosi per il suo ritardo nel rientrare ad Avignone e in cui Laura appare ancora in vita⁶⁴. Da 146 a 155 si torna a mantenere l'ordine di *Vat. Lat 3195*.

Tra *RVF156* e 157 si registra uno scambio di posto. Poi si prosegue con l'ordine canonico fino al 265. *RVF266* non c'è perché è stato inserito prima, al posto di 145. Con *RVF 267* (soneto 225), il primo componimento in cui Laura appare morta, inizia la seconda parte, secondo l'uso delle edizioni antiche.

Da qui fino a *RVF336* l'ordinamento coincide con quello canonico. Infine, da *RVF337* a 366, l'ordine è quello in cui si trascrissero i componimenti sul *Vat. Lat 3195* ma che poi venne cambiato da Petrarca aggiungendo delle postille a margine⁶⁵.

Nessuna dichiarazione di Garcés, nei materiali preliminari né in altri punti del testo, fornisce indizi circa il testo che usò per realizzare la traduzione del *Canzoniere*. E nessuno dei documenti relativi alla vita e alle attività di Garcés trovati finora contribuiscono a chiarire questo punto, che sarebbe così importante per lo studio della sua traduzione.

Potrebbe essersi trattato tanto di un manoscritto come di un'edizione a stampa ma, dati i tempi, questa seconda ipotesi è probabilmente preferibile, e comunque lo è per iniziare una ricerca in questo campo.

Abbiamo basato la ricerca del modello di cui si servì Garcés su due caratteristiche interne del testo, probabilmente le sole che possano fornire dei risultati senza che la ricerca si espanda e si complichino eccessivamente: il peculiare ordinamento dei testi nella traduzione e l'esistenza di un'appendice che è presente solo in alcuni rami della tradizione⁶⁶. Se Garcés si servì come fonte di un'unica edizione a stampa, e non alterò di sua iniziativa l'ordine dei testi, tale fonte dovrebbe corrispondere a un'edizione che presentava le stesse modifiche nell'ordine dei testi e che aveva in appendice i quattro sonetti che Garcés traduce.

Poiché l'appendice è più rapidamente controllabile dell'ordine dei testi, ci è servita come criterio per individuare le edizioni da esaminare direttamente alla ricerca di una che corrispondesse alle caratteristiche indicate. Molte delle edizioni cinquecentesche del *Canzoniere* (che spesso includono anche i *Trionfi*) presentano un'appendice formata da testi del Petrarca e di altri. Non si tratta però

sempre della stessa, perché, se alcuni testi sono presenti in quasi tutte, altri variano di edizione in edizione. Abbiamo individuato quindi, attraverso le descrizioni di due cataloghi⁶⁷, le edizioni che presentavano, o avrebbero potuto presentare, in appendice i quattro testi menzionati (le descrizioni delle appendici nei cataloghi è di solito piuttosto sommaria, quindi nei casi di dubbio abbiamo incluso l'edizione tra quelle da vedere direttamente). Abbiamo potuto escludere fin dall'inizio le numerose edizioni caratterizzate dalla cosiddetta appendice aldina (inserita per la prima volta nell'edizione di Aldo Manuzio del 1514 e presente anche in edizioni non della famiglia Manuzio) che conteneva solo 3 dei 4 sonetti presenti in Garcés⁶⁸.

La prima delle edizioni individuate del *Canzoniere* che contiene tutti e quattro i sonetti che Garcés traduce in appendice è del 1525, la più tarda che abbiamo considerato è del 1580 (ma in realtà è una data esageratamente avanzata, dato che si suppone che intorno a quell'anno Garcés avesse terminato, o quasi, la sua traduzione).

Su 27 edizioni che abbiamo ritenuto necessario esaminare direttamente, 17 hanno in appendice i quattro sonetti tradotti da Garcés. Solo una – la prima in ordine cronologico – porta in appendice esclusivamente questi ed è la prima edizione con commento di Vellutello (Venezia, Giovanniantonio e fratelli da Sabbio, 1525). Delle restanti sedici, quattro hanno solo un testo in più rispetto all'appendice tradotta da Garcés (un sonetto di Sennuccio del Bene, "Oltra l'usato modo si regira", scritto per conto del Cardinal Colonna)⁶⁹. Le altre dodici invece, oltre ai quattro sonetti più quello di Sennuccio, presentano anche vari altri testi, comuni a tutte: il Capitolo *Nel cor pien d'amarissima dolcezza*, non sempre accolto nel *Trionfo della Fama*; la canzone di Petrarca *Quel ch'a nostra natura in se più degno*; sette sonetti del Petrarca, e infine tre canzoni, una di Guido Cavalcanti (*Donna mi prega perché voglio dire*), una di Dante (*Così nel mio parlar voglio ser aspro*), e una di Cino da Pistoia (*La dolce vista e 'l bel guardo soave*)⁷⁰. Una sola di esse (Venezia, Nicolini da Sabbio, 1537) ha ancora quattro testi ulteriori: due sonetti indirizzati a Petrarca di Giacomo Garatori da Imola e Pietro da Siena con le relative risposte.

Per quanto riguarda invece le dieci edizioni tra le 27 esaminate che non rispondono alle caratteristiche richieste (i quattro sonetti che traduce Garcés), tutte presentano in appendice (tra altri testi) quattro sonetti a cui Petrarca risponde, ma solo tre di essi coincidono con quelli della traduzione. Manca il sonetto di Stramazzone da Perugia, sostituito da quello di Sennuccio del Bene, così come accade nell'appendice aldina⁷¹.

Una volta identificate le 17 edizioni la cui appendice contiene i quattro sonetti tradotti da Garcés, abbiamo verificato l'ordine e la numerazione dei testi in ciascuna. Ebbene, nessuna di esse ha il peculiare ordinamento adottato nella traduzione: in tutte i sonetti RVF145 e 266 sono al loro posto. Si notano alcune coincidenze con le caratteristiche della traduzione ma non sembrano significative, poiché sono comuni a gran parte delle edizioni esaminate (e quindi probabilmente alle edizioni dell'epoca): l'errore presente in Garcés per cui la numerazione salta dal Sonetto 53 al Sonetto 55 (cf. *supra*) si trova in quasi tutte le edizioni esaminate, sia quelle con in appendice i quattro sonetti che traduce Garcés che le altre. L'ordinamento degli ultimi 31 testi secondo la successione precedente all'ultima modifica manoscritta di Petrarca e l'inizio della seconda parte RVF267 sono tratti comuni a tutte, senza eccezioni. La censura dei sonetti babilonesi (più spesso cancellati a penna che mancanti dall'edizione o spostati in fondo) è presente in 7 edizioni su 28⁷².

In un solo caso si registra uno spostamento dei testi rispetto all'ordine canonico, ma non è lo stesso che troviamo nella traduzione né si trova in una delle edizioni che presentano in appendice i 4 sonetti tradotti da Garcés. Però vale la pena notarlo, perché riguarda lo spazio lasciato da uno dei sonetti babilonesi soppresso per censura – come si riscontra anche in Garcés –, e sembra significare che questo tipo di spostamento non è esclusivo della nostra traduzione: nell'edizione Venezia, Nicolini, 1575 manca per censura RVF 114 e al suo posto viene messo RVF139 (*Quanto più disiose l'ali spando*)⁷³. Mancano anche RVF136-138 ma non vengono sostituiti da nessun altro testo e quindi, dato che il RVF139 è stato spostato, si passa direttamente da RVF135 a RVF140.

La fonte che usò Garcés rimane dunque per ora misteriosa. Ci sono però ancora due elementi interessanti da ricordare, che possono fornire degli indizi utili a questa ricerca, benché non forniscano la soluzione.

Il primo è che i testi maggiormente spostati nella traduzione (RVF145 e 266) coincidono esattamente con quelli che Vellutello reputava collocati fuori posto nelle edizioni aldine, e che lui ricollocava in base alle indicazioni cronologiche interne ai testi⁷⁴. E il posto in cui li ricolloca corrisponde esattamente con quello in cui li pone Garcés. Coincide anche lo spostamento di 113 prima

di 112 (però Vellutello tra questi due sonetti ne colloca altri otto). Però un'edizione con commento Vellutello – che molti traduttori tra i quali Salomon Usque, Vasquin Philieul e Thomas Wyatt tennero presente – non può essere la fonte, o almeno non l'unica, perché in tutto il resto Garcés lo non segue: non divide l'opera in tre parti, e l'ulteriore lieve spostamento che compie (*RVF*156 e 157 invertiti tra loro) non trova riscontro nell'ordine stabilito dal lucchese; e soprattutto il traduttore non tiene conto delle numerose altre obiezioni a proposito dell'ordine che formula Vellutello⁷⁵. Dunque, Garcés (o la sua fonte) sembrerebbe aver tenuto in conto solo di alcune delle obiezioni del commentatore lucchese.

Il secondo indizio lo fornisce l'indice del volume, e va invece nella direzione opposta, indicando una fonte diversa. Nell'indice, all'interno di ciascuna lettera dell'alfabeto gli *incipit* (in italiano) sono messi nella progressione in cui appaiono nel libro (quindi i numeri delle pagine sono in ordine crescente nell'ambito di ogni lettera). Però ci sono delle eccezioni a questo criterio, che corrispondono proprio alle canzoni spostate:

Pace non trovo, & non ho da far guerra.	69.b
<u>Pommi oue 'l sol occide i fiori e l'herba.</u>	53.b
Pien d'un vago pensier, che mi desvia.	81.b
e	
Solea lontana in sonno consolarm.	110.b
<u>Signor mio caro ogni pensier mi tira.</u>	74.a
S'amor novo consiglio non m'apporta.	124.a

Ciò sembra significare che Garcés copiò l'indice da un'edizione che non aveva tali trasposizioni e vi mise i numeri delle sue pagine. Questo potrebbe significare che gli spostamenti sono un'iniziativa di Garcés, indipendentemente dal modello, oppure che il traduttore contaminò due fonti.

L'utilizzazione di un'edizione di Vellutello da parte di Garcés sembra essere provata anche da alcuni punti in cui si scorge l'eco del commento del lucchese nei versi della traduzione. Tuttavia, anche in questo caso, ci sono anche dati contraddittori, che sembrano indicare l'uso di altri commenti o almeno l'allontanamento dall'interpretazione di Vellutello :

Cominciamo con una serie di punti in cui si vede l'impiego del commento di Vellutello:

*RVF*78, vv.5-8

di sospir molti mi sgombrava il petto
che ciò ch'altri à più caro, a me fan vile
però che 'n vista ella si mostra humile
promettendomi pace ne l'aspetto

*De tanto sospirar me havia librado
que aquello que otros juzgan por muy sano
en se mostrar humilde dello gano
muy poco, es antes pena bien mirado.*

Vellutello:

Et così dice che gli avrebbe sgombrato il petto di molti sospiri CHE cioè il quale intelletto et la qual voce, che egli in essa figura desiderava facevan vile a lui quel che altri havea in quella più caro, perché altri avea in essa figura più caro l'humiltà che nell'aspetto mostrava et per quella solamente da altri era appregiata: Ma egli che di quella solamente non si contentava l'intelletto e la voce, che oltre alla humilta egli desiderava, facevano essa humilta vile a lui, perché piu presto avrebbe voluto in essa figura l'intelletto e la voce che l'umilta.

La stessa opinione però la esprime anche Filelfo⁷⁶, invece Gesualdo e Silvano da Venafro polemizzano contro di essa e Daniello non spiega questo punto.

*RVF*128, vv.29-32: O diluvio raccolto
di che deserti strani
per inondar i nostri dolci campi!

*ay presa detenida
que del desierto anegas nuestros huertos,
mas si es de nos venida
la causa, quién nos deshará los tuertos?*

Presa detenida significa "diga (o lago artificiale) mantenuta chiusa". Si tratta quindi della traduzione di "O diluvio raccolto" (cioè massa d'acqua radunata), senza collegare "raccolto" a "di quai deserti" (= raccolto da quali deserti). E questa è anche l'interpretazione di Vellutello: "E esclamando a tal moltitudine la chiama, per il gran numero, un raccolto diluvio dolendosi che siano venuti di sì strani deserti, come i luoghi donde erano". Gesualdo e Daniello non spiegano esattamente questi versi.

RVF161, vv.12-14 O anime gentili et amorse
s'alcuna à 'l mondo, et voi nude ombre et polve
deh ristate a veder quale è 'l mio male.

*O vos almas passadas (si respira
alguna) o sombras las que sebéis desto
venid a ver si ay mal que al mio iguale.*

Qui Garcés sembra interpretare questi versi come riferiti unicamente a morti (malgrado il curioso "si respira alguna"), come fa Vellutello: "[esclama] alle gentili anime che dagli amorosi lacci si trovano essere involte, A quelle che questa presente vita hanno lassato, et ai loro corpi resoluti in polvere", mentre gli altri commenti interpretano l'allocuzione come rivolta ad ad animi amorosi vivi e morti.

RVF210, vv.3-8: né 'n ciel né 'n terra, è più d'una fenice.
Qual dextro corvo o qual mancha cornice
canti 'l mio fato, o qual Parca l'innaspe?
che sol trovo Pietà sorda com'aspe,
misero onde sperava esser felice

*más de un Fénix se ha visto eternamente.
Yo tambien solo soy entre la gente
a quien piedad se muestra sorda y fría:
y no entiendo mi suerte, que creía
sucesso tener harto diferente.*

A parte i cambiamenti apportati da Garcés nella formulazione si tratta dell'interpretazione di Vellutello: "mostra che si come la fenice è sola al mondo, così egli esser solo quello che sel suo infelice amoroso stato non trova alcuna pietà". Invece Gesualdo e Silvano intendono che la fenice rappresenta Laura, anche se Gesualdo allude anche all'opinione di Vellutello ("Altri dissero che 'l P. per la fenice intenda se stesso, come colui che solo al mondo la ove pietà trovar dovea nulla merce trovava [...] facendolo fuor d'ogn'altro miserevole, e nella infelicitate solo et singolare"). E anche la traduzione del v.8 si direbbe seguire il Vellutello: "Tiensi adunque misero per havere il suo sperare in sì fallaci speranze riposto". Daniello interpreta ancora diversamente: "affermando: che al mondo non era più d'una Phenice; che dopo molto tempo si rinouasse; ma che egli non era quella".

RVF229, v.14 sì dolce è del mio amaro la radice

tan dulce es la razón de mi tormento.

In questo caso è la formulazione del verso che richiama il commento di Vellutello "Si dolce è del mio amaro la radice, cio è sì dolce è d'ogni mio tormento la cagione" (Gesualdo: "talmente è dolce la radice del suo amaro, la principale cagione del suo amoroso affanno"; Daniello: "Si dolce del suo AMARO: del suo pianto. era la RADICE la cagione di quello, cioè essa sua Donna").

RVF320, vv.7-8 et vòto et freddo 'l nido in ch'ella giacque
nel qual io vivo e morto giacer volli

*ay quán vazío es ya su dulce nido,
en donde verme fuera gran contento.*

Vellutello: "l'habitatione in che ella soleva stare, vota e fredda di lei, ove egli col cuore vivo e morto, cio è allegro e mesto dice, volli giacere, vuolse fermo e permanentemente amando stare." Gesualdo dà invece un'altra interpretazione ("il paese nel quale ella visse; Nel quale egli volle, volse giacer vivo quando ella visse, e morto, essendo ella morta") ma riferisce anche quella di Vellutello. Anche l'interpretazione di Daniello è meno vicina a quella di Garcés: "il nido: la stanza & il luogo, ou'ella nacque. Nel qual nido el viue, e volle morto giacere".

RVF125, vv.1-3 Se 'l pensier che mi strugge
com'è pungente et saldo
così vestisse d'un color conforme

*Si lo que me destruye
como es firme y porfia,
de su color me guarnesciese enferma*

Qui la formulazione richiama Vellutello: "che se l'amoroso pensiero che lo strugge, si come è pungente e saldo, come è molesto e fermo in lui, così lo vestisse d'un conforme colore allo struggimento, il quale sarebbe, come vuole inferire, d'essere magro, squallido e macilento". Filelfo e Silvano da Venafro commentano in modo simile ma con formulazione meno vicina ai versi di Garcés⁷⁷. Meno vicina anche la formulazione di Daniello: "che s'egli potesse esprimere il pensiero che lo strugge, di fuori in parole Vestire i pensieri non è altro, che esprimere in parole i nostri concetti".

Veniamo invece ai casi in cui la traduzione sembra andare contro l'interpretazione di Vellutello o comunque sembra basata su un'altra fonte:

RVF128, vv.111-112: così qua giù si gode,
et la strada del ciel si trova aperta

*qu'el cielo no se gana
si desde acá no va la senda abierta.*

L'interpretazione di Vellutello non è così "punitiva" e neppure quelle di Filelfo/Da Tempo e di Silvano da Venafro. Forse Garcés si basa su Gesualdo "Cosi qua giù si gode, quanto a questa vita; ch'altramente non sene può gioire: E la strada del cielo si tuova aperta, quanto alla vita, che si spera nel cielo, ove non giugne chi ha mal visso tra noi", oppure è un'interpretazione di Garcés, in stile perfettamente controriformistico. Daniello non spiega questi versi.

RVF128, vv.121-122: Di lor: - Chi m'assegura?
I'vo gridando.: Pace, pace, pace.

*y a mi quién me asegura?
llevar de paz la boca y pecho lleno.*

Qui non segue Vellutello e neppure Silvano da Venafro, Gesualdo, Daniello né Filelfo/Da Tempo (quest'ultimo commento dice esattamente il contrario "che pochi sono i principi magnanimi, e per tanto non è troppo sicuro cridar pace pace pace: presso di quelli che amano la guerra).

RVF210,1-2 Non da l'hispano Hiberò a l'indo Ydaspe
ricercando del mar ogni pendice

*No dende Oriente al último Poniente,
ni desde Septentrión al mediodía,*

Qui l'esplicitazione della perifrasi ricorda Gesualdo "perche elli dice prima, che 'n tutto il mondo cercando, da l'Occidente a l'Oriente, e dal mezzo di al Settentrione.." Anche gli altri commentatori spiegano il verso in questo modo, ma non usando una frase così simile a quella di Garcés.

La domanda da porsi sembra dunque essere se Garcés contaminava più fonti, ma la ricerca deve ancora proseguire.

In un caso la traduzione di Garcés permette di rilevare una lezione diversa da quelle presenti nelle edizioni moderne, ma non aiuta a chiarire quale fosse la fonte poiché sembrano essere lezioni comuni a un gran numero di edizioni cinquecentesche, se non a tutte. La lezione è in *RVF*228,5 "vomer di penna"⁷⁸. Invece c'è un altro caso in cui l'*incipit* premesso da Garcés (e di conseguenza la sua traduzione) è diverso da quello presente nelle traduzioni cinquecentesche ("Ma poi chel dolce viso humile, e piano" invece di "Ma poi che 'l dolce riso..").

Vista la difficoltà di individuare la fonte di cui si servì Garcés, ci siamo rassegnati ad effettuare il confronto con un'edizione moderna⁷⁹, con la costante coscienza del fatto che alcune delle variazioni rispetto al modello che individuiamo possono essere dovute alla presenza di una lezione differente nella fonte.

Le edizioni moderne dei *Sonetos y canciones*

Come già accennavamo, dal 1591 fino a tempi recenti non ci sono state nuove edizioni dell'intera traduzione di Garcés del *Canzoniere*, nonostante l'assenza di altre versioni. Fino al 1957, anno della prima edizione moderna, si era tornati a pubblicare solo alcune poesie⁸⁰.

Edizioni della traduzione completa, invece sono state ripubblicate più volte a partire dal 1957, anche in date successive all'uscita delle già citate traduzioni del *Canzoniere* di Pentimalli, Cortines e Crespo, i primi a provarsi in questa impresa dopo Garcés.

Elenchiamo di seguito le edizioni o ristampe in cui è apparsa la traduzione di Garcés dei *RVF*, uscite tra il 1957 e il 1996:

1a Francesco Petrarca, *Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos*, Traducción de Enrique Garcés y Hernando de Hoces⁸¹, prólogo y adiciones de Justo García Morales, Madrid, Aguilar, 1957 (col. Crisol, 395).

1b. Francesco Petrarca, *Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos*, Traducción de Enrique Garcés y Hernando de Hoces, prólogo y adiciones de Justo García Morales, Madrid, Aguilar, 1963 (col. Crisol, 395).

2a. Francesco Petrarca, *Cancionero. Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos*, Introducción y notas: Antonio Prieto, Madrid, EMESA, 1968 (col. Novelas y cuentos).

2b. Francesco Petrarca, *Cancionero*. introducción y notas de Antonio Prieto, traducción de Enrique Garcés, Barcelona, Planeta, 1985.

2c. Francesco Petrarca, *Obra poética I, II*. Prólogo y preparación de la obra de Antonio Prieto, Madrid, Promoción y Ediciones, 1985, 2 voll.

2d. Francesco Petrarca, *Cancionero*. [Introducción y notas: Antonio Prieto. Cronología y bibliografía: María Hernández Esteban. Traducción: Enrique Garcés], Barcelona, Planeta-De Agostini [1996] (Col. Obras Maestras del Milenio)

E' necessario precisare che la 2d è un'edizione identica in tutti i contenuti (introduzione, testo della traduzione, ecc.) alla 2b, e sono le uniche che non contengono anche i *Trionfi*, nella traduzione di Hernando de Hoces. Solo 1a, 1b e 2c riportano i materiali preliminari (compresi privilegio, censura e *tassa*) e l'appendice dell'edizione del 1591.

Il testo di tutte queste edizioni è caratterizzato da un altissimo numero di errori, (di lettura, trascrizione o di intervento), che non permettono di accostarsi a una traduzione neppure simile a quella che si pubblicò nel 1591.

Chi sia il responsabile delle trascrizioni non viene mai chiarito né nei frontespizi né nei prologhi, non viene chiarito. García Morales appare come autore di "prólogo y adiciones". Prieto viene definito nei frontespizi responsabile di "introducción y notas" (in 2d di "Prólogo y preparación de la obra").

Nessuna delle edizioni o ristampe pubblicate dopo la 1a sembra aver fatto ricorso alla *princeps* e tutte ripetono gli errori presenti in 1a o quelli, ancora più numerosi, della sua ristampa (1b). Le quattro edizioni (o ristampe) curate da Antonio Prieto, ripetono più o meno fedelmente il testo di una o l'altra di queste, anche se ciò non viene mai dichiarato o almeno lo si fa in modo molto ambiguo: si dice solo che è la traduzione è stata "usata" per la sua edizione o "riprodotta" da García Morales, e anzi, alcune frasi sembrano alludere ad una nuova edizione condotta sul volume del 1591⁸².

E' possibile stabilire, in base agli errori, che l'edizione 2a ha ripreso il testo di 1b. Il testo della 2a (con l'aggiunta di nuovi errori propri) è stato poi copiato anche nelle edizioni 2b e 2d. Invece, l'edizione 2c ha ripreso il testo della più corretta 1a, quindi pur non potendosi considerare fedele all'edizione antica, è meno ricca di errori delle precedenti. In certi casi le edizioni curate da Prieto (2a, 2b, 2c, 2d) tentano di correggere, evidentemente per congettura, gli errori presenti in 1a e 1b.

Certo, si tratta di edizioni non accademiche, pensate per un vasto pubblico, e pubblicate in edizioni economiche, tuttavia non per questo ci sembra giustificabile la stampa di un testo tanto pieno di errori e trascuratezze di ogni genere, tanto più che fino al 1977, anno della pubblicazione della versione di Pentimalli, si trattava dell'unica versione completa dei *RVF* in spagnolo.

E' necessario precisare che quando parliamo di errori ci riferiamo essenzialmente a trascrizioni errate del testo del 1591. Alcuni, per quanto gravi, si possono classificare chiaramente come gravi errori di lettura, di trascrizione o di interpretazione. Si vedano per esempio⁸³:

y mientras **su luz busca mi** desseo → **mi luz busca su** (s111/266,7)

qu'en ti mi alma y sospiros han **parado** → **pagado** (s278/322,14)

En os oyendo hablar tan dulcemente → **Henos** (s109/143,1)

Altre volte si tratta di errori tali da stravolgere totalmente il significato del verso, ed è difficile credere che si tratti di una lettura sbagliata, per quanto frettolosa; tuttavia spesso non si scorgono altre cause possibili. Si vedano casi come:

Con lo dicho, el estar tan **desuiado** → **desvaído** [prelim. XXV], v.41:

Si mis sospiros **mueuo** por llamaros → **nuevos** (s5/5,1)

y **hazerse** con sus propio braços sombra → **hacernos** (s27/34,14)

In una parte più ridotta dei casi, le modifiche rispetto all'edizione antica appaiono invece, con più o meno evidenza, come tentativi - non segnalati e spesso maldestri - di correggere un verso zoppicante o di chiarire (o anche di eliminarla, sostituendola con un'altra) un'espressione inusuale o scorretta, o una forzatura linguistica:

con tal desseo el fuego en mi **fusila** → **aniquila** (s109/143,3)⁸⁴

Ni scè si a Dios paz pida, ò guerra, **ay reo** → **ay creu** (s204/244,6)

mas ya libre **quedè desta oncigera** → **quedó de gran ceguera** (s227/271,12)

Pochissime volte invece l'allontanamento dal testo antico è dovuto alla correzione un'errata, evidente o supponibile.

A tale trascrizione incredibilmente disattenta si accompagnano numerosi altri difetti rilevanti: sono numerosi gli errori nella punteggiatura e nell'accentuazione. La trascrizione (che in alcuni prologhi si dichiara modernizzante) utilizza criteri assolutamente fluttuanti e instabili, giungendo a trascrivere in due modi diversi lo stesso *graph* all'interno di una stessa poesia (si vedano i casi dei nessi consonantici). Non vengono introdotti nel testo gran parte dei refusi segnalati nell'errata dell'edizione del 1591, L'ordine originale dei testi e la numerazione vengono modificati, adeguandoli a quelli *standard* nelle edizioni moderne, senza che di ciò venga data notizia, né si descriva l'ordine originale. I cinque testi mancanti nella traduzione di Garcés furono integrati da García Morales con delle traduzioni proprie, che anche Prieto decise di mantenere nelle edizioni da lui curate. Di ciò si avverte nelle introduzioni redatte dai due studiosi (senza dire di quali testi si tratta)⁸⁵, tuttavia all'interno del testo non si torna ad avvertire il lettore né si differenziano in nessun modo i componimenti aggiunti, riconoscibili pertanto solo dalla differenza stilistica e linguistica⁸⁶. Nelle sole edizioni con prologo di García Morales, dei brevi "riassunti" dell'argomento accompagnano i primi sette componimenti, e poi non compaiono più accanto a nessuno degli altri testi. Infine, anche le parti delle introduzioni dedicate alla figura di Garcés e alla sua opera, presentano importanti difetti: García Morales sembra non conoscere i contributi di Lohmann Villena e Núñez e fornisce una biografia con molte inesattezze, ripetuta evidentemente, in forma riassunta, da Prieto.

Appare dunque chiaro come la traduzione di Garcés del *Canzoniere*, l'unica completa in spagnolo fino al 1977, sia circolata e circoli tuttora in edizioni che non permettono assolutamente di conoscere il

testo così com'è né di valutare la qualità e le caratteristiche della traduzione, né, infine, di servirsene come traduzione di Petrarca⁸⁷.

II. Aspetti della traduzione dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*

II.1 Aspetti generali

La versione di Garcés dei *Rerum vulgarium fragmenta* appare dominata dal rispetto assoluto del metro originale, carattere che ci sembra condizioni fortemente gran parte delle scelte traduttive. Lasciamo però momentaneamente da parte l'aspetto metrico - senza dimenticarne l'importanza- per affrontare una descrizione degli aspetti più generali della traduzione.

Libera parafrasi e traduzione letterale

Garcés utilizza un'ampia gamma di strategie traduttive, che variano da testo a testo ma anche all'interno di uno stesso componimento. Si affida - come gran parte dei traduttori cinquecenteschi⁸⁸ - a un metodo empirico, i cui risultati sono di estrema eterogeneità rispetto al rapporto con il modello; non sembra essere guidato da una particolare concezione della traduzione, ma si basa piuttosto sulla soluzione che ogni volta riesce a congegnare per un determinato testo o parte di testo.

Alicia de Colombí- Monguió ha scritto che

la gran mayoría de las traducciones del Renacimiento son en realidad imitaciones más o menos cercanas. Baste leer, por ejemplo, la del *Canzoniere* de Enrique Garcés y se verá que en buena parte de los casos se trata de interpretaciones más o menos afortunadas (*Petrarquismo peruano*, p.184)

opinione che ci sembra condivisibile se per "interpretaciones" si intende libere parafrasi, riformulazioni attraverso diverse parole e immagini. Tuttavia, questa non si può considerare l'unica tecnica usata da Garcés, poiché le parafrasi si alternano con versioni molto più letterali, che la vicinanza di italiano e spagnolo consente anche in una traduzione metrica. Naturalmente si tratta di una letteralità quasi mai totale, che ammette spostamenti e omissioni per ragioni metriche. La traduzione parola per parola è però piuttosto rara, e Garcés a volte sembra rifuggirne: potrebbe tradurre calcando esattamente la struttura ed il lessico del verso originale ma sceglie soluzioni diverse.

La compresenza e l'alternanza di libere parafrasi e versioni letterali è uno dei fattori che rende difficile fornire una definizione univoca del carattere di questa traduzione, e lo dimostra la varietà di descrizioni e pareri che sono state date di essa dagli studiosi che se ne sono occupati. Ciò che però appare sempre con una certa chiarezza è l'intenzione di Garcés di non uscire dal terreno della traduzione per sconfinare nell'imitazione - per quanto labile e scivolosa sia, nel XVI secolo, la distinzione tra queste due categorie. Se si distacca dal testo originale è solo per trovare un modo di tradurre ciò che non può rendere più o meno letteralmente o fedelmente. Certo, l'allontanamento dall'originale è probabilmente concepito anche come un'occasione per far sfoggio della propria abilità compositiva e inventiva, ma appare sempre come una parentesi che si chiude per tornare al modello, non come un'esplorazione che, partendo da Petrarca, si spinge verso nuove direzioni. Neppure le distorsioni di varia entità che, come vedremo, i concetti a volte subiscono nella traduzione sembrano intenzionali, frutto di idee diverse, ma appaiono a volte scaturite da una difficoltà di traduzione, o forse di comprensione.

Traduzione letterale e traduzione per parafrasi hanno una diversa incidenza sui generi che compongono il *Canzoniere*; li tratteremo pertanto separatamente.

Nei sonetti e negli altri generi brevi (ballata e madrigale) letteralità e parafrasi solitamente non si mescolano e si mantiene a grandi linee lo stesso tipo di traduzione per tutto il testo⁸⁹. Se ci sono eccezioni a questo criterio di omogeneità sono dovute a veri e propri allontanamenti dal testo originale (per es. sostituzione di una metafora con un'altra) che di solito si esauriscono in pochi versi.

Si veda, come esempio di traduzione letterale mantenuta lungo l'intero testo il sonetto s239/283⁹⁰:

RVF 283

Discolorado ài, Morte, il piu bel volto
 che mai si vide, e i più begli occhi spenti;
 spirito più acceso di vertuti ardenti
 del più leggiadro et più bel nodo ài sciolto
 In un momento ogni mio ben m'ài tolto,
 post'ài silentio a' più soavi accenti
 che mai s'udiro, et me pien di lamenti:
 quant'io veggio m'è noia, et quant'io ascolto
 Ben torna a consolar tanto dolore
 madonna, ove Pietà la riconduce:
 né trovo in questa vita altro soccorso.
 Et se come ella parla, et come luce,
 ridir potessi, accenderei d'amore,
 non dirò d'uom, un cor di tigre o d'orso

SONETO 239

Discolorado has muerte al más hermoso
 rostro, que tuvo el mundo, has apagado
 la luz más refulgente, y desatado
 de un lindo ñudo un pecho generoso:
 Quitaste en un momento aquel glorioso
 bien mío, y su boz dulce has atajado,
 dexándome de llanto tan cercado
 que quanto veo y oigo me es penoso.
 Mas mi señora de piedad movida
 me buelve a consolar como solía,
 no siento otro socorro en esta vida,
 Si como en habla y luz es escogida
 dezir pudiesse, un pecho encendería.
 no de hombre, mas de tigre y ossa parida

I pochi casi in cui Garcés si discosta dal testo originale sono in gran parte dovuti alle esigenze della rima e alla necessità di abbreviare, ma nel complesso la letteralità prevale. Sostituisce gli occhi con la loro metafora *standard* 'luce' (v.3); lo "spirito più acceso di vertuti ardenti" si abbrevia in *pecho generoso* (v.4). Si elimina un aggettivo dalla coppia sinonimica (bel – leggiadro). Modifica leggermente l'immagine riferita ai lamenti (pieno di lamenti → *de llanto tan cercado*).

Il risultato non è privo di valore: Garcés riesce a trasmettere il contenuto dell'originale, anche se spesso semplificando, togliendo complessità e banalizzando le scelte lessicali e sintattiche, però anche dimostrando a tratti una certa abilità nel conciliare le esigenze metriche con quelle di fedeltà traduttiva. Un caso simile si trova nella traduzione di RVF319.

Passiamo ora a un esempio di sonetto tradotto invece interamente con ampia libertà. Anche qui, però, rimaniamo nell'ambito della traduzione vera e propria, perché è evidente l'intenzione di trasmettere, almeno a grandi linee, il contenuto originale del testo; per farlo tuttavia Garcés si serve in questi casi prevalentemente della parafrasi, della sostituzione, e della compensazione. Si veda il sonetto s117/152

RVF152

Questa humil fèra, un cor di tigre, o d'orsa
 che 'n vista humana e 'n forma d'angel vène
 in riso e 'n pianto, fra paura et spene
 mi rota sì ch'ogni mio stato inforsa
 Se 'n breve non m'accoglie o non mi smorsa
 ma pur come suol far tra due mi tene
 per quel ch'io sento al cor gir fra le vene
 dolce veneno, Amor, mia vita è corsa.
 Non pò più la virtù fragile et stanca
 tante varietài omai soffrire,
 che 'n un punto arde, agghiaccia, arrossa e 'nbianca
 Fuggendo spera i suoi dolor' finire
 come colei che d'ora in hora manca:
 ché ben pò nulla chi non pò morire.

SONETO 117

Este pecho de tigre en mansa fiera,
 qu'en rostro humano y forma de ángel viene
 y entre una risa y llanto me sostiene
 y me transforma en fin como una cera
 Si presto no recoge su vanderá
 con orden que del todo me despene
 del miedo y esperança en que me tiene,
 mi vida dará fin a su carrera.
 Que mi frágil virtud de fatigada
 no puede ya sufrir tanta mudança
 pues en un punto se arde y de halla elada.
 Mas de acabar su mal tiene esperança
 con solo huir, o suerte desastrada
 quán poco puede quien morir no alcança.

Elenchiamo di seguito, in forma schematica, le principali modifiche apportate da Garcés nella traduzione:

v.1: cambio di soggetto. Coppia di sostantivi → un sostantivo; v.3: Elimina struttura bimembre (due coppie di opposti → una coppia); v.4: introduce una similitudine (appartenente alla tradizione petrarchesca) per tradurre il concetto; v.5: introduce una metafora bellica al posto dell'alternativa tra "accoglie" e "smorsa" (l'espressione *recoger la bandera* equivale a concludere o interrompere la battaglia). Cambia leggermente il concetto e di conseguenza anche il v.6 (sostituisce l'incertezza con il dolore); vv.7-8: recupera la coppia di opposti eliminata al v.3 e la sostituisce all'immagine del veleno nelle vene e quindi traduce solo metà dal v.8.; v.11: traduce solo metà verso. Elimina la seconda coppia di opposti e quindi la struttura bimembre; v.13: sostituisce il paragone con una generica esclamazione; v.14: trasforma una constatazione in forma di frase sentenziosa in un'esclamazione.

L'esempio citato mostra cosa avviene quando Garcés abbandona la literalità per la parafrasi e la rielaborazione. Non tenta di mantenere le strutture formali del modello e ne crea altre nuove, si serve di nuove figure retoriche, riformula i concetti, anche fino a modificarli in certa misura. Un altro esempio simile si può vedere con la traduzione di RVF363.

La scelta tra literalità e parafrasi non sembra essere prevedibile, tuttavia è probabilmente condizionata da alcune caratteristiche dei testi; per esempio quelle metriche: potrebbe essere stimolo alla traduzione libera la presenza di rime difficili e rimanti rari, che rendono quasi impossibile la traduzione letterale verso per verso. Si vedano per esempio i sonetti 32 (RVF40), 42 (RVF51) e 264 (RVF308) e 44 (RVF57), tutti tradotti con una certa libertà. Sembrano spingere invece alla literalità i sonetti con rime facilmente conservabili, e soprattutto quelli basati su strutture sintattiche semplici o ampiamente sperimentate, spesso fondate sulla ripetizione. Ne sono esempi le traduzioni di sonetti come RVF300, RVF132 e 134⁹¹, tutte piuttosto letterali e rispettose delle strutture originali.

Alcuni studiosi hanno sottolineato come la literalità sia in Garcés garanzia di un risultato positivo e hanno considerato la sua stretta fedeltà un valore della traduzione; altri invece la considerano piuttosto un limite. In effetti ci sono dei casi in cui la literalità non mette la versione al riparo dai problemi, a causa di un lievissimo ma fondamentale sviamento. Ne è un esempio il sonetto 30, traduzione di RVF38.

Orso, e' non furon mai fiumi né stagni,
né mare, ov'ogni rivo si disombra
né di muro o di poggio o di ramo ombra,
né nebbia che 'l ciel copra e 'l mondo bagni,
né altro impedimento, ond'io mi lagni,
qualunque più l'umana vista ingombra,
quanto d'un vel che due begli occhi adombra
et par che dica: Or ti consuma e piagni.
E quel lor inclinar ch'ogni mia gioia
spenge o per humiltate o per argoglio,
cagion sarà che 'nanzi tempo i' moia.
Et d'una bianca mano ancho mi doglio,
che'è stata sempre accorta a farmi noia
et contra gli occhi miei s'è fatta scoglio

Señor Orso, ni estanque, o río ha sido
ni mar, que de aguas gran padre se nombra,
ni de árbol, o de muro, o cerro sombra
ni nuve que de arriba aya caído,
Ni desastre sin tiempo acaescido
(qualquier que más la vista humana assombra)
son causa de quexarme: de la sombra
de un blanco velo viene mi gemido:
Y de un inclinar de ojos algo altivo
que todo mi contento desbarata,
y ante tiempo será mi sepultura.
Y de una blanca mano es otro esquivo
tormento, que también ésta me mata.
bolviéndose a mis ojos peña dura,

La traduzione del v.5 omette uno dei termini chiave di tutto il sonetto, "impedimento", introducendo al suo posto l'innovazione *desastre sin tiempo acaescido*; ciò basta per privare di senso l'enumerazione di primi quattro versi e impedisce la comprensione dell'allusione alla mano divenuta *peña dura* (v.14). Così, il sonetto, pur nel suo sforzo di traduzione letterale, non riesce assolutamente a rendere il suo modello.

Ci sono invece sonetti tradotti molto liberamente che riescono a rendere bene il loro modello e offrono un testo di un certo valore. Si veda per esempio la traduzione di s229/273 :

Che fai? che pensi? che pur dietro guardi
nel tempo, che tornar non pote omai?
Anima sconsolata, che pur vai
giugnendo legne al foco ove tu ardi?
Le soavi parole e i dolci sguardi
ch'ad un ad un descritti et depinti ài,
son levati de terra; et è, ben sai,
qui ricercarli intempestivo et tardi.
Deh non rinovellar quel che n'ancide,
non seguir più penser vago, fallace,
ma saldo et certo, ch'a buon fin ne guide.
Cerchiamo 'l cel, se qui nulla ne piace:
ché mal per noi quella beltà si vide
se viva et morta ne devea tór pace.

Qué piensas? qué rebuelves? di qué pides?
al tiempo que bolver atrás no vales
desconsolado triste, qué a tus males
de nuevo leña y fuego les añides?
Por qué de tu memoria no despides
las dulces risas y hablas, y las sales
que buelto se han celestes de mortales?
di, pues lo entiendes por qué no te mides?
Pon en olvido ya lo que te atierra,
por otra vía prueba tu ventura,
procura senda que a buen fin te guíe:
Nadie fuera de Dios en nada fie,
qu'en fuerte hora miraste su figura,
si también muerta te ha de dar tal guerra.

Un caso da esaminare, il cui interesse va al di là dell'alternativa tra literalità e parafrasi, è quello di RVF5, il sonetto basato su un doppio acrostico del nome di Laura, uno dei testi più difficilmente traducibili del *Canzoniere*. Garcés opta per una traduzione fedele anche se non completamente

letterale, mantenendo le interpretazioni di ciascun gruppo di lettere, senza tentare però di riprodurre l'acrostico.

Quando io movo i sospiri a chiamar voi,
e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore,
LAUdando s'incomincia udir di fore
il suon de' primi dolci accenti suoi.
Vostro stato Real, che 'ncontro poi,
raddoppia a l'alta impresa il mio valore;
ma: Taci, grida il fin, ché farle onore
è d'altri homeri soma che da' tuoi.
Così LAUdare et REverire insegna
la voce stessa, pur ch'altri vi chiami,
o d'ogni reverenza et d'onor degna:
se non che forse Apollo si disdegna
ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami
lingua mortal presumptuosa vegna.

Si mis sospiros muevo por llamaros
del nombre que en mí tiene Amor plantado,
de su principio soy luego avisado
que no me ocupe en otro que alabaros:
Lo que sigue me muestra que adoraros
como a gran reina devo de alto estado:
mas la postre me manda estar callado,
que es carga de otros hombros el honraros.
Así alabaros y adorar enseña
el nombre si por partes le tomamos,
o digna a quien respeto el mundo tenga:
Mas ay que Apolo quasi se desdeña
que mortal lengua de sus verdes ramos
a razonar presumptuosa venga.

È comprensibile che su questa traduzione siano stati dati pareri molto diversi e contrastanti. Colombi-Monguio⁹² la giudica un'ulteriore prova dell'incapacità di capire, o insensibilità, che Garcés dimostra: "Garcés no escucha el nombre en los versos y así su traducción poco o nada tiene que ver con el original", benché "palabras clave en el original, como laudando, real, laudare y reverire, hubiesen sido de casi directa transposición al castellano. Si Garcés no mantiene estos vocablos cruciales, cuando tan fácil hubiese sido hacerlo, es simplemente porque no ha aprendido su alcance". Invece Muñoz Raya e Noguera Valdivieso mostrano di apprezzare molto questa traduzione - che definiscono "glosa" - perché sostengono che in essa, pur perdendosi il gioco di parole, il nome di Laura è in qualche modo presente⁹³. La considerano quindi una scelta preferibile a quelle delle tre traduzioni moderne (citate anteriormente nel loro articolo) sottintendendo che queste sono troppo fedeli o troppo distanti.

È difficile immaginare che Garcés non fosse in grado di cogliere il valore del gioco onomastico su cui poggia il sonetto. Piuttosto, non tentando di riprodurlo sembra affidarsi ad una conoscenza previa del contenuto del testo, che gli permette una traduzione ad un tempo fedele e infedele. La traduzione appare misteriosa e forse incomprensibile solo se non si conosce il sonetto originale, altrimenti è facile coglierne la riproduzione del tono laudatorio. D'altra parte Garcés inserisce nella traduzione degli accenni esplicativi che si riferiscono all'acrostico che non ha potuto riprodurre, quasi a glossare un ipotetico 'testo a fronte' italiano: al v.10 traduce "pur ch'altri vi chiami" → *el nombre si por partes le tomamos*. Non sembra improbabile che il traduttore contasse su un pubblico dotato di questa conoscenza previa o fornito di testo originale, poiché frequentava un ambiente in cui la conoscenza della poesia di Petrarca stava alla base di ogni scambio ed esperienza culturale e formava il linguaggio comune degli intellettuali. Ma torneremo su questo discorso più avanti, al momento di considerare a chi fosse diretta la traduzione di Garcés.

Passando alle canzoni, anche per queste Garcés varia il suo modo di tradurre dall'una all'altra, e non è possibile dare una descrizione di come queste vengano tradotte che si applichi a tutte. La loro maggiore lunghezza rende quasi inevitabile il mescolarsi di parti tradotte letteralmente (sempre con qualche modifica dell'ordine delle parole, omissione e sostituzione dovuta alle necessità della rima) con altre rese attraverso parafrasi. Tuttavia, ci sembra che tali variazioni all'interno di uno stesso testo non siano frequenti, e che Garcés riesca in generale a mantenere una certa omogeneità di traduzione. Le variazioni si hanno da canzone a canzone: in alcune prevale la letteralità (per esempio RVF50) mentre in altre, più spesso, domina la parafrasi (RVF70, RVF206).

La sestina invece, per la sua stessa natura, implica una traduzione quanto più possibile letterale se si vuole riuscire, come in questo caso, a conservarne tutte le peculiari caratteristiche metriche. L'affinità di italiano e spagnolo qui è fondamentale. Molti versi vengono tradotti parola per parola, scegliendo quanto più possibile termini omologhi e somiglianti, anche a costo di forzare la lingua d'arrivo. I problemi maggiori sorgono quando il traduttore è costretto a cambiare una o più delle parole-rima perché l'equivalente spagnolo non è accettabile (succede in tre delle nove sestine). In questi casi, a volte Garcés riesce a trasformare il verso mantenendone in qualche modo il senso,

mentre altre volte è costretto a innovare completamente, abbandonando il suo modello. I risultati di queste operazioni sono estremamente vari, a soluzioni ingegnose ed efficaci si affiancano versi zoppicanti e a volte poco comprensibili.

Omissione

Se "l'agire per sottrazione (o *detractio*) è assai di frequente richiesto nel transito da una lingua poetica a un'altra"⁹⁴, questa esigenza aumenta nel caso di una traduzione metrica che non altera il numero dei versi originale, e si rende dunque indispensabile l'omissione sistematica di elementi. Nel caso della traduzione dall'italiano allo spagnolo, influisce la minore possibilità che offre la lingua spagnola di sinalefe e di elisione⁹⁵.

Vediamo quali sono gli elementi sui quali Garcés esercita più frequentemente e sistematicamente l'omissione, e in quali contesti.

Gli aggettivi sono senz'altro la categoria morfologica maggiormente colpita⁹⁶. Nonostante l'attenuazione dovuta all'effetto equilibratore del fenomeno contrario, l'aggiunta di aggettivi che, come si vedrà, si verifica anch'essa nella traduzione, il bilancio nel complesso è quello di una diminuzione evidente del loro numero totale. La loro omissione avviene spesso all'interno delle dittologie (eliminando uno dei due e traducendo letteralmente l'altro o sostituendolo con uno nuovo) ma interessa anche singoli aggettivi. Questo tipo di intervento, dal momento che "l'ampio uso dell'aggettivazione nel *Canzoniere* [...] è uno degli aspetti più cospicui del linguaggio poetico petrarchesco"⁹⁷, provoca una notevole alterazione del tono e del linguaggio del modello nella traduzione oltre che della costruzione dei versi (si pensi al parallelismo e alla correlazione bi- e plurimembre). E avviene in pieno contrasto con il fatto che "la tematica della poesia petrarchesca è istruttivamente obbligata ai canoni dell'aggettivazione in maniera non meno stringente che al formulario delle immagini topiche e del lessico stereotipato" (*ibid.* p.7). Inoltre, la soppressione delle dittologie va ad intaccare un altro aspetto fondamentale del petrarchismo cinquecentesco, in cui "la pluralidad se hace un modo casi automático de organizar el discurso, cuya sintaxis se escinde en una configuración esencialmente rítmica"⁹⁸, ma anche di tutta la letteratura dell'epoca.

Gli aggettivi soppressi, appartengono a dittologie (s3/3,4 be' vostr'occhi → *vuestros ojos*; s6/6,1 folle mi'desio → *mi deseo*; s13/15,7 sbigottito et smorto → *helado*; s27/34,7 onorata et sacra fronde → *esta planta*; s125/160,14 l'oro terso e crespo → *oro crespo*; s141/176,1 boschi inhospiti e selvaggi → *bosques no habitados*; c42/323,25 un lauro giovenetto et schietto → *De un verde lauro*; s288/350,1 caduco e fragil bene → *caduco bien*)⁹⁹, o a serie più ampie (c11/53,3 valoroso, accorto et saggio → *famoso y muy prudente*; s207/247,4 santa, saggia, leggiadra, honesta et bella → *santa y sabia, casta y bella*) o sono aggettivi singoli (s2/2, 7 colpo mortal → *golpe*; s7/7,5 ogni benigno lume → *la lumbre*; s11/12,5 oro fin → *oro*; s11/12,14 tardi sospiri → *sospiros*; 143/178,6 'l vago desir → *el desseo*; s226/269 gemma oriental → *pedrería*; c42/323,49 Una strania fenice → *una fénix*)

Un'altra categoria piuttosto colpita dall'omissione è quella degli avverbi: s8/8,2 pria → Ø; c1/11,9 allor → Ø; c2/14,13 or a la fine → Ø; s19/21,5 forse → Ø; c4/23,8 troppo altamente → Ø; c4/23,27 ancor → Ø; 33/41,1 già → Ø; 143/178,11 tosto → Ø.

Ciò in parte si spiega con la diffusa terminazione degli avverbi spagnoli in *-s* che li differenzia da quelli italiani e che impedisce la sinalefe¹⁰⁰; inoltre l'avverbio è spesso una parte del discorso rimovibile (e aggiungibile) senza gravi conseguenze sul significato, quindi adatta ad essere oggetto di variazioni. Infatti, l'aggiunta di avverbi nella traduzione è altrettanto consistente, per cui non si nota una diminuzione sostanziale della loro frequenza.

Se spostiamo lo sguardo al contesto delle omissioni, appare chiaro che tutti i tipi di dittologie sinonimiche e para-sinonimiche e, più in generale, tutti i casi di accumulazione, "serrate sequenze, specialmente binarie, ma anche ternarie e quaternarie e più di aggettivi, nomi e verbi, talora sinonimi e variamente legati per asindeto o per polisindeto"¹⁰¹, sono il campo prediletto della *reductio*. Si vedano le omissioni di sostantivi all'interno di sequenze binarie e multiple negli esempi seguenti: s5/5,11 reverenza et d'onor → *respeto*; s215/255,3 la doglia et pianti → *los cuidados*; c26/125,69 herba o fior → *flores*; c45/331,22 nebbia o polvere → *polvo*; s7/7,1 la gola e 'l somno et 'l'otiose piume → *La gula y sueño*.

L'omissione all'interno di sequenze binarie formate da verbi si registra anch'essa, ma più raramente. (s10/10,11 si lamenta et piagne → *se lamenta*; c26/125,4 m'arde et fugge → *huye*; c42/323, arda et treme → *tiemblo*; c41/270,96 piango e grido → *lloro*). Garcés sembra maggiormente

interessato a mantenerle.

È da notare che la dittologia a volte si elimina anche quando sarebbe possibile mantenerla (per esempio in s10/10,11) e che in certi casi viene sostituita con un'espressione che occupa lo stesso numero di sillabe: cf. s100/124,7 "s'adira et piange" → *va en ira embuelta*. Si tratta quindi di omissioni non sempre finalizzate al "risparmio" di spazio metrico.

Un altro contesto in cui si verifica la *reductio* è quello delle accumulazioni più ampie, come le enumerazioni, il numero degli elementi delle quali deve a volte essere necessariamente ridotto nella traduzione¹⁰². In tali casi ci sono due soluzioni: ne possono venire omessi uno o due mantenendo l'enumerazione, oppure se ne elimina la maggior parte e con essi l'enumerazione stessa, sostituita da un'anafora o da una struttura parallelistica:

c18/71,37 O poggi o valli, o fiumi, o selve, o campi o testimon' de la mia grave vita → *O raudos ríos (si ay quien os detenga) / o selvas testimonio de mi vida*

s259/303,5-6 fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi, / valli chiuse, alti colli et piagge apriche → *Aire qu'el curso suyo apressuravas / valle que del peñol alto te abrigas*

Nei casi più complessi di enumerazione, oltre alla riduzione di elementi sono necessarie importanti modifiche, se non una vera e propria riformulazione dei versi. Per esempio, in *RVF186* si elencano una serie di personaggi citandone il nome o alludendo ad essi con una perifrasi: Enea (per nome), Achille (per nome), Ulisse (per nome), Augusto (per allusione) e Agamennone (per allusione). Nella traduzione Garcés mantiene, riformulandola, l'enumerazione ma diminuisce dei personaggi citati e li cambia parzialmente (cita Achille per nome, Agamennone e Menelao per allusione, Enea per allusione)

RVF186
di che sarebbe Enea turbato et tristo,
Achille, Ulixe, et gli altri semidei
et quel che resse anni cinquantasei
si bene il mondo, et quel ch'ancise Egisto

s151,5-8
Bien que se entrístesciera el soberano
Achiles, y los hijos del Atreo,
y el que al padre sacò del fuego Acheo
al tiempo que caía el ser Troyano.

Un esempio ancora più complesso è quello dell'enumerazione di fiumi di *RVF148*; Garcés riporta diciannove nomi di fiumi sui ventitré del modello (spostando otto di essi in un altro verso perdendo così la divisione geografica), ne elimina quattro (Reno, Hermo, Albia, Era) e ne aggiunge uno (Tajo):

RVF148
Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro
Eufrate, Tigre, Nilo, Hermo, Indo et Gange,
Tana, Histro, Alpheo, Garona, e 'l mar che frange
Rodano, Hiberò, Ren, Sena, Albia, Era, Hebro

s114,1-4
No Varro, o Po, Tesín o Histro, o Hebro,
Eufratres, Nilo, Ganges, Indo, o Rhona
Tigris, Tajos, o Alfeo, Sena, o Garona,
Hiberò, Adige, o Arno, Tana, o Tebro,

Abbiamo poi una forma di omissione più evidente e pesante, che non riguarda singole categorie grammaticali e lemmi bensì emistichi, o anche interi versi; nello spazio metrico ottenuto si ridistribuisce il contenuto dell'altro emistichio (amplificato) o dei versi circostanti. Si vedano gli esempi seguenti; nei primi due si elimina un emistichio e si amplifica l'altro, nei restanti invece si omette la traduzione di uno dei versi e si amplifica il seguente o il precedente:

c2/14,4 che già vi sfida Amore ond'io sospiro → *mirad que os anda Amor desafiando*

s138/173,9-10 Per questi extremi due contrari et misti / or con voglie gelate or con accese
→ *A ratos desta suerte es encendida / a ratos mas qu'el mismo yelo elada*

La necessità a volte pressante della *reductio* porta Garcés a esercitarla in alcuni casi in modo poco attento, finendo per sopprimere elementi non solo portatori di allusioni che vanno perdute (conseguenza inevitabile in ogni traduzione) ma che hanno nel discorso un ruolo "ideologico" importante o comunque sono fondamentali nell'espressione di un concetto.

In certi casi l'elemento importante che viene omissso è un unico aggettivo o avverbio; gli esempi potrebbero essere moltissimi, si vedano la traduzione di "la mia dolce nemica" con *mi enemiga* (s144/179,2. Ma solo in questo caso, cf. *infra*) o "sempre verdi rami" (del lauro) con *verdes ramos* (s5/5,13) e in s1/1,1 l'omissione dell'aggettivo 'sparse'. In s130/165,5-6 viene effettuato un cambio di

metafora che non comporta problemi per il significato del verso però era fondamentale mantenere l'aggettivo 'leggiadri' che invece viene omissso: "Amor che solo i cor' leggiadri invasca" → *Amor qu'en coraçones es usado / cebarse*.

Nella canzone c26/125, vv. 4-5 l'omissione che crea problemi è quella di un verbo: forse tal m'arde et fugge,/ ch'avria parte del caldo → *quicà tal hay que huye,/ que su parte tendría / del fuego*. Al v. 4, la riduzione della sequenza binaria di versi "m'arde et fugge" al solo *huye* rende meno evidente il riferimento al fuoco del v.6 della traduzione, benché sia comunque comprensibile grazie all'evidenza della metafora.

Naturalmente l'omissione di un intero verso ha ancora maggiori probabilità di andare a modificare o annullare precisazioni importanti. In s283/330 si omette la traduzione del fondamentale v. 3 in cui Laura annuncia al poeta che non la rivedrà più:

RVF330

Quel vago, dolce, caro, honesto sguardo
dir pareva: -To' di me quel che tu pòi,
ché mai più qui non mi vedrai da poi
ch'avrai quinci il pe' mosso, a mover tardo

s283,1-4

Aquel vago mirar, dulce, gracioso
de mí toma (paresce que dezía)
lo que puedes, no esperes a otro día,
pues parte, aunque vas bien vagaroso:

In c9/50,24 troviamo un caso in cui un'omissione comporta l'eliminazione di un accenno polemico: ghiande / le qua' fuggendo tutto 'l mondo honora → *bellotas, à qu'el mundo tanto honora*. Garcés potrebbe aver sacrificato la polemica alle necessità metriche, ma potrebbe anche trattarsi di una soppressione voluta di una nota aspra.

È da segnalare, infine, che l'omissione costituisce una delle soluzioni - anche se non la più frequente - in caso di problemi di traduzione posti da alcuni termini. Tali difficoltà possono dipendere da ragioni metriche, come nel già citato caso di 'cor', oppure semantiche, come nel caso di 'leggiadro', aggettivo privo di un corrispondente in spagnolo. Naturalmente l'omissione è una soluzione minoritaria, in particolare quando si tratta di un vocabolo fondamentale come 'cor' (20 casi di omissione su 265 occorrenze dell'originale). Invece nel caso dell'aggettivo 'leggiadro' la percentuale delle omissioni è notevolmente più alta: 14 su 36 occorrenze (cf. *infra*).

Aggiunta

Nella traduzione di Garcés, come avviene in ogni versione metrica che non preveda l'aumento del numero dei versi, l'aggiunta comporta quasi sempre l'omissione di un elemento contiguo o appartenente ai versi circostanti. L'aggiunta viene a colmare lo spazio creatosi nel contenitore ritmico con un elemento diverso, che non vuole sostituire ciò che è stato omissso, se non a livello metrico. Sono aggiunte di ogni tipo, ma quasi sempre riconducibili a necessità di rima o di ritmo.

Tra gli elementi che vengono aggiunti con una certa sistematicità troviamo ancora gli aggettivi - qualificativi sempre piuttosto convenzionali, possessivi e dimostrativi - e gli avverbi.

Aggettivi qualificativi: s2/2,5 la mia virtute → *mi natural virtud*; s3/3,7 guai → *graves daños*; s12/14,11 l'ore → *las tristes horas*; s80/100,12 il volto e le parole che mi stanno → *el dulce platicar, el rostro extraño*; 140/175,6 e 'l cor un foco → *y mi corazón ser un fuego crudo*. Possessivi: c1/11,10 l'amoroso sguardo → *dulce mirar vuestro*; s14/16,9 seguendo 'l desio → *siguiendo su desseo*; c7/30,26 gli occhi → *sus dos ojos*; c30/129,6 l'anima sbigottita → *l'anima mia affligida*;

Avverbi: s3/3,1 si scoloraro → *mas s'enturbiaron*; s3/3,4 ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro → *del todo vuestros ojos me enlazaron*; s136/171,5 ∅ → *muy de presto* (in rima).

In qualche caso vengono aggiunti anche elementi a formare sequenze bimembri (sinonimiche o antonimiche) o plurimembri assenti in RVF: c2/14,7 al dolce porto de la lor salute → *al puerto de salud dulce y sabroso*; c9/50,65 bel viso → *fiero y dulce rostro*; s175/212 bue zoppo e 'nfermo et lento → *con buey enfermo, coxo, flaco, y lento*; c39/264,3 che mi conduce → *que me fuerza y convierte*

Anche le esclamazioni come *ay, ay triste* - quasi sempre tradotte da Garcés quando le trova nel modello - forniscono materiale per le aggiunte, facilmente inseribile in molti contesti (cf. per es. s15/17,1 "Piovonni amare lacrime dal viso" → *Qué lágrimas ay triste van lloviendo*, e altri esempi in 204/244,5; c44/325,21; c8/37,89; s264/308,6)

Rimandiamo alla sezione dedicata alla metrica il tema delle aggiunte che costituiscono vere e proprie zeppe, cioè delle espressioni e formule che non hanno nessuna reale funzione semantica e

servono esclusivamente a riempire un certo numero di sillabe o a fornire una rima necessaria.

La qualità dell'inserimento delle aggiunte è molto variabile. Spesso troviamo aggiunte ben congegnate e assimilabili nel contesto del verso: per esempio l'aggettivo *usado* ('consueto') applicato al fuggire di Laura in s6/6,2: a seguir costei che 'n fuga è volta → *tras la que a su huir usado es buelta*.

Allo stesso tempo, come abbiamo visto per le omissioni, troviamo invece casi in cui la necessità di operare un'aggiunta sembra prevalere su ogni altra considerazione e spinge Garcés a scelte piuttosto discutibili. Ne troviamo un esempio nei primi due versi del sonetto 226 (*RVF269*):

Rotta è l'alta colonna e l verde lauro
che facean ombra al mio stanco pensiero

La columna y laurel que con decoro
me davan sombra entrambos han faltado

All'eliminazione – accettabile benché certamente non priva di conseguenze sul tono generale e sul significato - dei due aggettivi ('alta', 'verde') e dell'oggetto del "fare ombra", corrisponde l'aggiunta della poco adatta locuzione avverbiale *con decoro*, necessaria alla rima, e del riempitivo pleonastico *entrambos*.

Sostituzione

Sarebbe un'operazione molto lunga e complessa descrivere le innumerevoli forme di sostituzione messe in atto in una traduzione metrica eseguita con la libertà di cui godevano le traduzioni del XVI secolo. La sostituzione è la categoria nella quale si collocano la maggior parte dei fenomeni che caratterizzano la versione di Garcés.

Dovendo necessariamente limitarci alla descrizione di solo alcuni dei suoi aspetti ci soffermeremo su due sostituzioni di tipo morfologico tra quelle che si ripetono con maggiore frequenza e sistematicità, per poi passare invece a una forma di sostituzione di tutt'altro tipo, che riguarda i concetti. Si esemplificheranno cioè alcuni dei casi in cui Garcés, traducendo liberamente e sostituendo intere frasi, va a modificare più o meno profondamente il pensiero espresso.

Le sostituzioni sistematiche di carattere morfologico che descriveremo sono a) la trasformazione dei plurali in singolari e b) la sostituzione degli aggettivi qualificativi con possessivi.

a) La sostituzione del plurale con il singolare è tipica delle traduzioni poetiche dall'italiano in castigliano e dipende naturalmente in gran parte dalla necessità della sinalefe, che verrebbe impedita dai plurali sigmatici (e dagli articoli e aggettivi che li accompagnano). Un'altra ragione di questa trasformazione è l'allungamento di una sillaba che comportano i plurali spagnoli di parole terminanti in consonante (per esempio, il già troppo lungo *corazón* rispetto al monosillabo 'cor', al plurale diventa *corazones*). Il plurale viene dunque trasformato con una certa frequenza in singolare oppure eliminato attraverso modifiche più radicali (riformulazione dell'intero verso). Per esempio: s10/10,10 tutte le notti → *la noche toda*; c5/28,16 i devoti e gli amorosi preghi → *el devoto ruego*; s46/60,10 le mie rime nove → *mi rima*; s71/91,5 ambe le chiavi → *la dulce llave*; s123/158,10 eran bellezze al mondo sole → *hallar no se podría tal belleza*; s138/173,8 ch'è sì caldi gli sproni → *y su ardiente espuela*; s139/174,9 i dolor' miei → *mi dolor*; s212/252,3 lime → *lima*; s213/253,13 navi → *nave*;

Alcune delle conseguenze di questa sostituzione plurale → singolare sono state elencate da Morreale a proposito di un'altra traduzione: il passaggio dal nome di ente numerabile a nome di sostanza, la perdita del plurale particolareggiante degli astratti e l'aumento di frequenza del singolare rappresentativo, oltre che la perdita di un certo numero di contenuti espressivi affidati al plurale¹⁰³.

b) La sostituzione di aggettivi qualificativi con possessivi si può invece spiegare in parte con la necessità di introdurre in spagnolo l'aggettivo possessivo restrittivo:; c1/11,9 i biondi capelli → *vuestros cabellos*; s11/12,12 a' be' desiri → *a mis desseos*; s15/17,5 'l dolce mansueto riso → *vuestra dulce risa*; c5/28,73 questa antica madre → *nuestra madre*; c16/66,27 begli occhi → *sus ojos*; s61/81 somma et ineffabil cortesia → *su cortesia*; s103/132,10 frale barca → *mi nave*; s118/153,1 caldi sospiri → *sospiros míos*; 140/175,10 vaghi raggi → *sus rayos*; s240/284,9 l'oscuro et grave core → *mi pecho*

Sembra avere un ruolo simile di specificazione anche un'altra sostituzione, meno frequente della precedente ma comunque sistematica e riscontrabile in un certo numero di casi, che riguarda sempre gli aggettivi qualificativi, in questo caso eliminati in favore dei dimostrativi¹⁰⁴: s19/21, begli occhi vostri → *essos ojos*; c4/23,3 la fera voglia → *aquel querer*; 37,60 l'alma sconsolata → *esta mi alma*;

s114/148,12 il bel lauro → *este lauro*; s136/171,10 bel diamante → *aque! diamante*

Veniamo ora alla sostituzione di uno o più versi che, oltre a trasformare l'espressione, va a modificare il pensiero espresso. L'esemplificazione mostrerà la varietà di tali interventi.

Alcune sostituzioni hanno conseguenze gravi sul concetto espresso, e spesso riguardano il fondamentale ambito della psicologia amorosa che Petrarca tratteggia nei suoi versi.

In s140/175, oltre ad eliminare completamente il v. 6, Garcés sostituisce le parole "ardendo godo / et di ciò vivo" (vv.7-8), fondamentali nell'espressione dello stato d'animo, con l'assolutamente inadeguato "no me mudo" (quasi una zeppa):

solfo et ésc! son tutto, e'l cor un foco
da quei soavi spirti, i quali sempre odo,
acceso dentro sì ch'ardendo godo
et di ciò vivo, et d'altro mi cal poco

Siento mi pecho ser yesca no lienta
y mi coraçón ser un fuego crudo,
y con me abrasar todo no me mudo,
ni en otra cosa alguna tengo cuenta.

A volte queste sostituzioni giungono a stravolgere completamente il contenuto originale di un gruppo di versi. Non è probabile che siano causate da incomprensione poiché si tratta di versi difficilmente equivocabili o comunque spiegati dai commentatori. Va segnalato che Garcés sembra comunque tentare di mantenere le sue modifiche nell'ambito della poetica petrarchista.

In s213/253,3 sostituisce l'effetto del laccio amoroso, che viene qualificato in modo contrario, da oggetto che "mena a morte" a *deleitoso*:

O chiome bionde di che 'l cor m'annoda / Amor, et così preso il mena a morte → *y a vos cabellos de que amor texia / el lazo para mí tan deleitoso?*

benché la contraddizione rispetto al modello sia resa meno stridente e più accettabile dalla compresenza di effetti opposti in ogni aspetto dell'amore (cf. R/VF197,9-10 "l crespo laccio/ che sì soavemente lega et stringe l'alma").

Alcuni interventi invece modificano solo leggermente il concetto originale, come è il caso delle due seguenti descrizioni di uno stato psicologico. In s134/169, 3-4 la descrizione di come il poeta, rapito dal pensiero di Laura, abbandona e sottrae a se stesso, viene soppiantata da una, molto più concreta, di folle agitazione:

ad or ad ora a me stesso m'involò / pur lei cercando che fuggir devria → *desahilado voy fuera de tiento / tras aquella de quien huir devría*

Desahilado significa "con precipitazione, correndo" e *tiento* equivale a 'senno'.

In s6/6,1-2, lo sviamento del desiderio ("traviato") viene sostituito dal suo impeto (*arranca, brío*), che d'altra parte ben si adatta alla metafora del cavallo che appare nei versi successivi dell'originale e della traduzione:

sì traviato è 'l folle mi' desio / a seguirar costei che 'n fuga è volta → *Arranca mi desseo con tal brío / tras la que a su huir usado es buelta*

Vale la pena notare la coerenza che Garcés dimostra in questo caso eliminando anche le successive allusioni allo sviamento (cf. v.6. "per la sicura strada" → ∅) e continuando a indirizzare le sue variazioni sulla linea dell'impeto irrazionale (cf. v.8 "ch'amor per sua natura il fa restio" → *tanta es su contumacia y desvarío*).

Tale coerenza non si riscontra però in altre traduzioni, come quella del s9/9, nella quale vengono sostituiti tutti gli accenni più espliciti alla primavera (cf. v.4 e v.6) ma si traduce letteralmente l'ultimo verso, "primavera per me pur non è mai" → *primavera jamás para mí viene*, rendendo incomprensibile il suo stretto legame con il resto del testo che sorge da una comparazione implicita¹⁰⁵.

Vedrò mai il dì che pur quant'io vorrei
quel'aria dolce del bel viso adomo
piaccia a quest'occhi, et quanto si convene?

Y si he de ver que por alguna vía
a los ojos de Laura complaziendo,
pueda alcançar siquiera algún consuelo.

Esplicitazione

Garcés non suole usare nella sua traduzione glosse esplicative, né in appoggio all'introduzione di

termini inusuali, calchi o neologismi (che peraltro non mancano), né per chiarire passi che, alludendo a oggetti, persone, usi o concetti sconosciuti o poco noti nella cultura d'arrivo, necessitano di ulteriori precisazioni che li rendano comprensibili.

Si riscontra però un fenomeno apparentemente affine, che chiameremo esplicitazione. Si differenzia dalla glossa per il fatto che non agisce attraverso l'aggiunta di chiarimenti bensì attraverso la sostituzione di eventuali difficoltà derivanti da riferimenti extratestuali con una formulazione più diretta ed esplicita dello stesso contenuto. Ciò si ottiene principalmente sciogliendo le allusioni e sostituendo i riferimenti eruditi con elementi più noti. Anticipiamo che, come si vedrà più avanti, la differenza principale rispetto alla glossa sta nel fatto che, nonostante le apparenze, non sembra trattarsi - o almeno non esclusivamente - di un fenomeno destinato a chiarire e spiegare.

L'esplicitazione riguarda specialmente le perifrasi, mitologiche o di altro tipo, i traslati, alcune metafore e le allusioni. Vediamo alcuni esempi, cominciando dalle perifrasi, mitologiche e geografiche:

s42/51,13-14 per cui ò invidia di quel vecchio stanco / che fa co la sue spalle ombra a Marrocco → *de pena libre y buelto como Atlante / después que de Medusa el rostro vido.*

c30/129,43-44 si fatta che Leda / avria ben detto che sua figlia perde → *o en blanca nuve, y tal que bien diría / Leda que a su respecto Helena pierde*

RVF210

Non da l'hispano Hiberno a l'indo Ydaspe
ricercando del mar ogni pendice
né dal lito vermiglio a l'onde caspe

s173,1-3

No dende Oriente al último Poniente,
ni desde Septentrión al mediodía,
mirando todo quanto el orbe cría,

L'esplicitazione si esercita anche su alcuni semplici traslati, per esempio 'lumi' per indicare gli occhi di Laura, o 'luce' per alludere alla sua bellezza:

c19/72 vv.50-51: soavemente tra 'l bel nero e'l bianco / volgete il lume in cui amor si trastulla → *que dais quando bolvéis el negro y blanco / desses ojos (de amor digna morada)*

207,74-75 o di che vaga luce / al cor mi nacque la tenace speme → *de quan grande hermosura / en el pecho esperanza me ha nascido!*

e la troviamo applicata anche ad alcune metafore o immagini, che vengono interpretate e riportate al livello letterale:

26/125,7-8 men solitarie l'orme / foran de' mie' piè lassi → *ni seria tan yerma / mi vida, y tan cansada*

s160/195,2 ne però smorso i dolce inescati rami → *y mi dulce desseo no se olvida*

Ci sembra che si possa definire come esplicitazione anche la riformulazione di un verso in cui vengano introdotti i dati necessari all'interpretazione che nel modello sono sottintesi (o presenti implicitamente nel contesto). Come in s8/8,9-11 in cui la traduzione esplicita la condizione di prigionia che in *RVF* è solo sottintesa:

Ma dal misero stato ove noi semo
condotte da la vita altra serena
un sol conforto, et de la morte, avemo

Mas un solo consuelo en este estado
nos queda, grande alivio a nuestra pena
aunque la libertad se haya perdido

O come in due versi di c4/23 (v.81 e v.143) in cui Garcés, traducendo, inserisce informazioni tratte dal contesto (il turbamento di Laura corrisponde ad un rimprovero, da cui "rigurosa", e lo "sfrenato ardire" consiste nelle parole che il poeta ha rivolto a madonna, da cui "mi hablar osado"):

4/23, 81 Ella parlava sì turbata in vista → *Mostrávaseme tanto rigurosa*

4/23,143 piansi molt'anni il mio sfrenato ardire → *gran tiempo lamenté mi hablar osado*

L'elemento a cui però più frequentemente e sistematicamente si applica l'esplicitazione è

l'allusione a dei nomi, quindi a dei personaggi, menzionati in *RVF* mediante uno o più epiteti o formule, che invece nella traduzione vengono esplicitati. In particolare, l'esplicitazione dei nomi riguarda Laura e la personificazione di Amore, ma si trova applicata occasionalmente anche ad altri nomi.

Il nome di Laura - se escludiamo la paranomasia 'l'aura' - appare nel *Canzoniere* solo due volte (*RVF* 291,4 e 332,50), più altre due volte come parola-rima nella sestina *RVF*239 (non sei volte perché si alterna con 'l'aura'). Nella traduzione invece troviamo altre ventotto occorrenze di questo nome, in sostituzione dei vari termini, deittici o perifrasi con cui Petrarca si riferisce all'amata ("madonna", "bella donna", "una donna", "la bella giovinetta", "lei perch'io mi discoloro", "quella...ond'ogni ben imparo", "laurea", ecc.)¹⁰⁶. Ci pare che questo fenomeno di esplicitazione del nome di Laura possa essere dovuto alla lettura in senso "autobiografico" del *Canzoniere*, che trionfa nel XVI secolo nei commenti di Filelfo e di Vellutello¹⁰⁷. Se Laura è la coprotagonista di tale racconto il suo nome non può venir tenuto nascosto dietro a delle allusioni¹⁰⁸, ammissibili se fatte da Petrarca proprio in quanto "protagonista", ma non utilizzabili da una terza persona, il traduttore, che in un certo senso riscrive la storia dall'esterno.

Lo stesso ragionamento si può forse applicare alla personificazione di Amore, in fondo anche questa protagonista del racconto, indicata spesso da Petrarca con la locuzione "il mio signore" ed esplicitata da Garcés in *Amor* otto volte su quattordici (nei sei casi restanti traduce "señor" cinque volte e una volta omette il riferimento).

In s32/40,10-11 l'esplicitazione di "quel mio dilecto padre" con *padre mio Agustino* rivela l'interpretazione allora corrente di quei versi¹⁰⁹, dove "l'aggettivo [benedette] ha per lungo tempo ingenerato l'idea che si trattasse di libri d'argomento sacro o religioso (da cui l'identificazione del "dilecto padre" con S. Agostino)"(Santagata).

È da notare che il meccanismo di esplicitazione del nome è causa in almeno due casi della perdita di un'ambiguità importante per il significato complessivo del testo. In entrambi si tratta dell'ambiguità che scaturisce dalla coincidenza di Dafne e Laura, della loro sovrapposibilità, nei sonetti di tema dafneo s27/34 e s33/41: al v.13 del primo e al v.8 del secondo le espressioni "la nostra donna" e "la sua cara amica" alludono contemporaneamente a Dafne e a Laura. Garcés esplicita e "traduce" queste allusioni nel primo caso con "Laura" e nel secondo con "Dafne", vanificando la voluta ambiguità. Le ragioni di tale comportamento possono essere diverse: forse Garcés non si rese conto dell'anfibologia, o invece, pur avvertendola, non si curò di tradurla per non reputarla importante; oppure la eliminò volontariamente proprio per semplificare¹¹⁰. Infine, un'altra spiegazione potrebbe essere che sia subentrata una sorta di meccanicità della sostituzione delle allusioni a Laura con il suo nome e che abbia preso il sopravvento, impedendogli di avvertire che in questi due casi era preferibile non applicarla.

L'esplicitazione però non è affatto un fenomeno sistematico. Accanto agli esempi citati si trovano in proporzione simile perifrasi, allusioni e metafore non esplicitate e anche un certo numero di casi in cui è lui stesso ad introdurre *ex-novo* un'allusione o un traslato¹¹¹. Spesso in uno stesso sonetto o canzone si esplicita un'allusione e se ne conserva un'altra o anche se ne aggiunge una (cf. s24/31,12; s42/51,3). Ciò dimostra che Garcés non utilizza questa tecnica - come invece fa Boscán nella sua traduzione del *Cortegiano* - con intenzioni realmente, o almeno principalmente, chiarificatrici e neppure per ridurre l'eccessivo ricorso all'erudizione¹¹². Le sue esplicitazioni - così come il ricorso alla libera parafrasi - sembrano piuttosto una tecnica per raggiungere una traduzione soddisfacente quando quella letterale gli è impedita o non lo soddisfa. In effetti l'esplicitazione deriva dall'equivalenza dell'atto del tradurre con quello dell'interpretazione: è una spiegazione ma è anche una forma alternativa di esprimere ciò che appare nella fonte.

Semplificazione, abbassamento di tono

Tanto la semplificazione come l'abbassamento del tono sono fenomeni caratteristici della traduzione di Garcés nel suo complesso. Parlando di semplificazione non ci riferiamo alla perdita della polisemia e delle allusioni, difficilmente evitabile in qualsiasi traduzione poetica, e certamente non evitata da Garcés, bensì ad un fenomeno diverso, che riguarda l'espressione e il registro della traduzione e a cui si accompagna l'abbassamento di tono. La traduzione, soprattutto quando ci si fa più libera, non conserva né imita quasi mai, neppure lontanamente, lo stile elevato dell'originale, il "sublime uniforme registro di nobile e temperata eleganza"¹¹³, ed anzi tende spesso al registro ed al tono prosastico, se non addirittura colloquiale. Neppure la traduzione letterale si sottrae

completamente alla semplificazione, poiché per mutare il tono e il registro bastano poche sostituzioni di aggettivi.

Non si tratta solo dell'utilizzazione da parte di Garcés di un lessico "comico", d'altra parte impiegato anche da Petrarca seppure in modo che questi termini "risultano, in quanto impiegati in senso traslato e comunque in contesti forbiti ed eleganti, esito raffinato anch'essi di uno squisito senso formale d'arte"¹¹⁴. E non si tratta neppure degli effetti di una depurata semplicità *garcilasiana*, della selezione attentissima e accurata del lessico all'interno di una lingua piana e naturale (benché anche in questa poesia, come in quella di altri poeti italianeggianti, compaia il vocabolario di tipo colloquiale)¹¹⁵. È una semplificazione che riguarda tutti gli aspetti della lingua e dello stile, può coinvolgere sia un solo termine, che un verso, che un gruppo di essi, e può influire anche sul contenuto. La semplificazione implica quasi sempre un notevole abbassamento di tono rispetto all'originale.

E, d'altra parte, un fenomeno che ha un importante precedente tra le traduzioni spagnole del XVI secolo: una semplificazione complessiva, messa in atto attraverso diverse tecniche (rifiuto dei latinismi e dell'astrazione, aggiunta di glosse ed esplicitazioni, riduzione della varietà lessicale, uso di espressioni colorite e di proverbi) si riscontra infatti nella traduzione di Juan Boscán del *Cortegiano*. Nelle parole di Margherita Morreale "el *Cortegiano* muda su vestidura italiana por otros paños algo más sencillos y caseros, y lo que pierde en precisión y elegancia lo gana a menudo en color y eficacia descriptiva"¹¹⁶, in quelle di Lore Terracini "un ideale [espressivo] quantomai dimesso e casalingo"¹¹⁷.

Se Boscán semplifica almeno in parte per scelta consapevole, guidato da un ideale di "llaneza", è difficile affermare lo stesso per Garcés. Il contrasto rispetto ai versi di Petrarca appare spesso stridente e viene il sospetto che la mancata riproduzione del tono dell'originale sia dovuta principalmente alle scarse qualità poetiche del traduttore, oltre che al suo attaccamento all'aspetto metrico-formale. Ad ogni modo, come si vedrà, si ritrovano nella traduzione del *Canzoniere* alcune delle tecniche di semplificazione notate da Morreale in quella del *Cortegiano*.

Vediamo attraverso alcuni esempi in cosa consiste questo fenomeno, prima applicato a singoli aggettivi, verbi o sostantivi o brevi frasi e poi al complesso di uno o più versi:

s2/2, 12 al poggio faticoso et alto → *al más alto lugar*; c3/22,1 alberga → *que hay*;
s250/294,2 in loco humile et basso → *en parte algo abatida*; c48/360,129 Quanto à del
pellegrino et del gentile → *que quanto en el ay bueno, o importante*

s7/7,6 del ciel, per cui s'informa humana vita → *que del Cielo por guía nos es dada*

s8/8,3-4 spesso dal sonno lagrimando desta → *el sueño haze perder y no por fiesta*;

s100/124,12-13 non di diamante, ma d'un vetro / veggio di man cadermi ogni speranza →
de fragil vidro son mis esperanças, / no (como algunos piensan) de diamantes

In questo fenomeno di semplificazione e abbassamento di tono si collocano anche traduzioni libere in cui Garcés si serve di elementi di grande semplicità e concretezza, stravolgendo completamente il tono originale:

c11/53,88-89 Ora sgombrando 'l passo onde tu intrasti famisi perdonar molt'altre offese →
limpiando agora el passo por do entraste / nos muestra firme más esta su mesa

s193/231,12 D'un vivo fonte ogni poder s'accoglie → *pues todo el poder sale de un armario*

Si vedano anche i seguenti tre versi della canzone 5 (*RVF128*), nei quali, a conferma della tendenza al linguaggio prosastico, è da notare la doppia introduzione del verbo *poder* di cui, secondo Morreale, "la poesia e la poesia aurea in particolare, faceva volentieri a meno [...] quando non fosse indispensabile, e appunto per tale assenza si differenziava spesso dalla prosa"¹¹⁸:

RVF128
Tu vedrai Italia et l'onorata riva,
canzon, ch'agli occhi miei cela et contende
non mar non poggio o fiume

c29,106-108
Canción mía ver podrás tú la ribera
de Italia, lo que yo no puedo agora,
no porque mar, o tierra me lo impida

Ed è possibile trovare numerosi ulteriori esempi di introduzione di questo verbo dove non era

presente nell'originale:

s28/35,5-6 Altro schermo non trovo che mi scampi / dal manifesto accorger de le genti → *Que otro medio no veo, ni aun entiendo / cómo pueda escapar de indicios ciertos;*

s109/143,4 tal ch'infiammar devria l'anime spente → *que puede inflamar muertos fácilmente;*

Naturalmente è inevitabile che questo carattere della traduzione ricada in alcuni casi sul contenuto, portando alla semplificazione banalizzante del concetto espresso. Per esempio:

s17/19, 5-7 col desio folle che spera gioir forse nel foco perché splende / provan l'altra virtù, quella che 'ncende → *que porque el fuego es claro, rebolando / andan en él, y así se van quemando;*

s140/175, 9 Quel sol, che solo agli occhi mei resplende → *Aquel sol qu'en mis ojos resplandesce;*

A volte la tendenza alla semplificazione sembra concentrarsi in tal modo da costituire la cifra della traduzione di un intero testo. Un esempio è quello di *RVF35*, reso in spagnolo attraverso una parafrasi tanto fedele quanto semplificatrice e banalizzante:

RVF 35

Solo et pensoso i più deserti campi
vo mesurando a passi tardi et lenti
et gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio human la rena stampi.
Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti
perché negli atti d'alegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi:
sì ch'io mi credo omai che monti et piagge
et fiumi et selve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'è celata altrui.
Ma pur si aspre vie né si selvagge
cercar non so, ch'Amor non venga sempre
ragionando con meco et io co'l lui

SONETO 28

Con tardos passos solo voy midiendo
pensativo los campos más desiertos,
y los ojos contino llevo abiertos,
por de humanos encuentros ir huyendo.
Que otro medio no veo, ni aun entiendo,
cómo pueda escapar de indicios ciertos,
porqu'en mis actos de alegría muertos
se lee fuera que voy dentro ardiendo:
De tal modo que pienso, antes lo digo
que no hay parte en el mundo que no tenga
de mi triste bivar noticia cierta.
Y hora poblada sea, hora desierta
ninguna entiendo que hay donde no venga
de mis cosas tratando Amor conmigo.

La semplificazione qui riguarda essenzialmente la forma, e scaturisce dalla tendenza a generalizzare ma anche a concretizzare, a riassumere (manifesto accorger de le genti → *indicios ciertos*; monti et piagge et fiumi et selve → *parte en el mundo*) e a spiegare e glossare (vestigio human la rena stampi → *humanos encuentros*; altro schermo non trovo → *otro medio no veo*; sappian di che tempre sia la mia vita → *que no tenga de mi triste bivar noticia cierta*); dall'eliminazione delle dittologie sinonimiche (passi tardi et lenti → *tardos passos*) e dall'uso di un lessico meno elevato e più corrente (ragionando → *de mis cosas tratando*); dall'aumento dei verbi a discapito dei sostantivi.

Un caso simile è quello di *RVF21*, tradotto più letteralmente ma con un notevole abbassamento del tono originale, visibile soprattutto nella traduzione dei versi 4, 6 e 12:

v.4 mirar sì basso colla mente altera → *de os ocupar en cosa tan rastrera*

v.6 vive in speranza debile et fallace → *por cierto deve estar bien engañada*

v.12 poria smarrire il suo natural corso → *Ansí vendrá a ser tal, que ni una malla / valga;*

Al cambio di tono di questo sonetto contribuisce inoltre la diminuzione degli aggettivi (dai 12 originali si passa a 7), fenomeno che, come abbiamo già avuto modo di spiegare, riguarda tutta la traduzione.

Gli esempi citati - che si potrebbero moltiplicare - mostrano alcune delle vie attraverso cui si giunge a tale semplificazione e abbassamento di tono. Riassumendo essi sono: tendenza alla concretizzazione oppure alla generalizzazione e alla vaghezza, prevalenza dello stile verbale, uso di un lessico corrente, diminuzione degli aggettivi (in dittologia e isolati).

Nell'abbassamento di tono e di registro rispetto al modello ha un ruolo molto importante anche l'uso

continuo di colloquialismi, frasi fatte, coloriti rafforzativi della negazione, ecc.: c20/73,13 trovo 'l gran foco de la mente scemo → *hallo en mi pecho el fuego falto un pelo*; s81/101,6 et già l'ultimo di nel cor mi tuona → *y que mis días passan ya de nona*; c26/125,46 e di tutt'altro è schiva → *sin darse un pelo / por mí quien biva, o muera*; c42/323,60 onde 'l cor di pietate et d'amor m'arse → *e yo en lo ver quedé como diffunto*;

I rafforzativi della negazione introdotti da Garcés sono molto vari e ripetuti. Quasi tutti appartengono alla fraseologia spagnola e sono attestati nella letteratura medievale e rinascimentale. Tra di essi troviamo *malla* (s19/21,12-13 *Ansí vendrá a ser tal, que ni una malla / valga*); *punto* (s137/172 *harás que mude un punto el pensamiento*); *pelo* (s136/171,7 *y no muda el rigor tan solo un pelo*), *dedo* (s96/118,13-14 *ni solo un dedo, / por más rebueltas que huvo me he movido*); *cosa* (s223/263,8 *humano engaño no te altera cosa?*). Un caso diverso è rappresentato da *drama*, utilizzato tre volte (c4/23,34; c25/121,4; c26/125,12), che invece è probabilmente un calco o comunque un rafforzativo meno usuale. Le attestazioni di *drama* (dei secoli XVI, XVII) e le sue definizioni nei vocabolari corrispondono all'uso come misura di peso o come espressione di minima quantità¹¹⁹. L'unico uso come rafforzativo di negazione, lo abbiamo trovato nella traduzione dell'*Orlando Furioso* di Urrea (1594), "*En él no quedó drama que no fuese odio, rabia*" ← "l'accese sì che in lui non restò dramma/ che non fosse odio, rabbia ira e furore" (canto 23,129)¹²⁰. Si direbbe quindi un calco di un rafforzativo della negazione italiano. Garcés potrebbe essersi appoggiato a questo precedente o aver operato in modo analogo ad Urrea.

Anche i proverbi e le frasi proverbiali sono numerosi, alcuni tradotti da *RVF*, altri introdotti *ex novo* da Garcés¹²¹. Di buona parte di quelli tradotti dal *Canzoniere* abbiamo in alcuni casi individuato un corrispondente spagnolo, come per esempio:

c4/23,31 La vita 'l fin, e 'l di loda la sera → *mas ay qu'el fin la vida y día aprueva*¹²²

c4/23,136 ma nulla à 'l mondo in ch'uom saggio si fide → *mas ay que el confiado va perdido*¹²³

s263/307,7 a cader va chi troppo sale → *gran salto (dixe) a gran caida obliga*¹²⁴

altri, una minoranza, potrebbero essere dei calchi, delle traduzioni letterali prive di una corrispondenza nella tradizione paremiologica spagnola, come probabilmente in s26/33,9:

quando mia speme già condotta al verde → *Quando llegada mi esperança al verde*

di cui non abbiamo trovato tracce precedenti al 1591 nei dizionari paremiologici né nelle basi di dati testuali¹²⁵. Il *Tesoro* di Covarrubias (s.v. *candela*) ci conferma che non esisteva un corrispondente spagnolo di questa locuzione, poiché la spiega citando questo verso di Petrarca (*RVF*33,9) e il suo commento da parte di Francesco Filelfo. Però è significativo il fatto che Covarrubias decida di inserirla nel suo dizionario. Jordi Canals considera questa traduzione/calco di Garcés come una "adopción en español" di questa espressione, un'adozione testimoniata anche dalla versione della canzone *RVF*366 di López Pinciano, inserita nella *Philosophía antigua poética*. Nota inoltre che Cristóbal de las Casas nel suo *Vocabulario de las dos lenguas: toscana y castellana* (Venezia 1600) offre l'equivalenza "verde : fin".¹²⁶

I proverbi che Garcés introduce *ex novo* vengono inseriti con una certa abilità e mai a sproposito:

c4/23,82 E dicea meco: Se costei mi spetra → *Mas yo, si desta escapo (en mí dezía)*¹²⁷

Di alcuni si intuisce la natura proverbiale ma non abbiamo potuto individuarne un uso in altre fonti né la presenza in dizionari:

s64/84,14 che d'altrui colpa biasmo s'acquista → *que peque Pedro, a Sancho den la culpa*

c39/264,31 che d'ogni pace e di fermezza è privo → *pues ves qu'es en la fe como el captivo?*

Su iniziativa del traduttore appare tra i versi di Petrarca persino un'immagine dal tono proverbiale basata sull'esercizio del *torear*:

RVF88

Ond'io consiglio: Voi che siete in via,
volgete i passi; et voi che amore avampa,
non vi indugiate su l'extremo ardore

s68,9-11

Mirad pues los que vais por esta vía,
que antes huyáis de al toro echar la capa,
qu'es gran yerro aguardar a lo postrero.

Certo, l'espressione e la fraseologia colloquiale e il proverbio appartengono alla poesia, anche lirica, di questa epoca¹²⁸, per cui la loro presenza nella traduzione di Garcés non sorprende. Però va registrata la loro forte concentrazione e il loro importante ruolo nel processo di abbassamento del tono. Anche per questo aspetto la traduzione del *Cortegiano* di Boscán - il quale usava colloquialismi anche nella propria poesia originale¹²⁹ - rappresenta un precedente, e vede come parte dell'opera di "castiglianizzazione" del *Cortegiano* l'introduzione di proverbi locali¹³⁰.

Citeremo, per concludere, tre aspetti ulteriori che influiscono sulla semplificazione del linguaggio e sul mutamento di tono: si tratta delle zeppe (per le quali cf. *infra*), delle iperboli numeriche (*mil, millares*, ecc.) e delle litoti, molto usate da Garcés e in gran parte caratterizzate da un tono spiccatamente colloquiale (cf. per esempio s8/8,4; s31/39,14; s141/176,1-3; s90/145,5).

Incomprensioni e fraintendimenti di Garcés

La conoscenza dell'italiano di Garcés appare di ottimo livello. Con ogni probabilità si servì di uno o più commenti al *Canzoniere*, ma questi non sarebbero bastati a supplire una sua scarsa conoscenza linguistica. E' anche probabile che facesse uso di un dizionario ma non è facile dimostrarlo¹³¹. E, se conosceva la traduzione di Salomón Usque, come sembra da alcuni indizi, forse lo aiutò anche la letteralità di questa.

Naturalmente tale conoscenza dell'italiano, per quanto buona, non elimina la presenza di un certo numero di errori di traduzione. L'analisi della traduzione permette di individuare due categorie di errori: la prima è costituita da singoli vocaboli o brevi frasi che sono stati evidentemente travisati nell'atto di traduzione. La seconda, invece, riguarda porzioni di testo più ampie che Garcés traduce discostandosi dal modello e offrendo spesso alternative poco chiare. In entrambi i casi, ma soprattutto nel secondo, sorge il dubbio sul fatto che si tratti realmente di errori e non di traduzioni poco riuscite o di modifiche volontarie del modello. Tale dubbio nasce anche perché spesso si tratta versi ed espressioni relativamente semplici, che non si direbbe possano costituire un ostacolo per il traduttore dell'intero *Canzoniere*. Per errori meno complessi è evidente che bisogna considerare tra le cause la fretta, la stanchezza o le condizioni probabilmente difficili in cui Garcés poteva trovarsi a lavorare, poiché sono frequenti i travisamenti che non si ripetono una seconda volta.

Altri errori inoltre potrebbero essere causati da lezioni errate presenti nella fonte che usò Garcés.

Ci soffermeremo, a mo' di esemplificazione, su alcune traduzioni che sono dovute (o potrebbero esserlo) a diversi tipi di problemi di comprensione:

In s3/3,3 Garcés traduce "non me ne guardai" con *sin pensar señora vellos*. La trasformazione è notevole e appare strano che Garcés abbia confuso 'guardare' con 'vedere' tanto più che il verbo *guardar(se)* 'fare attenzione' esiste anche in spagnolo. Rimane il dubbio che la modifica sia dovuta esclusivamente alle necessità della rima e che Garcés non si sia preoccupato troppo di rispettare il senso originale del verso (poiché in fondo la frase mantiene un senso).

In s187/225,1 ("Dodici dame onestamente lasse" → *A doze damas vide algo cansadas*), è comprensibile che non si sia reso conto che, in quel contesto, 'lasse' aveva una sfumatura particolare e non poteva essere reso dal normale aggettivo corrispondente, anche se è da notare che non ha esitato a mantenere un aggettivo che appariva poco comprensibile nel contesto.

In s17/19,8 a prima vista sembra di scorgere un errore causato da "falsi amici", ma la spiegazione è probabilmente diversa, considerato il modo di tradurre di Garcés e la sua buona conoscenza dell'italiano. Il verso "lasso, e 'l mio loco è 'n quest'ultima schera" viene tradotto *yo triste destes siguo la locura*. Sembra dunque che Garcés abbia collegato "loco" invece che con *lugar* con il suo omologo spagnolo di significato completamente differente (*loco*, 'pazzo'). Però va tenuto conto del fatto che Garcés spesso sembra trarre ispirazione dal significato delle parole italiane per creare soluzioni traduttive. Come si vedrà più avanti lo fa spesso per le parole in posizione di rima, e a volte anche in altri casi. Inoltre, la traduzione è comprensibile e perfettamente coerente con il senso originale, dato che la 'schera' di cui si parla è quella degli amanti paragonati alle falene.

Passando a porzioni di testo più ampie, i versi 5-8 di s59/78 sembrano indicare che Garcés non è stato in grado di capire (o di tradurre?) il testo originale - in effetti piuttosto complesso - e per questo

se ne è completamente allontanato, esprimendo invece un pensiero piuttosto curioso sull'umiltà:

di sospir' molti mi sgombra il petto
che ciò ch'altri à più caro, a me fan vile
però che 'n vista ella si mostra humile
promettendomi pace ne l'aspetto

De tanto sospirar me havía librado
que aquello *que* otros juzgan por muy sano
en se mostrar humilde dello gano
muy poco, es antes pena bien mirado.

Un caso simile è quello di s142/177,5-8. Anche qui siamo davanti ad un passo di difficile interpretazione, davanti al quale Garcés opta per non rispettare il significato originale, forse per incomprensione oppure, più probabilmente, per difficoltà di traduzione. Qui c'è inoltre un aspetto metrico da tenere in considerazione: viene mantenuto *Ardenna* (→*Ardeña*) tra i rimanti, il che complica ulteriormente l'operazione, trattandosi di una rima rara. L'allusione alla pericolosità del bosco a causa di attacchi armati si perde, ma non si elimina l'allusione a Marte, che diventa soggetto e che viene paragonato a una nave senza governo:

Dolce m'è sol senz'arme esser stato ivi
dove armato fier Marte, et non acenna,
quasi senza governo et senza antenna
legno in mar, pien di penser gravi et schivi

De pensamientos lleno como suelo
passé por donde Marte si se embreaña
sería como nao sin guía, o seña,
e yo tuve en ir solo gran consuelo.

Nella sestina *RVF237* (Canción 37), ai vv.31-31 troviamo, invece un'incomprensione che appare dovuta al mancato riconoscimento di un'allusione mitologica: "Deh, or foss'io col vago de la luna" → *O si ya con el curso de la luna / me adormesciese entre estos verdes bosques*.

Probabilmente Garcés è stato sviato dall'interpretazione di vago come 'vagante' (cf. traduzione *curso de la luna*) e non ha riconosciuto il riferimento a Endimione.

Chiudiamo con un esempio di traduzione errata forse unico per la distorsione che comporta del testo originale e difficilmente spiegabile.

RVF174, 5-8
et fera donna, che con gli occhi suoi,
et con l'arco a cui sol per segno piacqui,
fe' la piaga onde, Amor, teco non tacqui,
che con quell'arme rinsaldar la poi

s139
Mas fiera y muy más dura y sin consuelo
es aquella do puso el gran tiranno
el tiro que pudiera hazerme sano,
y librame de tanto desconsuelo.

I versi 5-8 di s139/174 vengono stravolti perché non è più il poeta ad essere bersaglio delle frecce d'amore bensì Laura Forse l'errore dipende da un'errata interpretazione di 'onde' (v.3) come *donde* (*do*, v.2) e nel credere Amor soggetto di "fe' la piaga", ma neppure così la sua genesi appare con chiarezza.

Censura e modificazioni su basi ideologiche

La storia della traduzione mostra come la "riscrittura" che essa implica abbia quasi sempre riflessi ideologici e censori¹³². Nella traduzione di Garcés, l'azione della censura (o dell'auto-censura) sui sonetti babilonesi fa inevitabilmente sospettare che riguardi anche altri punti del testo. In effetti, il sospetto trova conferma: in alcuni passi della traduzione sembra scorgersi il tentativo di "riscrivere" parti poco consone al pensiero ed all'ambiente post-tridentino, particolarmente severo nelle colonie americane. Tuttavia, anche in questo caso, rimane a volte dubbio se siano effettivamente modifiche dettate da censura o se siano cambiamenti di altra natura, solo casualmente riguardanti punti potenzialmente sensibili. Il dubbio sorge principalmente dal fatto che altre porzioni di testo o termini ugualmente "censurabili" non vengono invece modificati. Si tratterebbe comunque di una censura esclusivamente rivolta al controllo di tutto ciò che abbia a che fare con la religione.

Cominciamo dai casi in cui è molto probabile che sia stata esercitata una censura, e cioè dai due passi in cui Petrarca allude al tema "babilonese" in sonetti diversi da quelli censurati¹³³. Si tratta di s95/117, vv.3-4 e di s219/259, vv.3-4 e 9-11. In effetti, in entrambi il passo che contiene critiche ad Avignone viene modificato:

RVF117,1-4
 Se 'l sasso, ond'è più chiusa questa valle,
 di che 'l suo propiro nome si deriva,
 tenesse vòlto per natura schiva
 a Roma il viso et a Babel le spalle,

s95
 Si a la peña que aquí cierra este valle,
 de que su propio nombre se deriva,
 las espaldas Babel por suerte esquiva,
 y Roma el rostro huvieran de miralle:

Il "per natura schiva", cioè "come se [il masso] avesse un animo delicato e sensibile (e perciò si rifiutasse di guardare verso Avignone)"¹³⁴ viene sostituito da "*por suerte esquiva*" cioè "per triste sorte", all'apparenza una semplice zeppa, che suggerisce solamente che sia una sfortunata non poter volgere il viso alla roccia di Valchiusa¹³⁵.

In s219/259 l'operazione è simile ma la censura coinvolge un numero maggiore di versi: ai vv.3-4, le parole di disprezzo verso gli avignonesi ("sordi et loschi", "la strada del cielo àno smarrita") si sostituiscono con una più generica allusione alla "cattiva strada" da rifuggire; ai vv. 9-11 si rende innocua l'allusione al "fango" di Avignone, sostituendola con un verso poco comprensibile ma che non ha certamente lo stesso significato¹³⁶:

RVF259,3-4
 per fuggir questi ingegni sordi et loschi,
 che la strada del cielo àno smarrita

219
 sólo por me alexar de las carreras
 que del cielo amortiguan la subida.

vv.9-11
 Ma mia fortuna, a me sempre nemica,
 mi risospigne al loco ov'io mi sdegno
 veder nel fango il bel tesoro mio.

Mas la fortuna a mí siempre enemiga,
 me lleva donde sienta más tormento
 en mi thesoro ver mal empleado.

Rientra probabilmente nella stessa operazione di "addolcimento" la sostituzione dello "sdegno" con il ben diversamente connotato *tormento*.

Lasciamo ora il tema babilonese per affrontare la questione di *RVF16* (soneto 14). In questo caso non si può parlare di vera e propria censura, ma si scorge forse un tentativo di attenuare l'iperbole sacro-profana presente negli ultimi tre versi del modello. In questi si paragona il desiderio del "vecchierel" di vedere nella Veronica il volto di Dio (vv.9-11) con la ricerca da parte del poeta del volto di Laura in altri visi (vv.12-14):

et viene a Roma, seguendo 'l desio
 per mirar la sembianza di Colui
 ch'ancor lassù nel ciel vedere spera:
 così lasso, talor vo cerchand'io
 donna, quanto è possibile, in altrui
 la disiata vostra forma vera

Vino a Roma siguiendo su desseo
 por contemplar acá, mientras le tura
 la vida, al que pretende ver nel Cielo:
 Yo señora también busco y rodeo
 el mundo lo possible, y me desvelo.
 por muestra alguna hallar d'essa figura.

Garcés traduce piuttosto fedelmente ma non letteralmente, e sembra usare degli accorgimenti che rendano meno chiaro un paragone che poteva apparire blasfemo a chi dimenticasse o rinnegasse l'importante tradizione di iperboli sacro-profane della poesia spagnola¹³⁷. La modifica sostanziale sta nella sostituzione di "vostra forma vera" con "essa figura". Ad una lettura superficiale sembra che si alluda alla ricerca della figura di Dio menzionata poco sopra e non a Laura, e che si elimini così totalmente il paragone, dando un nuovo senso al sonetto. Solo conoscendo le abitudini traduttive di Garcés, il quale spesso usa i dimostrativi nelle allusioni a Laura anche in seconda persona¹³⁸, ci si rende conto che quel dimostrativo può in effetti alludere a Laura e che quindi il paragone viene mantenuto, benché in maniera più velata.

Gli altri casi di modifiche che potrebbero doversi a censura sono anch'essi caratterizzati dall'uso di linguaggio religioso applicato in ambito amoroso. In s240/284 l'immagine dell'innamorato crocifisso dall'amore si trasforma nella più accettabile e tradizionale *cárcel de amor*:

s240/284 v.5-6 Amor, che m'à legato e tienmi in croce → *Amor qu'en su prisión me da tormento*

in s256/300,5 viene ommesso il verso "ciel che ... cupidamente à in sé raccolto" (l'anima di Laura), sostituendolo con un'amplificazione del verso seguente; in s138/173,4 si modifica l'espressione

"paradiso suo terreno" riferita agli occhi di Laura.

Invece Garcés non ha remore nel tradurre espressioni che equiparano Laura a una dea (e anzi, una volta introduce questo paragone *ex-novo*, traducendo in s270/ 314,3 “ne l'amata vista” → *en ojos de tu diosa*)¹³⁹. Tuttavia si tratta di una situazione parzialmente diversa perché non implica un vero e proprio riferimento alla religione cattolica. Inoltre va tenuto conto della lunga tradizione esistente alle spalle di tale metafora.

s267/311,8 che 'n dee non credev'io regnasse morte → *con diosas no crey' tuviesse cuenta*

s290/337,8 et la mia dea → *con la diosa mía*

Per quanto riguarda la traduzione di singoli termini appartenenti al lessico religioso ma applicati all'amore, notiamo che ‘martirio/martiri’ viene sostituito o omesso dodici volte su diciassette¹⁴⁰, però si traduce quasi sempre ‘miracolo’ con *milagro* (quattro volte su sei).

Per quanto riguarda il "travestimento classico delle verità cristiane"¹⁴¹ in c5/28,40 il traduttore traduce letteralmente la perifrasi allusiva al cristianesimo "infin là dove sona / doctrina del sanctissimo Elicona", ma è possibile che, come fanno alcuni commentatori antichi non la interpretasse così, bensì come una allusione geografica alla Grecia¹⁴². Nella stessa canzone, al v.65, invece non traduce letteralmente "l'immortale Apollo" riferito a Dio, ma anche in questo caso l'interpretazione di parte dei commentatori cinquecenteschi non coglieva l'allusione religiosa¹⁴³.

Nel concludere questa sezione vorremmo accennare ad una modifica interessante che, pur non avendo nulla a che fare con la censura, si può in qualche modo considerare "ideologica" e pertanto può trovare posto a questo punto.

Si tratta della cessazione della necessità di modestia che la traduzione autorizza. Garcés, non essendo il vero e proprio autore, sembra non sentirsi tenuto a tradurre i versi in cui Petrarca fa professione (esplicitamente o meno) di modestia. È un fenomeno che si nota in due casi.

In c4/23,43 il poeta aretino allude all'alloro con una perifrasi riferita alla laurea poetica, riferendosi alla speranza che aveva avuto di riceverla. Invece Garcés, libero dalle remore della modestia, e nutrito di un'immagine di Petrarca poeta laureato, trasforma il verso in una menzione della corona ricevuta:

i capei vidi far di quella fronde di che sperato avea già lor corona → *y mi cabello buelto en lo de donde / procurado le havia la corona*

In c46/332 la situazione è ancora più semplice: "le mie basse rime" diventano "*mis dulces metros*" (con l'antitesi comunque persa per l'omissione dell'aggettivo 'alto')

alto soggetto a le mie basse rime → *subjecto propio de mis dulces metros*

In questi esempi appare dunque l'effetto del sovrapporsi della voce del traduttore su quella del poeta.

Ancora una volta però è necessario segnalare che si inseriscono in questo quadro dati contraddittori. C'è infatti un terzo caso in cui Garcés, nel tradurre, inserisce un *topos* di modestia dove non c'era:

Ennio di quel cantò ruvido carne / e di quest'altro io: et oh pur non molesto → *Ennio de aquél cantó con su rudeza, / yo ésta canto con boz ronca y dura* (s151/186)

II.2 Aspetti metrici

Abbiamo già accennato alla notevole fedeltà metrica di Garcés, una delle caratteristiche che colpiscono fin dalla prima analisi della sua traduzione. La necessità di rispettare il numero e la misura dei versi e gli schemi metrici condiziona fortemente - spesso in senso negativo¹⁴⁴ - la traduzione: moltissime delle scelte che il traduttore opera dipendono da questa decisione predeterminata. La trasposizione del contenuto semantico e retorico dell'originale deve adattarsi a una certa rima ed ad un certo numero di sillabe, e lo sforzo poetico maggiore viene dedicato proprio a questo difficile compito, finendo per relegare in secondo piano la fedeltà al contenuto e le connotazioni simboliche.

La vicinanza di italiano e spagnolo gli permette notevoli prodezze imitative che possono esplicitarsi tanto nel calco sintattico e lessicale dei versi come nella conservazione di rime e rimanti. E' anche vero però che, in certi casi, la spinta ad allontanarsi dalla lettera e a preferire la parafrasi sembra venire proprio dalle limitazioni che gli sono poste dal rispetto degli schemi originali.

Gli schemi metrici

Su 361 testi tradotti, Garcés riproduce totalmente gli schemi metrici di 155, cioè del 42%. In particolare di: 112 sonetti (35%) su 313¹⁴⁵, 27 canzoni su 28; 4 ballate su 7 (*RVF* 11, 55, 59 e 149); 3 madrigali su 4 (*RVF*52, *RVF*106, *RVF*121) e 9 sestine su 9.

Per ragioni di spazio forniamo qui l'analisi delle scelte metriche di Garcés in base al genere solo per quanto riguarda sonetti, canzoni e sestine

SONETTI: Nelle quartine Garcés, come Petrarca usa quasi sempre lo schema ABBA ABBA. In alternativa, in soli 4 casi, usa gli schemi ABAB ABAB e ABBA BAAB. Il primo di questi schemi è usato anche anche in *RVF* (più volte che in Garcés), il secondo no, e Garcés lo usa solo una volta (*RVF*81). Non compaiono invece nella traduzione gli schemi ABAB BABA e ABAB BAAB che nel *Canzoniere* si usano due volte per ciascun tipo. Quindi, nella traduzione come nel suo modello, prevale lo schema ABBA ABBA, che Garcés tende ad usare anche quando Petrarca lo sostituisce con un altro più raro.

Nelle terzine si registrano molte più variazioni rispetto agli schemi del *Canzoniere*¹⁴⁶.

Nei 194 sonetti in cui Garcés non ripete esattamente lo schema del modello, la differenza tra gli schemi è dovuta soltanto alle terzine o alle quartine. Solo in cinque casi sono differenti sia le quartine che le terzine (*RVF*56, 210, 279, 280, 281).

CANZONI: L'unica canzone di cui Garcés non riesce a riprodurre totalmente lo schema metrico e rimico è *RVF*206. In effetti, se escludiamo la canzone *RVF*29 (che non viene tradotta da Garcés), si tratta di quella che presenta maggiori difficoltà da questo punto di vista. Per la traduzione della canzone *RVF*206, Garcés sceglie di riprodurre lo schema metrico (ABBA AcccA) senza però tentare di mantenere le *coblas doblas* con rotazione secondo il principio della *retrogradatio* di sole tre rime

In tutti gli altri casi il rispetto degli schemi è pressoché totale; solo nella canzone 41 (*RVF*270) lo schema viene violato 2 volte (strofe III e VI) e una volta nella canzone 48 (*RVF*360, strofa III), perché in entrambi i casi si aggiunge una rima. Ci sono altre poche piccole eccezioni in altre 4 canzoni.

Come nota D'Agostino¹⁴⁷, la scelta di Garcés di mantenere gli schemi metrici delle canzoni ha effetto anacronistico perché "almeno per quanto riguarda le sorti della *canción a la italiana o petrarquista* la traduzione di Garcés si pubblica verso la fine del secondo periodo del suo sviluppo, quello che Segura Covarsi¹⁴⁸ chiama il «período de nacionalización (1550-1600)» caratterizzato tra l'altro dal regredire della diretta imitazione petrarchesca".

SESTINE: Garcés, aiutato dalla vicinanza di italiano e spagnolo, riesce nell'impresa di tradurre le nove sestine del *Canzoniere* senza alterare il loro complesso schema metrico. Naturalmente lo ottiene a discapito della poesia, dato che procede a un calco quasi parola per parola del suo modello, alternato, quando ciò non è attuabile, con modificazioni spesso sostanziali del contenuto. Deve alterare alcune delle parole-rima perché ad alcune corrisponderebbero se fossero mantenute e tradotte fedelmente, parole ossitone e monosillabe ('sole' e 'fine' darebbero *sol* e *fin*) o trisillabe ('stelle', 'chiome' e 'riva' darebbero *estrellas*, *melena*, o *cabellos*, e *ribera*)¹⁴⁹. Sostituisce dunque in *RVF*22 'sole' con *lumbre*, e 'stelle' con *cielo*; in *RVF*30 'chiome' con *vista* e 'riva' con *cima* e in *RVF*80 fine con *muerte*. A volte risolve brillantemente i problemi posti da altre parole - rima che non hanno una traduzione spagnola esatta o adatta, come 'scogli', che traduce con *peñas* (*RVF*80)¹⁵⁰, 'poggi' che rende con *cerros*¹⁵¹ (*RVF*32), e il difficile 'piaggia', per il quale sceglie *campo*¹⁵², quasi ugualmente duttile. Conserva la sineddoche di 'legno' traducendolo letteralmente con *leño* (*RVF*80) e traduce 'onde' con l'arcaico e poetico omologo *ondas*. Meno fortunata appare la scelta di *quexas* per *note* di *RVF*239, molto più polisemico¹⁵³. Infine, non sceglie per 'rime' l'omologo *rimas* ma *metros* (*RVF*332), forse perché *rimas* con le stesse accezioni dell'italiano era di recente introduzione¹⁵⁴.

I versi

Garcés non mostra problemi nel coniare endecasillabi corretti e coerenti con gli usi della poesia spagnola del tempo, benché l'armonia dei suoi versi non si possa neppure lontanamente paragonare a quella petrarchesca. Sono rarissimi i casi di versi di misura o ritmo scorretto. I versi ipermetri sono in tutto quattro, e dato il loro scarso numero, si potrebbe ipotizzare che siano provocati dalla presenza di errate:

c14/59,8 con un esplendor tan presto y tan subido;
 c26/125,62 que por mi pena proterva
 s166/201,9 O que mi noble despojo no supiesse
 s174/211,12 Mil y trezientos y veinte y siete años

Come ogni poeta italianeggiante, Garcés fa uso generalizzato della sinalefe e si serve moderatamente della dialefe e della dieresi.

Da un sondaggio su 45 sonetti, 3 canzoni, 2 ballate e una sestina, per un totale di 1024 versi, di cui 948 endecasillabi e 76 settenari è risultato che negli endecasillabi di Garcés prevale largamente (781 versi su 948) l'accento sulla 6^a sillaba, cioè il tipo predominante in tutta la poesia castigliana¹⁵⁵. Solo 6 endecasillabi dei 948 hanno accenti anomali (3-8, 2-7, 2-8 e 5-7) e quindi ritmo non ortodosso.

Le rime e i rimanti

Le rime utilizzate da Garcés nella traduzione sono nella quasi totalità molto comuni e facili e il traduttore non tenta mai di seguire Petrarca quando questi sceglie di usare rime rare (con rare eccezioni), né di introdurre in altri componimenti dove il poeta d'Arezzo non le usa. D'altra parte la poesia petrarchista spagnola non si caratterizza per l'uso di rime difficili¹⁵⁶, e le rime e rimanti impiegati da Garcés appartengono quasi tutti alla tradizione iberica di poesia italianeggiante, fin da Garcilaso.

Nella traduzione di Garcés tale tendenza alle rime facili appare però particolarmente accentuata, probabilmente a causa delle limitazioni imposte dalle necessità della traduzione e dal rispetto degli schemi metrici originali, e viene amplificata dalla scarsità delle rime utilizzate, poiché il traduttore tende a ripetere continuamente le stesse, anche in strofe o componimenti contigui.

Buona parte delle rime più usate sono di tipo morfologico: quelle basate su suffissi del participio passato (-ado, -ido), dell'imperfetto (-ia) e del gerundio (-ando, -endo) e quello avverbiale (-ente)¹⁵⁷, ma anche questo aspetto si inserisce nella tradizione della poesia spagnola, tanto di tradizione *cancioneril* come italianeggiante¹⁵⁸.

In ossequio all'uso petrarchesco e alla proscrizione della rima ossitona, rigorosamente applicata in Spagna a partire dalla metà del XVI secolo¹⁵⁹, le rime utilizzate sono nella quasi totalità piane, ci sono solo tre casi di rima ossitona (una di esse ripresa da *RVF*): : *natural: mortal: val: mal* (s103/132, vv. 2-3, 6-7): *no: estó* (e rime interne *no:murió*) (c22/105 vv.16:19 e 17:20); *qual: tal* (c25/119, vv.77-78)

Ancora meno accettata la rima sdrucchiola, di cui troviamo un solo esempio, *exáspero: áspero* (c17/70, vv.78-80)¹⁶⁰.

In due casi Garcés sembra arrendersi alle difficoltà e sostituisce la regolare rima consonante con una assonante: *vista:ida* (s257/301:10-12); *fuego: consuelo* (s98/122,11:14)

Se Garcés non sembra interessato alle rime rare e difficili, non rinuncia invece alle rime tecniche, e anzi, sembra tenere particolarmente a questo aspetto, come ad altri artifici formali rinvenuti nel modello (Si ricordino le parole delle ottave introduttive, vv.66-68.) Ciò facendo si inserisce pienamente in un gusto che non conosce soluzione di continuità nella letteratura spagnola, poiché in esso confluiscono l'eredità *cancioneril* e quella petrarchesca¹⁶¹. Garcés, dunque, non manca di usare ogni volta che può le rime equivoche, le ricche, le paranomastiche, le inclusive, ecc., d'altra parte artifici indispensabili ad ogni poeta petrarchista.

A volte riesce a collocare questi artifici nello stesso punto in cui li trova nella fonte, mantenendo gli originali quando la lingua lo permette o sostituendoli con altri equivalenti. Quando invece gli è evidentemente impossibile vi rinuncia, ma li introduce poi, secondo un meccanismo di compensazione, in altri versi dello stesso testo o in componimenti che nell'originale non li presentavano, anche in questo seguendo un uso praticato da altri petrarchisti¹⁶².

Bianchi¹⁶³ elenca 48 rime equivoche nel *Canzoniere* oltre a quelle del sonetto *RVF*18, alle quali vanno aggiunte almeno altre 4 che non include. Garcés conserva 12 di queste, più quelle di *RVF*18. La maggioranza delle rime equivoche conservate sono basate sulla ripetizione del rimante *parte*¹⁶⁴. Si veda l'esempio seguente (i casi rimanenti si trovano in c48/360. 76-78; c9/50,66:69; s58/77, 6:7 e s74/94, 1:6:7):

RVF 355, vv. 9-12

Et sarebbe ora, et è passata omai
di rivoltarli in più sicura **parte**
et poner fine a li 'nfiniti guai
né dal tuo giogo, Amor, l'alma si **parte**

s289

Hora es de buelta dar a mejor **parte**
(si no es pasada) a fin de tomar puerto:
que lo demás es puro desconcierto.
Ni de tu yugo amor l'alma se **parte**

Altre rime equivoche conservate in più di un testo sono 'mezzo' (che in spagnolo diviene *medio*) e 'volta' (in spagnolo *vuelta*)¹⁶⁵.

Si mantengono una volta ciascuna le rime equivoche basate sui rimanti 'mano' (s34/42) e 'tempo' (che diviene *tiempo*, c24/119).

Infine abbiamo il sonetto 16 (RVF18), le cui rime sono tutte equivoche. Garcés riesce a conservare l'artificio: le due rime equivoche che si ripetono quattro volte ciascuna nelle quartine, 'parte' e 'luce', si mantengono divenendo *parte* e *lumbre*; i rimanti equivoci delle terzine 'morte', 'desio', 'sole' invece si traducono con *desseo*, *suelo*, *reparo*. Naturalmente ciò avviene a costo di qualche forzatura.

La perdita di numerose rime equivoche viene compensata attraverso l'introduzione di un certo numero di nuove, nella traduzione di testi che in origine non le presentavano o anche in un altro punto dello stesso testo da cui vengono eliminate¹⁶⁶. In parte Garcés si serve delle stesse che ha frequentemente mantenuto (*parte* e *vuelta*); molte altre sono invece diverse da quelle del modello e mostrano maggiore varietà rispetto a quelle utilizzate da Petrarca: tra di esse troviamo *passo* (s92/112); *verde* (c44/325); *fuorza* (c20/73); *vivo* (s72/92); *vena* (s182/220), *llama* (s221/261 e s256/300), *hora* (c9/50) e le equivoche solo per l'orecchio *bella*: *vella* (s93/115) e *hierro:yerro* (s220/260)¹⁶⁷. In alcuni casi aggiunge rime più identiche che equivoche (cf. *sombra* in s30/38).

Anche per le altre rime tecniche, per esempio le ricche, si trovano casi di conservazione, di perdita e di compensazione attraverso l'inserimento in altri contesti.

Come abbiamo già accennato, Garcés non mantiene solo le rime tecniche, bensì mostra una tendenza spiccata e generale a mantenere le rime o i rimanti originali, tendenza che d'altra parte rientra pienamente nella poetica del petrarchismo¹⁶⁸.

Le stesse considerazioni si possono applicare al petrarchismo ispanico, "sistema de la repetición por excelencia"¹⁶⁹, che, grazie all'estrema vicinanza di italiano e spagnolo, riesce ad adottare un rimario molto simile a quello dei poeti imitati¹⁷⁰, benché non manchino rime proprie del petrarchismo spagnolo, come quella in *-ento* (condivisa anche dai petrarchisti portoghesi)¹⁷¹.

Inoltre, Garcés ha probabilmente un aspetto ulteriore a spingerlo a questa ripresa nella conservazione degli schemi originali. E forse influisce anche l'inclinazione personale del traduttore: nelle poesie di Garcés dei materiali preliminari si può scorgere il suo gusto per la ripresa della rima, nel fatto che i suoi sonetti di risposta sono sempre "per le rime", a differenza di quelli degli altri e che non trascura di mantenere la corrispondenza delle rime tra i quattro sonetti dell'appendice e le risposte di Petrarca.

Ad un esame approfondito la traduzione di Garcés appare effettivamente composta a partire dalle rime, nel senso che la scelta e l'imitazione/conservazione di queste sembrano precedere e governare tutto il resto. Lo confermano elementi come la conservazione delle rime e dei rimanti e l'uso di rimanti-tuttofare come *estraño*, (cf. *infra*). In parte si tratta di un fenomeno prevedibile, sia perché riscontrabile in molte altre traduzioni ed imitazioni petrarchiste¹⁷², sia per la sua natura metrica e rimica della traduzione¹⁷³. Tuttavia, non è scontato né prevedibile che il traduttore scelga proprio la rima come principale campo di dimostrazione della propria abilità mimetica e compositiva (nonostante i limiti che dimostra nel rinunciare alle rime difficili e alla varietà di rime) ed è da considerare come una precisa scelta poetica di Garcés, proprio perché concentrandosi su questo aspetto toglie attenzione a molti altri.

Su 313 sonetti tradotti da Garcés solo 42 non presentano nessuna rima mantenuta o nessun rimante conservato con rima diversa e per quanto riguarda le canzoni, ballate e madrigali, tutti hanno un certo numero di rimanti o di rime conservate. Prima di procedere nella descrizione sarà utile chiarire esattamente cosa intendiamo riferendoci a questo fenomeno di conservazione da una lingua all'altra, che può avere manifestazioni diverse:

- conservazione della rima attraverso un rimante che ha in spagnolo un identico corrispondente (*guerra/guerra*), benché a volte sia termine poco usuale (l'agg. *diva*). In alcuni casi si mantiene un rimante che ha in spagnolo forma identica o simile ma significato diverso e si adatta il verso in modo da accoglierlo.

- conservazione della rima attraverso un rimante che ha in spagnolo un corrispondente simile e comunque uguale a partire dalla vocale tonica (*vento/viento*)

-conservazione di un rimante ma non della rima, nei casi in cui la parola spagnola corrispondente abbia stessa etimologia ed esito diverso (*morto/muerto*). Anche in questo caso è possibile, grazie alla comune etimologia, mantenere anche tutta la serie: *lume/lumbre: costume/costumbre....*

-conservazione della rima ma di nessuno dei rimanti (caso più raro)

Le rime e i rimanti interessati da questo fenomeno possono essere solo uno o due in tutto il sonetto o la strofa di canzone e la serie si completa con nuovi rimanti, ma non sono pochi i casi in cui il prestito si estende a buona parte di essi. Ci sono sonetti in cui si mantengono tutti i rimanti delle quartine (è più frequente che si conservino questi piuttosto che quelli delle terzine), per es. in s56/75 e s138/173. E si arriva anche al limite di sonetti in cui tutti i rimanti o quasi tutti vengono conservati: per esempio, s214/254, s61/81, s193/231, s207/247. Questo fenomeno si osserva anche in qualche strofa di canzone: nel congedo della c44/325 le rime sono tutte cambiate ma i rimanti sono gli stessi (si usano, cioè, termini con uguale etimologia ed esito diverso).

Nei rari casi in cui Petrarca accosta componimenti con rime uguali o simili¹⁷⁴ Garcés sembra voler rispettare tale legame pur non riuscendo a ripetere tutte le rime: per esempio, mantiene la rima *-ano* nelle quartine di RVF41-43 e nelle terzine di due di essi la rima *-arte*; in RVF100 e 101 conserva la rima *-ona*.

Se si esaminano le serie di rimanti mantenuti, si nota che alcune - senza dubbio le più facilmente 'esportabili' - vengono conservate con grande frequenza nella traduzione¹⁷⁵; per esempio, delle ventiquattro serie rimiche che nel *Canzoniere* contengono almeno due tra i rimanti *cielo : velo : pelo : gielo*¹⁷⁶ la traduzione ne conserva ventitré; delle diciotto che contengono almeno due tra i rimanti *guerra : terra : serra* se ne mantengono sedici; delle quindici che contengono almeno due tra i rimanti *cura : dura : ventura : natura : oscura* se ne conservano tredici; le quindici che contengono almeno due tra i rimanti *humano : lontano : mano : piano : invano* si conservano tutte; delle dieci che contengono almeno due tra i rimanti *luna : una : fortuna* se ne conservano otto.

A queste stesse serie mantenute Garcés ricorre quando si deve servire di rime proprie: la serie comprendente i rimanti *cielo : velo : pelo : gielo (→yelo)* viene utilizzata nella traduzione di quindici componimenti che non la presentano nella versione originale, la serie *guerra : terra : serra* in quella di sette.

Un fenomeno interessante e ripetuto, dietro il quale si nasconde forse il desiderio di dimostrare la propria abilità tecnica, è quello dei rimanti conservati con un significato diverso dall'originale, spesso (grazie alla comune etimologia) senza dover quasi modificare i versi che li contengono. Gli esempi possono essere numerosi, si veda RVF25,12-14:

fu per mostrar quanto è spinoso calle
et quanto alpestra et dura è la **salita**
onde al vero valor conven ch'uom poggi

Fue por mostraros por quan gran rodeo
se consigue el renombre valeroso
y como en esto es dura la **salida**.

Qui Garcés non traduce la metafora del cammino alpestre (riassumendola nel *gran rodeo*) ma riutilizza al v. 14, con il significato di 'riuscita'¹⁷⁷, il rimante 'salita' del v.13 originale.

In s217/257,1, In quel bel viso, ch'i' sospiro e **bramo**→ *Al rostro por el qual sospiro y bramo*, nonostante la differenza di significato di 'bramare' italiano e *bramar* spagnolo (*Aut.:* "Formar con el aliento y voz fuerte el sonido que se dize bramido")¹⁷⁸, Garcés sfrutta la compatibilità derivante dalla comune etimologia.

In certi casi poi, Garcés attraverso questo procedimento, fa sfoggio di *agudeza*, coniando un verso che mantiene il senso generale dell'originale conservando allo stesso tempo il rimante con un significato totalmente diverso:

s50/65,12-13:Né prego già, né puote aver più **loco** / che mesuratamente il mio cor arda → *Yo no pido (que fuera pedir loco) / que con medida mi coraçon arda*

c22/105,54: al cor et sciolse l'alma et scossa l'**ave** → *esta alma, y la ha librado, a modo de ave*

A volte pur non riuscendo a mantenere esattamente lo stesso significante ne trova uno molto simile, come in s131/166, vv.7-8:

conven ch'i' segua, et del mio campo **mieta** / lappole e stecchi co la falce adunca →
*es bien que siga, y qu'en mi troxe **meta** / de abrojos y amapolas buen braçado,*

in cui mantiene la metafora del raccolto (la definizione di *troxe* nel *Aut.* è "Apartamiento donde se recogen los frutos, especialmente el trigo") sostituendo il verbo 'mietere' con *meter* ('mettere') e l'immagine del campo con quella del granaio.

Garcés sembra usare a volte una tecnica simile anche al di fuori dell'ambito dei rimanti: introduce termini suggeriti dal significante di un vocabolo del modello ma di significato completamente diverso: s207/247,10 "è cosa da stancare Atene, Arpino" → *basta estancar Athenas con Arpino*¹⁷⁹; s98/122,6 "per lentar i sensi" → *haya algo alentado*.

Gli esempi di rimanti mantenuti con diverso significato sarebbero ancora molti (cf. s4/4,10; s18/20,3; c9/50,8; s18/20,3; s58/77,6 s61/81,3; s116/151,8; s275/319, ecc.) ma a questo punto è necessario notare che Garcés a volte conserva i rimanti senza badare alle distorsioni e alle forzature a cui sottopone la lingua castigliana (che pure sembra dominare perfettamente). A volte lo sfoggio tecnico sembra prevalere su ogni altra considerazione. Per esempio, nelle canzoni c26/125,35 e c40/68,64 conserva il rimante *parla* senza considerare che il verbo *parlar* in spagnolo ha accezione peggiorativa: "Parlar. Hablar. Regularmente se toma por hablar con exceso o expedición. Vale también revelar y decir lo que se debia callar." (*Aut*)¹⁸⁰. Ci sono poi casi come il seguente, in cui il mantenimento del rimante è probabilmente dovuto alla mancata comprensione del testo italiano, come in c44/325,39 in cui confonde l'avverbio 'parte' (= contemporaneamente) con il verbo 'partire':

Ma sì com'uum talor che piange, et **parte**/ vede cosa che li occhi e 'l cor alletta →
*como hombre antes que a caso llora y **parte**,/y algo vè que a mirarlo le combida,*

La volontà di mantenere una rima costringe a volte evidentemente a rapidi allontanamenti dal modello, che dimostrano spesso l'ingegno di Garcés (anche se non altrettanto la sua vena poetica):

s246/290,5-6: O speranza, o desir sempre fallace,/ et degli amanti più ben per un cento! →
Engañosa esperanza variable / y con amantes lexos de cimiento.

Date le caratteristiche della traduzione, è prevedibile il frequente impiego di zeppe (quasi sempre in rima) e anche interi versi riempitivi. Alcune si ripetono più volte (per. es. *a lo que creo, tanto o quanto*) e molte sono costruite su uno schema simile, un inciso tra parentesi, spesso in prima persona e di tono colloquiale.

s37/45,12 *Mirad que aquesto vè (si no m'engaño)*
 s38/46,9 *El ha puesto silencio (segun creo)*
 c44/325,49 *sentí en mármol bolverse (no es conseja);*

Un esempio di un intero verso riempitivo si trova in s139/174,11 a sostituire un verso il cui contenuto non viene tradotto:

e 'l colpo è di saetta et non di spiedo → *ansi lo entiendo yo por lo que veo.*

In casi più rari le zeppe sono maggiormente raffinate e meno evidenti come nel caso della perifrasi di s30/38,1-2, che però non è completamente iniziativa di Garcés perché traduce e sostituisce una perifrasi-zeppe di Petrarca:

Orso e' non furon mai fiumi né stagni / né mare, ov' ogni rivo si disgombrà → *Señor Orso,*
ni estanque, o río ha sido / ni mar, que de aguas gran padre se nombra

L'analisi dell'aspetto metrico non si esaurirebbe qui: rimangono infatti da considerare questioni come quella dell'imitazione da parte di Garcés di un altro carattere della tecnica rimica di Petrarca e cioè quello dell'assonanza e consonanza che lega le varie terminazioni rimanti all'interno di un testo¹⁸¹. O come quella dell'ispirazione che Garcés per forgiare le rime e trovare rimanti trae dai componimenti contigui a quello che sta traducendo. Per es. si veda il s302/349, al v. 1, in cui si usa il rimante *correo* già apparso in forma plurale nel sonetto precedente.

Lasciando questi temi per ulteriori approfondimenti concluderemo la sezione dedicata agli aspetti metrici della traduzione con un esempio dell'influenza del fattore rimico sulla scelta e la posizione dei vocaboli.

Influenza del fattore rimico sul lessico: il caso di *estraño*

La rima, analogamente agli altri fattori metrici, ha in generale grande influenza nella scelta del lessico e, nel caso di una traduzione, è determinante nella scelta del termine destinato a tradurlo un altro in posizione di rima¹⁸². Essa determina anche il ricorso a termini che possano aiutare a completare le serie rimiche senza stravolgere il contenuto del modello.

L'aggettivo spagnolo *estraño* (oggi *extraño*) ha attratto l'attenzione per la sua polisemia, e per il suo "carácter proteiforme", secondo la definizione di Margherita Morreale¹⁸³. Dall'originale accezione di 'estraneo, straniero' ha infatti acquistato progressivamente una serie di significati diversi, tanto positivi come negativi, accomunati dal solo carattere ponderativo.

Probabilmente è proprio la duttilità che il suo carattere proteiforme gli fornisce a farlo utilizzare a Garcés come una sorta di "rimante tuttofare". Le sue occorrenze nella traduzione sono piuttosto numerose e colpisce il fatto che appare quasi sempre in posizione di rima: venti volte su ventidue¹⁸⁴.

Esaminando i versi in cui compare e il loro modello ci si rende conto che l'aggettivo non traduce quasi mai un corrispondente aggettivo italiano, né qualsiasi altra parte del discorso con una funzione simile; solo in due casi è traduzione di 'stranio', in c4/23,63 e c27/257,14. È quindi quasi sempre un'aggiunta.

Un'altra caratteristica che accomuna gran parte di questi venti versi che hanno per rimante *estraño* è che i loro modelli hanno quasi tutti (sedici su venti) rima *-anno*, o *-anni*, rime che Garcés tende a conservare (nella forma *-año*, *-años*), benché non riesca spesso a mantenerne i rimanti, a parte 'anno' → *año* e 'danno' → *daño*. In molti di questi sedici versi il rimante è 'affanno' (o 'affanni').

La ragione dell'inserimento da parte di Garcés dell'aggettivo *estraño*, adattabile a molti contesti, appare eminentemente metrica: l'aggettivo serve al mantenimento della rima originale e a volte di parte della serie rimica. Di solito il sostantivo rimante affanno/affanni (*affán/affanes*) viene spostato all'interno del verso e viene sostituito in posizione di rima dall'aggiunta *estraño/extraños*:

s61/47,5 et benedetto il primo dolce affanno → *y sea bendito el dulce affán estraño*

c35/207,10 senza 'l qual non vivrei in tanti affanni → *que en mí tormentos causa tan extraños*

Se invece il rimante in *-anno* non è 'affanno' ma un altro ('fanno', 'stanno', 'sanno') viene eliminato attraverso una riformulazione del verso ma viene mantenuta la rima, diventata *-año*, attraverso *estraño*:

s85/107,2 sì lunga guerra i begli occhi mi fanno → *tal guerra me da aquel mirar estraño*

II. 3 Aspetti linguistici

Il lessico

Il processo di traduzione comporta in generale inevitabili interferenze della lingua del modello su quella d'arrivo. In questo caso, la situazione è complicata dal fatto che la lingua madre del traduttore non è quella del modello né quella del testo meta.

Per descrivere il lessico dei *Sonetos y canciones* ci soffermeremo, oltre che sugli aspetti legati alla sua natura di traduzione (presenza di italianismi e di prestiti e calchi dall'italiano), anche su quelli della possibile interferenza della lingua madre del poeta (lusismi), e dell'influenza delle sfumature linguistiche del luogo in cui questi viveva. Inoltre indirizzeremo la nostra attenzione sulla presenza di cultismi e latinismi (sia tratti dalla fonte che introdotti dal traduttore) e sulla presenza di arcaismi, termini di recente introduzione e termini di scarso uso.

ITALIANISMI E PRESTITI DALL'ITALIANO: gli italianismi utilizzati da Garcés sono molto numerosi ma gran parte di essi erano già correnti in spagnolo, perché entrati in periodi precedenti (tra il XV e il XVI secolo). Garcés li utilizza in parte per la necessità di servirsi di termini omologhi (che però, come si vedrà non è particolarmente pressante), e in parte perché si trattava ormai di termini di uso generale, soprattutto in poesia¹⁸⁵.

Troviamo dunque i sostantivi *belleza* e *retrato*¹⁸⁶, i verbi *avecinarsse*, *recamar*¹⁸⁷, entrati in spagnolo nel Cinquecento, e il più raro *rengraciar*, totalmente assente dai dizionari ma attestato nella letteratura dei secc. XV e XVI¹⁸⁸. Abbiamo anche due termini entrati attraverso il linguaggio militare, *estrada* e *assalto*¹⁸⁹, e un italianismo del linguaggio marinaro *despalmar* ('calafatare')¹⁹⁰. Potrebbe essere un italianismo anche il verbo *aconchar(se)*, che Garcés impiega nel verso 38 di c9/50 "*sobre hoja, paja, ò caña /se aconcha si tener otro cuidado*" ma resta qualche dubbio perché l'*aconchar* di origine italiana significa "componer, aderezar", accezione che non si adatta a questo verso mentre può essere più adeguata quella di "arrimar(se) mucho" la cui etimologia è meno certa¹⁹¹. Si notino inoltre l'origine italiana del diminutivo *pobreta* e dell'esclamazione *aimé*, termini entrambi piuttosto diffusi nel *Siglo de Oro*¹⁹². Garcés usa anche *escampar*, considerato italianismo nel *Tesoro* di Covarrubias e da Terlingen, ma si tratta di un'origine decisamente negata da Corominas¹⁹³.

L'uso del verbo *tremar* potrebbe essere italianismo ma anche arcaismo poiché, secondo il *DCELCH*, si trova nell'antica letteratura spagnola ma in alcuni autori come Cervantes *tremar* è da considerare un italianismo(*DCELCH*).

Un italianismo parziale è probabilmente l'aggettivo *fogoso*, diffusosi in castigliano dal XVI sec., di cui Corominas dice che "al parecer se trata de un *italianismo-galicismo*, que pareció derivado de fuego por una coincidencia casual"¹⁹⁴.

Passiamo ora agli italianismi e prestiti dall'italiano meno diffusi e meno pienamente integrati nel castigliano:

Qualque è un italianismo attestato in altri autori dei secc. XVI-XVII, ma certamente non di uso generale¹⁹⁵. Garcés lo usa solo una sola volta (in *RVF127*) ma appare anche nel secondo sonetto preliminare di Pedro Sarmiento de Gamboa (prelim. VII, v.12).

Costituisce una forzatura della lingua più marcata l'uso di *tal buelta* per tradurre 'talvolta', attestato nella *Lozana Andaluza* di Francisco Delicado (1528), opera scritta e ambientata in Italia e ricchissima di italianismi¹⁹⁶. Garcés usa anche *buelta* nel senso di 'volta' nella locuzione "alguna vuelta" però si tratta di un'uso più generale ed è possibile trovare qualche esempio di quest'uso in autori non legati all'Italia¹⁹⁷. Si tenga inoltre conto che nel *Vocabulario de las dos lenguas: toscana y castellana* (Venezia, 1600 ma la prima edizione è del 1570) di C. de las Casas l'italiano 'volta' è tradotto sia *vuelta* che *vez* e appare l'equivalenza "Ad un tratto: Una buelta, una vez".

Un caso simile è quello di *pasto* che Garcés usa frequentemente nel senso dell'it. 'pasto' (spirituale ma anche letterale) mentre in spagnolo l'uso più normale e generale è quello applicato agli animali, anche se in *Aut.* è inclusa anche l'accezione corrispondente all'omologo italiano ("Significa asimismo el alimento o sustento necesario para la vida de los racionales") e se ne trovano alcuni esempi in testi del XVI sec.¹⁹⁸.

Si può considerare un caso di prestito semantico dall'italiano l'uso che Garcés fa dell'aggettivo *vago* e del sostantivo *vagueza*. *Vago*, il cui omologo italiano è un "aggettivo peculiaramente petrarchesco"¹⁹⁹, è un termine esistente in castigliano, e anche molto diffuso, ma non ha l'accezione di 'desideroso' con cui Petrarca spesso lo impiega e che Garcés riprende. Invece non riprende l'accezione di 'bello', che invece Terlingen elenca tra gli italianismi mai entrati nei dizionari, insieme a *vagueza* (= 'hermosura')²⁰⁰. *Aut.* definisce *vago* come "lo que anda de una parte a otra [...] inquieto, sin consistencia". Nella base di dati *CORDE* le occorrenze di *vago* tra il 1400 e 1650 hanno quasi tutte l'accezione 'vagante, errante, mobile' (di solito è un aggettivo applicato al vento o al pensieri). Garcilaso de la Vega per esempio usa *vago* solo in questo senso ("vago pensamiento", "ojo vago")²⁰¹. In Herrera *vago* significa solo 'indeciso, no decidido', oppure 'que se mueve sin curso fijo o recto'²⁰². Cristóbal de las Casas nel suo *Vocabulario* traduce l'italiano 'vago' con "desseoso, hermoso, enamorado, vagabundo" mentre non include l'aggettivo *vago* nella parte spagnolo-italiano²⁰³. Qualche autore del Cinquecento prende in prestito *vago* con accezioni non appartenenti al castigliano ma certamente si tratta di casi isolati²⁰⁴.

Garcés come dicevamo non usa 'vago' nel senso di 'bello': quasi sempre lo omette, in un caso lo cambia con un altro aggettivo e una sola volta lo mantiene ma in un contesto in cui già nel modello si offre un'ambiguità di significato che permette di interpretarlo come 'mobile, vagante' (*RVF330,1*: "Quel vago, dolce caro, honesto sguardo" → *Aquel vago mirar dulce, gracioso*)²⁰⁵. Lo stesso succede con una delle 4 occorrenze di *vago*, 'dolce, che invaghisce' (169.1 "vago pensier" → *pensar vago*). Negli altri tre casi modifica il verso

Invece traduce in vari casi 'vago' con *vago* quando ha il significato di 'desideroso', senza aggiungere glosse di sorta che precisino l'inconsueto significato: su 10 occorrenze di *vago* 'desideroso',

4 vengono tradotte con *vago* (c8/37,63 “di pianger vaghi” → *vagos del lamento*; s56/75,7 “la lingua di seguirlo è vaga” → *de lo seguir la lengua es vaga*; s196/204,3 “occhi miei vaghi” → *ojos vagos*; s259/296,10 alma si vaga → *alma tan vaga*). Nei sei casi restanti invece cambia o riformula il verso.

Naturalmente Garcés usa *vago* anche per tradurre il senso di “vagante, inquieto, non definito, incerto”, essendo questa l’accezione propria del termine castigliano²⁰⁶.

Nel caso del sostantivo *vagueza* con cui Garcés traduce a volte ‘vaghezza’, si tratta, più che di un calco, di un prestito, e la forzatura della lingua è più evidente, dato che è un termine assente dai dizionari e di cui non abbiamo trovato attestazioni di sorta²⁰⁷. L’unica traccia di questo sostantivo in spagnolo è l’affermazione e le citazioni di Terlingen menzionate poco sopra. Garcés traduce “vaghezza”, ‘desiderio, piacere’ con *vagueza* in c41/270,24 (“se ben me stesso et mia vaghezza intendo” → *si a mi vagueza bien y a mi me entiendo*). In un altro caso invece mantiene *vagueza* ma lo sposta riferendolo al “mover d’ojos”, riconducendo quindi l’aggettivo *vago* che ne è alla base al suo significato di ‘mobile’ (c39/264,52 “vostra vaghezza acqueta / un mover d’occhi” → *se tiempla acá vuestra tristeza / con sola la vagueza de un mover d’ojos*). Si tratta comunque di un sostantivo non attestato e assente in *Aut.* Nelle altre 3 occorrenze lo omette (s108/141,3; c45/331,50) o modifica l’intero verso.

Anche la sola occorrenza in *RVF* di *vagueza* nell’accezione di ‘bellezza’ viene tradotto con *vagueza* ma è una traduzione che solleva dubbi sulla reale comprensione di Garcés (c36/214,31 “guarda ‘l mio stato, a le vaghezze nove” → *Mi estado guarda en las vaguezas nuevas*).

Per quanto riguarda le due occorrenze del verbo ‘vagheggiare’, esse vengono tradotte liberamente, semplificando il senso del verso che le contengono (cf. s38/46,8 e s175/212,5), con *mirar* e *seguir*.

Sembra un calco del diminutivo italiano presente nel modello (letticiuol) *camichuela* (da *cama*) in s196/234,5. In spagnolo, infatti, il suffisso *-uelo*

sólo afecta a las palabras acabadas en *-ero* (<-ARIU) o cuyo radical termina en vocal o en *-z, -ç, -ch -ñ -j* e “adoptan la forma *-ezuelo -izuelo* los vocablos bisilábicos terminados en *-a, -o*, con *ó* é originariamente tónicas en la primera sílaba, las cuales al perder el acento en beneficio del sufijo no diptongan: portizuela...covezuela²⁰⁸.”

Dunque il sostantivo *cama* non è tra questi casi e il suffisso diminutivo (non *-uela* ma *-chuela*) sembra essere stato adottato per attrazione di quello italiano scelto da Petrarca²⁰⁹.

Non è un italianismo ma deve la sua auge cinquecentesca alla diffusione della letteratura italiana l’arcaico aggettivo *ledo*, corrente nel castigliano medioevale e al quale l’associazione con l’italiano diede nuovo vigore nel Cinquecento²¹⁰. Anche *pensoso* è un aggettivo la cui diffusione è probabilmente legata alla letteratura italiana (e in particolare a Petrarca)²¹¹, tuttavia Garcés lo usa una sola volta (c5/28), si direbbe con l’accezione che si riscontra in castigliano antico più che con quella corrispondente all’italiano ‘pensoso’.

LUSISMI: Garcés era giunto in Perù molto giovane, da una terra in cui nel XVI secolo “no era extranjero el castellano²¹²”. Nel lessico le tracce dell’origine del traduttore non ci sembrano spiccare: se ne trova forse qualche traccia, resa incerta dalle somiglianze del lessico delle due lingue. È forse una spia del fatto che Garcés non scrivesse nella sua lingua madre la noncuranza con cui a volte la lingua castigliana viene piegata alle esigenze della traduzione.

Menéndez Pelayo nella sua stroncatura della traduzione di Garcés definì i suoi versi “llos de [...] lusitanismos²¹³”. Si tratta però di un’opinione mai più ripetuta da nessuno. Noi non abbiamo individuato lusismi veri e propri, almeno per quanto riguarda l’aspetto lessicale. Forse si può attribuire - ma solo a livello di ipotesi - all’influenza del portoghese l’uso di alcuni vocaboli (o accezioni) esistenti anche in castigliano ma di raro impiego, come per esempio:

crenchas per trecce, (c27/126,47 < *RVF* “le trecce bionde”)²¹⁴: in spagnolo *crencha* è “la separación que se hace del cabello en derecha de la nariz...echando la mitad a un lado y la otra mitad al otro: modo que usaban las mugeres para tocarse, que llamaban en crencha”(Aut). In *DCELCH* si nota che in certi autori del XVII (Vélez de Guevara e Conde de Rebolledo) significa ‘treccia’ e che questo stesso significato aveva in portoghese: *Crenchas: Ant. Tranças de cabelo* (Morais Silva, *Grande Dicionário*, s.v.).

pigro, in castigliano un aggettivo piuttosto raro. Il *Tesoro* di Covarrubias (1610) non lo raccoglie. *Aut.* (1737) precisa che “Ya no tiene uso”. In *CORDE* si trovano solo 3 casi (due del XV sec. e uno del XVI); *DCELCH* cita solo il suo uso da parte di Juan de Mena e lo definisce “voz común al castellano con el portugués, de origen incierto”. Probabilmente la maggior spinta ad introdurre tale termine è venuta dal fatto che si tratta di un rimante di una serie mantenuta ma forse ha contribuito anche la sua esistenza nel lessico

poetico portoghese²¹⁵.

liento è un altro aggettivo raro in spagnolo ed esistente anche in portoghese²¹⁶. Nella base di dati *CORDE* si trovano esempi dal XIII al XX secolo (ma pochi, 32 in tutto).

Potrebbe inoltre dipendere da influenza del portoghese l'uso del verbo *frisar* con l'accezione – almeno in un caso – di 'accordarsi', più propria del portoghese che dello spagnolo²¹⁷. Infine abbiamo l'uso del verbo *cansar* intransitivo al posto della forma pronominale (*cansarse*), di cui esistono attestazioni in spagnolo ma è anche frequente in portoghese²¹⁸.

Infine è forse un lusismo il verbo *fusilar* 'folgorare, lampeggiare, scintillare'²¹⁹, ma potrebbe anche essere un termine castigliano arcaico e poco usato, oppure un 'americanismo', intendendo con questa etichetta un vocabolo che ha avuto diffusione specialmente nelle colonie americane, pur provenendo dalla Penisola iberica. Garcés lo impiega una sola volta, in s109/143,3 (*con tal desseo el fuego en mí fusila*). Secondo il *DCELCH* l'antico castigliano *focilar* e il portoghese *fuzilar* derivano da *focil* 'pietra focaia' e significano 'lampeggiare' ("relampaguear"). Questo verbo passò da León in América, "donde hoy *fucilar* (malamente escrito con s) se emplea en Cuba, *fucilazo* 'relámpago' en Puerto Rico, y *refucilar*, *refucilo*, con los mismos sentidos, en el Ecuador y en la Arg[entina]"²²⁰. Il verbo ha anche un'illustre attestazione contemporanea a Garcés nella penisola iberica, in Fernando de Herrera (cf. Elegía V, vv.61-63 "cual mariposa qu'a perders' aspira/en la llama, corriendo con engaño/al dulce fucilar qu'en ella mira")²²¹. Il dizionario portoghese (Morais Silva, *Grande Dicionário*) lo definisce "Inflamar-se a matéria elétrica na atmosfera, relampejar. Brilhar muito. Cintilar, fulgurar" e cita esempi da Camões, Filinto Elisio ecc.

Per completare il quadro, segnaliamo qualche altro possibile 'americanismo', inteso nel senso già indicato. Il verbo *festinar*, che appare in uno dei testi dell'appendice (la traduzione del componimento di Paolo Pansa, al v.8) non è incluso né nel *Tesoro* di Covarrubias né in *Aut*²²². *DCELCH* (s.v.) ne conferma l'uso americano ma crede che ci sia stato un momento di diffusione nella penisola: "Apresurar, precipitar, chil. co. venez. centroam. mej. [...] la doc.: 1251 *Calila*. No tengo otros ejs. españoles pero la amplia extensión en América indica que debió tener cierto uso en la metrópoli antes del descubrimiento (Smith ... lo duda...); no creo que sea creado en el Nuevo Mundo como derivado regresivo de festinación". Il moderno *DRAE* lo definisce "Apresurar, precipitar, activar" e specifica "Ú[sase] en América". Nella base di dati *CORDE* il verbo *festinar* con questa accezione si trova solo in due esempi quattrocenteschi (Villena e Alfonso de Toledo). In un esempio anonimo del '500 invece *festinar* vuol dire 'fare festa'. Sono invece molto più frequenti l'avverbio *festinosamente*, gli aggettivi *festino*, *festinoso*, *festinado*, e i sostantivi *festinación*, *festinancia*, tutti usati in spagnolo fino alla metà del XVI sec.). L'unico esempio moderno di *festinar* è in un testo peruviano²²³ e anche gli esempi moderni di *festinado*, *festinatorio*, *festinación*, sono solo americani.

Ci sembra legato non tanto all'America quanto al linguaggio delle scoperte geografiche l'uso di *demorar*, in un'accezione che non appare nei dizionari. Lo spagnolo *demorar* in *Aut* viene definito "Tardar, hacer dilatada mansión en algún parage, sitio o lugar" ma Garcés in due casi lo usa con l'accezione di "trovarsi" (c28/127,40 e s275/319,13)²²⁴, che pur non essendo lontana da quella registrata rappresenta una deviazione semantica. Nel *Tesoro* di Covarrubias il verbo non appare. Nella base di dati *CORDE* si trovano diversi esempi di un'accezione marinara-geografica (legata ai viaggi di scoperta delle Indie) che equivale a "si trova" (cf. per es: "El puerto de Perico. Su entrada demora al Norte...", *Descripción de Panamá*, 1607).

CULTISMI: Il sistematico ricorso di Garcés a termini ed espressioni colloquiali e prosastiche si affianca e contrasta con una presenza non trascurabile di cultismi e latinismi, molti dei quali sono tra quelli che Boscán aveva rifiutato quarant'anni prima perché non consoni al suo ideale linguistico ma che nelle decadi successive erano entrate a pieno titolo in castigliano²²⁵. Alcuni di essi coincidono con il termine italiano del modello, pertanto il loro impiego può essere dovuto alla tendenza ad utilizzare un termine omologo²²⁶; a volte infatti si tratta di termini seppur attestati poco diffusi. Altri, invece, vengono introdotti per iniziativa di Garcés, senza dubbio buon conoscitore della letteratura dell'epoca e di quella più antica, in cui troviamo attestazione di quasi tutti i latinismi e cultismi che utilizza.

Molti appartengono all'ondata latineggiante del XV secolo, alcuni sono innovazioni della letteratura del XVI secolo, e una piccola parte sono termini arcaizzanti o rari.

Tra i cultismi già diffusi a partire dal XV secolo – o anche precedentemente – troviamo nella traduzione di Garcés gli aggettivi *marmóreo*, *matutino*, *nocturno*, *reo*, *rutilante*²²⁷, *prolixo*, "palabra muy socorrida en el Siglo de Oro" (*DCELCH*), *eminente* (che Garcés usa sempre in senso spaziale, non metaforico), *oculto*, *superno*, *fugitivo*²²⁸, *caro*, *infesto*²²⁹, *concorde*, *insano*, *peregrino* (agg)²³⁰; i

sostantivi *orbe*, *cometa*²³¹, *esphera*, *trasunto*, *vulgo*, *armonía*; i verbi *ofuscar*²³², *venerar*, *reverberar*, *vibrar*, *admirar*, *fatigar*, *impetrar*, usato, come in *RVF*, sia nell'accezione di 'ottenere' che in quella di 'chiedere'²³³. Sono numerosi i casi di termini che pur essendo attestati già nel XV secolo rappresentano in qualche modo un neologismo nel XVI, a causa di un cambiamento semantico o perché si tratta l'attestazione più antica è poco significativa: per esempio, il sostantivo *refrigerio* benché attestato già nel XV secolo e prima (il *DCELCH* indica la sua presenza in Juan de Mena, in *CORDE* si trovano esempi di Berceo) sembrerebbe essere un neologismo semantico del XVI nell'accezione di 'solievo fisico', poiché le occorrenze dei secoli precedenti sembrano tutte avere un senso metaforico di 'solievo spirituale'²³⁴. *Caduco* è documentato anch'esso nel XV sec. ma viene inserito da Macri nella lista di quei vocaboli usati da Herrera "que se han quedado en la prehistoria semántica meramente documental"²³⁵. In effetti, la ricerca in *CORDE* mostra che sono molto rare le occorrenze precedenti alla metà del XVI secolo in cui quest'aggettivo è usato al di fuori dell'espressione *caduco morbo*²³⁶. Discorso simile si applica all'agg. *áureo*, che Garcés usa quattro volte: in *CORDE* le sue occorrenze anteriori alla fine del XVI secolo sono solo all'interno delle espressioni "áureo numero" o "libro áureo"²³⁷. Solo tra la fine del '500 e l'inizio del '600 si trova l'aggettivo applicato ad altri sostantivi²³⁸. Si noti infine che l'aggettivo *diurno*, attestato da epoca molto antica sembra usato piuttosto raramente al di fuori dei libri scientifici²³⁹.

Sono latinismi e cultismi semantici *polo* nel senso di 'cielo', non registrato da *Aut.* né da *Covarrubias* ma usato da Herrera²⁴⁰ e *cura* con l'accezione di 'pensiero, preoccupazione' (mutato forse da Petrarca). Altri cultismi semantici vengono ripresi da *RVF* usando il termine castigliano omologo: per es. *monstruo* nel senso di 'prodigio' (s300/347)²⁴¹; in s56/75 si traduce "precisa", 'troncata', con *precisa*²⁴².

Cultismi diffusisi a partire dal XVI secolo sono, per esempio, gli aggettivi *presago*²⁴³, *inexorable*, *estivo*²⁴⁴, *plácido*²⁴⁵, *umbroso*²⁴⁶, il raro *divo*, e *ameno*, introdotto dal prestigio della letteratura italiana²⁴⁷; i sostantivi *refección* e *concento*²⁴⁸. Altri termini sono attestati precedentemente ma si diffondono solo nel XVI, come *esplendor*, il cui vero introduttore viene considerato Herrera e sarà elemento caratteristico del lessico gongorino²⁴⁹, e gli aggettivi *protervo* e *refulgente*²⁵⁰.

In quanto ai cultismi arcaizzanti, secondo Corominas in quest'epoca lo è *lasso* per 'stanco', che Garcés usa due volte²⁵¹: si tratta di un termine attestato in Juan Ruiz e appare nel *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1491) ma "ya por entonces debía ser voz anticuada" poiché "falta en Nebrija y es raro y cultista en el Siglo de Oro (Herrera, Esquilache)"²⁵². Tuttavia se ne trovano esempi anche nel XV e XVI secolo (cf. *CORDE*: Santillana, Pero Díaz de Toledo, Garcí Rodríguez de Montalvo, Boscán, Figueroa, ecc). E' "anticuado y raro" per Corominas anche il cultismo *fido*, che Garcés usa tre volte (due di esse in rima), sempre riprendendolo da *RVF*. La rarità di questo termine viene confermata dai pochi esempi forniti dalla base di dati *CORDE*²⁵³, i quali chiariscono anche che si tratta di un termine entrato in quest'epoca in spagnolo.

Sono da segnalare anche alcune forme latineggianti utilizzate da Garcés come *depicta*, *pluvia*²⁵⁴, *cribra*, *septo* (rimante conservato). Ad esse si aggiunge il latinismo (di origine greca) *philautia*, registrato nel *Diccionario de Autoridades* nella forma meno latineggiante *philaucia*²⁵⁵, usato in uno dei testi preliminari (n. XXI, risposta al Licenciado Villaruel). Sono inoltre frequenti nei *Sonetos y canciones* le grafie latineggianti come *charo*, *monarchia*, ecc.

ARCAISMI E NEOLOGISMI: Nei *Sonetos y Canciones* si mescolano alcuni arcaismi o termini in disuso con vocaboli di recente introduzione in castigliano (durante il XVI sec.). Tra i primi troviamo i verbi *assonar* 'levantar gente para la guerra' che già Covarrubias definisce "término antiguo"²⁵⁶ e *atender* 'aspettare', ancora attestato nel XVI sec. ma in regressione²⁵⁷; l'aggettivo *pesante* nel senso di 'pesaroso'²⁵⁸; l'avverbio *luengamente*, che cessò di usarsi proprio alla fine del XVI sec. e il pronome *otri* 'otra persona' con cui spesso Garcés traduce l'it. 'altrui'. È un arcaismo poetico *asconder*, che Garcés alterna con *esconder* (questo usato solo tre volte)²⁵⁹. Abbiamo già detto di *ledo*, aggettivo medievale che riprese a circolare nel Cinquecento.

Più numerosi sono i vocaboli introdotti nel XVI secolo. Alcuni di essi sono stati già elencati tra i cultismi. Altri sono gli aggettivi *fogoso* e *lento*²⁶⁰, e il verbo *paliar*²⁶¹. Si noti anche *españolado* (in preliminari [VIII], son. di Garcés, v.11) di cui in *CORDE* si trovano esempi a partire dalla fine del XVI sec, quasi tutti riferiti ai nativi americani, e il sintagma *edad florida*, molto diffuso a partire da Garcilaso (a cui si deve anche la diffusione dell'aggettivo *cristalino*)²⁶². Altri termini, come l'aggettivo *raudo*, e il sostantivo *éban* sono attestati precedentemente ma si diffondono solo in questo secolo.

Non manca, come è consuetudine nella poesia cinquecentesca, l'eredità del lessico della lirica *cançonieril*: si vedano termini come *desmandarse, desseo, desesperado, firme, merced, pena, penoso, porfia, preciar, precio, remedio, sospiro, temor, venganza, ventura*²⁶³.

Chiudiamo questa parziale descrizione del lessico usato da Garcés per la traduzione del *Canzoniere* e i testi preliminari e finali notando un gruppo di termini ed espressioni di uso piuttosto raro, o che Garcés utilizza con un'accezione diversa dalla normale, o di cui non abbiamo riscontrato altre attestazioni. Cominciamo dall'uso del cultismo *lauro*, termine che di solito non indicava la pianta (*laurel*) bensì si riservava, almeno in teoria, al "sentido metaphórico, por premio, triumpho o alabanza", anche se sono piuttosto numerosi gli autori che non seguono tale distinzione²⁶⁴. Senza dubbio Garcés usa *lauro* e non *laurel* per la maggior vicinanza di quello al nome dell'amata del Petrarca e per evitare l'ossitonia di questo.

Tra gli aggettivi di scarso uso si registrano *dioso/a* (*Aut* "Dioso,a: lo de muchos dias y tiempo") usato da Garcés in c18/71,15 e di cui non conosciamo altre attestazioni; sono rari anche *térreo*²⁶⁵ e *crudío* nel senso di 'crucele'²⁶⁶. Non ci sono note altre attestazioni di due termini evidentemente derivati da sostantivi attestati: *sirenáico* e di *barbullista*²⁶⁷.

Passando ai sostantivi, l'uso che Garcés fa di *cortesana* in s313/354,4 mostra curiosamente di non considerare l'accezione negativa che generalmente veniva attribuita a questo termine²⁶⁸ e sembra usarla invece, al femminile, nel senso di "El palaciego, el que sigue y sirve al Rey en la Corte". (*Aut* s.v. *cortesano*)²⁶⁹. È difficile stabilire se Garcés usò questo sostantivo in questo modo perché non si rese conto della possibilità di un grave malinteso o se invece valutò tale confusione impossibile perché il contesto non permette equivoci di tal genere, trattandosi di Laura in cielo *aquella que ha subido / al cielo, a cortesana ser de estado* (←"quella che è fatta immortale / et cittadina del celeste regno").

Si noti che sostantivo *ventolera*, usato nelle ottave preliminari di Garcés permette di retrodatare la sua prima documentazione²⁷⁰.

Verbo di uso raro nel XVI sec. secondo *DCELCH* è *instigar* che Garcés usa in s207/247,13 (è scritto *instingar* ma dev'essere un refuso), senza che appaia nel modello²⁷¹. Invece il verbo *desquietar* usato in s120/155,8 non appare nei dizionari ma si trova usato almeno una volta in S. Juan de la Cruz (unica occorrenza in *CORDE*).

Per gli avverbi segnaliamo il raro *a riedro*, considerato "vocablo rústico" da Covarrubias²⁷².

Sono un certo numero le locuzioni di tono colloquiale utilizzate da Garcés di cui non conosciamo ulteriori documentazioni: tra di esse *desplegar los ojos*, apparentemente calcata dalla più corrente "desplegar los labios", *de tal suelo*, e *descender a partido*.

Aspetti della traduzione del lessico.

Il ricorso a termini omologhi (cioè che hanno forma e significato uguale, o molto simile, in italiano e spagnolo) è molto frequente. Negli anni '70 del Cinquecento, quando si presume che Garcés scriva, i diversi decenni di pratica della poesia italianeggiante hanno dissolto i timori del pioniere Boscán sul fatto che l'impiego degli omologhi desse origine ad una lingua non abbastanza "castiza" e non corrispondente a quella realmente impiegata. Sono molto numerosi i termini rifiutati dal traduttore del *Cortegiano* che invece vengono impiegati da Garcés. Tra di essi segnaliamo: *abandonar, abismo, acariciar, acerbo, amargo, ameno, admirar, admirable, áspid, atroz, apto, acto, avaro, belleza, caduco, contento, débil, exaltar, fatal, feliz, frágil, juventud, juvenil, impedir, impetrar, infeliz, molesto, oculto, placido, reo, raro, ruina*²⁷³. Tuttavia il ricorso agli omologhi non sembra essere una necessità imperativa per il traduttore: sono numerosi i casi in cui non viene usato il termine omologo quando le condizioni metriche lo permetterebbero agevolmente.

Neppure il rispetto di lemmi favoriti di Petrarca e l'effetto che ne scaturisce sembra essere tra gli obiettivi di Garcés. Quasi sempre uno stesso sostantivo, pur se appartenente al nucleo fondamentale del lessico petrarchesco, si traduce con soluzioni diverse, anche quando la versione si mantiene nell'ambito della literalità. In parte ciò è reso necessario dalle costrizioni metriche ma a volte è evidente che Garcés varia anche quando potrebbe usare lo stesso termine. Nel caso degli aggettivi influisce inoltre la già citata tendenza alla loro soppressione, per cui è molto frequente che vengano omissi oltre che tradotti in vari modi.

Per Garcés - che scriveva in una lingua non sua - vale pienamente la considerazione che Morreale fa a proposito delle versioni dell'*Orlando Furioso*²⁷⁴, e cioè che è quasi sempre impossibile stabilire se nell'uso di un termine omologo ci sia la reale comprensione di ciò che quel termine significava in italiano; anche in questo caso è necessario chiedersi fino a che punto i traduttori distinguessero tra italiano e spagnolo "poiché in un periodo relativamente meno lontano dall'unità romanza ed in cui tali

e tanti erano i contatti, il problema di stabilire una frontiera fra le due lingue è spinosissimo, e spesso ingiusto l'esigerne una chiara coscienza agli scrittori e traduttori".

Non sono pochi i casi in cui Garcés sceglie un termine omologo a quello petrarchesco che tuttavia in castigliano non ha lo stesso significato che nel modello o in italiano *tout court*. Si veda per esempio in s27/34,11 la traduzione di "impressioni", nel senso che questo termine aveva nella fisica medievale di 'nube, vapore', che Garcés rende con *impresión*²⁷⁵. Il verso ha comunque senso, ma diverso.

Ancora più spesso Garcés usa termini omologhi che hanno lo stesso significato che in italiano ma sono piuttosto rari in spagnolo: si veda per es. *mansueta* ("duplicato culto" di *mansa*), *noto*, *desfogar* ecc.

In certi casi però non si può neppure escludere che, data la sua conoscenza dell'italiano e la cultura che sembra avere, Garcés si rendesse invece conto della differenza tra i due termini la cui omologia riguarda solo il significante, e però stesse tentando di introdurre una nuova accezione attraverso un calco semantico. Si veda per esempio la traduzione di "nove", nel senso di 'meravigliose' - accezione che Garcés avrebbe potuto conoscere o intuire dal contesto - con *nuevas* (c42/323,2), quando l'omologo aggettivo in spagnolo non ha questa accezione. Lo stesso vale per l'aggettivo *vago*, di cui abbiamo trattato poc'anzi. Altre volte Garcés usa termini omologhi il cui significato coincidente con l'italiano è un'accezione secondaria del termine, come nel caso di *celosía* (e non il normale *celos*) per 'gelosia'²⁷⁶.

Questi calchi semantici, insieme agli italianismi - soprattutto quelli poco correnti anche nella lingua letteraria - come già accennavamo, potrebbero aver costituito una sorta di patina italiana, che agli occhi dei poeti italianeggianti del gruppo a cui apparteneva Garcés e in generale a quelli di un pubblico colto, erano una forma sottile di allusione alla fonte. Quest'ipotesi scaturisce soprattutto dalla considerazione dello stretto rapporto che Garcés e i poeti italianeggianti di Lima avevano con la lingua italiana, che si intravede grazie alla descrizione che ce ne fa la *Miscelánea Austral*²⁷⁷.

Anche la traduzione di frasi fatte e locuzioni permette di osservare come a volte Garcés realizzi traduzioni letterali, senza badare al fatto che il risultato non corrispondeva al significato espresso nel modello. In s39/47,1 "venir meno" tradotto con *venir a menos*, locuzione esistente in castigliano ma con significato piuttosto diverso²⁷⁸ benché qui perfettamente compatibile con il contesto. Forse Garcés non era in grado di rendersi conto della differenza, ma ci sembra più probabile che, come nel caso dei rimanti mantenuti, sia attratto dalle soluzioni che mantengano i significanti senza allontanarsi eccessivamente dal significato originale. Altre volte invece, in casi come "llegar al verde", di cui abbiamo già detto Garcés potrebbe star tentando un calco.

Ricordiamo qui infine un fenomeno a cui abbiamo già accennato e cioè la presenza nella traduzione di termini evidentemente suggeriti dall'affinità di suono di un vocabolo del modello ma non omoreferenti (cioè che designano entità diverse rispetto al termine presente nel modello). Ne sono esempi il *estancar* e *alentar* già citati; *alterada* suggerito da 'altera' in *RVF*105,9²⁷⁹.

L'esame dettagliato della traduzione di alcuni termini significativi può contribuire a gettare luce sulle caratteristiche della versione di Garcés. Abbiamo scelto una serie di parole chiave (sostantivi ed aggettivi) della poetica petrarchesca, o comunque termini molto ricorrenti, la cui traduzione presenta tratti interessanti e inoltre alcuni vocaboli che presentavano delle difficoltà per mancanza di corrispondenti in castigliano. Cominciamo con i sostantivi:

COR In *RVF* questo sostantivo ricorre 265 volte. Solo in 82 di queste (circa il 31% dei casi) viene tradotto con il corrispondente *corazón*, senza dubbio a causa delle due sillabe che questo aggiunge al verso. Il problema delle sillabe aggiunte in questi casi viene risolto attraverso l'eliminazione di altri elementi (più o meno importanti) nello stesso verso o in quelli circostanti²⁸⁰.

Nel restante 70% dei casi Garcés adotta vari tipi di soluzioni. La più frequente (67 casi) è la sineddoche *pecho*, d'altra parte presente anche in *RVF*; seguono la modifica del verso (28 volte) e la sostituzione di 'cor' con pronomi personali (espliciti o sottintesi), nei frequenti casi (23) in cui questo sostantivo è sineddoche che indica la persona. Altre soluzioni, meno frequenti sono l'eliminazione del termine, o la sua sostituzione con: *alma/anima* (10 casi), *seno* (4), *mente* (1), *entrañas* (1) e il colloquiale *acá dentro* (1).

PENSIERO (PENSER/PENSERO/PENSIER/PENSER/PENSERI) Anche questo termine, importante ed estremamente frequente in *RVF*, è di difficile traduzione in una versione metrica perché il suo corrispettivo castigliano *pensamiento* porta almeno una sillaba in più (diventano due a partire dalla forme apocopate). Garcés traduce con *pensamiento(s)* 54 delle 132 occorrenze di *pensier* presenti in *RVF* nelle varie forme (41%). Spesso *pensamiento* viene posto in posizione di rima ed è anche

frequente la traduzione del plurale con un singolare. Per i casi restanti adotta un gran numero di soluzioni alternative, dimostrando spesso un certo ingegno nel sostituire una parola tanto centrale, benché gli strumenti a cui più frequentemente ricorre siano quelli della riformulazione o modifica del verso o di vari versi (23 casi) e della soppressione del sostantivo (12 volte). Poi troviamo una serie di sostantivi diversi con cui riesce a sostituire 'pensiero', spesso in modo soddisfacente: *cuidado* (5)²⁸¹, l'infinito sostantivato *pensar* e *concepto* (4), *pecho*, per sineddoche (3), *sentido*, *deseo*, *corazón*, *sospiro* (2), *congoxa*, *alma*, *intento*, *mal* (1). Meno fortunata ci sembra un'altra soluzione piuttosto frequente che prevede la sostituzione di 'penser' con pronomi neutri come *esto*, *lo*, *todo* riferiti al contenuto dei versi precedenti²⁸². Nella stessa direzione generalizzante va anche la traduzione "pensieri d'amore" → *cosas de amor* (111,2). In due casi *pensieri* può venire efficacemente sostituito da un pronome complemento: "nel penser mio" → *sobre mí* (s107/140,1), "mio stanco pensiero" → *me* (s226/269,2). Infine si trovano alcune traduzioni basate sulla sostantivizzazione dell'aggettivo che modifica i pensieri: "lieti pensieri" → *alegría* (s261/305,4), "amorosi pensieri" → *lozanía* (s10/10,12).

L'AURA La riproduzione in spagnolo dell'isotopia e gioco omofonico l'aura-Laura²⁸³ è possibile grazie al fatto che *aura* è un termine corrente nella lingua poetica e letteraria castigliana a partire dal XV sec²⁸⁴. Così come è possibile riprodurre anche l'altra fondamentale isotopia lauro-laura, attraverso l'uso del termine *lauro*, di uso poetico e metaforico, invece che del più comune *laurel* con cui si indica in castigliano la pianta d'alloro.

In *RVF* 'l'aura' appare in 32 componimenti (una delle quali è una sestina, in cui l'aura/Laura è parola rima). In 21 casi viene tradotto *l'aura*, mantenendo così la grafica e il gioco di parole. Però in sei di questi casi nell'edizione è scritto *laura* o *Laura*, non è chiaro se per perdita dell'apostrofo in sede di stampa o per curiosa decisione del traduttore. Nelle rimanenti 11 occorrenze il gioco di parole invece viene perduto: si traduce con *aire* (3 casi)²⁸⁵; il verso viene cambiato (2 casi) o riformulato sostituendo con una parafrasi o un'espressione equivalente (2 casi s124/159,6: "a l'aura" → *a la frescura*; c28/127,83 "a l'aura sparsi" → *suelos*); in 2 casi si elimina; e infine, negli ultimi 2 casi, si elimina attraverso l'esplicitazione della metafora che la contiene (s179/217,6 "l'aura del mi' ardente dire" → *mi gemido*; s242/286,1 "l'aura soave de' sospiri" → *aquella suavidad con que suspira*).

Garcés dunque si rende conto del gioco di parole e della sua importanza e cerca di mantenerlo. Tuttavia, misteriosamente, a volte lo elimina pur potendolo riprodurre (come nei casi di *aire*, che è metricamente equivalente)²⁸⁶. In s122/156,14, invece, è Garcés ad introdurre il gioco paranomastico che in *RVF* è solo accennato traducendo l'aere con *l'aura*.

LUME/I: Esaminiamo la traduzione di questo sostantivo perché oltre ad essere molto utilizzato, costituisce una delle metafore più frequentemente applicate a Laura o ai suoi occhi, alla sua bellezza, al suo viso (cf. per es. c14/59,13; c28/127,67; c31/135,54; c41/270,16; s279/326,4, ecc.). In *RVF* ricorre 68 volte. Garcés nella maggior parte dei casi lo traduce con *lumbre* (22 volte) o con *luz* (22 volte). Traduzioni alternative e minoritarie sono *sol*, *nortes* (quando *lumi* significa 'stelle') e l'espressione pleonastica *el sol de la luz mía*. In 8 casi troviamo un'omissione del vocabolo e 3 volte un radicale cambiamento del verso che lo contiene. La traduzione delle occorrenze restanti, invece, viene resa innecessaria dall'esplicitazione della metafora (8 volte)²⁸⁷ o dalla sua sostituzione con un'altra, differente o simile (s11/12.4 *aliento*, s218/258,1 *estrella*). *Luz* e meno spesso *lumbre* sono anche i termini con cui Garcés traduce 19 volte su 26 il sostantivo 'luce'. Nei casi restanti procede per cambiamento del verso, omissione, esplicitazione della metafora o traduzione attraverso *sol*.

MADONNA: Petrarca si riferisce a Laura in questo modo 33 volte. Garcés traduce in vari modi: 13 volte letteralmente con *mi señora* (o solo *señora*), 10 volte attraverso l'esplicitazione *Laura*, 2 volte con la locuzione (petrarchesca ma anche già propria del lessico *cancioneril*) *mi bien*, 1 volta con *la reina nuestra*. Sono 6 le volte in cui omette il sostantivo, per esempio quando è un'allocuzione o è sottinteso nel contesto (in c43/324,11 però l'omissione è maldestra perché basata su un fraintendimento dei versi precedenti) e in un caso non lo traduce perché modifica l'intero verso.

ERRORE/ERROR In *RVF* "oltre al significato comune di 'sbaglio', 'traviamento amoroso' ... significa: 'colpa' ..., 'inganno, illusione' ..., 'l'errare, l'aggrarsi, il vagare'²⁸⁸. Garcés traduce con *error*²⁸⁹ tutti questi significati ma solo in 13 delle 22 occorrenze. Negli altri casi ricorre a *culpa*, *yerro*, a traslati come *lazo* e *tiniebla*, a parafrasi come *lo de que ya voy divertido* (s1/1), alla riformulazione, all'omissione o alla modifica del verso.

RISO Analizziamo la traduzione di questo sostantivo, usato in *RVF* 15 volte, perché rappresenta ancora un esempio dell'influenza del fattore rimico sul lessico. Garcés traduce sempre 'riso' con il corrispondente *risa* quando è all'interno del verso. Invece, quando si trova in posizione di rima, se la

rima è mantenuta nella versione viene tradotto con *viso* (s99/123,1; c27/126,58), il cui significato si adatta bene poiché spesso in *RVF* 'riso' è una sineddoche per 'volto sorridente', oppure, se il rimante 'viso' è già presente in un altro verso, viene cambiato in tutt'altro (*RVF*292, 348). Se la rima in *-iso* non viene conservata, 'riso' viene tradotto *risa* ma spostato all'interno del verso (s15/17) oppure non viene tradotto (s205/245), oppure viene cambiato in tutt'altro (s248/292). Sembra un'eccezione l'occorrenza di *riso* in *RVF*42,1 - all'interno del verso - tradotta con *rostro*, ma l'*incipit* che Garcés premette alla traduzione riporta 'viso' (*Ma poi chel dolce viso humile, e piano*)²⁹⁰.

PIAGGIA in *RVF* ricorre 17 volte ed è senza dubbio un sostantivo di difficile traduzione a causa della sua polisemia²⁹¹, sia perché non esiste un corrispondente castigliano che riunisca i suoi vari significati sia perché non sempre è possibile stabilire quale sia l'accezione utilizzata in un certo testo. Garcés sceglie di renderlo attraverso una varietà di termini e soluzioni alternative: in tre casi lo traduce con il termine spagnolo *playa* con cui condivide l'etimologia e uno dei significati²⁹². In altri 5 casi lo traduce con termini vari e quasi tutti piuttosto vaghi: *parte* (s28/35,9); *llanura* (c22/105,64), *tierra* (c29/128,49), *por aquí* (244/288,10). Nella sestina c37/237, dove 'piaggia' è una delle parole-rima, sceglie invece la traduzione *campo*, termine la cui ampiezza semantica aiuta e favorisce l'uso ripetuto. Infine, 6 volte lo omette, e 3 volte cambia totalmente o riformula il verso che lo contiene.

Si noti che delle 17 ricorrenze in *RVF*, 6 sono in posizione di rima (escludendo la sestina) mentre nella traduzione il termine rimane in rima solo 2 volte (sempre esclusa la sestina).

FRONDA (FRONDE, FRONDI) Questo sostantivo, piuttosto frequente in *RVF* (33 occorrenze, sette delle quali come parola-rima in una sestina) e collegato all'isotopia lauro-Laura, nel XVI sec. aveva un corrispondente in castigliano, *frondas*, che però era quasi subito caduto in disuso ed era quindi assente dalla poesia aurea²⁹³. Ancora una volta Garcés risolve il problema attraverso il ricorso a sostantivi diversi, dai significati parzialmente coincidenti con quello di 'frondi' (perché parte di esse o entità di cui esse fanno parte) che attinge dal Canzoniere stesso, dal "campo semantico arboreo" dell'isotopia: *hoja(s)*, è il più frequente (7 volte + la parola-rima della sestina c32/142)²⁹⁴; segue *planta(s)*, usato in 7 casi, e poi *rama(s)* e *árbol*. Sceglie la soppressione in 4 casi e cambia o riformula il verso in altri 3.

Passiamo ora all'analisi della traduzione di alcuni aggettivi significativi e frequenti:

PENSOSO in *RVF* troviamo 16 occorrenze di 'pensoso'. L'aggettivo spagnolo corrispondente è *pensativo* ma Garcés lo impiega solo in 4 casi. Solo una volta (c5/28) utilizza *pensoso* che come abbiamo già avuto modo di osservare circolava moderatamente e da alcuni viene considerato un italianismo entrato proprio con Petrarca ma non compariva nel *Vocabulario* di C. de las Casas. Piuttosto frequente è la soluzione della soppressione (ma si ricordi il generale fenomeno di eliminazione degli aggettivi), in 5 casi. Altre traduzioni sono *cuidadoso* o *cuidoso*²⁹⁵, *grave*, e il poco fedele *presuroso*. Infine una volta viene trasformato in verbo (pensando c37/237) e la dittologia "pensoso et tardo" viene interpretata come "algo cansado".

GENTIL "epiteto laurano" (Ed. Santagata p.175), appare in *RVF* in 47 occorrenze. In castigliano, l'aggettivo *gentil* riproduce parzialmente il suo valore²⁹⁶. Garcés fa ricorso a tale omologo 14 volte (solo in 5 di queste è riferito a Laura). Si noti che in 4 casi mantiene l'aggettivo ma lo sposta, a modificare un diverso sostantivo, che 2 volte è *alma* (s58/77,6 "gentil donna" → *gentil alma*; 251/295,9 "gentil miracol" → *gentil alma*), come se nella traduzione si volesse inserire, per compensazione, questo importante sintagma "gentil alma" perduto nella traduzione di altri componimenti.

Infatti in ben 16 casi *gentil* viene omissso - senza dubbio ciò va inserito nell'ambito della generale soppressione degli aggettivi - e molti di questi *gentil* non tradotti si riferiscono all'amata nelle sue varie forme, a suoi sentimenti o al suo aspetto (cf. per es. s46/60,1; c19/72,1; s112/146,2; s159/194,1; s207/247,3). E a queste soppressioni si devono aggiungere altri 10 casi in cui l'aggettivo non viene tradotto perché il verso che lo contiene viene riformulato o cambiato.

Nelle 7 occorrenze restanti, 5 delle quali riferite a Laura, *gentil* viene sostituito da un altro aggettivo, più o meno semanticamente vicino: *lindo*, *noble*, *soberano*, *raro*, *florecente*, *venerable*.

LEGGIADRO in *RVF* quest'aggettivo che "oltre ai significati consueti del linguaggio lirico" ha quello di 'nobile', e di 'raffinato'²⁹⁷ ha 36 occorrenze. Naturalmente anch'esso viene applicato frequentemente a Laura. La mancanza di un corrispondente in spagnolo implica una notevole difficoltà di traduzione e spiega l'alta percentuale di omissioni (19, più del 50%). In altri 7 casi non viene tradotto perché la traduzione è libera e modifica il verso. Per le 10 occorrenze restanti Garcés

ricorre ad aggettivi diversi, quasi tutti usati una sola volta: *admirable, raro, peregrino, plazertero, contento* (per necessità di rima) e *galán*, oppure sostituisce l'aggettivo con un avverbio o un sostantivo (s2/2,1 leggiadra → *galanamente*; s158/193,10 "leggiadre e care" → *con gracia y tal dulçura*; s161/196,10 "leggiadri modi" → *dulcemente*; c35/207,9 "bel lume leggiadro" → *belleza*;))

Per quanto riguarda il sostantivo 'leggiadria', ricorrente 7 volte, viene tradotto 5 di esse con *gallardia*²⁹⁸, una volta con *gala* e una volta, enigmaticamente, con *pensamiento venturoso*.

ALTERO è un aggettivo molto usato in *RVF* (32 occorrenze) e che la vasta gamma di accezioni rende difficilmente traducibile con uno stesso termine²⁹⁹. Infatti Garcés, quando non lo omette (11 casi) o non modifica o riformula il verso in cui appare (5 casi), lo traduce usando un gran numero di aggettivi diversi il cui significato spesso ha poco in comune con quelli espressi da 'altero'. A volte l'utilizzazione di un aggettivo dal significato molto diverso dipende dal fatto che 'altero' si trovava in posizione di rima, una rima che viene spesso conservata da Garcés: si "traduce" quindi con aggettivi come *rastrero, ligero, plazertero*³⁰⁰, *entero*. Altre volte invece l'allontanamento dal senso dell'aggettivo originale non sembra avere a che fare con la rima: il traduttore semplicemente sceglie un aggettivo che possa adattarsi al sostantivo tradotto ("altera fronde" → *planta amena*; "altero fiume" → *fresco río*). In un caso usa *alterado*, che sembra semplicemente suggerito dal significante della parola italiana. Quando invece mostra fedeltà al significato usa *alto, subido, altivo, fiero, puro* e *peregrino*.

LASSO in *RVF* ha l'accezione di 'stanco, affranto' in 21 occorrenze oppure, più spesso, *lasso* ha funzione di interiezione, con il significato di 'misero, infelice' (49 occorrenze).

Nella prima accezione è spesso applicato ai sostantivi 'cor' (9 occorrenze), 'pie' (4 occorrenze), 'occhi' (3 occorrenze). In 12 casi Garcés lo omette (il solo aggettivo o anche il sostantivo che modifica)³⁰¹; altre 4 volte non lo traduce perché riformula il verso. Solo in 1 caso ricorre all'arcaismo *lasso* e in 3 a *cansado*, aggettivo che usa sempre per tradurre l'it. 'stanco'. Anche in s187/225,1 traduce 'lasso' con *cansado* ma, come già dicevamo, a causa di un frantendimento, poiché in quel caso 'lasso' sta per 'rilassato'.

Per quanto riguarda invece l'interiezione, in 10 casi viene tradotta con '*triste*' o '*ay triste*', in 8 con *ay*, in 2 con *o (gran) espanto* e in un caso viene usato il verbo *gemir*, mentre viene omessa in tutte le altre occorrenze (28). La gran percentuale di omissioni non deve far pensare che Garcés tenda a sopprimere interiezioni ed esclamazioni. La sua traduzione è ricca di *ay*, e *mas ay*, che in gran parte sono traduzioni della "grande abbondanza degli elementi interietivi"³⁰² del modello (oltre a 'lasso', 'misero me', 'ohimé', 'ahi', 'deh') ma vengono anche aggiunte dal traduttore, spesso a rafforzare un'esclamazione che nel modello è priva di un'interiezione introduttiva (cf. per es. s127/162,12; s196/234,6, ecc.) o per trasformare in esclamazione un inciso, un'allocuzione, una domanda o una sentenza (cf. per es. s99/123,13; s270/314,1; c42/323,55, ecc.). Non mancano casi in cui l'interiezione viene aggiunta per motivi puramente metrici.

Infine vediamo la traduzione di due sostantivi che si ripetono, entrambi accoppiati all'aggettivo 'bello' e che sono tra le iterazioni che, secondo Vitale, "paiono ... dare un particolare timbro al fluido e cangevole insieme musicale del lessico" (*ibid.* p.478) e delle frequenti espressioni che alludono a Laura chiamandola nemica (o nemici i suoi occhi).

BGLI (BELLI) OCCHI o OCCHI BELLI: quest'accoppiamento di aggettivo e sostantivo ricorre 62 volte in *RVF*. Il modo di tradurlo di Garcés conferma pienamente le tendenze che abbiamo più volte sottolineato: non si mantiene fedele ad un'unica traduzione; nella maggior parte dei casi - venticinque, il 40% - elimina l'aggettivo (a volte sostituendolo con un dimostrativo o possessivo); solo sei volte traduce fedelmente applicando a *ojos* un aggettivo qualificativo (*bellos, lindos, suaves, agraciados, dulces*); usa anche l'infinito sostantivato *mirar* (5 casi) e i sostantivi *vista* e *viso* (1 caso). In 10 delle occorrenze restanti sostituisce il sintagma con dei traslati come *sol, rayo, luz, lumbreira*; in altri 10 modifica il verso e in 4 omette completamente il sintagma.

BEL VISO, ricorre 41 volte. In questo caso è minore il ricorso all'eliminazione dell'aggettivo: 12 casi (29%). E sono 11 le occorrenze, in cui la traduzione conserva l'accoppiamento aggettivo-sostantivo, con una grande varietà del primo (*lindo viso/rostro; rostro hermoso; rostro extremo, peregrino rostro, dulce viso, rostro tan perfeto, rostro admirable, fiero y dulce rostro*). La traduzione attraverso un traslato avviene in 3 casi (*lumbre clara, sol esclarecido, luz pura*), il verso viene modificato in 11 casi. Due volte si ricorre a *aquella lozanía, e tal lindeza* e 2 volte a *vista*.

DOLCE MIA NEMICA La traduzione mantiene quasi sempre il sostantivo 'nemica' traducendolo con l'omologo *enemiga*. Spesso conserva anche l'aggettivo 'dolce' (o 'bella'), traducendoli con gli omologhi *dulce, bella*, ma non sempre (cf. s134/169,8; s167/202,13). Quando l'aggettivo è

diverso ('cara', 'altra') si traduce anch'esso con *dulce*.

In un solo caso (c26/125,45) si sostituisce l'espressione con il nome di Laura e in un altro si traduce 'nemici' con *contrarios* (s230/274,7).

Queste analisi dettagliate della traduzione di singoli termini o di sintagmi confermano una serie di caratteristiche già notate: i termini omologhi vengono utilizzati ma non sistematicamente; uno stesso vocabolo viene tradotto con una gran varietà di termini, più o meno corrispondenti; l'omissione degli aggettivi è un fenomeno frequente e caratterizzante di questa traduzione; l'allontanamento dalla letteralità è spesso dovuto a difficoltà metriche che impediscono l'inserimento di un termine omologo o non omologo ma fedele; la mancanza di termini corrispondenti viene risolta con una certa brillantezza, anche se non mancano traduzioni poco felici; Garcés sostituisce alcuni termini con dei traslati che bilanciano la perdita di altri che invece vengono esplicitati.

Il "no sé qué"

Garcés usa per sei volte nella sua traduzione l'espressione "no sé qué", con la quale si riferisce a qualcosa di indefinibile, più che di ineffabile:

c12/54,1	<i>Con no sé qué de amor mal devisado/ que vi, movió mi pecho una palmera,</i>	(←Perch'al viso d'amor portava insegna/ mosse una pellegrina il mio cor vano)
c18/71, 78	<i>un no sé qué suave no pensado</i>	(← una dolcezza inusitata et nova)
s70/90,12	<i>n bivo sol, un no sé qué del Cielo</i>	(← uno spirito celeste, un vivo sole)
c26/125,34	<i>que acá siento ocuparme / de de un no sé qué'l sentido que de mi Laura parla:</i>	(← ch'aver dentro a lui parme / un che madonna sempre/ depinge et di lei parla)
s130/165,3	<i>un no sé qué parece que renueve</i>	(← virtù che 'ntorno i fiori apra et rinove)
s177/215,12	<i>Y un no sé qué en los ojos</i>	(← et non so che nelli occhi, che 'n un punto)

Come si vede, solo in uno dei 6 casi (s177/215,12) l'espressione si trova nel modello e si tratta di una traduzione letterale. Gli altri 5 invece sono innovazioni di Garcés, che modificano il verso in varie misure (anche in casi in cui sarebbe possibile una traduzione letterale o quasi). In c12/54 il verso viene completamente modificato e il *no sé qué* sembra servire a sminuire (insieme alla precisazione "mal devisado") l'amore che il poeta vede nella *palmera*; in c18/71 si riferisce alla dolcezza che emanano gli occhi di Laura, sottolineandole l'ineffabilità. In s70/90 l'espressione sembra attratta dal contesto spirituale dei versi. In c26/125 i versi vengono modificati: si perde l'antico *topos* dell'amata dipinta nel cuore, mentre si mantiene l'aggiunta petrarchesca del parlare anche se modificata sostanzialmente. Scompare infatti l'allusione ad Amore ("un che ..."), forse non avvertita da Garcés, sostituita da un "no sé qué sentido que de mi Laura parla"³⁰³.

L'espressione *no sé qué* e il concetto corrispondente hanno una lunga tradizione, che è stata molto studiata³⁰⁴. Köhler distingue due tradizioni alle origini del *no sé qué*, quella agostiniana di carattere psicologico-teologico-mistico e quella ciceroniana di tipo psicologico-estetico che nel Rinascimento si collegherà al concetto di grazia come ingrediente irrinunciabile della bellezza. Viene identificata spesso con il preromanticismo tuttavia è molto diffusa anche nel Medioevo e nel Rinascimento. Derivato dal ciceroniano "*nescio quid*", sotteso alla ricerca dell'eloquenza, venne diffuso dal trattato sul sublime dello Pseudo Longino. Si trova in Ovidio e Catullo e poi in Sant'Agostino. Dopo questi esempi, per i successivi sarà necessario attendere le opere di Dante, Boccaccio e Petrarca³⁰⁵. Nei secoli successivi fu impiegato da diversi importanti autori italiani ed ebbe notevole importanza nella letteratura francese dei secc. XVI-XVIII³⁰⁶.

Nella letteratura spagnola il primo uso del *no sé qué* per indicare qualcosa di indefinibile è stato indicato da Porcheras Mayo nella *Celestina*, ma Armisen segnala la presenza di un concetto analogo già in Juan de Mena³⁰⁷. Nel XVI sec. la sua diffusione aumenta. Juan de Valdés nel *Diálogo de la lengua* mostra apprezzamento per il suo uso, in quanto distingue quest'espressione da altre "partezillas" che non hanno significato né funzione, mentre questa "tiene gracias, y muchas veces se

dize a tiempo que significa mucho"³⁰⁸. È molto frequente in Boscán, è usato da Garcilaso (solo una volta), Antonio de Guevara, Juan de la Cruz, Alonso de Barros, Pedro de Padilla, Cervantes. Non ce n'è traccia invece in altri poeti lirici italianeggianti come Aldana, Castillejo, Herrera, Alcázar³⁰⁹. Nel XVII sec. l'espressione avrà fortuna soprattutto nel teatro e nella poesia narrativa e burlesca e nella prosa religiosa ma non in quella lirica³¹⁰. Si trattava di un'espressione comune, con una sfumatura colloquiale, legata tanto alla sfera religiosa come a quella profana, con cui si alludeva ad uno stato d'animo sperimentabile da chiunque. Nel *no sé que* troviamo dunque ancora una volta un elemento che lega Garcés a Juan Boscán. Questi infatti usa quest'espressione con grande frequenza, sia nella traduzione del *Cortesano* che nella sua poesia: "la abundancia del no sé qué en Boscán impide un catálogo exhaustivo, que se hace difícil por la problemática delimitación de muchos casos"³¹¹.

Sulla funzione di quest'elemento i critici discordano: Krebs a proposito della traduzione del *Cortesano*, afferma che Boscán usa l'espressione "significativa y sobriamente", sia quando lo traduce dall'originale che quando lo introduce per sua scelta³¹²; Morreale crede che il suo uso nella poesia più che una manifestazione di platonismo sia il sintomo di scarsa immaginazione e strumento di soluzione nei casi di "dificultad verbal"³¹³ e la mette in relazione con le iperboli numeriche frequentemente usate da Boscán. Armisen, pur ammettendo che questa posizione sia in certi casi condivisibile, sostiene che "no explica los casos más interesantes"³¹⁴. Egli ravvisa nel *no sé que* due aspetti, entrambi avvertiti e variamente utilizzati da Boscán: quello colloquiale, legato quindi alla ricerca di "descuido" e al programmatico rifiuto dell'affettazione e quello appartenente all'espressione poetica, frutto di una lunga tradizione di cui il poeta barcellonese è senza dubbio cosciente. "Boscán expresa la respetuosa renuncia a definir lo inefable frecuentemente con un cierto tono coloquial y de desenfado, pero creo equivocado que lo hiciese inadvertida o siquiera indiscriminadamente". Nel *no sé que* "lo culto y lo popular presentan [...] una imbricación que ha de ser advertida" (p.18, n.19)³¹⁵.

Ma troviamo anche un uso del *no sé que* molto vicino geograficamente e temporalmente a Garcés, proprio nell'altra opera petrarchista americana, la *Miscelánea Austral* di Diego Dávalos y Figueroa. Nel Coloquio VII della sua opera infatti, Dávalos dà una definizione della bellezza basata sulla soggettività, considerata quindi non come caratteristica degli oggetti ma come percezione del soggetto. In tale definizione, per spiegare la bellezza riscontrabile in donne le cui varie parti non si possono definire belle, fa uso del concetto del *no sé qué*, rivendicato da Sobrevilla come "una de las grandes contribuciones del pensamiento iberoamericano a la formación de la estética moderna"³¹⁶. David Sobrevilla scorge una linea di elaborazione di questo concetto che dai primi esempi di fine Quattrocento (*La Celestina*) passa attraverso Juan de Valdés, Juan Boscán, Santa Teresa e Juan de la Cruz fino a Gracián e al Padre Feijóo, con ramificazioni americane. Infatti l'uso che ne fa Dávalos - appartenente alla linea psicologico-estetica dello sviluppo del *no sé qué* - "no fue un caso aislado en el pensamiento estético peruano, sino que se la vuelve a encontrar en el apologético (1662) de Juan de Espinosa Medrano en favor de don Luis de Góngora" (p.64).

III. Conclusioni: Una traduzione di che tipo e per chi?

In conclusione di questo studio preliminare è necessario chiedersi - poiché "l'atto del tradurre è largamente condizionato dai suoi stessi fini, e questi vengono sempre determinati dalla prospettiva del sistema, o dei sistemi, riceventi"³¹⁷ - che tipo di traduzione sia quella di Garcés e a quale pubblico sia rivolta. Essa appare dopo decenni di diffusione del *Canzoniere* in versione originale, quando tutta la poesia ispanica è già imbevuta di quei versi e delle loro imitazioni italiane e spagnole, e nessuno sembra avere la necessità di una traduzione. Colui che osa affrontare una tale impresa - di grande difficoltà e apparentemente non necessaria né richiesta - è un uomo dedito principalmente al commercio e alla scienza mineraria e che scrive in una lingua non sua³¹⁸.

Garcés, nonostante la ricchezza dei materiali preliminari - spia di una coloniale necessità di legittimazione culturale - ci fornisce ben pochi elementi espliciti che possano indirizzarci a capire cosa lo spinga a tradurre il *Canzoniere* e per quale pubblico lo faccia. Come sappiamo, non redige un vero e proprio testo prologale del tipo che, in assenza di uno sviluppo della riflessione teorica sulla traduzione, tradizionalmente, forniva una sede all'espressione della posizione del traduttore rispetto alla sua opera. Questi testi "permiten vislumbrar [...] si no una teoría explícita y orgánica, sí al menos la mentalidad prevalente en los traductores", anche se molto spesso erano quasi totalmente basati su *topoi*³¹⁹.

Nei vari componimenti preliminari dei *Sonetos y canciones* sono disseminati alcuni di questi *topoi*, ma appaiono costantemente dominati dal vanto da parte del traduttore delle proprie benemerienze (benché principalmente non letterarie), una preoccupazione che torna di continuo ad affacciarsi nelle parole di Garcés. Le principali difficoltà che Garcés registra sono quelle dovute al fatto di tradurre in una lingua non sua e quelle, topiche, legate alla sua mediocrità. Non fa invece cenno al pubblico a cui intendesse rivolgersi, non cita *auctoritates*, né precedenti, né modelli, né metodi a cui faccia riferimento e non fa considerazioni teoriche. Neppure dice di tradurre per contribuire alla diffusione dell'opera di Petrarca tra i lettori spagnoli.

Lo stesso si può dire delle altre due sue traduzioni, le cui ragioni date nei materiali liminari sono relegate a poche parole (per i *Lusiadas* "porque no quedassen sepultados / hechos y versos tan soberanos / en solo Portugal" e per il *De regno* "por parecerme provechoso entretenimiento para herederos de grandes Reynos y Señoríos"). Questi prologhi sembrano invece principalmente indirizzati al compimento del piano complessivo di Garcés per ottenere una ricompensa; le tre grandi traduzioni vengono inserite senza ulteriori commenti in un complesso di azioni benemerite di ogni tipo.

Garcés andava senz'altro fiero della sua impresa, e della sua abilità. Si rendeva conto delle difficoltà che la sua opera comportava, tanto da sperare nell'accrescimento dei suoi meriti agli occhi del re grazie ad essa. Però tace, e rimane così oscuro, il vero motivo per cui si sia voluto accingere ad un'impresa tanto vasta e impegnativa. A differenza di molti altri traduttori dell'epoca non sembra preoccuparsi dell'accoglienza alla sua opera, del fatto che probabilmente sarebbe stata poco adeguatamente apprezzata. La poca stima per l'esercizio della traduzione era uno dei temi più trattati nei prologhi e su cui i traduttori più concordavano. A ciò si deve aggiungere che siamo nell'epoca in cui divampava la polemica contro le traduzioni da "lingue facili", e soprattutto contro le traduzioni dall'italiano, che attiravano le ironie e le critiche di scrittori e intellettuali e che trovò eco nel *Quijote*. Nelle parole di Garcés, però, tali questioni non compaiono, almeno esplicitamente: non si accenna mai a questo aspetto, benché nei testi preliminari non manchino oscure allusioni a critiche e a un pubblico cui si invia l'originale prima che si stampi per averne il beneplacito. Il traduttore sembra preoccuparsi solo di difendersi dai rimproveri basati sulla sua padronanza di una lingua non materna, anche se secondo l'ipotesi che abbiamo avanzato, dietro all'invito a integrare la traduzione mancante di *Verdi panni*, ci potrebbe essere una sfida proprio ai critici delle traduzioni da "lingue facili".

Crediamo che la spinta più importante a questa impresa debba essere venuta a Garcés dal gruppo di letterati e intellettuali che frequenta a Lima, la cui passione per la cultura italiana, attraversata dalla imperiosa necessità di legittimare la propria posizione in tutti i sensi periferica, è totalizzante. Il "Parnaso" di Lima si incontra e dibatte come se si trovasse in una corte italiana, e Petrarca è tra i massimi poli di riferimento culturale di ciascuno di questi coloni americani ansiosi di riscatto. Non pensiamo però tanto ad una spinta nel senso di una richiesta pressante a cui accenna topicamente nei materiali preliminari. Piuttosto Garcés deve aver pensato a loro (e forse agli intellettuali della metropoli che essi in fondo emulavano) come pubblico ideale per l'opera che voleva scrivere, una traduzione destinata più che a chi non era in grado di leggere l'italiano, a chi conosceva già il *Canzoniere* ed era in grado perciò di rendersi conto dell'abilità del traduttore nel rendere l'originale e di apprezzare le soluzioni traduttive.

Anche la lingua che Garcés usa, ricca di italianismi che "alludono" all'originale e non esente da forzature per accostare il castigliano all'italiano, sembra rivolta al circolo di intellettuali di Lima e pensata per la loro passione per l'italiano.

La traduzione di Garcés non ci pare che venga portata a termine per permettere a chi non conosce l'italiano di leggere Petrarca e magari di scrivere secondo il suo modello; e neppure per arricchirsi dando alle stampe un'opera popolare e richiesta, come succedeva per le tanto criticate traduzioni dei poemi cavallereschi.

Ha invece i tratti di un esercizio poetico e traduttivo, di una dimostrazione di abilità. Per mostrare la sua integrazione nel canone imperante in America come nella lontana metropoli, Garcés, poeta mediocre, sceglie una strada differente da quella di molti altri: invece degli esercizi poetici di imitazione che ogni poeta petrarchista del XVI secolo realizzò, si applicò ad un'impresa mai realizzata, la traduzione del *Canzoniere* nella sua totalità, mirando a riprodurlo con fedeltà. I suoi sforzi sono diretti a conservare, oltre che i contenuti, alcune delle caratteristiche formali più appariscenti del modello.

Se Garcés conosceva l'opera del suo predecessore Usque, prese le distanze dal metodo traduttivo di questi, dalla sua estrema letteralità, verso la quale in alcuni punti della traduzione appare il suo rifiuto³²⁰. Punta invece su una traduzione che alterna parafrasi, a volte anche molto libere, con una letteralità comunque meno stretta di quella di Usque, e che fa della riproduzione della metrica una delle sue caratteristiche. I suoi punti di forza, i suoi sfoggi di abilità tecnica sono apprezzabili principalmente da chi conosca il testo originale. Gli intellettuali di Lima, coloro che Garcés frequentava nella sua veste di intellettuale, forniti di 'testo a fronte' (in mente o davanti agli occhi), avrebbero potuto apprezzare da una parte la fedeltà al contenuto e la riproduzione degli aspetti metrici e, dall'altra, i brevi allontanamenti dal testo che riformulano e parafrasano senza alterare il contenuto.

In questo modo si spiegano i punti in cui Garcés sembra affidarsi ad una conoscenza previa del lettore del testo originale, come nel caso della traduzione di s5/5 o come quando traduce "onde si bella donna al mondo nacque" → *en ver que un tal extremo ha produzido* (s4/4,14), dando per noto che 'estremo' si riferisca a Laura.

Anche il fatto che l'indice del volume contenga gli *incipit* in italiano ci sembra indicare che la lettura della traduzione prevedesse la presenza di un 'testo a fronte', non tanto perché quello in castigliano aiutasse la lettura in italiano bensì per permettere un confronto continuo tra i due testi, e una valutazione delle soluzioni traduttive e della fedeltà al testo e agli schemi metrici.

Il risultato dell'impresa di Garcés, come è stato sottolineato da tutti coloro che si sono occupati di questa traduzione, non è lontanamente paragonabile alla poesia petrarchesca e neppure a quella dei grandi poeti petrarchisti spagnoli. Tuttavia è un'opera che, oltre che suscitare ammirazione per l'impresa che rappresenta, merita interesse soprattutto per il contesto in cui nasce, tanto lontano in tutti i sensi da quello della sua fonte, e per le modalità in cui la traduzione viene realizzata.

La lettura della traduzione, senza confrontarla con il suo modello, dà l'impressione del prodotto di un poeta mediocre, il cui stile è caratterizzato da un tono spesso poco aulico se non colloquiale, e che solo in qualche punto riesce a superare i propri limiti. L'accostamento con la fonte, invece, permette di apprezzare la fedeltà sostanziale che Garcés riesce a mantenere quasi sempre e rivela anche come spesso non si tratti di una fedeltà letterale ma di una riformulazione, a volte ingegnosa, altre volte sostanzialmente fallita, spesso almeno accettabile. E non mancano di venire alla luce nell'opera anche le grandi ambizioni che questo personaggio così interessante e peculiare nutriva. Nonostante le limitate qualità poetiche di Garcés, si tratta di un'impresa di cui, a prescindere dai risultati che in ogni caso non sono disprezzabili, non si può che ammirare il coraggio.

Chiudiamo queste considerazioni tornando a ribadire come questo testo, in molti sensi importante, abbia circolato per quarant'anni in edizioni moderne che lo rendevano pressoché illeggibile. Questo danno, fino al 1976, ricadeva anche su coloro che, attraverso Garcés, desideravano conoscere il *Canzoniere* di Petrarca; in seguito ha impedito ai lettori interessati ad una traduzione d'epoca ogni valutazione realistica dell'opera di Garcés e delle sue caratteristiche.

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE CITATE

Edizioni e traduzioni del *Canzoniere* di Petrarca

Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone..., Venezia, G. De Gregori, 1508

Le volgari opere del Petrarca con la espositione di Alessandro Vellutello da Lucca..., Venezia, Giovanniantonio e fratelli da Sabbio, 1525.

Il Petrarca col commento di M. Sylvano da Venafro..., Napoli, Antonio Iovino e Mattio Canzer, 1533.

Il Petrarca colla sposizione di Misser Giovanni Andrea Gesualdo..., Venezia, Giovann'Antonio di Nicolini e fratelli da Sabbio, 1533

Sonetti, canzoni e Triumphs di Messer Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca, Venezia, Nicolini da Sabbio, 1541

De los sonetos, canciones, mandriales, sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca traduzidos del toscano por Salomon Usque Hebreo. Parte primera con breves sumarios en Venecia, en casa de Nicolao Bevilacqua, MDLXVII

Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca que traduzia Henrique Garces de Lengua thoscana en castellana, Madrid, Drouy, 1591

Italia mia... y otras poesias. Textos italianos con comentario y traducción, [a c. di Carlos Alberto Ronchi March], Buenos Aires, Instituto de Estudios Italianos, 1945.

Poesias. Traducción y prólogo de Ramon Sangenis, Barcelona, Fama, 1954.

Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos. Prólogo y adiciones de Justo Garcia Morales, Traducción de E. Garces y Hernando de Hoces, Madrid, Aguilar (col. Crisol), 1957.

Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos. Prólogo y adiciones de Justo Garcia Morales, Traducción de E. Garces y Hernando de Hoces, Madrid, Aguilar, (col. Crisol) 1963 (2ª ed.).

Cancionero, rimas en vida y en muerte de Laura, Triunfos. Introducción y notas de Antonio Prieto Madrid, Emesa, 1967.

Obras I, al cuidado de F. Rico, Madrid, Alfaguara, 1978.

El cancionero: edición bilingüe, traducción y prólogo de Attilio Pentimalli, Barcelona, Ediciones 29, 1976

Obras I, al cuidado de F. Rico, Madrid, Alfaguara, 1978.

Cancionero. Introducción y notas de Antonio Prieto, traducción de Enrique Garcés, Barcelona, Planeta, 1985.

Obra poética, Madrid, Promoción y ediciones, 1985, 2 voll.

Cancionero. Introducción y notas de Antonio Prieto, cronología y bibliografía de María Hernández Esteban, traducción de Enrique Garcés, Barcelona, Planeta-De Agostini [1996]

Cancionero. Traducción, introducción y notas de Ángel Crespo, [Barcelona], Bruguera, 1983.

Cancionero, preliminares, traducción y notas de Jacobo Cortines, texto italiano establecido por G. Contini; estudio introductorio de Nicholas Mann, Madrid, Cátedra, 1989, 2 voll.

Edizioni di altri autori

Aldana, Francisco de, *Poesía*. Edición introducción y notas de Rosa Navarro Durán, Barcelona, Planeta, 1994.

Boscán, Juan, *Obras. Edición, estudio y notas de Carlos Clavería*, Barcelona, PPU, 1991

[Camões, Luís de], *Los Lusíadas de Luys de Camoes, traducidos de Portugues en Castellano por Henrique Garces dirigidos a Philippo Monarcha prime ...*Madrid, Drouy, 1591

-----, *Poesías castellanas y fragmentos de Los Lusíadas según la versión de E. Garcés (1591)*, Edición y prólogo de Martín de Riquer, Barcelona, Montaner y Simon, 1945.

Carvallo, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo. Introducción, edición y notas de Alberto Porqueras Mayo*, Kassel, Reichenberger, 1997.

Cervantes, Miguel de, *La Galatea*. Edición, introducción y notas de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

-----, *La Galatea*, edición publicada por R.Schevill y A. Bonilla, Madrid, imprenta de Bernardo Rodríguez, Madrid, 1917 (Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra).

Cetina, Gutierre de, *Sonetos y madrigales completos*, ed. Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1990².

Delicado, Francisco, *Retrato de la Lozana Andaluza*, edición de Claude Allaire, Madrid, Cátedra, 1985.

Flores de baria poesía, Prólogo edición crítica e índices de Margarita Peña, México, UNAM, 1980

Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, edición de Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 1996.

Garcilaso de la Vega "el Inca", *Comentarios reales. Selección*, Madrid, CEGAL, 1997.

Herrera, Fernando de, *Obra poética*, ed. crítica de José Manuel Blecua, Madrid 1975, 2 voll.

Juan de la Cruz, *Poesía*, a cura di G. Caravaggi, Napoli, Liguori, 1995.

León Pinelo, Antonio de, *El Epítome de la biblioteca oriental i Occidental, Náutica y Geográfica*, edición y estudio introductorio por Horacio Capel, Barcelona, Ediciones Universitat de Barcelona, D.L., 1982 (Riproduzione facsimile dell'edizione di Madrid, Francisco Martínez Abad, 1738).

[Patrizi, Francesco] *Francisco Patricio De Reyno y de la institucion del que Ha de Reynar, y de como deve auerse con los subditos, y ellos con el. Donde se traen notables exemplos, e historias, y dichos agudos, y peregrinos. Materia gustosissima para todo genero de gentes. Traduzido por Henrique Garces de Latin en Castellano. Dirigido a Philippo Segundo deste nombre y primer Monarca de las Españas y de las Indias. Con privilegio. En Madrid, por Luis Sanchez MDXCI*

Trenado de Ayllón, *Arte muy curiosa por la qual se enseña muy de rayz el entender y hablar la Lengua italiana, con todas las reglas de pronuciación y acento y declinación de las partes indeclinables, q'a esta lengua nos oscurecen*, Medina, Sanctiago del Canto, 1596

Seconda parte delle stanze di diversi autori. Nouamente mandata in luce. Alla nobilissima signora Camilla Imperiale. Con privilegio. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari MDLXIII,

Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. Cristina Barbolani, Madrid, Cátedra, 1984.

Studi, dizionari, e altro

Accademia della Crusca-Opera del vocabolario, *Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca*, Firenze, 1971, 2 voll.

Alcántara, Manuel, *La incorporación de la frase hecha en la poesía española. (Notas para un estudio)*, in «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», LXIII (1957), pp. 222-250.

-----, *La poesía de S. Juan de la Cruz*, Madrid, Aguilar, 1958.

-----, *La recepción de Os Lusíadas en España*, in Id., *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1974, III, pp. 9-40.

-----, *La lengua poética de Góngora* in Id., *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1978, V, 11-238.

Alvar, Carlos, *Notas para el estudio de las traducciones italianas en Castilla durante el s. XV*, in «Anuario Medieval», 2 (1990), pp. 23-41.

Antonio, Nicolás *Biblioteca Hispana Nova*, Madrid, 1783-88, ed. facsimile, Torino, Bottega d'Erasmus, 1963, 2 voll.

Arce Joaquín, *Italiano y español en una traducción clásica: confrontación lingüística*, *Actas del XI Congreso de Linguística y Filología Romanica*, Madrid, CSIC, 1968, pp. 801-16.

Armisen, Antonio, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Universidad - Libros Pórtico, 1982.

Asensio, Eugenio, *La lengua compañera del Imperio*, «Revista de filología española» XL (1960), pp. 399-413.

-----, *La fortuna de Os Lusíadas en España (1572-1672)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1973.

Avenzoa, Gemma, *Registro de filigranas de papel en códices españoles*, in «Incipit», XIII (1993), 1-13.

-----, Germán Orduna, *Registro de filigranas de papel en códices españoles*, in «Incipit», X (1990), pp. 1-15.

Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1997 [1970¹].

Balmas, Enea, *Prime traduzioni del Canzoniere nel Cinquecento francese: Vasquin Philieul*, in *Premio città di Monselice per una traduzione letteraria. «Traduzione e tradizione europea del Petrarca». Atti del Convegno sui problemi della traduzione letteraria (Monselice, 1974)*, Padova, Antenore, 1975.

Battaglia, Felice, *Enea Silvio Piccolomini e Francesco Patrizi. Due politici senesi del Quattrocento*, Firenze, Olschki, 1936.

Battaglia Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1984-

Bellati, Giovanna, *Il primo traduttore del Canzoniere petrarchesco nel Rinascimento francese: Vasquin Philieul*, in «Aevum», LIX.2 (1985), pp. 371-398.

Bellini, Giuseppe, *Nueva Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997.

Belloni, Gino, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Padova, Antenore, 1992.

Bermúdez Gallegos, María, *Ipetrarquismo [sic] y aculturamiento 'La canción al Piru de Henrique Garces*, in «Romance Languages Annual», 1 (1989).

Bertini, Giovanni Maria, *Aspetti culturali del refrán*, in *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos en ocasión de su 60º aniversario*, Madrid, Gredos, 1960, I, pp.247-262

Bianchi, Dante, *Di alcuni caratteri della verseggiatura petrarchesca* in «Studi Petrarcheschi», VI (1956), pp. 81-121.

Biblia. Biblioteca del libro italiano antico. (dir. A. Quondam). *La biblioteca volgare I. Libri di poesia* (a c. di Italo Pantani) Milano, Editrice Bibliografica, 1996.

Bigi, Emilio, *La rima del Petrarca* in Id. *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967, pp. 30-43.

Blecua, Alberto, *Gregorio Silvestre y la poesía italiana*, in *Actas del coloquio interdisciplinar "Doce Consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés"* (Bologna, 1976), Roma, Instituto español de cultura, 1976.

Bongi, Salvatore, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia descritti e illustrati da S.B.*, Roma, 1890-1895, 2 voll.

Bucalo, Maria Grazia, *Los italianismos en las Novelas Ejemplares de Miguel de Cervantes Saavedra*, in «Cuadernos de filología italiana», 5 (1998), pp. 29-80.

Bujanda, J.M de, *Index de l'Inquisition Espagnole 1583, 1584*, (vol VI de l'Index des Livres Interdites, dir. J.M. de Bujanda), Centre d'Études de la Renaissance, Éditions de l'Université de Sherbrooke-Droz, 1990

-----, *Index de Rome 1557, 1559, 1564. Les premiers index romains et l'index du Concile de Trente*, (vol VIII de l'Index des Livres Interdites, dir. J.M. Bujanda), Centre d'Études de la Renaissance, Éditions de l'Université de Sherbrooke-Droz, 1990.

-----, et al., *Thesaurus de la littérature interdite au XVIIe siècle Auteurs ouvrages, éditions* (vol. X de l'Index des Livres Interdites, dir. J.M. de Bujanda), Centre d'Études de la Renaissance, Éditions de l'Université de Sherbrooke-Droz, 1996

Campos, Juana – Ana Barella, *Diccionario de refranes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995².

Canals Piña, Jorge, *Petrarca en el Tesoro de Sebastián de Covarrubias*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», XLII (1994), pp. 573-585.

-----, *Salomón Usque, traductor del Canzoniere de Petrarca*, tesis doctoral, Director: Alberto Blecua, 2001 (publicato in www.tdcat.cbuc.es)

Canonica, Elvezio, *Il Canzoniere tradotto in spagnolo, nel Perù, dal minatore portoghese Henrique Garcés (1591)*, in *Dynamique d'une expansion culturelle: Petrarque en Europe, du XIV au XXe siècle. Actes du XXVI^e Congrès International du CEFI (Turin-Chambery, 1995)*, ed. P.Blanc, Paris, Champion, 2001, pp. 337-346

Cardozo, Lubio, *Andrés Bello y Enrique Garcés, traductores de Petrarca*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», 295 (1975), pp. 183-93.

Carr, Derek C., *A Fifteenth Century Castilian Translation and Commentary of a Petrarchan Sonnet: Biblioteca Nacional, MS. 10186, folios 196r-199*, in «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», V.2 (1981), pp. 123-143.

[Casas, Cristóbal de las], *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana de Christoval de las Casas ... et accresciuto di nuovo da Camillo Camilli di molti vocaboli che non erano nell'altre jmpressioni*, Venetia MDCVIII, appresso Matthio Valentino. [l'editio princeps è del 1570]

Castañeda, C., *Circulación, censura y apropiación de libros al norte de la Nueva España*, in *La formación de la cultura virreinal, I. La etapa inicial*, eds. Kohut, Karl, Rose, Sonia V., Frankfurt, Vervuert - Madrid, Iberoamericana 2000, pp. 271-283

Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español (www.mcu.es.ccpb/index.html)

Cerrón Puga, María Luisa, *Introducción*, in Francisco de la Torre, *Poesía completa*, ed. M.L Cerrón Puga, Madrid, Catedra, 1985.

Chang Rodriguez, Raquel, *Una lirica in germe*, in *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, dir. Dario Puccini, Saúl Yúrkievich, Torino, Utet, 2000, vol I, pp. 161-168.

Chevalier, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du Roland Furieux*,

Bordeaux, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines, 1960.

Chevalier, Maurice, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.

Chiarelli, Giuseppe, *Il "De Regno" di Francesco Patrizi*, in «Rivista Internazionale di Filosofia del Diritto», XII (1932), pp. 716-738.

Cisneros, Luis Jaime, *Sobre literatura virreinal peruana (Asedio a Dávalos y Figueroa)*, in «Anuario de Estudios Americanos», XII (1955), pp. 219-252.

Clemente San Román, Yolanda, *Tipobibliografía madrileña. La imprenta en Madrid en el siglo XVI (1566-1600)*, Kassel, Reichenberger, 1998, 3 voll.

Colombi-Monguió, Alicia de, *Las visiones de Petrarca en la América virreinal*, in «Revista Iberoamericana», 48 fasc.118-119 (1982), pp. 536-586.

-----, *Petrarquismo peruano. Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral*, London, Tamesis, 1985.

Compagno, Filomena, *Glossario di alcuni settori del "Cancionero General" di Hernando del Castillo (Canciones, Glosas de motes, Villancicos)*, tesi di laurea discussa presso l'Università di Roma nel 1988, relatori E. Scoles / P. Botta), 3 voll.

Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*. Texte établi, annoté y présenté par Louis Combet, Bordeaux, Institut d'études ibérique et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

Cruz, Anne, *The Trionfi in Spain: Petrarchist Poetics, Translation Theory, and the Castilian Vernacular in the Sixteenth Century*, in *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*. Eds. K. Eisenbichler - A. Iannucci. University of Toronto, Dovehouse, 1990, pp. 307-24

Curtius, Ernst Robert, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1995.

D'Agostino, Alfonso, *El Inca Garcilaso traductor de los "Dialoghi d'amore" de León Hebreo*, in *Del Tradurre I*, Roma Bulzoni, 1992, pp. 59-77.

-----, *Enrique Garcés, traduttore di Petrarca*, in *Libri, idee, uomini tra l'America Iberica, l'Italia e la Sicilia. Atti del Convegno di Messina*, a cura di A. Albonico, Roma Bulzoni, 1993, pp. 131-149.

Delgado Casado, Juan, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XII)*, Madrid, Arco/Libros, 1996.

De Robertis, Domenico, *L'appendix aldina e le più antiche stampe di rime dello stil novo*, in *Editi e rari*, Milano, Feltrinelli 1978, pp. 27-49.

Diccionario Histórico y Biográfico del Perú (siglos XV-XX), Dir. Carlos Milla Batres, Lima, Ed. Milla Batres, 1986, 9 voll.

Dionisotti, Carlo, *Fortuna del Petrarca nel '400*, in «Italia medioevale e umanistica», 17 (1974), 61-113.

Dondi, Cristina, *Per un censimento di incunaboli e cinquecentine postillate dei Rerum vulgarium fragmenta e dei Triumphi*. London. British Library, in «Aevum», LXXIV.3 (2000), pp. 675-707.

Dutton, Brian, *El cancionero del siglo XV (1360-1520)*, Salamanca, Universidad, 1991, 7 voll.

Eguiguren, Luis Antonio, *Diccionario Historico Cronologico de la Real y Pontificia Universidad de San Marcos y sus Colegios*, Lima, Imp. Torres Aguirre, 1940.

Fowler, Mary, *Catalogue of the Petrarch Collection bequeathed by Willar Fiske*, Oxford Univ. Press 1916

Frenk, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1990.

Fucilla, Joseph, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Anejos RFE, n.72, 1960.

Gallego Morell, Antonio (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de el Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo y Vargas y Azara*, Madrid, Gredos, 1972 (2 ed. revisada y adicionada).

Gallina, Anna Maria, *Contribuiti alla storia della lessicografia italo-spagnola dei secoli XVI e XVII*, Firenze, Olschki, 1959.

García Peres, Domingo, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del colegio nacional de sordo-mudos y de ciegos, 1890.

Gallardo, B.J., *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Gredos, 1968 (facsimile

dell'edizione Madrid, 1863-1889), 4 voll.

González Ollé, Fernando, *Los sufijos diminutivos en castellano medieval*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.

Gorni, Guglielmo, *Il petrarchismo metrico in Italia*, in «Studi Petrarqueschi», n.s. IV (1987), pp.219-228.

-----, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993.

Goyri, Nicolás de, *Estudio crítico analítico sobre las versiones españolas de los Lusíadas*, Lisboa, 1880.

Greene, Roland, *This phrasis is continuous: Love and Empire in 1590*, in «Journal of Hispanic Philology», XVI.2 (1992), pp. 237-252.

Henríquez Ureña, Pedro, *El endecasílabo castellano*, in Id. *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad, 1961, pp. 271-348.

Hortis, Attilio, *Catalogo delle opere di Francesco Petrarca esistenti nella petrarchesca rossettiana.* Trieste, 1874.

Infantes, Victor, *Romançar del vulgar toscano. La literatura italiana que leyeron los españoles (1550-1600)*, in *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento*, ed. E. Sánchez García, A. Cerbo, C. Borrelli, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2001, pp. 213-226.

Keniston, Hayward, *The syntax of castilian prose. The sixteenth century*, Chicago, The University Of Chicago Press, 1937.

Kossoff, David, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, Real Academia Española, 1966.

Krebs, Ernesto, *Boscán, traductor del Cortesano de Castiglione*, in «Boletín de la Academia Argentina de Letras», 83 (1957), pp. 109-132, 231-329, 587-667.

Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1991⁹.

Lefevre, André, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Torino, UTET, 1998.

Leonard, Irving, *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

Lida de Malkiel, María Rosa, *La hipótesis sagrada en la poesía castellana del siglo XV* in *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1977, pp. 291-310

Lohmann Villena, Guillermo, *Enrique Garcés descubridor del mercurio en el Perú, poeta y arbitrista*, in «Anuario de Estudios Americanos», V (1948), pp. 439-82.

Machado, Diogo Barbosa, *Biblioteca lusitana historica, crítica e cronológica*, Coimbra, Atlántida 1965, 4 voll. (Riproduzione facsimile dell'edizione: Lisboa, Officina de A.I. de Fonseca, 1741).

Macola, Erminia, *El no sé qué como percepción de lo divino*, in *Santa Teresa y la Literatura Mística Hispanica, Actas del I Congreso sobre Santa Teresa y la mística hispanica*, Madrid, EDI-6, 1984, 33-43.

Macri, Oreste, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1949, pp. 383-85.

-----, *Alcune aggiunte al dizionario di Joan Corominas*, in «Revista de Filología Española», XL (1956), pp. 127-170.

Manual de literatura hispanoamericana I. Epoca virreinal (coord. Felipe B. Pedraza Jiménez) , Pamplona, Cénlit ediciones, 2000.

Martínez Bujanda, Jesús, *Índice de libros prohibidos en el siglo XVI* in «Arbor» 421 (1981), pp. 7-14.

Martínez Kleiser, Luis, *Refranero general ideológico español*, Madrid, Hernando, 1982.

Mazzotti, José Antonio, Introducción: *El "Discurso en loor de la poesía" y el aporte de Antonio Cornejo Polar*, introduzione a *Discurso en loor de la poesía*. Estudio y edición por Antonio Cornejo Polar, editado por J.A. Mazzotti, Berkeley, Latinoamericana, 2000

Medina, José Toribio, *La imprenta en Lima*, Amsterdam N. Israel, 1965 [riproduzione anastatica dell'ed.Santiago del Chile 1904-1907], 4 voll.

-----, *Escritores americanos celebrados por Cervantes en el Canto a Caliope*, Santiago, 1926.

-----, *Biblioteca Hispanoamericana*, Amsterdam, N.Israel, 1968 [riproduzione anastatica dell'ed. Santiago del Chile, 1898-1907], 7 voll.

Mendiburu, Manuel de, *Diccionario histórico biografico del Perú. Parte primera que corresponde a la época de*

la dominacion española, Lima, Impr. de J.F. Solis 1874-1890, 8 voll.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de la poesía hispano-americana*, vol II (Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, vol. X).

Micó, José Maria, *Norma y creatividad en la rima idéntica (a propósito de Herrera)*, in «Bulletin Hispanique», 86 (1984), pp. 257-308.

-----, *Verso y traducción en el Siglo de Oro*, in «Quaderns. Revista de traducció», 7, 2002, 83-94

Mimo, Simonetta, *Los Dialoghi d'amore de León Hebreo y sus traducciones castellanas*, (tesi di laurea, Rel. Prof. J.L. Rivarola, Università di Padova, a.a. 1996-1997).

Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1998², 2 voll.

Monguió, Luis, *Sobre un escritor elogiado por Cervantes. Los versos del perulero Enrique Garcés y sus amigos (1591)*, University of California Publications in Modern Philology 58, n.1, Univ. Of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1960.

Morales Padrón, Francisco, *Historia de Hispanoamérica*, Sevilla, Universidad, 1972.

Morreale, Margherita, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el renacimiento español*, Madrid, Real Academia Española 1959, (Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1), 2 voll.

-----, *Appunti per uno studio sulle traduzioni spagnole dell'"Orlando Furioso" nel Cinquecento*, in *Le prime traduzioni dell'Ariosto*, Padova, Antenore, 1977.

-----, *I canti di Giacomo Leopardi in una suggestiva traduzione spagnola recente*, «Atti dell'Accademia dei Lincei. Rendiconti della classe di scienze morali, storiche e filologiche», s.9, v.10 (1999), pp. 335-385.

Muñoz Raya, Eva- Noguera Valdivieso, Enrique, *Tres versiones castellanas de un soneto de Petrarca (sobre las traducciones recientes del Canzoniere)*, in *Reflexiones sobre la traducción. Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar 'Teoría y Práctica de la Traducción'*, Cádiz, Universidad, 1994, pp. 445-459.

Natali, Giulio, *Storia del 'non so che'*, in «Lingua Nostra», XII (1951), pp. 45-49

-----, *Ancora sul non so che*, in «Lingua Nostra», XIX (1958), pp. 13-16.

Norton, F.J., *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

Núñez, Estuardo, *El primer traductor de Petrarca y Camoens en América*, in «Cuadernos americanos», XVIII.1 (1959), pp. 234-242.

-----, *Las letras de Italia en Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968.

-----, *Henrique Garcés múltiple hombre del Renacimiento* in *La tradición clásica en el Perú virreinal*, ed. T. Hampe Martínez, Lima, Universidad de S. Marcos, 1999, pp. 129-144.

Orduna, Germán, *Registro de filigranas de papel en códices españoles*, in «Incipit», V (1985), pp. 5-10.

-----, *Registro de filigranas de papel en códices españoles*, in «Incipit», VII (1987), pp. 1-6.

O'Kane, *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1959.

Palau y Dulcet, Antonio, *Manual del librero hispano-americano*, Barcelona-Oxford, Palau y Dulcet-Dolphin Book, 1948-1977, 2ª ed. corregida y aumentada por el autor.

Paolino, Laura, *Per l'edizione del commento di Francesco Patrizi da Siena al Canzoniere di Petrarca*, in «Nuova Rivista di Letteratura italiana», 2.1 (1999), pp. 155-82

-----, *Il fratello di Madonna Laura. Spigolature di biografia petrarchesca dal commento di Francesco Patrizi ai "Rerum Vulgarium Fragmenta"*, in «Studi Petrarcheschi, n.s. XIII (2000), pp. 243-306.

Pazzaglia, Mario, *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni, 1994.

Peconi, Antonio, *Libri e stampatori italiani nella Nuova Spagna del secolo XVI*, in «Quaderni ibero-americanos», 51-52 (1978-79), pp. 165-170.

Pérez Pastor, Cristóbal, *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid (siglo XVI)*,

Madrid, Tip. de los huérfanos, 1891.

Petrarch Catalogue of the Petrarch Collection in the Cornell University Library, The Milwood, New York, 1974.

Porqueras Mayo, Alberto, *El no sé qué en la Edad de Oro española*, in «Romanische Forschungen», 78 (1966), pp. 314-337

-----, "El 'no sé qué' en el Siglo de Oro", *Romanische Forschungen* 78, 1966, pp.314-3

-----, *Función de la fórmula 'no sé qué' en textos literarios españoles (siglos XVIII-XX)* in *Actas del XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas*, vol IV, ed. A. Quilis, Madrid, CSIC, 1968 (RFE, Anejo 86), pp. 2161-2181

-----, *El no sé qué en la literatura española*, in *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, pp.11-59.

Pöckl, Wolfgang, *Apuntes para la historia de traducere / «traducir»*, in «Hieronymus Complutensis», 4-5

Pulsoni, Carlo, *Rime e serie rimiche in Petrarca*, in «Studi Petrarqueschi», n.s. X (1993), pp. 1-79.

Renouard, Ant. Aug., *Annales de l'imprimerie des Alde*, Paris, Jules Renouard, 1834.

Rico, Francisco, *El destierro del verso agudo*, in *Homenaje a José Manuel Blecua ofrecidos por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-38.

Rodríguez Marín, Francisco, *Luis Barahona de Soto: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, "Sucesores de Rivadeneyra", 1903.

-----, *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección de G. Correas*, Madrid, Tip. de la «Revista de Archivos Bibliotecas y Museos», 1926.

Romeu Figueras, José, *Una versión castellana de la sextina «A qualunque animale alberga in terra» de Petrarca, impresa en Barcelona, 1560-61. Para el estudio del género en las letras españolas*, in *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino 1910-1970*, Madrid, Castalia, 1975, 565-581.

Rössner, Michael, *La nieve de aquella sierra ofende a la flaqueza de mi vista' o la perfeccion humanista frente al 'abismo andino': Dávalos y Figueroa y su Miscelánea Austral* in *La formación de la cultura virreinal. I. La etapa inicial*, eds. Kohut, Karl, Rose, Sonia V., Frankfurt, Vervuert - Madrid, Iberoamericana 2000, pp. 93-102.

Rovira, Carlos, *Petrarchismo e accademia in Messico. Il Canzoniere Flores de varia poesía*, in Id. *Tre referenti italiani nella tradizione ispano-americana*, Macerata, Pubblicazioni dell'Università di Macerata, 1999, pp. 13-43.

Rozas, Juan Manuel, *Petrarquismo y rima en -ento*, in *Filología y crítica hispanica. Homenaje al prof. F. Sánchez Escribano*, Atlanta, Emory State University, Ediciones Alcalá, 1969, vol II, pp. 67-85.

Russell, Peter, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Bellaterra, Universidad, 1985.

Ruiz Casanova, José Francisco, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000.

Ruta, Maria Caterina, *Petrarca nuovamente in Spagna*, in «Testo a fronte», 9 (1993), pp. 71-76.

Salvá y Mallen, Pedro, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Valencia, 1872, 2 voll.

Samonà, Carmelo, *I concetti del gusto e di 'no sé qué' nel padre Feijoo e la poetica di Muratori*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 141 (1964), pp. 117-124.

Sánchez, L.A., *Los poetas de la colonia y de la revolución*, Lima, PTCM, 1947.

-----, *Historia comparada de la literatura americana*, Buenos Aires, Losada 1973.

Sansone, Giuseppe, *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, in Id. *I luoghi del tradurre*, Milano, Guerini, 1991, pp. 11-34.

-----, *Dante francese, Dante spagnolo* in Id. *I luoghi del tradurre*, Milano, Guerini, 1991, pp. 61-84.

Santoyo, Julio-César, *Aspectos de la reflexión traductora en el siglo de Oro español*, in *Muratori di Babele*, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 263-278.

Sarmiento, Edward, *Concordancias de las obras poéticas en castellano de Garcilaso de la Vega*, Madrid, Castalia, 1970.

- Sberlati Francesco, *Sulla dittologia aggettivale nel "Canzoniere"*, in «Studi Italiani», VI.2 (1994), 5-70.
- Segre, Cesare, *Le isotopie di Laura*, in Id. *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 66-80.
- Segura Covarsi, Enrique, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro* (Anejo V de Cuadernos de Literatura), Madrid, CSIC, 1949.
- Silva, António de Moraes, *Grande Dicionário da Língua portuguesa*, Editorial Confluencia 1949-59.
- Silva, Inocencio Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Lisboa, Imprenta Nacional, 1859.
- Simón Díaz, *Autores extranjeros traducidos en castellano*, en impresos publicados durante los siglos XV-XVII, «Cuadernos bibliográficos», 40 (1980), pp. 23-52.
- Sobrevilla, David, *El inicio de la estética filosófica en el Perú. La belleza y el arte de la poesía en Dávalos y Figueroa y la Poetisa Anónima*, in *La formación de la cultura virreinal. I. La etapa inicial*, eds. Kohut, Karl, Rose, Sonia V., Frankfurt, Vervuert, Madrid, Iberoamericana 2000, pp.59-73
- Tacchella, Lorenzo, *Paolo Pansa, umanista arquatense del Cinquecento. Decano di S. Maria in Vialata di Genova Arciprete di Rapallo*, Genova, s.n. 1994.
- Tauro, Alberto, *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*, Lima, 1948.
- Teatro español del Siglo de Oro*, risorsa elettronica: CD-Rom, Chadwick Healey España, 1997-8),
- Terlingen, J.H., *Los italianismos en español desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVII*, Amsterdam, 1943
- Terracini, Lore, *Una frangia agli arazzi di Cervantes*, in *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, a c. di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1968, pp. 281- 311
- , «Cuidado» vs. «descuido». *I due livelli dell'opposizione tra Valdés e Boscán*, in *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*, Torino, Stampatori, 1979, pp. 55-86.
- , *Unas calas en el concepto de traducción en el Siglo de Oro español*, in *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la Lengua española*, ed. A. Alonso González et al., Madrid, Arco Libros, 1996, vol I, pp. 939-954.
- Toury, Gideon, *Analisi descrittiva della traduzione in Teorie contemporanee della traduzione*, ed. Siri Neergard, Milano, Bompiani, 1995 pp. 181-223.
- Villar, Milagros, *Códices petrarquescos en España*, Padova, Antenore, 1995 (Censimento dei codici petrarcheschi 11).
- Vitale, Maurizio, *La lingua del Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta) di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996.

ABBREVIAZIONI

Aut: Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, [1726], edición facsímil, Madrid, Gredos, 1963, 3 voll.

CORDE *Corpus diacrónico del español* (risorsa elettronica, www.rae.es)

Cuervo R.J. Cuervo, *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, A. Roger y F. Chernoviz, Paris, 1886-93. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1953-74

DCELCH: Corominas, Joan – Pascual José A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980, 6 voll.

Ed. Santagata: Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996

Tesoro: *Covarrubias de Orozco, Sebastián de*, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1994

NOTE

¹ Lohmann Villena *Enrique Garcés*, p. 439.

² Miguel de Cervantes, *La Galatea*, Ed. Avalle Arce, vol II, p. 214, vv.15-22 e cf. anche ed. di Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, t. II, p.227. Gli altri ingegni americani lodati sono: Francisco de Terrazas, Alonso Picado, Alonso de Estrada, Juan de Avalos y Ribera, Sancho de Ribera, Pedro de Montesdoca, Diego Aguilar, Gonzalo Fernández, Rodrigo Fernández de Pineda, Juan de Mestanza, Baltasar de Orena, Pedro de Alvarado. Sui letterati americani citati da Cervantes cf. anche Medina, *Escritores americanos*, Santiago del Chile, 1926.

³ Il suo nome appare, con l'indicazione delle traduzioni che portò a termine e a volte qualche cenno biografico, in opere come: Antonio de León Pinelo, *El Epítome de la biblioteca oriental*, (lo cita come traduttore di *Os Lusíadas* di Camões a p. 8); Nicolás Antonio *Biblioteca Hispana Nova.*, vol I p. 563; D. Barbosa Machado, *Biblioteca Lusitana*, II, p. 448; Silva *Diccionario Bibliographico*, III, p. 183-4; Salvá y Mallen, *Catálogo*, I, n.873; García Peres, *Catálogo razonado* pp. 249-257; Toribio Medina, *Biblioteca*, t.I, pp. 504-511; Palau y Dulcet, *Manual*, Barcelona, Palau, 1961, vol. III, n.41052, vol. XII, n.215064, vol XIII, n.224265; Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña (siglo XVI)*, vol. I, n.365; Gallardo, *Biblioteca española*, vol III, n.2288-2289 (non cita la traduzione di Camões); La biografia di Garcés in forma più estesa si trova, oltre che in dizionari dedicati alla storia e cultura peruviana (per es. Mendiburu, *Diccionario Histórico*, V p. 340 ;e Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía* vol II, p. 198). L'elenco delle citazioni in opere bibliografiche non si esaurisce con le citate. Cf. Monguió *Sobre un escritor*, n.5.

⁴ Lohmann Villena, *Enrique Garcés*. La ricerca di Lohmann Villena è stata condotta sui documenti dell'Archivo General de Indias e su quelli dell'Archivo Nacional del Perú, molti dei quali sono memoriali e lettere dello stesso Garcés. Conosco l'esistenza di un articolo di Lohmann Viillena precedente a questo ma non l'ho potuto consultare (Lohmann Villena, *Henrique Garcés arbitrista y poeta*, «Documenta», 1 (1946).

⁵ Lohmann Villena, *Enrique Garcés*, p. 482.

⁶ Núñez, *El primer traductor*, pp. 234-242, Id., *Las traducciones*, pp. 116-133; Id. *Las letras de Italia* e Id., *Henrique Garcés*. Questi saggi presentano però varie inesattezze e l'enfasi posta da Núñez sul ruolo di Garcés appare a volte eccessiva.

⁷ Il proprio luogo di nascita lo dichiara egli stesso nel componimento preliminare *El traductor a su trabajo*: "Y si el frasis no fuere regulado / Al Duero y Porto encargo mi disculpa" (vv. 25-26). In quanto alla data di nascita, Sánchez la colloca invece, secondo i suoi calcoli, tra il 1535/40; García Morales e Prieto nelle introduzioni alle edizioni da essi curate della traduzione del *Canzoniere* indicano il decennio 1530-40 (senza indicare la fonte né il motivo di tale datazione); Lubio Cardozo nel suo articolo sulle traduzioni petrarchesche di Garcés e Andrés Bello (*Andrés Bello y Enrique Garcés*), indica l'anno 1535.

⁸ Garcilaso de la Vega "el Inca", nei suoi *Comentarios reales* (libro 8, XXV) colloca la scoperta nel 1567 ("el año de mil quinientos sesenta y siete, que se halló el azogue, por ingenio y sutileza de un lusitano llamado Enrique Garcés), probabilmente perché negli anni precedenti Garcés mantenne il segreto sulla sua scoperta, in attesa di poterla sfruttare commercialmente al meglio.

⁹ In un anonimo (ma forse scritto dallo stesso Garcés) sonetto preliminare a *Sonetos y Canciones (Un amigo responde por la pluma*, v.4) si afferma che Garcés scoprì il mercurio basandosi solo sulle sue letture. La stessa affermazione si trova in altri documenti. Lohmann Villena (*Enrique Garcés*, p. 445) crede necessario prenderla alla lettera, tanto più che non si conosce documentazione circa una preparazione di Garcés in campo metallurgico. Tuttavia, lo stesso Lohmann parla dell'esistenza di una dichiarazione anonima in cui si attesta che Garcés aveva visto estrarre il mercurio dal cinabrio in Spagna.

¹⁰ Cf. Morales Padrón, *Historia de Hispanoamérica*, p. 112: "El hallazgo del mercurio en América, junto con la técnica citada [il "patio"], favoreció muchísimo el aprovechamiento de las minas argentíferas americanas, que pudieron liberarse de las importaciones de mercurio"

¹¹ Cf. Leonard, *Los libros*; Peconi, *Libri e stampatori*; Castañeda, *Circulación*. Per i libri italiani che giungevano in Nueva España, cf. Peconi, *Libri e stampatori italiani*, pp. 165-168

¹² Per il petrarchismo messicano cf. Roggiano, *Poesia renacentista; Flores de baria poesía*, Prólogo, edición crítica e índices de Margarita Peña; Margarita Peña, *Nuevos datos*; J.C. Rovira, *Secolo XVI: Petrarchismo e accademia*. Per il Perú, cf. Núñez, *Las letras de Italia*; Cisneros, *Sobre literatura virreinal*; Colombi-Monguió, *Petrarquismo peruano*; Chang Rodríguez, *Una lirica in germe*, p.165; Rössner, *La nieve de aquella sierra*; Greene, *This phrasid*.

¹³ Alcuni, come Cisneros, ritengono che questo fosse semplicemente un nome dato a un gruppo di intellettuali legati all'Università di San Marcos che si riunivano; altri, tra cui Tauro e Riva-Agüero, invece pensano ad un'istituzione a sé stante (Tauro, *Esquividad y gloria*; Cisneros, *Sobre literatura virreinal peruana*; Mazzotti, *Introducción*).

¹⁴ Per es. Chang Rodríguez, *Una lirica in germe*, p.165; Bellini, *Nueva Historia* p.110.

¹⁵ I documenti sono conservati nell'Archivo General de Indias e nell'Archivo Nacional de Perú e sono stati studiati accuratamente da Lohmann Villena.

¹⁶ Cf. il documento pubblicato in: Medina, *La imprenta en Lima* (1584-1824), tomo I, pp. 432-433.

¹⁷ Cf. Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*; Innocencio Francisco da Silva *Diccionario Bibliographico*; Menéndez Pelayo *Historia de la poesía*, p. 199; Palau y Dulcet, *Manual del librero*, vol XIII, p. 177; Meregalli, *Sulle prime traduzioni spagnole*, p. 58; e le introduzioni delle edizioni curate da García Morales e Prieto.

¹⁸ *Los Lusíadas de Luys de Camoes, traduzidos en octava rima castellana por Benito Caldera, residente en Corte*, Alcalá de Henares, Juan Gracian, 1580); *La Lusíada del poeta Luys de Camoes, traduzida en verso castellano de portugues por el Maestro Luys Gomez de Tapia vezino de Sevilla*, Salamanca, Joan Perier, 1580. Cf. Asensio, *La fortuna*; D. Alonso, *La recepción*.

¹⁹ Abbiamo visto l'esemplare della Biblioteca Nacional de Madrid (R/3111) Gli esemplari che si conservano della traduzione di *Os Lusíadas* sono in numero minore rispetto a quelli delle altre traduzioni di Garcés. Nel 1951 Núñez la definiva un'opera rara (ne cita 3 esemplari) e anche nel 1999 (ma ne cita due di più). Clemente San Román (*Tipobibliografía*, II, pp. 541-542) ne elenca 13 esemplari. Ad essi possiamo aggiungere altri due, conservati presso la Biblioteca Nacional de Lisboa e la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro.

²⁰ Su Guillermo Drouy (che si firmava anche Droy, Drui e Druy), cf. Delgado Casado *Diccionario*, vol.I, n.227 e Clemente San Román, *Tipobibliografía*, I, pp. 26-27. La sua produzione non fu molto abbondante, al contrario di quella di Sánchez.

²¹ Cf. Sánchez *Los poetas*, pp. 48-49; Núñez *El primer traductor*, p. 240.

²² Cf. Núñez, *El primer traductor*, e Id. *Henrique Garcés, múltiple hombre*, p. 138. In realtà, la critica di Dávalos non nomina direttamente Garcés ma è probabile che si stia riferendo alla sua traduzione (cf. Cisneros, *Sobre literatura virreinal e Colombí - Monguió, Petrarquismo peruano*, p. 123).

²³ Nicolás de Goyri, *Estudio crítico analítico sobre las versiones españolas de los Lusíadas* (Lisboa 1880) *apud* Lohmann Villena, *Enrique Garcés*, p. 480-81.

²⁴ Luis de Camoens, *Poesías castellanas y fragmentos de Los Lusíadas según la versión de Enrique Garcés* (1591).

²⁵ Alcuni studiosi non la citano affatto tra le opere di Garcés: cf. per es. l'articolo su Garcés del *Diccionario Histórico y Biográfico del Perú*, t.IV pp. 131-132; Sánchez non la menziona nelle pagine dedicate a Garcés di *Los poetas* (pp. 45-49). Si corregge però in *Historia comparada*, p. 264, ma afferma di non conoscere l'opera; non appare nemmeno nel *Manual de Literatura hispanoamericana*, (ed. F. Pedraza Jiménez).

²⁶ Da non confondere con il filosofo dalmata Francesco Patrizi da Cherso, vissuto un secolo dopo (come fa Núñez in *El primer traductor* p. 237 e in *Henrique Garcés múltiple hombre*, p. 142). Sulla vita, l'opera, e il pensiero politico di Patrizi, cf. Battaglia, *Enea Silvio Piccolomini* (cita la traduzione di Garcés a p. 103).

²⁷ "I pochissimi codici che trasmettono quest'opera, tutti risalenti all'epoca stessa della sua composizione, lasciano bene intendere quanto sia stata scarsa, per non dire inesistente, la circolazione di questo testo al di fuori degli ambienti della corte aragonese e al di là ...del 1494" (Paolino, *Per l'edizione*). Sul commento di Patrizi, cf. inoltre Dionisotti, *Fortuna*, p. 70; Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo*, p. 59, n.3; Paolino, *Il fratello di Madonna Laura*.

²⁸ Ho visto l'esemplare della traduzione di *De Reyno* conservato alla *Academia de la Historia* di Madrid (Coll 1/1515). Questa è la traduzione di Garcés di cui si conservano più esemplari; Clemente San Román (*Tipobibliografía*, vol II, pp. 562-563) ne elenca 32 esemplari ed è possibile aggiungerne altri 12, tratti dal *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*. Se ne conservano inoltre esemplari nella Biblioteca Nacional di Rio de Janeiro, nella Biblioteca Nacional de Lisboa e nella Biblioteca Nacional de México.

²⁹ Lohmann Villena, *Enrique Garcés*, p. 478-9.

³⁰ Orazio, *Ars Poetica*, vv.385-390. Secondo Monguió (*Sobre un escritor*, n.23) Garcés dovette conoscere il testo latino perché le prime traduzioni sono contemporanee alla pubblicazione dei *Sonetos y canciones*. Un'altra reminiscenza oraziana si trova al v.9 dello stesso sonetto.

³¹ Monguió, *Sobre un escritor*, p.6.

³² E anch'egli elogiato da Cervantes. *Ibid.*, pp.6-7.

³³ Sono presenti alcuni errori di numerazione delle carte: 12 (numerata 10), 37 (numerata 27), 41 (numerata 33), 157 (numerata 158).

³⁴ Non si trova neppure tra le filigrane raccolte in: Orduna, *Registro*(1985), Id. *Registro d*(1987); Avenoza - Orduna, *Registro*; Avenoza, *Registro*.

³⁵ Elogiato anch'egli nel *Canto de Caliope* e traduttore dal portoghese. Cf. Monguió *Sobre un escritor*, p.4.

³⁶ Clemente San Román, *Tipobibliografía*, vol II, pp.566-567.

³⁷ L'esemplare posseduto da Luis Monguió (Monguió, *Sobre un escritor*, p.2), quelli della Biblioteca Civica Hortis di Trieste, della Biblioteca Pública di Palma de Mallorca, della Biblioteca della Diputación Foral de Vizcaya (Bilbao), della Biblioteca de Cataluña (Barcelona), due esemplari della Biblioteca della Real Academia Española (Madrid), della Cornell University Library e quello della Biblioteca Nacional di Rio de Janeiro e della Biblioteca Nacional di Lisbona (Dati ricavati dal *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, e da altre fonti bibliografiche, cartacee ed elettroniche).

³⁸ Il terzo sonetto ha uno schema anomalo: ABBAABBAAB CDEDCE. Di questo tipo di sonetto con fronte di 10 versi si trova qualche esempio nella letteratura italiana (per es. in Guittone e Monte Andrea, cf. Pazzaglia, *Manuale*) ma non ne conosciamo nella letteratura spagnola. I trattatisti del *Siglo de Oro* (Rengifo e Caramuel) dedicarono molte pagine alle varietà del sonetto, traendole dalla letteratura italiana, senza badare alla realtà spagnola (Baehr, *Manual.*, p.397), tuttavia neanche questi citano il sonetto con fronte di 10 versi (cf. Díez-Echarri, *Teorías métricas*, pp. 248-249). Né Navarro (*Repertorio*) né Baehr (*ibid.*) la citano tra le forme anomale di sonetto, che comunque nella letteratura spagnola hanno avuto poca fortuna, a parte il sonetto caudato.

³⁹ Questi testi, secondo Monguió, furono composti nel 1590 o 1591 a Madrid (*Sobre un escritor*, p.11). Sulle implicazioni politiche di uno di questi sonetti, cf. Greene *The phrasis*, su questo tema, anche Asensio, *La lengua*.

⁴⁰ Valenzuela fu priore di S. Domingo de Parinacocha (Cuzco); Sancho de Ribera è un personaggio ben noto, militare, encomendero e Alcalde di Lima ma non ci è giunta nessuna delle sue opere letterarie. Fr. Miguel de Montalvo fu insegnante nell'*Estudio General* di Lima e priore di S. Domingo de Cuzco. Per il Licenciado Villarreal sono state avanzate varie ipotesi ma la più probabile sembra quella di Tauro, che lo identifica con il guatemalteco Gaspar de Villarreal y Coruña. Restano sconosciuti Rodrigo Fernández (ma nel *Canto de Caliope* si loda un Rodrigo Fernández de Pineda che potrebbe essere lo stesso, cf. Sánchez, *Los poetas*, p.45 e 47) e "Adilon" che Monguió crede possa identificarsi con lo scrittore portoghese Duarte Dias. Infine, il Licenciado Emanuel Francisco potrebbe essere il portoghese Manuel Francisco de Torneo. (Monguió *Sobre un escritor*, pp 16-31).

⁴¹ Secondo Monguió (*ibid*, p.15) in questo caso la risposta è una finzione, perché il sonetto è stato composto probabilmente dallo stesso Garcés per ricordare i suoi meriti in campo minerario, e per alludere alla ricompensa che si meriterebbe per questi, così come fa anche nel terzo sonetto dedicatorio. Sono gli stessi temi e rivendicazioni che Garcés espone nei suoi numerosi *memoriales* alla corona.

⁴² Questi sonetti plurilingui vengono citati (attribuendoli entrambi a Montalvo) come esempio del genere nel trattato di poetica *Cisne de Apolo* di Luis Alfonso de Carvallo (Medina del Campo,1602) Cf. Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, diálogo II, XVII, ed. Porqueras Mayo, p.239. Anche il peruviano Dávalos y Figueroa inserì nella *Miscelánea Austral* alcuni sonetti bilingui, italiano e spagnolo (cf. Colombi-Monguió, *Petrarquismo*, pp.128-129).

⁴³ I materiali preliminari sono contrassegnati per comodità da numeri romani, non presenti nell'edizione del 1591.

⁴⁴ Naturalmente potrebbe trattarsi, più che della realtà dei fatti (come propende a credere Monguió, *Sobre un escritor*, p.19), del classico *topos* (Cf. Curtius, *Letteratura europea*, p.99).

⁴⁵ Garcés-garza (Gratulación de P. Sarmiento de Gamboa); Enrique-enriquecer (*Un amigo responde por la pluma*); Hieronimo-sacro estado (A fr. Hieronimo Valenzuela); Ribera-ribera (*A Sancho de Ribera*); Montalvo-mont'albo (*Respuesta quadrilingue*). Giochi onomastici simili si trovano nei sonetti preliminari della traduzione di *Os Lusíadas*.

⁴⁶ Nel sonetto preliminare I e in alcuni memoriali parla di "segreti" che avrebbe da svelare (che non sono altro che i progetti che vorrebbe proporre). Monguió (*Sobre un escritor*, p.33) pensa che nel v. 36 ci sia una reminiscenza del dantesco "non ragioniam di lor ma guarda e passa" (*Inf.* III,51)

⁴⁷ Curtius, *Letteratura europea*, p. 97 e p.456. Si veda un'espressione simile dello stesso *topos* nel prologo della traduzione di Francisco Faría del *Robo de Prosérpina* (Madrid, 1608) "Bien quisiera ofrecer perfecto lo que Claudiano dejó imperfecto y destroncado, mas confieso que me desanimó mi conocimiento propio, que no fio tanto de mí que pueda igualar lo que tan heroico y claro ingenio con alteza de estilo entendió" (*apud* Micó, *Verso y traducción*, p.92).

⁴⁸ Alfonso de Ulloa, nel prologo alla traduzione di Usque del *Canzoniere* individua la difficoltà del tradurre poesia nella necessità "que se tenga ojo ala elocucion, ala sonoridad del verso, y ala orden de los consonantes" (*apud* Manero Sorolla *La primera traducción*, p. 387).

⁴⁹ Gli *incipit* originali sono: "La santa fama, de la qual son prive" (Andrea Stramazzo da Perugia); "Messer Francesco, chi d'amor sospira"(Geri Gianfigliuzzi); "Io non so ben s'io vedo quel ch'io veggio" (Giovanni Dondi dell'Orologio); "Se le parti del corpo mie destrutte" (Giacomo Colonna).

⁵⁰ Anche se, probabilmente a causa della specificità del tema trattato, non sempre è stata interpretata correttamente. Farinelli, (*Italia e Spagna*, vol I, p.80-81) la definisce un'imitazione della canzone «Italia mia», diretta a Filippo II, in cui si accusano le vessazioni e crudeltà di cui soffrivano i poveri indigeni del Perù"; Sánchez (*Los poetas*, p.49) la descrive come "una canción [...] en que alude, sin duda, a los abusos de los Conquistadores, a las guerras civiles, a los disturbios de Potosí y a las recientes correrías de Drake [...]manifiesta las angustias por que atravesaba la incipiente Colonia, y cuán grande hambreña debió de haber entonces". Núñez, secondo cui la canzone "constituye la más precoz expresión de amor a la tierra americana", è impreciso nel descrivere la tecnica di imitazione. Scrive che "acoge los versos de Petrarca al comienzo y al fin de cada estrofa, pero en el centro [...] desenvuelve pensamientos originales y un autónomo despliegue de imágenes propias" (p.241), mentre elementi petrarcheschi vengono mantenuti in tutta la strofa. Sulla *Canción al Pirú* si veda anche Bermúdez Gallegos, *Ipetrarquismo y aculturamiento*.

⁵¹ Si tratta di un testo non facilmente reperibile e mai pubblicato dagli studiosi di Garcés.

⁵² Cf. Tacchella, *Paolo Pansa*. Variè sue opere sono andate perdute: tra le superstiti *Le Carignane* e l'*Egloga intitolata Phyligenia, interlocutori Saturnio pastore e Sylvano dio dei boschi* (Pavia, 1510).

⁵³ L'edizione del 1563 fu riproposta con nuova data nel 1564 e 1565 e ristampata nel 1572, 1580 e 1589. Il volume era dedicato alla nobildonna Camilla Imperiale e dava seguito ad un'altra antologia, *La prima parte delle Stanze di diversi*, curata da Ludovico Dolce nel 1553 e ristampata contemporaneamente alla *Seconda Parte* nel 1563. Cf. Bongio, *Annali*, vol II, p.182-3; *Biblia. Biblioteca del Libro Italiano Antico*, nn.4688-4694..

⁵⁴ Devo queste notizie alla cortesia della Prof. María Luisa Cerrón Puga.

⁵⁵ "La primera y segunda parte de las Estancia de dibersos autores. En ytaliano". (Leonard, *Los libros*. Apéndice: documento V, n.289).

⁵⁶ Cf. *Catálogo del Patrimonio bibliografico español* (risorsa elettronica).

⁵⁷ Núñez in alcuni suoi articoli (*El primer traductor*, p. 237; *Henrique Garcés*, p.142) dice dei quattro sonetti che si tratta di traduzioni dal latino; Monguió (*Sobre un escritor*) e Lohmann Villena non forniscono nessuna informazione sui quattro testi al di fuori dei nomi degli autori.

⁵⁸ Cf. l'accenno al potere che la *philautia*, cioè l'amor proprio, esercita su di lui nel sonetto di risposta a Villarroel e anche il fatto che nei suoi memoriali e lettere inserisce tra i suoi meriti da ricompensare queste traduzioni.

⁵⁹ *Apud* Santoyo, *Aspectos*, p.276. Lo stesso concetto, espresso in modo diverso si trova nel proemio alla traduzione dei *Dialoghi d'amore* di Garcilaso el Inca (che chiede al lettore che que "hasta que tenga (él mismo) hijos semejantes y haya sabido lo que cuesta criarlos, y ponerlos en este estado, no desdeñe mis pocas fuerzas ni menosprecie mi trabajo"), e nel Prologo della traduzione dell'*Etica* di Aristotele di Pedro Simón Abril ("[hay] quienes leen más los libros por tener que murmurar, que por aprovecharse dellos, [...] haciendo el oficio de las parteras que, sin parir ellas nada, escudriñan partos ajenos" (*ibid*). Sulla polemica contro le traduzioni e in particolare contro quelle dall'italiano. Cf. L.Terracini, *Una frangia*, Id., *Unas calas*.

⁶⁰ Oltre a questi quattro sonetti, altre opere di Petrarca furono incluse negli Indici: i *Trionfi* nella traduzione di Obregón, (Valladolid 1541) era in quello spagnolo del 1583 (ma in America l'Inquisizione aveva dichiarato quest'opera proibita già nel 1574, cf. Peconi, *Libri e stampatori*, p.165); alcuni passi delle epistole latine raccolti in un libro edito da Pier Paolo Vergerio (*Alcuni importanti luochi tradotti fuor dalle epistole latine di M. Francesco Petrarca... Ove vedesi che opinione hebbber ambidue della Romana chiesa che*, ed. s.l, s.i, 1557) proibito negli indici romani a partire dal 1559 e in quello spagnolo del 1583. cf. Bujanda, *Thesaurus*, p.317.

⁶¹ "Petrarca, los sonetos siguientes: uno que comiença: Del'empia Babylonia, ond'è fuggita. Otro, Fiamma del ciel su le tue treccie piova. Otro, Fontana di dolore, albergo d'ira. Otro, L'Avara Babylonia ha colmo il sacco". Anche i *Trionfi* furono inclusi nell' Indice spagnolo del 1583. Cf. Bujanda et al., *Index de l'Inquisition 1583, 1584*, p. 661, n. 1986; e *Thesaurus*,p.317). L'indice spagnolo del 1583 era stato elaborato a partire dall'Indice di Trento del 1564 (nel quale erano state integrate tutte le proibizioni anteriori), dall'indice spagnolo del 1559 e dagli indici pubblicati dalle autorità spagnole ad Anversa nel 1570 e 1571 (*Ibid.* vol X, pag. 26).

⁶² Esistono molti esempi di tali censure "manuali" dei quattro sonetti, sia in manoscritti che in stampe. Per esempio diversi dei mss. petrarcheschi censiti da Villar presentano questi sonetti cancellati o tagliati via (*Códices petrarquescos*, p.127, p.245, p.328). Tra le edizioni del *Canzoniere* da noi consultate presso la Biblioteca Nacional de Madrid abbiamo visto un esemplare (Lione, Rovilio, 1558) nella quale i sonetti babilonesi e i rispettivi commenti sono cancellati a penna e nel verso dell'ultimo foglio del libro (originariamente in bianco) c'è scritto a mano: "en Granada a 17 dias d[el] mes demayo de ochentay seys años auiedo visto los señores Ynquisidores las diligencias hechas en este libro conforme al Catalogo Expurgatorio del Illmo [?] S.or Cardenal Inquisidor lo mandaron bolber a quien lo escribio" (seguono due firme). Su questo

aspetto cf. anche Dondi, *Per un censimento*, p.680 e Renouard, *Annales*, p.68. Si tenga anche conto che l'Inquisizione americana potrebbe aver proibito il libro prima di quella spagnola, come successe per i *Trionfi*.

⁶³ Cf. Lohmann Villena, *Enrique Garcés*, p.477; Núñez (*El primer traductor* p.239 e Id. *Henrique Garcés* p.137); Sánchez, *Los poetas*, p.48; Ruiz Casanova, *Aproximación*, p.177. L'ultima canzone porta il numero 49 perché al posto della canzone mancante appare la rubrica corrispondente (con regolare numerazione) ed uno spazio bianco. In quanto ai sonetti, il numero 314 applicato all'ultimo si deve ad un errore di numerazione.

⁶⁴ Nelle edizioni moderne è incluso nella seconda parte del *Canzoniere* ma nel Cinquecento chiudeva la prima parte.

⁶⁵ Nel manoscritto *Vat. lat 3195* gli ultimi trentuno componimenti del *Canzoniere* recano sul margine destro, di mano di Petrarca, una cifra araba, da 1 a 31, che indica la nuova posizione che ciascun componimento avrebbe dovuto assumere. Rispetto al *Vat. lat 3195* rimangono invariate le posizioni di 336 e di 366; il 337 e il 338 divengono 350 e 355; la serie 339-51 corrisponde a quella che ora va da 337 a 349. Quella da 352 a 361 corrisponde a 356-365; i numeri 362 e 363 a 351 e 352; il 364 al 354 e il 365 al 353.

⁶⁶ Un'altra possibilità sarebbe quella di cercare di individuare le varianti a partire dalla traduzione, ma ciò da una parte è resa estremamente complicata dalla mancanza di una edizione critica del *Canzoniere* che riporti la *varia lectio* e dall'altra presenterebbe comunque delle difficoltà, data la libertà con cui Garcés a volte traduce: ogni variazione potrebbe essere tanto una variante del modello di Garcés come un allontanamento voluto e consapevole da esso.

⁶⁷ Fowler, *Catalogue* e Hortis *Catalogo delle opere*. Abbiamo utilizzato per dei riscontri Renouard, *Annales*. Naturalmente sono sfuggite al nostro controllo eventuali edizioni con questa appendice assenti in questi cataloghi.

⁶⁸ L'appendice aldina contiene anch'essa 4 sonetti a cui Petrarca risponde in *RVF*, ma rispetto ai quattro tradotti da Garcés manca quello di Stramazzone e al suo posto ce n'è uno di Sennuccio del Bene (che si trova in molte edizioni successive, anche con appendice diversa da questa). De Robertis, *L'appendice aldina*, pp.29-31.

⁶⁹ Sono le edizioni: Venezia, da Sabbio, 1533 (Con commento di Gesualdo); Venezia, da Sabbio 1541 (con commento di B. Daniello); Venezia, Nicolini da Sabbio 1549; Venezia, V. Valgrisi 1549. Il sonetto di Sennuccio è in realtà una risposta a Petrarca (cf. ed. Santagata, p.1060) ma nelle edizioni antiche appare come sonetto indirizzato a questi a cui il poeta d'Arezzo risponde con *RVF 266*.

⁷⁰ Questi testi compaiono tutti nell'appendice aldina.

⁷¹ Alcune di queste edizioni hanno proprio i testi dell'appendice aldina, altre presentano delle variazioni. L'appendice dell'edizione di Firenze, eredi di F. da Giunta, 1522, presenta inoltre altri 2 sonetti diretti a Petrarca con le sue risposte (di Giacompo Garatori da Imola e da Pietro da Siena).

⁷² Sono cancellati a penna negli esemplari che ho visto delle seguenti edizioni: Venezia, Niccolini da Sabbio 1541; Venezia, A. Bendone, 1542; Lione, Rovilio, 1558; Venezia, Bevilacqua, 1565). Nell'edizione Venezia, Grifio 1573 c'è *RVF114* mentre *RVF136-138* mancano, pur conservandosi le rispettive epigrafi al loro posto. Invece in Venezia, Dehuchino, 1580 i sonetti *RVF136-138* sono spostati in fondo al volume e al loro posto si trova una nota che avverte dello spostamento (*RVF114* è al suo posto). Infine, nel caso di Venezia, Nicolini, 1575, mancano sia *RVF114* che 136-138 e la mancanza provoca uno spostamento di testi.

⁷³ Ricordiamo che nella traduzione di Garcés *RVF114* viene sostituito da *RVF112*, a sua volta sostituito da *RVF145*.

⁷⁴ *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Venezia, Giovannantonio e fratelli da Sabbio 1525. Per "riordinare" i testi del *Canzoniere*, Vellutello riunisce tutte le indicazioni temporali fornite da Petrarca sulla durata del suo amore e le pone in successione: 7 anni: *Giovane donna* .. [*RVF30*]; 10 anni: *Ne la stagion* .. [*RVF50*]; 11 anni: *Padre del ciel* [*RVF62*]; 14 anni: *S'al principio risponde* .. [*RVF79*] e *Lasso ben so...* [*RVF101*]; 15 anni: *Ponni ove 'l sol* .. [*RVF145*]; *Non veggio ove* ... [*RVF107*]; 16 anni: *Rimansi a dietro* .. [*RVF118*]; 17 anni: *Diciassett'anni* .. [*RVF122*]; 18 anni: *Signor mio caro* .. [*RVF266*]; 20 anni: *Qual mio destin* .. [*RVF221*] e *Beato in sogno* [*RVF212*]. E dato che, "Questi sonetti e canzone dovrebbero adunque esse posti nel pocedere dell'opera per ordine", nota che ad essere fuori posto sono *RVF145* e 266.

⁷⁵ Questi sostiene che *RVF221* dovrebbe stare dopo il 112 perché, benché si riferiscano allo stesso anno (il 20°) il 221 si riferisce all'inizio di questo mentre il 112 alla fine. E dice anche che i sonetti *Una candida cerva* .. [190] e *Amor con la man dextra* [228] "son posti fra le opere fatte in vita e debbono andare fra quelle fatte in morte". Inoltre critica la posizione di *Italia mia* [128], "fatta dal poeta l'anno seguente che di Madonna Laura s'era innamorato ... è stata posta dopo il XVII anno" e quella del sonetto *S'io fossi stato fermo*... [166] "il quale ... si conosce haverlo fatto prima che fosse laureato". Altra posizione criticata è quella quasi iniziale della canzone *Nel dolce tempo* [23] nella quale invece dice di amare Laura e di scrivere di lei da molto.

⁷⁶ *Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone...*, Venezia, G. De Gregori, 1508: "Che nulla li manchava se non la voce e l'intelletto: il che se fosse potuto fare lharebbe alleggerito di molti sospiri; et dimostro [sic] cio ch'altri stima come cosa carissima cioe il ricevere vn humile et piacevole sguardo dalla cosa amata: il che perho lui non stima peche la ditta figura non gli puo parlare ne puo intendere quantunq;"

⁷⁷ Filelfo "dice sel dolor chel tormenta cussi lo vestisse: cioe lo facesse conforme de color chel mostrasse di fora cio che ha dentro"; Sylvano: "se l' penser che lo struggeva, come era pungente e fermo a pungerlo, cosi avesse avuto la veste di color che li fusse stata somigliante, cioe che la pena che li donava il pensiero la dimostrasse in volto". *Il Petrarca* ..., Napoli, Antonio Iovino e Mattio Canzer, 1533; Gesualdo invece lo interpreta come colore del volto ma anche come colore retorico delle parole (*Il Petrarca colla sposizione*..., Venezia, Giovanni Antonio di Nicolini e fratelli da Sabbio, 1533).

⁷⁸ E' la lezione che si trova per esempio nelle edizioni: Stagnino 1522, Bevilacqua 1568, Grifio 1568, Zoppino 1538, Venezia, Giovannantonio e fratelli da Sabbio 1525 (questa con commento di Vellutello).

⁷⁹ Ed. Santagata.

⁸⁰ Per esempio, se ne trovano alcune in raccolte ottocentesche come l'*Antologia de poetas liricos italianos traducidos en verso castellano* (1200-1889), di Juan Luis Estelrich (Palma de Mallorca 1889) e *Dante, Tasso, Petrarca: La vida nueva, Aminta, Canciones* (Madrid, Biblioteca Universal, 1876) (dati tratti da Monguió, *Sobre un escritor*, n.7). Più recentemente, in un'antologia di testi dal *Canzoniere* intitolata *Italia mia... y otras poesias* (1945), sono stati inserite undici traduzioni di Garcés (accanto a traduzioni di altri). Núñez, nell'antologia del volume *Las letras de Italia*, ha pubblicato sei sonetti e una

canzone del *Canzoniere* nella versione di Garcés. Un'appendice di poesie del *Canzoniere* tradotte da Garcés è stata inoltre inserita, sempre da Núñez, in Clemente Althaus, *Sonetos italianos*, ed. de E. Núñez. L'imitazione di Garcés di *Italia mia*... è stata pubblicata da Núñez (*A imitación de Italia mia*...) e nell'*Antología general*, di Romualdo e Salazar Bondy; infine, i materiali preliminari delle tre traduzioni di Garcés (e anche l'imitazione di *Italia mia*) sono stati pubblicati e studiati accuratamente da Luis Monguió (*Sobre un escritor*) benché l'accuratezza dello studio non sia pari a quella della trascrizione.

⁸¹ Ricordiamo che Hoces è autore di una delle traduzioni cinquecentesche dei *Trionfi*, inclusa in quest'edizione.

⁸² *Rimas* (1968): "se ha escogido para las *Rimas* y *Triunfos* respectivamente, las traducciones de Enrique Garcés y H. de Hoces en la que late una indudable devoción por Petrarca. Ambas traducciones, registradas en la B.N. de Madrid, son las que utilizó J. García Morales para su excelente edición de Petrarca"; *Obra poetica*, 1985, p.20: "En cuanto a la traducción presente se ha seguido como eje y en su totalidad la edición de *Los sonetos / y canciones del Poeta Francisco Petrarca* [...], de la que existe en la Biblioteca Nacional de Madrid. Esta traducción [...] es la se que reprodujo en la Colección Crisol de Aguilar, Madrid, 1957" (sottolineare mie). Invece Prieto, nelle edizioni del 1985 (Planeta e Promoción y ediciones) e del 1996 (Planeta- De Agostini), non dice nulla in proposito, se non che mantiene i testi integrati da García Morales e il criterio di modernizzazione che questi aveva adottato.

⁸³ Indichiamo il verso dell'edizione del 1591 e dopo la freccia, la trascrizione errata nelle edd. moderne.

⁸⁴ *Fusilar*, è un americanismo o lusismo per 'lampeggiare' (cf. *infra*).

⁸⁵ García Morales (*Rimas* 1957, p.12): "Como ... no se halla reproducido en ella el texto íntegro, hemos intercalado la traducción hecha por nosotros de las poesías que faltan depurando todo lo posible el original, y las referencias italianas que preceden a cada composición [sic]". Prieto (*Cancionero*, Planeta, 1985, e in *Cancionero*, 1996, p.CVI): "Con todo, la aproximación al *Canzoniere* que es la traducción de Garcés merecía su edición, ya despertada con anterioridad y muy oportunamente por Justo García Morales" e prosegue nella nota n.1 "[...] Me ha parecido, como muy modesto homenaje y agradecimiento a García Morales [...] que debía integrar su aportación en esta edición, por otro lado acorde con la modernización ortográfica por él realizada".

⁸⁶ E infatti Canonica (*Il Canzoniere tradotto*, p.343), che utilizza per scrivere il suo articolo l'edizione Planeta 1989 (sic) (oltre all'edizione antica), viene tratto in inganno: vedendo che la canzone *Verdi panni* è al suo posto non interpreta correttamente i versi preliminari che indicano la sua assenza (crede che si riferiscano alla progettata traduzione in portoghese a cui Garcés fa cenno) e scrive (p.343): "questo è l'unico caso in cui Garcés non segue fedelmente l'originale. La sua versione di questa canzone – assai peculiare nella silloge petrarchesca in quanto le rime sono esterne... – è più libera, anche se resta in versi. Il traduttore però deve rinunciare alla rima e alla corrispondenza verso per verso, per cui la traduzione è più lunga dell'originale: in tutte le altre traduzioni, invece, oltre a rispettare il metro, il numero dei versi è sempre identico a quello della composizione originale".

⁸⁷ Nella tesi, si dedica una delle due appendici a fornire l'elenco completo di tali errori per dare una misura dell'alterazione del testo nella formula in cui circola modernamente.

⁸⁸ Cf. Russell, *Traducciones y traductores*.

⁸⁹ Naturalmente non si tratta di un'uniformità assoluta. Spesso le traduzioni libere cominciano o terminano con uno o due versi tradotti letteralmente.

⁹⁰ I testi verranno da qui in avanti identificati in questo modo: s per *soneto* o c per *canción* seguite dal numero assegnato da Garcés e, dopo una barra, dalla numerazione canonica (non divisa per genere). Il numero dopo la virgola, quando è necessario, indica il verso.

⁹¹ *RVF*132 e 134 sono tra i sonetti singoli più tradotti del *Canzoniere*, in parte proprio a causa della conservabilità e ripetibilità della loro struttura basata sugli opposti.

⁹² *Las visiones de Petrarca*, p.568.

⁹³ *Tres versiones castellanas*, p.458.

⁹⁴ Sansone, *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, p.18.

⁹⁵ Di queste necessarie omissioni si scusa Hernando de Hoces nel prologo alla sua traduzione dei *Trionfi*, spiegandone l'origine: "Tambien quiero preuenir al lector, que hallara en esta traducción algunas cosas quitadas y muchas de otra manera puestas de como estan en lo Thoscano [...] tambien para lo que se quito fue mucha ocasion ser los vocablos dela lengua Thoscana por la mayor parte de menos syllabas que los que quieren decir lo mismo en la castellana y desta causa de necesidad se ouieron de quitar algunas palabras" (*apud Cruz, The Trionfi in Spain*, p.318).

⁹⁶ Morreale nota lo stesso fenomeno ("Essendo minore la capienza ritmica del verso ... soffre una netta menomazione dell'aggettivo") nella recente traduzione di Muñiz Muñiz dei *Canti* di Leopardi (*I canti di Giacomo Leopardi*, p.365).

⁹⁷ Sberlati, *Sulla dittologia aggettivale*, p.9.

⁹⁸ Colombi-Monguió, *Petrarquismo peruano*, p.169.

⁹⁹ Si trova qualche esempio di omissione di un aggettivo anche all'interno di coppie antonimiche: cf. per esempio c4/23,149 "bella e cruda" → *cruda*.

¹⁰⁰ Cf. Morreale, *I canti di Giacomo Leopardi*, p.354.

¹⁰¹ Vitale, *La lingua del Canzoniere*, p.393.

¹⁰² Ma sono un certo numero i casi in cui, grazie alla vicinanza di italiano e spagnolo riesce a mantenere tutti gli elementi: cf. per esempio in s10/10,6, c29/128,57, s112/146,10-11; s238/282,14.

¹⁰³ Cf. Morreale, *I canti di Giacomo Leopardi*, p.347.

¹⁰⁴ Ci sono anche casi di aggettivi dimostrativi introdotti al posto di articoli determinativi e di aggettivi possessivi, sempre per maggiore specificazione: s11/12, 7 e '1 viso scolorir → *y el color desse rostro se perdiessse*; c28/127,89 il fior de l'altre belle → *esta flor de bellas*; c27/126,17 il meschino corpo → *este cuerpo mezquino*.

¹⁰⁵ La traduzione del sonetto 9 è nel suo complesso difficilmente interpretabile. Non è chiaro se ciò dipenda dalla mancata comprensione di Garcés o dalla sua volontà di riscriverlo completamente eliminando gli elementi che lo legavano ad una precisa occasione e quindi ogni allusione al dono dei tuberì (cf. commento in ed. Santagata, p.44).

¹⁰⁶ Naturalmente in *RVF* si allude a Laura ben più di ventotto volte quindi gran parte delle allusioni all'amata rimane non esplicitata. La perifrasi "dolce mia nemica" viene esplicitata solo una volta. Cf. *infra*.

¹⁰⁷ Cf. Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo*, p.67.

¹⁰⁸ Risponde a questo atteggiamento anche il titolo della traduzione francese della prima parte del *Canzoniere* ad opera Vasquin Philieul: *Laure d'Avignon* (1548).

¹⁰⁹ Danno quest'interpretazione sia Vellutello (*Le volgari opere del Petrarca ...*, Venezia, Giovanniantonio e fratelli da Sabbio 1525), che Gesualdo (*Il Petrarca colla sposizione di....*, Venezia, Giovanni'Antonio di Nicolini e fratelli da Sabbio, 1533), che Daniello (*Sonetti, canzoni e Triomphi ...*, Venezia, Nicolini da Sabbio, 1541).

¹¹⁰ I commentatori cinquecenteschi sembrano rendersi conto dell'ambiguità, ma non la spiegano sempre chiaramente: Vellutello in corrispondenza di RVF34,13 dice: "potranno vedere la loro donna, per esso arbore intesa, seder sopra l'erba" (ma spiega bene il v.8 chiarendo che il lauro rappresenta entrambe); per RVF41,8 spiega invece: "perche vede altrove la sua cara amica, alla detta favola alludendo"; Gesualdo: (RVF34) "Ma seder disse perché ha detto Donna, Et far de le sue braccia, e far de suoi rami, nei quali s'eran mutate le braccia, ... a se stessa sombra ... onde chiaramente dimostra che de l'arbore intenda"; (RVF41) "La sua cara amica M.L a la fauola de la figlia di Peneo alludendo"; Daniello: (RVF34) "La nostra donna, detto di sopra : Oue tu prima e poi fu inuescat'io" ; (RVF41) "La sua cara amica, cioè M.L alludendo alla fauola di Daphne".

¹¹¹ Per esempio spesso traduce 'occhi' con un traslato come *lumbres, soles*, ecc. Le perifrasi non esplicitate sono moltissime e dimostrano che Garcés non temeva che non venissero comprese: cf. s26/33,1-3; s35/43,1-4; s42/51,3-4 . E non mancano neppure le allusioni mitologiche introdotte *ex novo*, cf. per es. s93/115,4 (sole → *Phebo*).

¹¹² "En cuanto a las alusiones clásicas, es verdad que Boscán traduce algunas sin pestañear ... pero también es evidente su deseo de sustraerse a la carga de una erudición que le parecería excesiva. [...] Vuelve a manifestarse aquí la tendencia vulgarizadora de los intérpretes de la Edad Media. [...] A diferencia de los escritores de la época barroca, Boscán no gusta de incrustar su prosa con alusiones preciosas y herméticas" (Morreale, *Castiglione y Boscán*, p.28-9)

¹¹³ Soletti, *Dal Petrarca al Seicento*, p. 612.

¹¹⁴ Vitale, *La lingua del Canzoniere*, p. 522.

¹¹⁵ Cf. Morreale, *Appunti per uno studio*, p. 62.

¹¹⁶ Morreale *Castiglione y Boscán* p. 32; a proposito di questo Morreale nota che l'analisi di questo cambiamento si deve all'intenzione di Boscán alle "condiciones peculiares del idioma receptor", alludendo quindi al fatto che i germi del cambiamento siano nella lingua stessa.

¹¹⁷ Lore Terracini, «*Cuidado*» vs. «*descuido*», p. 69.

¹¹⁸ Morreale, *I canti di Giacomo Leopardi* p.352

¹¹⁹ Tesoro: "Dragma: Drachma; nombre griego ...octava pars unciae. Drama: En algunas partes dizen drama de seda, y adarme de seda.; vale drachma". *Aut*: "Cierta peso o medida". Corominas: "la doc. 1555 Laguna, como unidad de peso. ... APal define dragma como voz latina pero le da plural castellano. Covarr. Oudin y otros dan una variante vulgar drama". Lope de Vega, *El anzuelo de Fenisa* "que podrá darle veneno / una drama de mi llanto".

¹²⁰ Si noti la somiglianza di questi versi con RVF125,12-13.

¹²¹ Alcuni proverbi come abbiamo già avuto modo di notare vengono utilizzati anche nei testi preliminari (cf. *El traductor a su trabajo*, v.13-14, 19-22 e v.50-51).

¹²² Cf. Campos-Barella *Diccionario* "A la fin loa la vida y a la tarde loa el día"; *Tesoro*: "Al fin se canta la gloria ... para dar a entender que hasta que alguna cosa no aya conseguido su fin no podemos juzgar rectamente de ella.

¹²³ Rodríguez Marín, *Más de 21.000 refranes*, p.151: "El confiado sale burlado y el prevenido sale lucido"; Martínez Kleiser *Refranero general*, n.12530: "Quede para majadero quien se fia de ligero".

¹²⁴ Campos Barella, *Diccionario*, p.315: "A gran salto gran quebranto", p.324 "De gran subida, gran caída".

¹²⁵ Abbiamo consultato CORDE, la base di dati *Teatro del Siglo de Oro*, e i seguenti dizionari paremiologici: *Tesoro*, Correas *Vocabulario*, Martínez Kleiser *Refranero general*, Campos - Barella, *Diccionario*, Rodríguez Marín *Más de 21.000 refranes*; O'Kane, *Refranes y frases proverbiales*.

¹²⁶ Cf. Canals Piña, *Petrarca en el Tesoro*, p. 578 e nota 14.

¹²⁷ Qui Garcés, come spesso si faceva, introduce solo metà proverbio, dando per nota la seconda metà. Lo stesso procedimento si trova in *La Arcadia* di Lope de Vega ("Amor, si de ésta escapo yo te ofrezco toda la nave") il che fa pensare che si fosse lessicalizzata. Il proverbio intero citato in Correas (e spiegato con una *fabulilla*) è "Si de ésta escapo y no muerdo no más bodas en el cielo" e si trova attestato in varie opere letterarie e in una canzone popolare o popolareggiante del *Cancionero de Herberay*, n.10 "Si d'esta 'scapo / sabré que contar / non partiré dell'aldea / mientras viere nevar (*apud* M. Frenk, *Corpus*, n.993).

¹²⁸ Cf. gli esempi di locuzioni colloquiali e frasi fatte tratti da Garcilaso in Alcántara, *La incorporación*, pp. 231-234. Blecua ricorda che le frasi fatte sono "rasgo esencial de octosilabo" (*Gregorio Silvestre*, p.170).

¹²⁹ Cf. Armisén, *Estudios*, p.129, n.29. È ben nota la voga rinascimentale del proverbio, alimentata dall'erasmismo (cf. Bertini *Aspetti culturali*).

¹³⁰ Morreale, *Castiglione y Boscán*, p.32. Anche per questo aspetto Morreale sembra alludere al fatto che è la natura stessa della lingua ricevente a determinare in parte queste tendenze (cf. p.31 "La lengua castellana le assiste al traductor con sus negaciones y determinaciones tan gráficas [...] con su pintoresca fraseología").

¹³¹ L'unico vero e proprio dizionario italiano-spagnolo dell'epoca era il *Vocabulario* di Cristóbal de las Casas, stampato a Siviglia nel 1570. Abbiamo consultato l'edizione del 1508. Cf. Gallina, *Contributi*, pp.161-180 e p. 327.

¹³² cf. Lefevère, *Traduzione e riscrittura*. Sulle modifiche ideologiche nella traduzione di Jiménez de Urrea dell'Orlando Furioso cf. Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650)*, pp.78-9.

¹³³ Bellati, studiando la traduzione in francese di questi passi da parte di Vasquin Philieul, ha mostrato come vengano trasformati per motivi censori (*Il primo traduttore*). Per mantenere i quattro sonetti che Garcés non traduce Philieul adottò lo stratagemma di rivolgere l'allusione a Roma e non ad Avignone.

¹³⁴ Ed. Santagata, p.538.

¹³⁵ Philieul si comporta in modo analogo, non traducendo "per natura schiva" (Bellati, *Il primo traduttore*, pp.395-6).

¹³⁶ Nella traduzione di Philieul, il desiderio di fuga e solitudine del poeta a causa della corruzione che vede intorno è trasformato in fuga dall'amore per Laura, e lo sdegno nel vedere Laura in un luogo così corrotto è trasformato in rammarico di non poter vivere vicino a lei (cf. *ibidem*).

¹³⁷ Cf. Lida de Malkiel, *La hipérbole sagrada*.

¹³⁸ Cf. s16/18,2 il bel viso di madonna → *esse rostro*; s156/191,14 vostra alma vista → *essa vista*; c18/71,59 a me vi rivolgete → *esta gracia a mí bolvéys*; c15/63,6-7 fu de' begli occhi vostri aperto dono./ et de la voce angelica soave → *fu d'essa boz angélica suave,/ y de essos ojos don bien manifiesto*.

¹³⁹ Traduce anche letteralmente c49/366,98 "Or tu donna del ciel, nostra dea" → *tú pues Reyna del cielo, diosa mía*", che però è seguito dal prudente "(se dir lice et convensi)" → *(si es bien así nombrarte)*.

¹⁴⁰ Viene tradotto con l'omologo *martirio* solo in 55,3; 127,9; 332,12; 359,24 e 360,72.

¹⁴¹ Ed. Santagata p.146, nota al v.40.

¹⁴² E' questa infatti l'interpretazione di Vellutello e di Gesualdo, mentre Daniello spiega: "cioè la christiana dottrina e del battesimo santo".

¹⁴³ Vellutello la interpreta come un'allusione al furore poetico, Gesualdo come "l'eloquentia, de la quale è egli Iddio". Anche qui, invece, Daniello coglie il travestimento classico delle verità cristiane e scrive "immortale Apollo dice non altimenti, che dicesse di sopra Santissimo Helicon".

¹⁴⁴ Cf. l'osservazione a questo proposito di Morreale "è preferibile sacrificare la rima al ritmo: si vedano i risultati negativi dello sforzo di mantenere la rima nelle traduzioni cinquecentesche, come quella del *Canzoniere*, di Enrique Garcés". Cf. Morreale, *I canti di Giacomo Leopardi*, p.344, n.18.

¹⁴⁵ In altri 7 casi lo schema sarebbe lo stesso ma Garcés utilizza nelle terzine una rima già presente nelle quartine. E' un caso che si trova anche una volta in un sonetto di Garcilaso (XXVI, ed. Rivers).

¹⁴⁶ Garcés usa i seguenti schemi CDE CDE, CDC DCD, CDE DCE, CDC CDC, CDE DEC, CDE EDC, CDE CED, CDE ECD, CDD CCD, CDC EDE

¹⁴⁷ D'Agostino *Enrique Garcés*, p.140.

¹⁴⁸ Segura Covarsí, *La canción petrarquista*, pp.159-175.

¹⁴⁹ Salomón Usque nella sua traduzione non mostra di preoccuparsi delle regole che impongono rimanti bisillabi e piani, antepoendo evidentemente a queste la fedeltà della traduzione, e quindi traduce *sol, fin, estrellas, cabellos e ribera*. Ho potuto fare questi raffronti grazie alla generosità del prof. Canals Piña che mi ha fornito la sua trascrizione diplomatica della traduzione di Usque.

¹⁵⁰ È la stessa soluzione che dà Usque, il precedente traduttore del *Canzoniere*.

¹⁵¹ *Aut*, s.v.: "parte de la tierra que sin llegar a ser collado ni monte, se levanta y eleva en algún valle, llanura u otro parage", Usque lo traduce *montes*.

¹⁵² Usque lo traduce con il meno corrispondente *playa*.

¹⁵³ Sembra più riuscita la traduzione *cantos* di Usque.

¹⁵⁴ In *CORDE* i primi esempi si trovano in Sánchez de las Brozas e in Fernando de Herrera.

¹⁵⁵ Cf. Henríquez Ureña, *El endecasílabo* p.271.

¹⁵⁶ Non conosco studi su questo aspetto ma è sufficiente sfogliare una raccolta di poesie per rendersene conto.

¹⁵⁷ Le dieci rime più frequenti sono, in ordine decrescente: *-ado*, presente in 221 serie rimiche, *-ia* in 180, *-ido* in 120, *-ura* in 82, *-ada* in 75, *-ida* in 73; *-elo* in 71, *-ando* in 66, *-ento* in 64 ed *-ente* in 61.

¹⁵⁸ Si noti la corrispondenza con la descrizione che Morreale fa delle rime della traduzione dell'*Orlando Furioso* di Jerónimo de Urrea: "Oltre a prendersi certe libertà morfologiche [...] sintattiche, fraseologiche.. e semantiche, l'Urrea fa leva sull'omonimia grammaticale delle terminazioni dei verbi e cioè sulla terminazione del participio debole e dell'imperfetto, e sulla composizione dell'avverbio in *-mente*" (Morreale *Appunti*, p.41).

¹⁵⁹ Sulla discussione a proposito della liceità della rima ossitona – anteriore di vari decenni rispetto a Garcés - cf. Rico *El destierro del verso agudo*.

¹⁶⁰ Basato però su una forzatura della lingua poiché *exaspero* ha normalmente accentuazione piana.

¹⁶¹ Micó, *Norma*, pp. 276-279 e 286-289. Tratta il tema della rima equivoca nelle traduzioni alle pp. 289-295.

¹⁶² Per esempio Cetina, nelle cui poesie "No faltan las usuales rimas equívocas, alguna vez incluso en las imitaciones de originales italianos que no las llevaban" (*Ibid.*, p.278). Cetina però inserisce anche rime identiche mentre Garcés sembra rifuggirle, dato che se ne trova solo una in tutta la traduzione (s217/257, *defensas: defensas*).

¹⁶³ Bianchi, *Di alcuni caratteri*, p.107.

¹⁶⁴ Rima equivoca di lunga tradizione: si trova già nel *Libro de Buen Amor* (strofa 691); tra i petrarchisti per esempio la usano frequentemente Garcilaso (cf. sonetti XXXIII e XIX, ed elegia II), Herrera (ed. Blecua, vol.I, 169, 9-14), e anche Dávalos y Figueroa, prendendola dal sonetto che traduce di Giovanni Mozzaello, da cui riprende anche i rimanti delle quartine (XIII,54r *apud* Colombi-Monguió, *Petrarquismo peruano*, p.175).

¹⁶⁵ Nel caso di *vuelta* la ripetizione si basa a volte su delle forzature della lingua o almeno sull'introduzione di usi poco comuni. Per esempio, Garcés in s21/25,1 traduce talvolta con *tal vuelta*, (mantenendo il senso di 'talvolta') è un uso testimoniato solo in un'opera, *La lozana andaluza*, caratterizzata dalla presenza di numerosi italianismi perché scritta in Italia. In altri casi Garcés usa *vuelta* nel senso di 'volta', un'accezione piuttosto rara e assente nei dizionari benché attestata in qualche caso (un'opera anonima del XV sec. e L. Gracián Dantisco, 1593) e anche nel *Vocabulario* di Las Casas ("Ad un tratto: Una buelta, una vez"). Cf. *infra*.

¹⁶⁶ Spesso la rima equivoca si introduce dove in *RVF* si trovava una rima tecnica di altro tipo (ricca, derivativa, ecc.).

¹⁶⁷ In gran parte sono rime equivocate appartenenti alla tradizione e riscontrabili in opere anteriori, contemporanee e posteriori a quella di Garcés. Cf. gli elenchi di rime equivocate di Juan Ruiz, Boscán, Garcilaso, Cetina, Fr. Luis de León, Lope de Vega, forniti da Micó, *Norma*.

¹⁶⁸ Nella poetica dei nostri petrarchisti [...] in principio è la rima, o più probabilmente le parole-rima, come caposaldo fermo e consolidato [...] Essere petrarchisti ha comportato anzitutto l'adozione di un certo rimario. Si petrarcheggia in rima, o nella parola in rima. Gorni, *Il petrarchismo*, pp.220-221.

¹⁶⁹ Colombi-Monguió, *Petrarquismo peruano*, p. 169.

¹⁷⁰ La vicinanza delle due lingue non solo permette di mantenere le rime ma si direbbe che spinge a farlo a prescindere da quale poeta si traduca e in quale periodo. E' infatti un fenomeno che si riscontra (anche se in misura minore) anche nelle traduzioni moderne. Cf. le considerazioni di Sansone sulla propria traduzione dei sonetti di Garcilaso e su quella di Crespo della *Divina commedia* (*Traduzione ritmica*, p.30 e Id. *Dante francese*, p.69).

¹⁷¹ Cf. le interessanti considerazioni sul legame tra poetica e rime in: Rozas, *Petrarquismo y rima en -ento*. La nona posizione di *-ento* nella lista di rime più frequenti della traduzione è un'ulteriore conferma dei dati forniti da Rozas e della collocazione di Garcés nel movimento petrarchista.

¹⁷² Non ci è noto uno studio su questo tema, né abbiamo potuto approfondire la ricerca, ma basta osservare le traduzioni in spagnolo di sonetti italiani (cf. per esempio quelle presenti nella *Miscelánea Austral* citate da Colombi-Monguió, *Petrarquismo peruano*) per rendersi conto che la conservazione di una parte delle rime era piuttosto comune, e si tratta spesso delle stesse rime che conservava Garcés.

¹⁷³ Cf. le parole a questo proposito di Sansone, per il quale nella traduzione metrica, a differenza della ritmica "i conti vanno fatti primamente col numero sillabico e con le regole degli accenti [...] Ma quando poi ci si propone addirittura la rima, il cammino diviene quello del gambero, perché è proprio dallo schema delle rime che si prendono le mosse, proseguendo poi in un'opera di continui riaggiustamenti in vista del metro" (*Traduzione ritmica*, p.28).

¹⁷⁴ Cf. Pulsoni, *Rime e serie rimiche in Petrarca*.

¹⁷⁵ Per conservazione di una serie non intendiamo necessariamente la ripetizione di tutti i rimanti che la formano, bensì il mantenimento di almeno due (la cui forma in spagnolo può variare leggermente). Per esempio è mantenuta la serie in s88/110 di cui si conservano i 4 rimanti 'guerra', 'serra' (→*cierra*), 'terra' (→*tierra*), 'erra' (→*yerra*) così come lo è in s22/26 di cui si conservano 'terra' (→ *tierra*) e guerra; diserra viene in un certo modo mantenuto con *deshierra*, di significato (ed etimologia) diverso ma compatibile e invece 'atterra' viene sostituito da *sierra*.

¹⁷⁶ Si tratta di rimanti molto frequenti nella poesia petrarchista in generale. Questa è una serie molto usata per esempio da Francisco de Aldana, Francisco de la Torre, Fernando de Herrera, ecc.

¹⁷⁷ *Aut s.v. salir* "Vale también conseguir con efecto alguna ciencia o habilidad"; s.v. *salida* "se toma por medio o razones con que se vence algun argumento, dificultad, o peligro".

¹⁷⁸ Garcés si rende conto perfettamente del diverso significato di bramare italiano, tant'è vero che in c39/264,102 traduce correttamente "brama" con *procura* e in c41/270,56 "bramo" con *busco*.

¹⁷⁹ Certamente Garcés si rendeva conto della differenza tra 'stanco' ed *estancar* ma riesce a riformulare il verso utilizzando questo verbo somigliante per significato all'aggettivo o verbo originale.

¹⁸⁰ *Tesoro*: "Para la evolución semántica peyorativa en castellano comp. viceversa el fr. *hablar* 'parlar'". Bisogna precisare che, se in *CORDE* la maggior parte delle occorrenze di *parlar* sono peggiorative, in alcuni casi viene anche usato, come qui, semplicemente come sinonimo di *hablar*.

¹⁸¹ Bigi, *La rima del Petrarca*, pp.37-38; Bianchi *Di alcuni caratteri*, p.99.

¹⁸² Cf. Morreale, *Appunti*, p.55: "E' evidente quanto importasse p.es., la rima nell'impiego di certi termini, quale l'aggettivo *jocundo* [...] consonante con *mundo*, o del sostantivo *onda*, a scapito di *ola*, che si relega all'uso non letterario, ed anche nell'esclusione di certi altri".

¹⁸³ Morreale, *Castiglione y Boscán*, p.92.

¹⁸⁴ Le occorrenze in posizione di rima sono in c4/23,63; c9/50,53; c11/53,76; s61/81,5; s64/84,2; s80/100,12; c22/105,72; s85/107,2; s96/118,8; c35/207,10; s183/221,5; s214/254,10; c39/264,96; s234/278,11; s238/282,12; s2554/298,4; s270/314,4; s304/357,4; s307/362,11; c49/366,84. Le due occorrenze in posizione interna sono c31/135,1 e c27/257,14.

¹⁸⁵ Sono in grassetto i termini il cui omologo italiano è presente in *RIVF* (non necessariamente nello stesso testo). Come si vedrà sono un buon numero gli italianismi che Garcés introduce senza la spinta dell'originale e ciò fa sorgere l'ipotesi che vengano usati per dare un tono 'italiano' al testo, soprattutto nel caso di termini poco usati nella poesia dell'epoca o fortemente connotati come italianismi.

¹⁸⁶ Per *belleza*, cf. Terlingen, *Los italianismos*, p.358: "Es de advertir que este substantivo no ocurre en español hasta el siglo XV y precisamente en autores cuya lengua delata influencia italiana...cabe suponer que la introducción del término se deba a los modelos italianos, siendo directamente tomado de la forma italiana *bellezza*". Per *retrato* cf. *DCELCH*: "tomado del italiano ritrattare [*sic*]", datato al 1570 (*Vocabulario* de C. de las Casas). Arce lo include tra gli italianismi di Lope de Vega (*El italiano*, p. 282). Si ricordi che l'italianismo *retrato* fa parte del titolo dell'opera di Delicado *Retrato de la Lozana Andaluza* (1528).

¹⁸⁷ Cf. *DCELCH*: "Avecinar [G. de Cetina]; como falta todavía en *Apal* [*l'Universal Vocabulario* di A. de Palencia] y en *Nebr[jija]*, lo mismo el sentido que la fecha sugieren préstamo del it. avvicinare". In *CORDE* i primi esempi sono del sec XVI (Garcilaso, Cetina, Figueroa, Montemayor, Cervantes, Ercilla, Fr. Luis). Per *recamar*, cf. *DCELCH*: "del it. ricamare...la doc. riquamar 1496 ...en un inventario arag. Recamar está en C. de las Casas (1570)...no es arabismo directo sino importado del it. ricamare, que ya se documenta desde buen princ. del s. XV". Nella base di dati *CORDE* abbiamo trovato es. solo a partire dal XVI (*Repertorio general de todas las premáticas.. 1523; Repertorio general de todas las leyes*, 1540; J. de Urrea *Orlando; Biblia de Ferrara*, J. Montemayor, ecc.).

¹⁸⁸ Cf. Terlingen, *Los italianismos*, p.306 "Este verbo que falta en todos los diccionarios y delata la influencia de la forma compuesta de *re + in + gracia*, propia al italiano". Cita esempi da Santillana e Juan de Valdés; *DCELCH* (s.v. *grado II*) cita solo il catalanismo del XV sec. *regraciar*. Rimanda però a Terlingen e cita il giudeo spagnolo "Italianizing *Rengrasyar*". Nella base di dati *CORDE* abbiamo trovato solo un esempio in G. Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias* (1535-57).

¹⁸⁹ *Estrada* "es uno de los términos del lenguaje de los nuevos soldados cuyo empleo viene reprochado por el Bachiller de Arcadia" (cf. Bucalo, *Los italianismos*, p. 42) Per quanto riguarda *assalto* cf. *DCELCH* (s.v. *salta*): "Habrà que esperar el siglo XVI para que se generalice- ahora ya con decidida influencia italiana". Bucalo, *ibid.*, p.35 "Introducido en un principio como voz típicamente militar (segunda mitad siglo XVI), se le añadieron sucesivamente sentidos figurados hasta quedar definitivamente recogido". Morreale (*Appunti*, p.62) nota che "assalto rappresenta un'acquisizione isolata in quanto, sia in

prosa che in poesia, viene accolto il sostantivo e non il verbo". Tuttavia in questa traduzione si utilizza anche il verbo *assaltar*, alternandolo con il patrimoniale *saltear* (così come fa Herrera).

¹⁹⁰ Già *Tesoro* considera *despalmar* un italianismo e cita proprio Petrarca "Brear los navíos y dízese más comunmente *espalmar*. Término italiano; Petrarca en el soneto *Ne per sereno ciel ir vaghe stelle / Ne per tranquillo mar legni spalmati*" (cf. Canals, *Petrarca en el Tesoro*, p.579). In effetti Terlingen lo considera un italianismo marinaro: "el término debe de haber sido introducido en español por lo menos a fines del s. XV ya que está consignado en Nebrija (op. cit, p.235-6). Il sonetto, che cita *Tesoro* è RVF312 e nella sua traduzione Garcés usa *despalmado* così come anche in RVF 264. In *DCELCH* invece *despalmar* è considerato un catalanismo (s.v. *palma*).

¹⁹¹ Anche Terlingen (*Los italianismos*, p.343) lo include tra gli italianismi ma con un significato che non si adatta qui: "componer una cosa con otra". *Tesoro* definisce *aconchar* "meterse en conchavança" cioè "cierto modo de acomodarse", facendo derivare il termine da *concha*, mentre invece, secondo il *DCELCH* viene invece dal latino *conclavari* (cf. s.v. *conchabarse*). A proposito dell'accezione diversa da 'aderezar' afferma il *DCELCH* (s.v. *aconchar* II) "puede tratarse de la voz italiana, que pasara de 'arreglarse' a 'acostarse' con influjo del fr. *coucher* 'acostar', o bien puede tratarse sencillamente de este último".

¹⁹² *Pobreto/a* è incluso da Arce nell'elenco degli italianismi in Lope de Vega (*El italiano*, p.282). In *DCELCH* si includono *pobrete* e *pobreta* senza commenti sulla sua origine. In *CORDE* si trovano molti esempi a partire dall'inizio del XVI secolo (Torres Naharro, Castillejo, Lope de Rueda, Góngora, Cervantes, Quevedo, Góngora). Per *aimé* cf. *DCELCH* (s.v. *ay*) "La forma *ay me* o *aymé*, usada en los clásicos ... es de influencia italiana"; Terlingen, *Los italianismos*, p.357 "el *Dic. Aut* tiene esta interjección por anticuada pero... se trata de una que entró en el uso español bajo influencia de los italianos ... Casas en la parte italiana traduce oime con 'ay de mi'". Offre inoltre vari esempi da autori della seconda metà del XVI sec. *Aime* è anche utilizzato da Herrera (cf. Kossoff, *Vocabulario*, s.v.).

¹⁹³ *Escampar* secondo Terlingen (*Los italianismos*, p.178) è un italianismo da *scampare*. Cf. anche *Tesoro*: "Cessar la lluvia; del verbo italiano *escampare*, huir, acogerse al campo, a lo raso y libre". cf. *DCELCH* s.v. *campo*.

¹⁹⁴ *DCELCH*, s.v. *fuego*. In *CORDE* si trovano esempi precedenti al XVI sec. e anche qualcuno cinquecentesco che hanno però l'accezione di 'infuocato' (Santillana, Fernández de Oviedo). In seguito invece l'aggettivo equivale piuttosto al 'focoso' italiano. Cf. Macri, *Fernando de Herrera*, p.326

¹⁹⁵ Keniston, *The syntax*, cita esempi da la *Lozana Andaluza* e dal *Diálogo de la lengua* e dice "The use of *cualque* in the sixteenth century is probably an italianism; both of the texts in which it appears were written in Italy". *Aut.* "Qualque: lo mismo que Alguno. Es voz antigua que ya solo se usa en estilo familiar". Cf. Arce, *El italiano y lo italiano*, p.273: "el indefinido *cualque* que también consta en Cervantes y, en contextos muy significativos en Góngora [...], aparece varias veces en Lope, como asimismo la locución... qualche cosa".

¹⁹⁶ Delicado, *Retrato de la Lozana Andaluza*, ed. Allaire, pp. 317 e 382.

¹⁹⁷ Per es. in Fernández de Oviedo e in Alemán (cf. *CORDE*).

¹⁹⁸ *DCELCH* non distingue questa accezione dalle altre. In *CORDE* si trova riferito al pasto delle persone in testi del XVI sec., in libri scientifici (medicina, erbari) ma anche di altro tipo (lo usa in questo senso Gonzalo Fernández de Oviedo in varie sue opere e Jiménez de Urrea). Nei libri di tema religioso si trova usato in senso di 'nutrimento spirituale' (Fr. L. de Granada, Fr. L. de León).

¹⁹⁹ Vitale, *La lingua*, p.484. Quest'aggettivo, precisa Vitale "ricorre complessivamente 33 volte", ma in realtà le ricorrenze sono più numerose.

²⁰⁰ Terlingen, *Los italianismos*, p.106: "Vago adj. -del it. *vago*- 'hermoso'. En esta acepción la palabra non ha sido admitida a ningún diccionario español", però cita un esempio da G. de Cetina, SonCLXIX, e da Carducho, *Diálogo*; e *ibid.* p. 369: "Vagueza s.f. -del it. *vaghezza*- 'hermosura'". Cita esempi da J. de Sigüenza, *S. Jerónimo* [1595], nei quali però due volte su tre si precisa "a la italiana"; "La vida de términos como *vago* y *vagueza* ha sido muy exigua, sin que hayan sido jamás la fortuna de verse recogidos en los léxicos".

²⁰¹ Cf. Sarmiento, *Concordancias*, s.v.

²⁰² Cf. Kossoff, *Vocabulario*, s.v. Tuttavia Herrera nei *Comentarios* a Garcilaso traduce da una poesia di Giraldo Cinzio "vaga primavera", con *vaga primavera* (Gallego Morell, ed., *Garcilaso de la Vega*, H-829).

²⁰³ Nel XVII sec. Oudin e Franciosini danno come primo significato di *vago* quello di "spatieux, large", "ampio, largo, spazioso" (cf. D. Alonso *La lengua poética*, p.71) ma non conosco esempi di questo uso.

²⁰⁴ Fernández de Oviedo in (*Batallas y quinquagenas*, 1535) traducendo dei versi di Petrarca traduce 'vaga' con *vaga* però aggiunge tra parentesi una glossa ("i.e. deseada"). Gutierre de Cetina nel verso "por esta vaga frente que refrena" (ed. de López Bueno, p.176) sembrerebbe usare *vago* con il senso di 'bello'.

²⁰⁵ Santagata spiega "VAGO: 'bello', rinviando a RVF123,1; Vitale invece lo interpreta invece come 'mobile', appoggiandosi allo stesso aggettivo applicato ad occhi in Giacomo da Lentini (*La lingua*, p. 473).

²⁰⁶ Dei 25 casi in cui ha questo senso Garcés traduce 10 con *vago*, omette l'aggettivo in 8 e lo cambia o modifica l'intero nei restanti 7.

²⁰⁷ Abbiamo condotto la ricerca nella base di dati *CORDE*, nel CD-Rom *Teatro español del Siglo de Oro*, e nelle concordanze di Herrera e Garcilaso (Kossoff, *Vocabulario*, e Sarmiento, *Concordancias*).

²⁰⁸ González Ollé, *Los sufijos diminutivos*, pp.281-284.

²⁰⁹ Segnaliamo tuttavia un caso moderno (L.Ribera, *Misalito regina, para jóvenes*, 1963) riscontrabile in *CORDE* di *barquichuela*, che corrisponde esattamente all'uso anomalo di Garcés di questo diminutivo.

²¹⁰ Morreale, *Appunti per uno studio*, p.62.

²¹¹ Macri (*Fernando de Herrera*, p.334) collega l'uso di *pensoso* da parte di Herrera con la sua presenza in Petrarca. Si veda però il commento di Kossoff (*Vocabulario*): "Italianismo de que Macri dice 'de Petrarca, Solo et pensoso ...'. Las Casas en ambas partes de su vocabulario presenta pen[s]oso como equivalente a pensativo. Sin embargo la palabra tenía bastante arraigo en "la época de Garcilaso" como demuestra Terlingen con tres ejemplos de Garcilaso, Torres Naharro y Boscán. Pero es también cierto que H. conocía el soneto citado por Macri". In *CORDE* si trovano esempi di *pensativo* anche precedenti al

- XVI sec (XIII-XV) ma sembrano usati in un'accezione diversa ('triste'). *DCELCH* indica come prima attestazione Diego de Burgos (XV sec) ma non precisa l'accezione.
- ²¹² Lapesa, *Historia de la lengua* p.298.
- ²¹³ Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía*, vol II, p.199.
- ²¹⁴ Naturalmente Garcés potrebbe non aver tradotto letteralmente 'treccie', ma il significato più comune di *chrenchas* si adatta poco al contesto, a meno che non lo si consideri (e non è un'ipotesi escludibile) una sineddوحة per 'chioma'.
- ²¹⁵ "Pigro: poet. Frouxo, indolente, fraco" (Morais Silva, *Grande Dicionário*, s.v.).
- ²¹⁶ *Aut*: "lo que non está del todo enxuto, antes conserva alguna humedad". Definizione simile in *Tesoro*. cf. Morais Silva, *Grande Dicionário*, s.v.: "Lento: amolentado, húmido, orvalhado, que tem uma camada de humidade". *DCELCH*: "forma popular liento con el significado de 'húmedo', procedente del 'viscoso, pegajoso' que tiene LENTUS; así se halla ya en Nebr. [...] Guzmán de Alfarache [...] Es ac. documentada en italiano ... sardo, francés etc. y particularmente en port. lento 'humedescido'".
- ²¹⁷ In spagnolo *frisar* significa 'assomigliare' (*Aut*. "Frisar. Vale también parecerse, tener alguna semejanza una cosa con otra, o confrontar con ella") e ai tempi di Garcés è un'accezione nuova, sviluppatasi a partire dal significato 'cardare'. (cf. *DCELCH*: "[h.1600 Rivadeneira]"; in *CORDE* si trovano es. di Pedro Simón Abril, A. de Villegas e Fr. D. de Hojeda); in portoghese invece significa "condizer, quadrar bem, ser conforme, ser apropiado" ed è proprio questo il senso in cui Garcés sembra usarlo in s130/165,10 (← "s'accordan"). Il verbo torna in s131/166,4 dove l'accezione è più probabilmente quella di 'assomigliare'.
- ²¹⁸ Cf. *Cuervo*, s.v., vol II, p.55. "En nuestros clásicos se halla usado como *intrans.* con el mismo sentido que en la construcción refl. ... (ant) ... 'Es el alcaide de mi fe/ que nunca duerme ni cansa', Castillejo,1 ..." Cf. anche Keniston, *The syntax*, 27.369 "Rarely a normal reflexive verb is used as an intransitive in a finite form. This use is probably derived from the fluctuating usage of other verbs such as pasar and volver, as transitives, intransitives and reflexives" (dà come es. *casar e assentar*). Per quest'uso in portoghese, cf. Morais Silva, *Grande Dicionário*, "Cansar... ficar con cansaço. «Todas de correr cansam, ninfa pura» Camões, *Lusiadas* IX,77; "Nem me dòi nem do trabalho canso", Dr. António Ferreira". E si veda anche il v.1 del sonetto quadrilingue di Garcés nei preliminari.
- ²¹⁹ In realtà *fulclar* ma la grafia con *s* è molto diffusa.
- ²²⁰ *DCELCH* (s.v. *fusil*). Cf. anche *DRAE* "Fucilar 1. Producirse fucilazos [=relámpagos] en el horizonte 2. Fulgurar, rielar". In *Aut*. il verbo non è registrato (né *fucilar* né *fusilar*).
- ²²¹ Fernando de Herrera, *Obra poética*, vol. II, p.365. In Kossoff, *Vocabulario*, s.v. si ipotizza un'origine italiana del termine e si offrono due accezioni "1. Dar fucilazos.. relámpagos silenciosos por la noche...; 2.Fulgurar".
- ²²² In *Aut*. c'è solo *festinación* con l'accezione di *celeridad*.
- ²²³ In effetti oggi in America *festinar* è usato con frequenza (con connotazione negativa: affrettarsi eccessivamente).
- ²²⁴ In altri due casi invece lo impiega nella comune accezione di 'tardare, rimanere a lungo' registrato in *Aut*.
- ²²⁵ Per l'elenco dei vocaboli che Boscán rifiuta e Garcés usa cf. *infra*.
- ²²⁶ Li indico in grassetto. Naturalmente sono molti i casi in cui questi termini ripresi da *RVF* vengono riutilizzati anche in altri componimenti dove *RVF* non li presentava.
- ²²⁷ *DCELCH* dà come prima attestazione J. de Padilla (1521) ma in *CORDE* si trova un es. di Juan del Encina (1481). Garcés usa quest'aggettivo tre volte, sempre in posizione di rima.
- ²²⁸ *DCELCH* (s.v. *huir*) lo data al XVI secolo ma in *CORDE* si trovano occorrenze precedenti: Rodríguez del Padrón 1425-50, Santillana, Juan de Mena; Encina; Garcilaso, ecc. E' più raro l'uso come sostantivo. Cf. Macri (*Fernando de Herrera*, p.326) cita la documentazione data da Corominas [1570 C. de las Casas] e un esempio di Herrera".
- ²²⁹ *DCELCH* (s.v. *enhiesto*) segnala la prima attestazione in Herrera ma in *CORDE* si trovano esempi quattrocenteschi di Fernández de Heredia e Villena. E' un cultismo piuttosto raro, mentre è molto più diffuso il verbo *infestar*. Garcés lo usa solo una volta, in posizione di rima, all'interno di una serie che mantiene la rima in -esta dell'originale (dove però non c'è infesta, aggettivo assente da *RVF*).
- ²³⁰ Appare in Nebrija (cf. D. Alonso, *La lengua poética*, p.66); *DCELCH* (s.v. *agro*) non distingue questa accezione.
- ²³¹ cf. Macri, *Fernando de Herrera*, p.149: "Herrera riceve l'antico vocabolo da Juan de Mena ... e da Cetina ... e lo trasmette a Góngora... Proviene dai *Cancioneros*".
- ²³² In realtà prima del XVI sec. si trovano in *CORDE* solo es. del participio passato. *DCELCH* (s.v. *hosco*) dà come prima attestazione A. de Morales (1547).
- ²³³ Garcés lo usa sia nell'accezione di 'ottenere' (s301/348,14, per l'it. 'impetrare') che in quella di 'chiedere' (s300/347,14 per l'it. 'pregare'). Questa seconda accezione non è presente in *Aut* ma se ne trovano es. in *CORDE*.
- ²³⁴ *DCELCH* (s.v. *frio*) indica la sua prima attestazione in J. de Mena.
- ²³⁵ Macri, *Fernando de Herrera*, p.309.
- ²³⁶ Ho trovato solo tre occorrenze in Fr. Íñigo de Mendoza, Hernando de Talavera e Francisco de Madrid.
- ²³⁷ Unica eccezione "áurea cercadura" in Juan de Mena. Però il *DCELCH* segnala l'uso di 'aureo' come aggettivo in Juan de Dueñas. Escludiamo da questo discorso *aureo* sostantivo (nome di peso o di moneta).
- ²³⁸ In Cervantes, Pedro de Oña, Vicente Espinel, ecc.
- ²³⁹ In *CORDE* si trovano esempi di J. de Mena, F. Delicado, B. de las Casas, e nelle traduzioni di Urrea e Timoneda.
- ²⁴⁰ *Aut*: "Qualquiera de los extremos del exe de la esphera. Llamanse assi por significacion famosa los de la Esphera celeste". *Tesoro*: "Polos: son dos puntos inmovibles en el cielo en los quales...se buelve todo el cielo". Kossoff, *Vocabulario*, s.v. "Polo: acep.lat. *Cielo*". Per polo 'cielo' cf. per es. s247/291,10.
- ²⁴¹ *Aut*: "Parto o producción contra el orden regular de la naturaleza [...] Por extensión se toma por qualquier cosa excesivamente grande o extraordinaria". Calderón usa *monstruo* con l'accezz. di 'ibrido' (cf. *DCELCH*), non conosciamo usi simili in autori precedenti.
- ²⁴² *Aut*: "Se toma también por separado, apartado u cortado; pero en este sentido hoy no tiene uso".
- ²⁴³ Garcés lo usa varie volte, prendendolo direttamente dal testo italiano (come in s81/10, s202/242), o inserendolo al posto di altri termini: in c44/325,108 lo usa per tradurre *indivina*. In s270/314,1 traduce invece 'presaga' con *adivina*.

²⁴⁴ *DCELCH* data *estival* al *Vocabulario* di A. de Palencia (1491) ma non fornisce notizie su *estivo*. In *CORDE* i primi esempi si trovano in Garcilaso e C. de Aldana.

²⁴⁵ *DCELCH*: "[s. XVII Aut]". In *CORDE* primo es. in Guevara (1529), poi Juan de la Cueva, Herrera, Rufo, Oña, Barahona de Soto. Garcilaso non lo usa.

²⁴⁶ cf. *DCELCH* non lo data ma nella base di dati *CORDE* si trovano esempi solo a partire dall'inizio del XVI sec. (e sembra un termine frequente della poesia italianeggiante).

²⁴⁷ Cf. Arce, *El italiano y lo italiano*, p. 282, n.24.

²⁴⁸ *DCELCH* "Refeción [1554], de *refectio*, derivado de reficere, rehacer". Per *concento*, cf. *Aut* "Canto acordado, armonioso y dulce.." (cita Lope de Vega e Villamediana), *Corominas* (s.v. acento): "Otros derivados de *canere*, todos cultismos ... *concento* 'canto armonioso' [J. de Padilla 1512-21]; princ. s. XVII:Lope, Villamediana] In *CORDE* l'esempio più antico è del 1528 (J. Justiniano) poi es. da J. Bermúdez, Herrera, Góngora, Rufo, Cervantes, C. de Virués, Quevedo, Villamediana, Lope, Gracián ecc. È tra i cultismi rifiutati da Boscán (cf. Morreale, *Castiglione y Boscán*. D.Alonso lo include tra i *cultismos extravagantes* di Góngora (*La lengua poética de Góngora*, p.73).

²⁴⁹ Cf. *DCELCH*; D. Alonso, *La lengua*. Garcés lo usa solo una volta, e preferisce il più tradizionale *resplandor*.

²⁵⁰ Di *protervo* si trova in *CORDE* esempi di Rodríguez del Padrón e Villena e poi, nel sec. successivo di Bartolomé de las Casas, Gutierre de Cetina, Antonio de Guevara, Jiménez de Urrea, Ercilla, ecc. Di *refulgente* in *CORDE* si trova un es. di Diego de San Pedro ma la parola si diffonde con Herrera (cf. Macri, *Alcune aggiunte*, p.163), Oña, Barahona de Soto ed è ancora più frequente nel XVII e XVIII sec. In *RVF* non c'è l'agg. *refulgente* ma si usa il verbo.

²⁵¹ Una volta traduce l'italiano 'lasso', la seconda è una sua introduzione. Per la traduzione di 'lasso' cf. *infra*.

²⁵² Cf. *DCELCH*. Garcés, a differenza di Herrera, lo usa solo quando in *RVF* significa 'stanco'. Quando ha l'accezione 'triste' lo sostituisce con *triste* o con *ay*, oppure non lo traduce. Per l'uso di 'lasso' in Herrera, cf. Kossoff, *Vocabulario*, s.v., dove si considera l'accezione di lasso, 'triste' come un italianismo.

²⁵³ Esempi di Tamayo de Vargas, Juan Rufo, Pedro de Oña, Gracián.

²⁵⁴ Forma molto frequente in autori operanti tra il XVI-XVII sec. (Herrera, Cervantes, Barahona de Soto, P. de Oña) ma presente già in Juan de Mena (cf. D. Alonso, *La lengua*, p.67)

²⁵⁵ Cf. *Aut*. (s.v. *Philautia*) "Lo mismo que amor propio. Es voz Griega. Lat. Philautia". Il *DCELCH* data la prima attestazione di *filautia* al 1618 ("Villegas, que acentúa *filautia*") quindi la presenza in Garcés permette di retrodatarlo. In *CORDE* l'es. più antico è dell'*Arcadia* di Lope de Vega (1598), anche questo nella forma *filautia*. Garcés usa questo termine anche in uno dei suoi *memoriales*. Cf. Lohmann Villena, *Enrique Garcés*, p.19.

²⁵⁶ In *CORDE* a partire dal XV secolo gli esempi di *assonar* hanno solo l'accezione di "suonare" però *assonado* (nel significato di richiamato per la guerra) si trova ancora nel XVI sec. (Boscán). Garcés usa *assonar* anche nel senso di 'risuonare', accezione che non compare nei dizionari ma che coincide approssimativamente con un uso attestato in Herrera, "assonar en armonía con otros sonidos" (Kossoff, *Vocabulario*, s.v).

²⁵⁷ *Aut* (s.v.) "Se decía mui comunmente en lo antiguo por esperar y aun se halla en algunos autores modernos"(cita Cervantes e Gabriel del Corral). In *Tesoro* non c'è l'accezione 'aspettare'. *DCELCH* "Como en otros romances a veces vale 'aguardar' en la Edad Media" In *CORDE* si trovano vari esempi cinquecenteschi con l'accezione 'aspettare' (ma più frequenti all'inizio del secolo). *Cuervo* (s.v.) "2. esperar. de mucho uso en lo antiguo, menos frecuente en nuestros clásicos" e cita J. de Valdés "atender por esperar ya no se dice...en metro se usa bien atiende y atender, y no parece mal; en prosa yo no lo usaría" (*Diálogo de la lengua*).

²⁵⁸ *Aut* "Significa también lo mismo que pesaroso. Está anticuado" (cita Ayala, *Caida de Principes*). In *Tesoro* non c'è. In *CORDE* si trovano esempi dal XIII sec (*Alexandre, Calila y Dimna*), fino al XVII sec. ma dal XV si fanno rari, in corrispondenza del maggior uso dell'accezione 'pesado, que pesa'.

²⁵⁹ Morreale (*S.Juan petrarquista*, dattiloscritto che ho potuto consultare grazie alla generosità dell'autrice) p.21 n.37 "el verbo asconder, que en el siglo XVI puede ser arcaismo rezagado y/o poético, frente a esconder, o depender de la combinación de las vocales en el verso". In effetti Garcés usa *esconder* due volte su tre dopo la voc. -a (che non precede mai *asconder*). *DCELCH* (s.v. *pereza*) invece la considera, nel Siglo de Oro, una forma del lenguaje vulgar ma ne individua anche usi "sin vulgarismo" (in Tirso).

²⁶⁰ Per *fogoso* cf. *supra*. Di *lento*, *DCELCH* dà una prima documentazione nel sec. XV ma precisa che diventa frequente solo nel XVII sec. e nota che "falta todavía en Percival (1591) y Covarr 1611 y C. de las Casas (1570) traduce el italiano *lento* solamente por «tardo, tardío, perezoso»". Herrera lo usa. Garcés lo usa 5 volte, due delle quali non lo riprendono dal modello (*RVF* 113 e 270). In *CORDE* le prime attestazioni nel senso di 'tardo': in Fernández de Oviedo, Fr.Luis de León, Herrera ed Ercilla.

²⁶¹ *Aut*: "Paliado: [...] encubierto, disimulado o pretextado". *DCELCH*: "Paliar [1585 L. Capoché; 1600 Sigüenza]".

²⁶² Morreale, *Appunti per uno studio*, p. 62, n.46.

²⁶³ Per questa ricerca del lessico *cancioneril* abbiamo utilizzato il lessico di Filomena Compagno, *Glossario*. Ci siamo però serviti di una versione di questo lavoro ulteriormente arricchita di due ulteriori sezioni del *Cancionero General*, (i *romances* e le poesie di Manrique) e delle *Coplas* dello stesso Manrique.

²⁶⁴ Cf. *Aut*. Si trovano esempi di *lauro* 'pianta d'alloro' in Encina, Garcilaso, Cervantes, Lope de Vega, Fr. Luis de León, F. de Herrera, ecc.

²⁶⁵ D'Agostino (*El Inca Garcilaso*, p.75) registra la presenza di *térreo*, non datato in *DCELCH* e datato 1600 in Martín Alonso, *Enciclopedia de Idioma*, nella traduzione del Inca Garcilaso dei *Dialoghi d'amore* (Madrid, 1590). In realtà *CORDE* permette di stabilire che si usava già nel XIII sec. (anche se sempre nel sintagma *signo térreo*) e nel XV sec., anche se raramente: compare in opere di Villena (1424) e in libri di medicina del XV sec. Nel XVI sec. si trovano occorrenze in Huarte de San Juan e nel XVII da Tirso de Molina e Sor Juana. Non si trova nelle poesie di Garcilaso (cf. Sarmiento, *Concordancias*) e non è un termine incluso da Kossoff nel *Vocabulario*.

²⁶⁶ *Aut*. "Crudio, dia. Lo que no tiene en si suavidad...Ya no tiene uso". In *CORDE* nella maggior parte dei casi *crudio* è associato a *cuero*. Nel senso di 'crudo, crudele' lo usa soprattutto J. del Encina).

²⁶⁷ Su *Aut.* c'è *Barbular* ("Hablár vana y atropelladamente, a borbotones metiendo mucha bulla y parola") e *Barbulla* ("La vocería y ruido de los que hablan vana y atropelladamente, confundiendo las palabras"). Su *Covarr.* non ci sono termini simili. Non è neppure registrato nei dizionari portoghesi che abbiamo consultato. In *CORDE* ci sono solo esempi di *barbular* (J. del Encina; *Viaje de Turquía*; Quevedo) e di *barbulla* (Fr. A. de Guevara).

²⁶⁸ *Aut* "La muger libre que vive licenciosamente" (cita Guevara e Cervantes). Boscán evita questo termine proprio a causa delle sue sfumature peggiorative (cf. Morreale, *Castiglione y Boscán*).

²⁶⁹ Secondo Terlingen (*Los italianismos*) questo è il significato medievale di *cortesano* mentre dall'italiano viene l'accezione 'honrado' ecc. *DCELCH* (s.v. *corte*) invece sostiene che entrambe le accezioni siano antiche in spagnolo, anche se l'opera di Castiglione dette nuovo impulso alla seconda accezione (entrata in spagnolo dal provenzale) e che è invece un italianismo *cortesana* 'prostituta' è un italianismo, preso dall'eufemismo it. 'cortigiana'. Una ricerca in *CORDE* permette di verificare che *cortesana* come sostantivo è sempre usato nell'accezione 'prostituta' (il primo esempio è in Torres Naharro, 1517) mentre come aggettivo è positivo (primo esempio in Carvajal).

²⁷⁰ In *Aut* si definisce "Metaphoricamente se toma por vanidad, jactancia, y soberbia" (cita un es. da J. Pérez de Montoro) e il *DCELCH* lo data al XVII sec. in base alla citazione di *Aut.* In *Tesoro* non c'è. Anche in *CORDE* si hanno esempi solo a partire dal XVIII sec., da cui si deduce un significato che equivale piuttosto a 'capriccio'.

²⁷¹ Mimo nella sua tesi di laurea (*Los Dialoghi d'amore*), ha notato che l'Inca Garcilaso usa *instigar* per tradurre l'italiano 'stimolare', probabilmente perché l'omologo *stimular* gli appariva come un prestito o calco.

²⁷² cf. *Tesoro*, s.v. *Aut* (s.v. *redro*): "atrás u detrás. Trahelo Covarr. en su Thesoro y dice que es voz rústica". Nella base di dati *CORDE* si trovano 12 esempi in tutto di *riedro*, a partire da Alfonso X. Lo usano anche J. del Encina, e J. de Urrea nella sua traduzione dell'*Orlando Furioso*. *Redro* è più raro, si trovano quattro casi tra cui M. Alemán e Sor Juana Inés de la Cruz. Keniston, *The syntax*, 39.6 per "arriedro" cita un brano di Lope de Rueda.

²⁷³ Morreale, *Castiglione y Boscán*, vol II.

²⁷⁴ Morreale, *Appunti per uno studio*, pp.63-64.

²⁷⁵ Cf. ed. Santagata, p.187. In *Aut* non c'è nessuna accezione corrispondente a quella italiana. Forse si adatta qui il significato di "la calidad de cualquier cuerpo astral ... vale casi lo mismo que influencia". I commentatori cinquecenteschi sembrano cogliere il suo significato. Vellutello rende 'impressioni' con 'oppressioni' ma sembra interpretare correttamente: "rimouere de l'aere quelle male oppressioni, accio che fatta lucida e chiara, e mancato il freddo". Gesualdo: "Impressioni di nuvoli, di freddi, di piogge, di venti"; Daniello: "le folte e oscure nebbie".

²⁷⁶ In *Aut.* non è previsto per *celosia* il significato di 'gelosia'. *DCELCH* però indica la presenza di questa accezione nei secc. XV-XVII. E anche in *CORDE* si trovano alcuni esempi (anche se è molto più frequente il significato di 'rete che protegge la finestra'), anche precedenti (*General Estoria*, *Biblia Escorial*, *Triunfo* di Juan de Flores, *Amadís de Gaula*, *La Galatea*). Né Garcilaso né Herrera usano *celosia* (cf. Sarmiento, *Concordancias* e Kossoff, *Vocabulario*).

²⁷⁷ Si veda la citazione e il commento di Colombi-Monguió, *Petrarquismo peruano*, p.127

²⁷⁸ *Aut.*: "Venir a menos: Phrase que significa deteriorarse, empeorarse y caer del estado que se gozaba".

²⁷⁹ A volte però questa conservazione di significanti può essere dovuta ad un errore di comprensione: per es. cf. in s224/265,3 mantiene traduce l'it. 'impreso' (p. pass. di imprendere) con *impreso* (p. pass. di imprimir).

²⁸⁰ Cf. per esempio s69/89,5: "Diceami il cor che per sé non saprebbe / viver un giorno" → *Deziamel corazón que no sabría / por sí bivar*. Cf. le soluzioni adottate per affrontare questo problema in una traduzione contemporanea: "Circa la formazione delle parole mi soffermo su *corazón* perché presenta una difficoltà notevole in poesia nella traduzione di c(u)or(e)... La traduzione si vede più volte obbligata a sostituirlo: con il pronome personale ... con una perifrasi neutra ... e più spesso con il letterario *pecho*" (Morreale *I canti di Giacomo Leopardi*, p.366).

²⁸¹ *DCELCH* (s.v. *cuidar*): "En la Edad Media *cuidar* significa siempre 'pensar, juzgar' ac. que es común todavía en el Siglo de Oro, en verso y en algún prosista... el sustantivo *cuidado* que ya significa solicitud, preocupación en el *Cid*"; *Aut.* "Solicitud y advertencia para hacer alguna cosa con la perfeccion debida ...; la atencion y el cargo de lo que está a la obligación de cada uno...Vale también recelo y temor".

²⁸² Cf. per es. c26/125,1 "l' pensier che mi strugge" → *lo que me destruye*; c30/129,65; s100/124,14.

²⁸³ Cf. Segre, *Le isotopie di Laura*.

²⁸⁴ *Aut* "Aura: aire leve, suave lo mas blando y sutil del viento que sin impetu se dexa sentir. Es voz mas usada en la poesia y puramente latina" (cita Quevedo e Calderón). *DCELCH* dà come 1° doc Villena (1417). In *CORDE* la prima occorrenza è in Fr. V. de Burgos (1494), poi si trova in G. Fernández de Oviedo (nella sua traduzione di un verso di Petrarca), Herrera (nelle traduzioni di versi Petrarca ma anche nella poesia originale. Usa anche *l'aura*), Espinel, Oña; Quevedo (anche *l'aura*), Lope de Vega, Góngora, Garcilaso invece non lo usa (cf. Sarmiento, *Concordancias*).

²⁸⁵ Garcés traduce con *ayre* anche l'unica occorrenza di 'aura' senza articolo a precederla (*R1F227*,1).

²⁸⁶ Come accennato, Colombi-Monguió, commentando la traduzione della canzone 323, nota la mancata traduzione di *aura* "Dice el italiano en un juego de palabras y sonidos típico del *Canzoniere* "e'l mar tranquillo et l'aura era soave" Garcés non lo entiende o no lo oye yentonces traduce "llana mar con ayre muy suave" (*Las visiones*, p.567).

²⁸⁷ Cf. per es. 122/156,5; c14/59,13; s24/31/5; s169/204,7, ecc.

²⁸⁸ Vitale, *La lingua del Canzoniere*, p.442.

²⁸⁹ In *Aut* non si riporta questa accezione ("Concepto y juicio de reputar y tener por verdadero lo que es falso; y al contrario lo incierto por cierto ... Vale también falta, culpa, defecto y a veces engaño en el obrar") ma cf. Macri, *Fernando de Herrera*, p.324 "Lida, p.363, observa en la el. II. [...] "el curioso caso de error no empleado en el sentido de 'equivocación' sino en el de 'enredo, confusión' acepción metonímica propia, en latín, de la lengua poética [...] esto es, el cabello recogido o enredado confusamente alrededor; el sentido del vocablo y la imagen pasan a Góngora".

²⁹⁰ Si noti però che l'*incipit* di questo stesso componimento all'interno dell'indice porta la lezione 'riso'. Forse si tratta di un semplice errore di lettura e copia di Garcés oppure bisogna pensare che avesse usato per l'indice un'edizione diversa da quella usata per la traduzione (ricordiamo che l'indice appartiene evidentemente ad un'edizione che aveva un diverso ordinamento dei testi) Un sondaggio tra le edizioni antiche che abbiamo consultato ha mostrato come fosse generale la lezione *riso*.

²⁹¹ Vitale elenca le accezioni: "pianura", "prato, sponda, riva", "terra, campo, luogo campestre" (*La lingua*, p.456).

²⁹² Si noti che in tutti e tre i casi (c30/129,4; s127/162,3; s142/177.1) nel componimento si menziona un 'rivo' o un 'fiume'. Si tratta quindi di una scelta basata su una precisa interpretazione semantica offerta dal contesto.

²⁹³ Entrò come cultismo nel XV sec., ma si abbandonò e fu ripreso solo nel XIX sec (cf. in *CORDE* esempi in Mena e Santillana e poi dal XIX sec). In *Aut* sono inclusi lemmi *frondosidad* e *frondoso* ma non *frondas*. Attualmente si trova nei dizionari (*DRAE*, María Moliner) e viene usato in una traduzione contemporanea dall'italiano come quella dei *Canti* di Leopardi di Nieves Muñiz Muñiz (cf. Morreale, *I canti di Giacomo Leopardi*, p.374).

²⁹⁴ Questa traduzione è quella scelta anche da Fernando de Herrera. Cf. la sua traduzione di "verdi fronde" in una poesia del Minturno. Cf. Gallego Morell (ed.), *Garcilaso de la Vega*, H-306.

²⁹⁵ In *Aut. cuidadoso* è definito come "sólícito, diligente" ma questi due aggettivi sembrano collegarsi al fatto che *cuidar* "en la edad Media ... significa siempre 'pensar', ac. que es común todavía en el Siglo de Oro" (*DCELCH* s.v. *cuidar*) e che "cuidadoso ... antes se dijo cuidadoso".

²⁹⁶ *Aut*: "... galán, airoso, bien dispuesto y proporcionado ...; alentado, atrevido, desembarazado y brioso...; vale también excelente, exquisito y esmerado...; Gentil hombre : del sugeto que es noble por su nacimiento".

²⁹⁷ Vitale, *La lingua*, p.450.

²⁹⁸ Cf. *Aut*: "Gallardía: Bizarría, desenfado, y buen aire, especialmente en el manejo del cuerpo ... Vale también esfuerzo y arresto en ejecutar acciones significa también liberalidad y desinterés... Anologicamente vale grandeza en el discurrir o en otra especie perteneciente al ánimo"; cf. la definizione di *leggiadria* (Battaglia, *Grande dizionario*, vol VIII): "L'essere leggiadro; bellezza fresca e armoniosa, gioconda e delicada, accompagnata da semplicità di tratto, da compostezza di contegno, da grazia e scioltezza di movimenti.... in partic. la perfetta conformazione delle membra; gioconda espressività del volto, ardente e soave vivacità dello sguardo".

²⁹⁹ Vitale, *La lingua*, p.435: "«superbo» in senso positivo, in tutte le sue sfumature; «superbo» con sfumatura di senso negativo ... «nobile». Nelle note esplicative dell'Ed. Santagata si trovano le seguenti accezioni: fiero, alto, superbo (in senso positivo e negativo), sublime, distaccato, solenne, nobile, fiero.

³⁰⁰ Usa *plazentero* in due casi in cui altero sta per 'distaccato' (c24/119,8; s258/302,4) trasformando così completamente la funzione dell'aggettivo.

³⁰¹ In particolare "cor lasso" viene sostituito 5 volte su 8 dal pronome personale (esplicito o sottinteso),

³⁰² Vitale, *La lingua*, p.280.

³⁰³ Questa curiosa traduzione fa sospettare la presenza di un'errata e che il verso dovesse essere "un no se qué sentido / que de mi Laura parla" dove il *no sé qué* avrebbe funzione aggettivale.

³⁰⁴ Esiste un'ampia bibliografia sul tema: Natali, *Storia del non so che*; Id. "Ancora sul non so che"; Porqueras Mayo, *El 'no sé qué' en el Siglo de Oro*; Id., *Función de la fórmula 'no sé qué'*; Samonà, *I concetti del gusto e di 'no sé qué'*. Sul *no sé qué* mistico, cf. D.Alonso, *La poesía de S.Juan*; S. Juan de la Cruz, *Poesía* a. c. di G. Caravaggi, pp.25-27 e p.173; Macola, *El no sé qué como percepción de lo divino*.

³⁰⁵ Secondo Natali (*Storia del non so che*, p.45) in Dante il "non so che" ha un senso diverso rispetto a quello che ha negli altri scrittori e in Petrarca si trova un solo caso (*RVF215*).

³⁰⁶ Dall'indagine di Natali (*ibid.*) risulta inoltre che nella letteratura italiana è Tasso a farne il maggior uso e con una diversa frequenza lo impiegarono anche Giraldi, Metastasio e Guarino. Nel XVIII sec. fu diffuso tra i canzonettisti. Leopardi non lo usò mai mentre Manzoni, per un "curioso strascico settecentesco" lo introdusse molte volte nei *Promessi Sposi*. Dopo quest'opera il suo uso decadde.

³⁰⁷ Porqueras Mayo, *El no sé que en la Edad de Oro*. Armisen, *Estudios*, p.15. Armisen crede che gli esempi all'interno di ottosillabi citati da Valdés nel *Diálogo de la Lengua* "prueban una trayectoria castellana" (p.16, n.17).

³⁰⁸ Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. Cristina Barbolani, p. 232. Barbolani in nota cita un passo dell'*Alfabeto cristiano* in cui Valdés usa il "non so che".

³⁰⁹ Cf. Porqueras Mayo, *El no sé que en la Edad de Oro*; Armisen, *Estudios*, pp.16-17.

³¹⁰ Tra i drammaturghi: Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, e soprattutto Calderón. Per quando riguarda la poesia si trova nelle opere di Juan de Jáuregui, Bernardo de Balbuena, Polo de Medina. Nella prosa religiosa si veda Santa Teresa. Non lo usa Quevedo e censura il suo impiego nella *Premática*. Gracián preferisce sostituire a questa espressione termini come *ingenio*, *agudeza*, *despejo*. (Porqueras Mayo, *El no sé que en la Edad de Oro*).

³¹¹ Armisen, *Estudios*, p.17, n.18.

³¹² Krebs, *Boscán traductor*, p.658. Krebs sostiene che i casi in cui Boscán traduce l'espressione dal suo modello sono vari mentre Armisen ne riscontra solo uno e afferma che tutti gli altri sono aggiunte di Boscán (*Estudios* p.16, n.16)

³¹³ Morreale, *Castiglione y Boscán*, p.275.

³¹⁴ Armisen, *Estudios*, p.17 n.17.

³¹⁵ Keniston, *The syntax*, 21.2 cita solo esempi dell'aspetto colloquiale: di Jiménez de Cisneros (*no sé qué cosas*), di Alfonso de Valdés (*no sé qué alemanes*), di Juan de Valdés (*con no sé qué frias afectaciones*) e del Guzmán de Alfarache (*preguntando por no sé qué persona*).

³¹⁶ Sobrevilla, *El inicio de la estética filosofica*, p. 63.

³¹⁷ Toury, *Analisi descrittiva della traduzione*, p.186.

³¹⁸ È interessante constatare come questa traduzione si caratterizza per la marginalità tanto del luogo in cui viene realizzata come del traduttore stesso, sia dal punto di vista della sua origine straniera che da quello della sua posizione nel mondo intellettuale. Colpisce la coincidenza di questi dati con quelli che riguardano l'unico predecessore di Garcés nell'impresa, Salomón Usque, anch'egli portoghese e residente fuori dalla sua terra, a Ferrara, autore di una versione della prima parte del *Canzoniere* (1567).

³¹⁹ Cf. Santoyo, *Aspectos*, p.267. Russell (*Traducciones*) è meno fiducioso sul fatto che nei prologhi e nelle prefazioni si possa cogliere la posizione del traduttore e insiste sul fatto che spesso si tratta di *collages* di *topoi* (p.7).

³²⁰ L'ipotesi che Garcés conoscesse Usque, sembra probabile oltre che per alcune scelte comuni o ad soluzioni traduttive che Garcés può aver tratto dal suo predecessore (che non abbiamo potuto trattare in questa sede), proprio per questa apparente netta opposizione di metodi.

La prima traduzione completa del Canzoniere di Petrarca in spagnolo: "Los sonetos y canciones del Petrarcha, que traduzía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana" (Madrid, 1591)^α

Aviva Garribba

Premessa

La prima traduzione pressoché completa del Canzoniere di Petrarca in castigliano fu pubblicata a Madrid nel 1591 con il titolo di *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarcha, que traduzía Henrique Garcés de la lengua thoscana en castellana*. L'autore, Enrique Garcés, era un portoghese vissuto a lungo in Perù, autore anche di altre due traduzioni dalla sua lingua madre e dal latino.

Questa versione del *Canzoniere* è un'opera singolare in molti sensi: più che una premessa del petrarchismo ispanico appare come una sua conseguenza, poiché si manifesta dopo molti anni di diffusione e rigoglioso sviluppo della poesia italianeggiante, avvenuto principalmente per contatto diretto con i testi in lingua originale.

Prima di essa si era avuto solo qualche tentativo sporadico^[1] e poi solo un'altra traduzione 'sistematica', di pochi anni anteriore e quindi anch'essa tardiva, e ben posteriore all'inizio del periodo di enorme attività traduttiva dall'italiano allo spagnolo, cominciata già prima della metà del secolo^[2]. Anch'essa è opera di un altro portoghese, Salomon Usque, un ebreo stabilitosi a Ferrara che si firmava con il nome di Salusque Lusitano, il quale la pubblicò a Venezia nel 1567, con prologo di Alonso de Ulloa^[3]. La traduzione di Usque non è integrale perché è limitata alla prima parte del *Canzoniere*, che in questo caso corrisponde unicamente alle poesie d'amore in vita di Laura, poiché il modello della traduzione fu una delle edizioni con commento di Vellutello, il quale, come si sa, aveva disposto l'opera non più in due ma in tre parti^[4]. Nel prologo Ulloa afferma che Usque aveva tradotto l'opera interamente e che avrebbe pubblicato le altre parti una volta verificate le reazioni suscitate dalla prima; tuttavia, delle altre parti non si è trovata traccia^[5].

Ci fu infine una terza versione dei *RVF*, di poco successiva alla stampa della traduzione di Garcés e rimasta inedita benché fosse stata preparata per la tipografia. Il suo autore è Francisco Trenado de Ayllón, un personaggio della cui vita si sa poco, ma che certamente viaggiò per Italia e Francia e compose un manuale per l'apprendimento della lingua italiana^[6].

Garcés, dei cui anni portoghesi e giovanili non si sa nulla, era evidentemente molto colto ma, come molti autori residenti in America dell'epoca, non era un letterato di professione né era libero di dedicarsi esclusivamente all'*otium*. La sua fama è infatti legata anche e soprattutto ad importanti scoperte in campo minerario. Fece parte di un gruppo di scrittori ed intellettuali che si riuniva a Lima, sotto il segno della comune passione per la letteratura e la lingua italiana, la cui influenza e presenza ci pare di ravvisare nella genesi e nelle caratteristiche di quest'opera.

La sua traduzione del *Canzoniere* ha richiamato l'interesse di diversi studiosi ma non è mai stata oggetto di uno studio di vaste proporzioni. La ricerca in passato si è piuttosto diretta sull'affascinante figura del suo autore.

Le capacità poetiche di Garcés non sono paragonabili a quelle di Petrarca e neppure a quelle dei grandi poeti dell'epoca, ma ciò non toglie interesse alla sua opera, che ci pare meriti di venire studiata sia per il contesto in cui nasce che per le caratteristiche della traduzione, quasi sempre fedele al modello ma spesso non letterale. Crediamo che la sua analisi possa gettare luce su importanti aspetti della ricezione del petrarchismo e sulle tecniche traduttive del XVI secolo e soprattutto sullo sviluppo e arricchimento della lingua spagnola aurea.

L'opera di Garcés è curiosamente rimasta l'unica traduzione integrale del *Canzoniere* in spagnolo fino ad anni molto recenti (1976)^[7]. Dopo un periodo di silenzio durato per più di tre secoli, ha avuto diverse edizioni tra il 1957 e il 1996, tutte caratterizzate da un testo difficilmente leggibile per la presenza numerosi errori, ristampati da un'edizione all'altra. La loro individuazione, nelle primissime fasi della nostra ricerca ci ha dimostrato come fosse necessaria una nuova edizione moderna dell'unica traduzione antica integrale del *Canzoniere*.

Il presente lavoro è una sintesi della mia tesi di dottorato^[8], originariamente formata da uno studio preliminare in cinque capitoli (pp. 188), seguito dall'edizione del testo (pp.181) e da due appendici (la prima sulla traduzione di un testo di Paolo Pansa, presente in fondo al volume dei *Sonetos y Canciones*, e la seconda sugli errori di lettura delle edizioni moderne, di pp.4 e 23 rispettivamente).

In questa sede, per esigenze di spazio, lo studio preliminare viene in parte snellito e in parte riassunto (infatti, ampie zone sono state eliminate: la parte sulla diffusione delle traduzioni di Garcés e i giudizi degli studiosi su di esse, l'intero capitolo IV, in cui si analizzavano dettagliatamente le traduzioni di singoli testi; le due appendici e, ovunque, esempi e note sono stati ridotti di numero).

Vengono sintetizzate le pagine dedicate alla figura di Garcés e alla sua opera, quelle sulle traduzioni di Petrarca nel mondo ispanico, quelle sul petrarchismo in America (peraltro già pubblicate in un lavoro recente^[9]), e le pagine sugli aspetti metrici.

Resta invece quasi intatto il resto del capitolo III, dedicato agli aspetti più propriamente traduttivi e a quelli linguistici, come pure il cap.V contenente le conclusioni.

I materiali del presente lavoro sono quindi organizzati in tre capitoli, il primo dedicato a Garcés e alla sua opera, il secondo agli aspetti della traduzione (generali, metrici e linguistici) e il terzo alle conclusioni.

Note

[1] Prima della metà del '500 si conoscono solo pochissime traduzioni di singoli componenti del *Canzoniere* (le imitazioni sono invece molte): l'unica precedente al XVI secolo è quella (dotata di commento) del sonetto *Non Tesin, Varo, Arno, Adige et Tebro* (RVF 148), contenuta nel Ms. della traduzione della *Divina Commedia* promossa dal Marqués de Santillana e attribuita a Enrique de Villena. Cf. Carr, *Fifteenth Century*. Per queste e tutte le altre indicazioni bibliografiche abbreviate rinvio alla bibliografia finale. Già nel Cinquecento abbiamo poi la

traduzione in versi di *arte mayor* di Hernando Díaz del sonetto *S'amor non è che dunque è quel ch'io sento?* (RVF 132). Questo sonetto si trova in fondo ad un volume stampato da Cromberger a Siviglia nel 1516 (*La vida y excelentes dichos de los mas sabios filosofos que uvo en este mundo*; Norton, *A descriptive catalogue* n.888; Dutton, *Cancionero* (vol. VI, p.252 (ID3540)). Cf. Fucilla (*Estudios*, p.XV). Selig, *Dante and Petrarch*. Infine, quella della sestina *A qualunque animale alberga in terra* (RVF 22) contenuta nel libro di musica di Pere Alberch Vila (*Odarum*, Barcelona, 1561), cf. Romeu Figueras *Una versión*. Francisco Sánchez de las Brozas ("*Brocense*") tradusse undici sonetti del *Canzoniere*, ma siamo già intorno al 1580, pubblicati in appendice alle opere di Francisco de la Torre. Cf. Francisco de la Torre, *Poesía*, ed. Cerrón Puga.

[2] Morreale afferma che durante il s. XVI l'italiano fu la lingua viva più tradotta in Spagna (*Castiglione y Boscán*, p.10). Dei 188 autori tradotti in castigliano nel XV secolo elencati da Simón Díaz, 59 scrivono in italiano (*Autores extranjeros*). Reyes Cano colloca il momento di massima produzione tra il 1540 e il 1550: 11 traduzioni pubblicate contro le 6 del decennio 1530-40 e le 9 degli anni 1550-60 (*La Arcadia*, p.41). Quest'apice raggiunto nel sec. XVI è il culmine di un processo cominciato nel XV sec, durante il quale le traduzioni dall'italiano furono già più numerose di quelle dal francese (cf. Alvar, *Notas*). Sulle traduzioni dall'italiano anche Blecua, *Gregorio Silvestre*, pp.158-161; La letteratura italiana continuò comunque ad essere letta prevalentemente in lingua originale: nel XVI secolo il 97% delle biblioteche personali comprendeva libri italiani mentre solo l'8% conteneva traduzioni. Nel XVII secolo le proporzioni aumentano ma sempre dentro questi parametri (cf. Infantes, *Romançar*).

[3] *De los sonetos y canciones, mandriales y sextinas del gran Poeta y Orador Francisco Petrarca, traduzidos de toscano por Salomon Vsque Hebreo... en Venecia, En casa de Nicolao Beuilaqua, MDLXVII*. Jorge Canals è autore di una tesi di dottorato su questa traduzione, *Salomón Usque, traductor del Canzoniere de Petrarca*, pubblicata in internet (www.tdcat.cbuc.es). Cf. inoltre: Manero Sorolla *La primera traducción*.

[4] Le altre due parti sono dedicate alle poesie in morte di Laura e alle poesie non d'amore o dedicate ad altri. Sul commento di Vellutello, cf. Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo*, pp. 58-88.

[5] "Hà traduzido toda la obra, però no publica agora sino la Primera parte, hecha en vida de M.L. (que es mas ella sola que todas las otras juntas) por estar con Apeles detras dela tabla à oyr lo que della dize el mundo: y si viera que contenta, publicará presto lo de mas, con el ayuda de Dios".

[6] *Arte muy curiosa por la qual se enseña muy de rayz el entender y hablar la Lengua italiana,*, Medina, Sanctiago del Canto, 1596).

[7] La prima traduzione integrale pubblicata dopo il 1591 è infatti quella di Attilio Pentimalli, del 1976, seguita, poco dopo, da quelle di Crespo e Cortines. Un breve confronto delle tre versioni si può trovare in Muñoz Raya - Noguera Valdivieso, *Tres versiones*. Sulla traduzione di Cortines, con brevi cenni alle altre, cf. Ruta, *Petrarca*. García Morales, nel prologo alla sua edizione della traduzione di Garcés, afferma di avere approntato una propria traduzione integrale del *Canzoniere* in versi sciolti, rimasta inedita (p. 74). Un caso simile si nota in Francia, unico altro paese europeo in cui si tradusse integralmente il *Canzoniere* prima del XIX sec. Cf. Meregalli *Prime traduzioni*, p. 59.

[8] *La prima traduzione completa dei Rerum Vulgarium Fragmenta in spagnolo*: "Los sonetos y canciones del Petrarcha, que traduzía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana" (*Madrid, 1591*), dir. Prof. Furio Brugnolo, discussa presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Padova il 26 febbraio 2003 (Dottorato in Filologia romanza e italiana, XIV ciclo).

[9] Cf. Aviva Garribba, *Il petrarchismo in America Latina nel Cinquecento: il caso di Enrique Garcés*, in "Il confronto letterario" 40 (2003), pp.247-261.



La prima traduzione completa del Canzoniere di Petrarca in spagnolo: "Los sonetos y canciones del Petrarcha, que traduzía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana" (Madrid, 1591)^α

di Aviva Garribba

Edizione

L'edizione, di tipo interpretativo ma di stampo fortemente conservativo, è stata effettuata da microfilm dell'esemplare della *Biblioteca Nacional* di Madrid ma controllata in gran parte direttamente sull'originale (esemplare della *BNE*, R/28789). Controlli parziali sono stati anche effettuati sugli altri due esemplari consultati (Biblioteca de la Real Academia Española di Madrid e Biblioteca Hortis di Trieste)

Criteri di edizione:

-Senza segnalazione:

Uso la *s* sia per la *s* corta che per la *s* lunga.

Scioglio le abbreviature indicandole in corsivo. Faccio presente al lettore che il corsivo nell'edizione originale è usato per gli *incipit* italiani e per alcuni titoli delle composizioni preliminari; tuttavia il corsivo che adottiamo non si viene a confondere con quello degli *incipit*, poiché in questi non si usano compendi (tranne &, che non sciogliamo). La trascrizione degli *incipit* italiani posti all'inizio di ogni testo così come di quelli che formano l'indice che è di tipo diplomatico, per cui non viene corretto nessun errore se non quelli segnalati nell'*errata* del volume.

Distinguo *u/v*, *i/y* e *I/J* secondo l'uso moderno.

Unisco e separo le parole, anche con opportuno inserimento dell'apostrofo senza segnalare in apparato ogni intervento. Si noti che l'apostrofo è già molto impiegato nell'originale, che ha quindi un'ortografia fortemente italianeggiante: io mi limito ad aggiungerlo quando manca e lo estendo a casi analoghi. Non separo forme contratte come *deste*, *desta*, *dél*, *della*, ecc., molto usate all'epoca e neppure l'italianismo *nel*.

Metto gli accenti secondo l'uso moderno¹.

Mantengo le maiuscole e minuscole.

^α Per lo studio relativo a questo testo si veda la sezione Addenda in *Artifara* n. 3.

¹ Nell'edizione originale si usano accenti acuti, piani e qualche insolito accento circonflesso. Diversamente che nell'uso moderno gli accenti non compaiono mai: sulle parole sdrucceole, sulle quelle piane terminanti in *l, z, r, d*, e su alcune tronche (quelle terminanti in *n* e in *s*, tranne *serán*, accentato in un caso e in uno *no*, e *estés* che però in un caso non ha accento). Non ci sono mai accenti sulle vocali *i* ed *u* (tranne *Pirû*, sempre con accento circonflesso). Gli accenti sulla lettera *e* (*é*, *è*, *o*, più raramente, *ê*) si trovano su: la congiunzione *e* (la forma senza accento è riservata alle maiuscole e agli *incipit* in italiano, dove si alterna però a quella con l'accento); il pres. del verbo *saber* (*sé*), il congiuntivo pres. del verbo *estar* (1a, 2a e 3a pers.: *esté*, *estés*) e del verbo *dar* (1a e 3a pers.: *dé*), i verbi in *-ar* al passato remoto (pretérito perfecto, 1a pers. sing.), i verbi al futuro (1a pers. sing.), il presente 3a pers. del verbo *ver* (*ve* o *vee*, ma si trova anche senza accento), e il sostantivo *fe* (alternato con la forma senza accento). Solo l'acc. circonflesso (*ê*) si trova sulla 2a pers. del pres. ind. del verbo *ver* (*vês*), e in quella del verbo *leer* (*leê*). Gli accenti sulla lettera *o* (*ó*, *ò* e più raramente *ô*) si trovano su: la congiunzione disgiuntiva e l'esclamazione *o* (alternata con la forma senza accento); i passati remoti (pretérito perfecto, 3a pers. sing.); la forma contratta di *donde*, *do* (alternata con la forma senza accento); la contrazione di *estoy*, *estó*. Gli accenti sulla lettera *a* (*á*, *à* e, più raramente, *â*) si trovano su: la preposizione *a* (si alterna con la forma senza accento); i verbi al futuro (3a pers.); il presente indicativo del verbo *estar* (3a pers. sing. *está*), e dei verbi *ir* e *dar* (3a pers., *va* e *da*, si alternano con le forme senza accento); l'avverbio di luogo *acá* (si alterna con la forma senza accento). I casi di accenti mancanti dove dovrebbero essere secondo la norma dell'edizione antica sono: s238,9: *cante* (per *canté*); s63,8: *estes* (per *estés*); s38,14 *començo* (per *començó*). I casi di accenti presenti dove non dovrebbero essere secondo la norma dell'edizione antica sono: s31,3 *huyó* (per *huyo*); prelim. XIII, 12: *desdè* (per *desde*), c27,4 *ladò* (per *lado*).

Conservo la punteggiatura, che presenta una sua coerenza e, data la storia di questa edizione è stata probabilmente curata dal traduttore stesso. L'unico intervento, segnalato da parentesi < > e [], è l'espunzione della virgola che in alcuni casi si trova in chiusura dei testi (<.>) e la sua sostituzione con un punto [.] . Conservo inoltre maiuscole e minuscole originali, i rientri ed i già citati corsivi degli *incipit*.

Non indico graficamente sineresi e dieresi né sinalefe e dialefe², per cui gli unici segni di dieresi presenti indicano la pronuncia della *u* all'interno del gruppo *gue*.

- Con segnalazione

Correggo solo gli errori di stampa evidenti e quelli già indicati nell'errata per comodità di lettura e li segnalo in apparato (collocato in fondo al testo). . Altri errori sono da me ristampati fedelmente ma nelle "note al testo" che seguono l'apparato suggerisco alcune correzioni.

Integro tra parentesi quadre le rare lettere non perfettamente leggibili e ogni mio intervento.

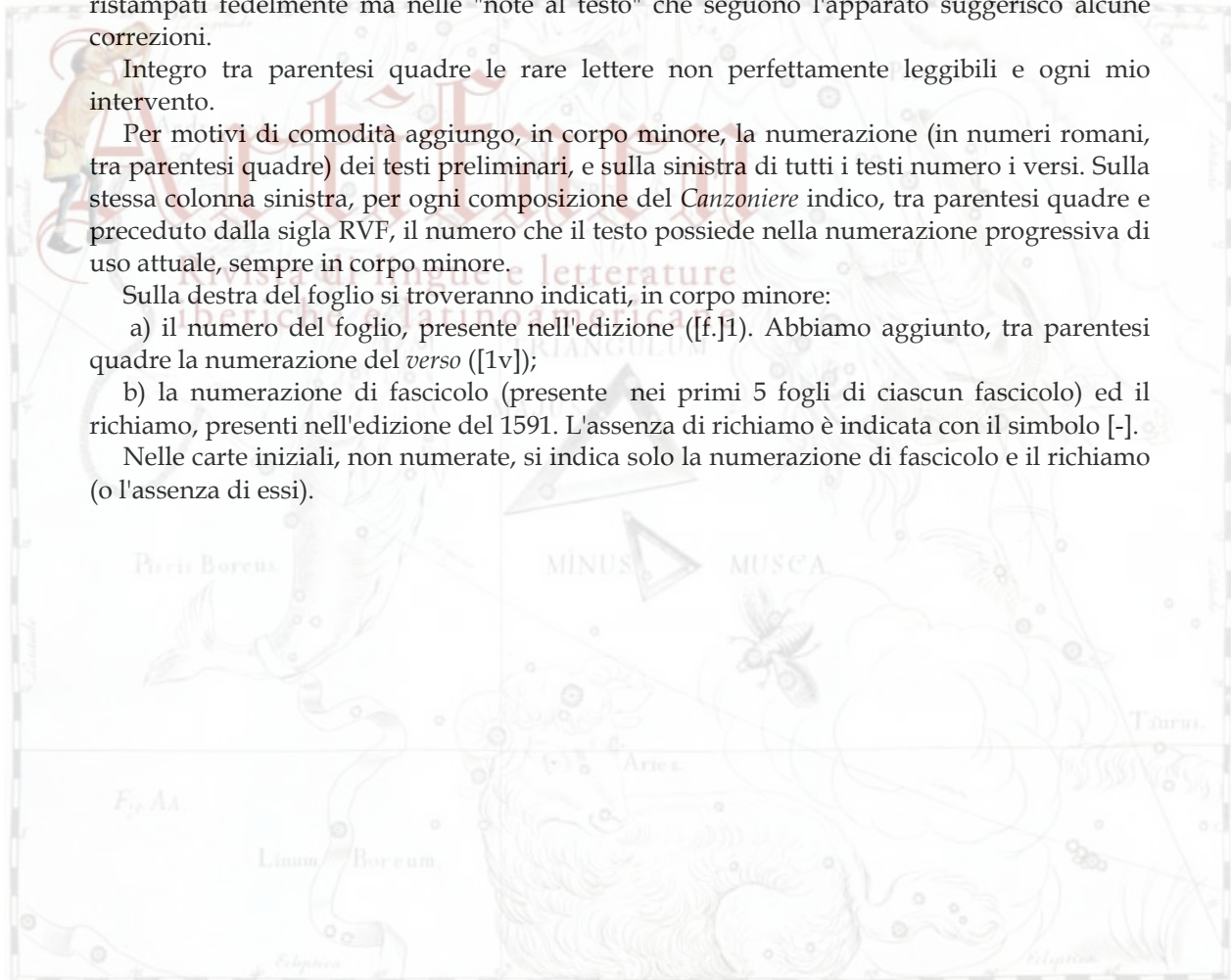
Per motivi di comodità aggiungo, in corpo minore, la numerazione (in numeri romani, tra parentesi quadre) dei testi preliminari, e sulla sinistra di tutti i testi numero i versi. Sulla stessa colonna sinistra, per ogni composizione del *Canzoniere* indico, tra parentesi quadre e preceduto dalla sigla RVF, il numero che il testo possiede nella numerazione progressiva di uso attuale, sempre in corpo minore.

Sulla destra del foglio si troveranno indicati, in corpo minore:

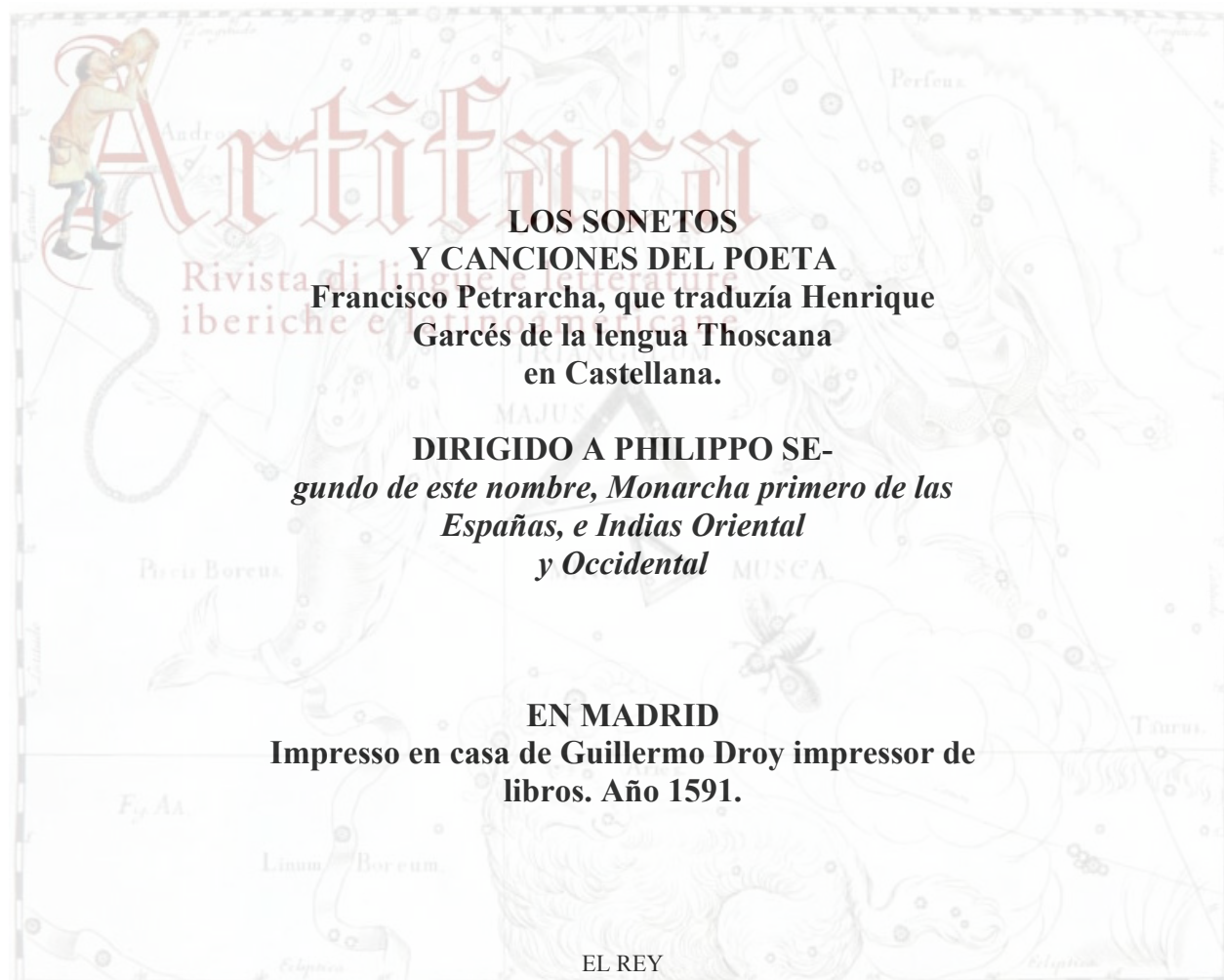
a) il numero del foglio, presente nell'edizione ([f.1]). Abbiamo aggiunto, tra parentesi quadre la numerazione del *verso* ([1v]);

b) la numerazione di fascicolo (presente nei primi 5 fogli di ciascun fascicolo) ed il richiamo, presenti nell'edizione del 1591. L'assenza di richiamo è indicata con il simbolo [-].

Nelle carte iniziali, non numerate, si indica solo la numerazione di fascicolo e il richiamo (o l'assenza di essi).



² Inseriamo solo le dieresi sopra le *u* per indicare la pronuncia di questa vocale quando segue *g*



Por quanto por parte de vos Henrique Garcés, vezino de Lima en el Pirú: Nos fue fecha relación que vos haviades traduzido de thoscano en castellano los Sonetos y Canciones del Petrarcha, y os havia costado mucho trabajo, y gastado mucho tiempo en ello, y nos suplicastes os mandassemos dar licencia para le imprimir, y privilegio por veinte años, atento que era muy útil y provechoso, y no era en perjuizio de nadie, o que sobre ello proveyésemos como la nuestra merced fuesse. Lo qual visto por los de nuestro Consejo, y como por su mandado se hizieron las diligencias que la premática por nos hecha sobre la impresión de los libros dispone. Fue acordado que devíamos demandar dar esta nuestra cédula para vos en la dicha razón, y nos tuvimoslo por bien. Y por la presente por os hazer bien y merced os damos licencia y facultad para que por tiempo de diez años primeros siguientes, que corren y se cuentan desde el día de la fecha desta nuestra cédula, podáis imprimir el dicho libro de los Sonetos y Canciones del Petrarcha que de suso se haze mención por el original que en nuestro consejo se vio, *que* va rubricado y firmado al cabo del de Miguel de Ondarça çavala nuestro escrivano de cámara de los que residen en nuestro Consejo, con que antes que se venda lo traigáis ante ellos, juntamente

con el dicho original, para que se vea si la dicha impresión está conforme a él, o traigáis fee en pública forma en como por correctos nombrado por nuestro mandado se vio y corrigió la dicha impresión por

¶2 el

el original: Y mandamos al impressor que así imprimiere el dicho libro, no imprima el principio y primer pliego dellos, ni entregue más de un solo libro con el original a el auctor o persona a cuya costa le imprimiere ni a otra alguna para effecto de la dicha corrección y tassa, hasta que antes y primero el dicho libro esté corregido y tassado por los del nuestro Consejo, y estando hecho, y no de otra manera pueda imprimir el dicho principio y primer pliego: en el qual seguidamente ponga esta nuestra licencia y privilegio, y la aprobación, tassa, y erratas. So pena de caer e incurrir en las penas contenidas en la dicha premática y leyes de nuestros Reinos. Y mandan os que durante el dicho tiempo persona alguna sin vuestra licencia no lo pueda imprimir ni vender. So pena que el que lo imprimiere aya perdido y pierda todos y qualesquier libros, moldes, y aparejos que de los dichos libros tuviere, y más incurra en pena de cincuenta mil maravedís por cada vez que lo contrario hiziere: la qual dicha pena sea la tercia parte para la persona que lo denunciare, la tercia parte para el juez que lo sentenciare y la otra tercia parte para la nuestra cámara. Y mandamos a los del nuestro Consejo, Presidente y Oidores de las nuestras audiencias, Alcaldes y Alguaziles de la nuestra casa y corte y chanchillerías, y a todos los Corregidores, Assistentes, Governadores, Alcaldes mayores, ordinarios, y otros juezes y justicias qualesquier de todas ciudades, villas, y lugares de los nuestros Reinos y señoríos assí a los que agora son, como a los que serán de aquí adelante, os guarden y cumplan esta nuestra passar cédula y merced que así os

hazemos

hazemos y contra el tenor y forma della, y de lo en ella contenido no vayan ni passen, ni consientan ir ni en manera alguna, so pena de la mi merced y de diez mil maravedís para la nuestra cámara, Fecha en San Lorenço a cinco días del mes de noviembre, de mil y quinientos y noventa años.

Yo el REY

Por mandado del Rey nuestro señor. Iuan Vasques.

Por mandado de los señores del Real Consejo, he visto este libro intitulado Sonetos y Canciones del Petrarcha, traduzido de la lengua Thoscana en la Española, por Henrique Garcés. Y no he hallado en el cosa que contradiga a nuestra santa fe Cathólica, ni a las buenas costumbres, sino mucha gala y propiedad en la traducción: de manera que su primer autor pudiera quedar muy satisfecho de ver sus trabajos en otra lengua tan propiamente referidos. Y así es mi parescer que V. Alteza podrá hazer a su auctor la merced que pide. Dado en este Monasterio de Nuestra Señora del Carmen de Madrid en veinte días del mes de Octubre, de mil y quinientos y noventa años.

Fray Pedro
de Padilla

¶3

Con estas emiendas está correcto este libro

ERRATAS

fol.2 pag.2 l. 13, innoscente, dig. innocente. ulti. biscipite. bicipite f.7 p.I l.6. scè, sè. Y porque esta errata está en todos los lugares deste libro que se ofrece este verbo, basta ponerla aquí para todos: f. 4 p.2. l.12 diga me dará amor para almenos deziros f.5. p.2. l. 14. vechier, vechiarel. pen. en el. nel. f.6. p.2. l.10 mondo de di, mondo di. f.15. 2. 15. buelva buela f.17.I.I que clara, muy clara. f.19.2.ant. en caminar, encaminar. f.29.I.13 vneture. venture f. 29.2.8 finiestra, siniestra. f.38.2.10 siepinre, siempre. f.40.I.12 con amor con que amor f. 45.2.12 in capei. i capei. f.46.2.I veros, versos. f.49.2.21 al el. f.52.2.ult. von. y no. f.59.I.17 y aun a mi. y aun mi f. 60.I.6. daño, daña. f. 60.2.4 de da. f.62.2.14. gano, grano. f.82.2.23. dulce y amargo, dulce amargo. f.86.I pen. parar, a parar. f.90.I.20 a lauro al auro. f.90.2.18 distrung'l, disting'i'l. f.95.2.17 diesse el, diesse ya el. f.107.2.23. reboça, rebossa. f.117.2.pen. y amando. amando. f.118.I.14 del' latura, del altura. f.127.I.5 alçaçar alçar. f.128.I.22 mas desplugo mas me desplugo. f.131.I.ult. abraçes . abraças. f.134.2.18 Qual, Quel. f.135.2.15 Ay mi mente, Ay mente. f.141.2.1. con un aspecto, con aspecto. II. nuvesilla, nubezilla. f.148.2.19 eleva, elava, ult. amor, a amor. f. 151.1.5. reboça rebossa. f.151.2.5 tambien tan bien f.168.2.4. inxonerable,

inexorable, f.170.p.2.1.6 socorre y en, socorre en. EN Madrid a dos de Mayo, de mil y quinientos y noventa y un años.

*Iuan Vázquez
del Mármol*

[-]

TASSA

Yo Miguel de Ondarça çavala, escrivano de cámara de su Magestad de los que residen en su consejo, doy fe que haviéndose visto por los señores dél, un libro intitulado los Sonetos y Canciones del Petrarcha, traducido de lengua Thoscana en Castellano por Henrique Garcés vezino de Lima, que con su licencia hizo imprimir, tassaron a tres maravedís cada pliego de los del dicho libro en papel. Y mandaron que antes que se vendan se imprima en la primera hoja de cada uno dellos este testimonio de tassa. Y porque dello conste de mandamiento de los dichos señores del consejo de su Magestad, y de pedimiento del dicho Henrique Garcés di esta fe. Que es fecha en Madrid, a veinte y cinco del mes de Mayo, de mil y quinientos y noventa y un años.

Miguel de Ondarç.
çavala

[-]

A PHILIPPO SEGUNDO DESTE
nombre, Monarcha primero de las Españas, e
Indias Oriental, y Occidental

[I] Siendo este mi trabajo detenido
Algunos años más que Horacio manda
Entró mi pensamiento en la demanda
Que le traía de antes affligido:
5 Y viendo claramente quan metido
El mundo quasi todo por ser anda
Parnasino, también se me desmanda
Haziendo del valiente y atrevido.
10 Porfiando ser tiempo ya que el arca
Olvide, y sin recelo a ti le embie
O ínclito invencible gran monarcha.
(Que en Poesía lo es también Petrarcha)
Y que en ser Portugués no desconfie
Pues me asegura el hieero de tu marca.

[II] Al mismo.

Mirando el Ente eterno con cuidado
Lo qu'en su mente estava concebido,
Vio que seria no poco perseguido
Lo qu'el verbo dexasse acá plantado:
5 Así se puede crer que fue acordado
Quedasse desde luego uno elegido,
A quien fuesse el negocio remetido
Y que devistes ser el señalado.
10 Muestre esse pecho pues su ser Christiano
Que no os eligió Dios para olvidaros
Por más que agora o Anglia te desmandes:
Ni ay que dubdar de Francia ni de Flandes
Ni el de Bizancio piense algo estorvaros
Que al cabo por vos todo ha de ser llano

Ansi

[III]

Al mismo

Monarcha cuyo tono ha penetrado
 más qu'el del hijo del que de tu nombre
 insignieron, quiçá por el renombre
 que de ti devió estar ya prophetado:
 5 Pues sueles luego en viéndote obligado
 a qualquiera servicio que algún hombre
 te aya hecho, dar orden que su nombre
 con honra y premio sea eternizado.
 No es posible se olvide essa potencia
 10 del de Garcés, por quien tan gruessa renta
 gozas, y gozarás, que es perdurable:
 El qual de nuevo agora te la aumenta
 con un secreto fácil y admirable
 dél, pues te acuerda, y de su descendencia.

[IV]

*Gratulación de Pedro Sarmiento de Gamboa.
 A la publicación desta traducción de Henrric Garcés*

Goze el siglo futuro y el presente
 De don tan singular en hora buena
 Salga con bien a luz tan gran presente
 Dure por larga edad dulce y amena:
 5 Léanle musas, leale toda gente
 Pues tan suave a toda oreja suena,
 Buele tal Garça deste al otro polo
 Sirviendo de estafeta el Dios Eolo.

[V]

Elogio eiusdem de eodem

Por el de Laura triumphá el Florentino,
 Y por su láurea el círculo Romano
 De los dos, este mundo, y el Indiano
 Por luso Henrric que de Parnaso vino:
 5 Diose Petrarcha a sí, sólo al Latino
 En Tusca lengua, éste en castellano
 Le dio, al de Europa, al de Asia, al Africano,
 Y al Indio, do este frasis es contino.
 Quanto es mayor el todo que su parte,
 10 Y que una villa, más el mundo entero,
 Tanto da más Garcés, que dio Petrarcha.
 Que el tal, a sola Italia se reparte
 El nuestro, al uno y al otro hemisphero.
 Y assí su verde láurea el orbe abarca,

Reco-

[VI]

*Recomendación a las musas, de Pedro Sarmiento
 de Gamboa*

Juntas venid Calíope y Thalía.
 Dexad essos figmentos de Helicona,
 Texed con lauro y palma la corona
 Para el patrón de vuestra monarchía:
 5 No veis que essa Hippocrene es niñería
 Y Garcés vuestro Pindaro, que entona
 La lira de amor casto del de Ancona

10 Con mucho más dulçor y melodía?
 Éste es la pura caballina fuente
 En éste solo Apollo resuscita
 Gloria y honor de Lusitana gente:
 Éste con viva instancia nos incita
 A gozar de Petrarcha sepultado
 subiéndolo del suelo, al estrellado.

[VII] Al Autor.

5 Perdonad buen Garcés mi atrevimiento
 Recibid chico don de pobre mano,
 Imitad (si vu ple) *[sic]* a Alexandro magno
 Que par no tiene tu merescimiento.
 10 Años ha que conoces a Sarmiento
 Ser más descubridor que cortesano,
 Tiempo fue que templava el Mantuano
 Mas ya me dieron xaque deste asiento
 Marte, y Neptuno, y otro impedimiento
 Que es viejez *[sic]*, que madura lo temprano.
 16 Dizen que no embotó lança la pluma,
 Y si esto fue ya quando en qualque gente,
 En mí no veo al menos tal milagro:
 Bellona es a Minerva inconveniente
 no ay cosa que el desuso no consuma
 Que no produze sin cultura el agro:

[segue mezza pagina in bianco]³
 [-]

[VIII] El Traductor

5 Seguid pluma el trabajo comenzado,
 no paréis, ni tengáis de cosa espanto,
 mirad qu'es exercicio bueno y santo,
 y aun es quiçá de muchos desseado.
 10 No veis aquel pastor tan celebrado
 de Mantua, como alegre con el canto
 del Tajo, quasi olvida el propio manto?
 tan natural le viene el que le han dado.
 El de Arno hará lo mismo por ventura
 en ver que de ado al mundo se reparte
 tanto oro y plata, sale Españolado
 Y aunque vea ser la rima tosca y dura,
 no (creo) se terná por affrentado,
 que no se alcança todo en toda parte.

[IX] *Un amigo responde por la pluma*

5 Henrique, que al ocaso enriqueciste,
 con el instable azogue que has hallado,
 en donde de antes nunca fue tratado,
 fundado en sólo lo que dél leíste:
 Yo no puedo entender como pudiste
 estando en tantas partes derramado
 dar al Petrarcha en lengua trasladado
 diversa de la que usan do nasciste:

† diversa

³ A partire da questa pagina e per le 6 seguenti (non numerate) appare il titolo corrente "Sonetos de varios auctores".

10 España mucho deve ciertamente
 a tus vigalias, pues que tal riqueza
 de alma y cuerpo le das tan francamente.
 No cesses, persevera alegremente,
 qu'el sucesor de Carlos su grandeza
 contigo mostrará cumplidamente.

[X] *A Fray Hierónimo Valençuela Dominico*

Hierónimo, que muestra clara has dado
 con tu bivar, de la ethimología
 del nombre que te dio la madre pía,
 y con el sacro estado que has tomado,
 5 Ya sabes quanto me aya desmandado
 tan mal versado siendo en poesía
 entrar en un trabajo que pedía
 gañán que fuera en ello más cursado:
 Mas pues que tu podón es conocido,
 10 y el chapodo es aquí tan necesario,
 suplico lo despiques de tu mano:
 Y si mi ruego fuere desmedido,
 perdona, que no es esto de ordinario,
 aunqu'es más que ordinario lo que gano.

[XI] *Responde.*

Digna

Digna fuera mi culpa de gran pena,
 si mi atrever llegasse a tanto vicio,
 que quisiesse usurpar aquel officio
 en que la prima, sola es tu alta vena:
 5 Mi nombre y profesión también condena,
 y tiene con razón por maleficio
 sacar el orden sacro de su quicio
 metiéndose la hoz en mies agena.
 Mas porque (no haziéndolo) no digas
 10 que huyo la cerviz a lo que mandas,
 a tus espaldas andaré en la siega,
 Como otra Ruth cogiendo las espigas,
 porqu'en la viña, o mies donde tú andas
 en la poda, o segar nadie a ti llega<,> [.]

[XII] *A Rodrigo Fernández.*

Rodrigo gran sostén de la morada
 del choro de Parnaso, y su regente,
 columna christalina transparente
 de mil historias lindas relevada:
 5 Quién viesse siquiera algo desbastada
 por essa mano en todo diligente
 mi rima tan pedida de la gente,
 del único Petrarcha trasladada.
 Que si la pules, bien me atrevería
 10 satisfacer a tan molesto ruego,
 que la cabeça me haze mil pedaços.
 Y si te paresciere por ser mía
 qu'es digna que se sacrifique al fuego,
 harélo sin rodeos ni embaraços.

† 2 satisfa-

[XIII] Respuesta.

Espíritu divino, a quien fue dada
 musa del alto cielo, clara fuente,
 de palmas, lauros, mirtos (dignamente)
 de olivos, y cipresses rodeada.
 5 Merced recibiré muy señalada,
 Henrique de beber en tu corriente,
 que mal podrá emendar un inocente
 a *aquel* de *quien* Minerva es ya emendada.
 No nos combida aquí dulce harmonía
 del agua y rui señor, no el salto y juego
 del tierno corderillo andando a braços
 No vive ya mi musa desde el día
 que triste yo aquí entré, pues triste luego
 no conocí mi mal, y estos ribaços.

[XIV] *A Sancho de Ribera*

Sancho, que aumento das con tu ribera,
 a la que del bicípite Parnaso
 baxa, por beneficio del Pegaso
 que sí por él, quizá no paresciera,
 5 Pues que con vena corres tan entera
 que della lleno tienes el Ocaso,
 supplicote consientas que'en mi vaso
 pueda al menos coger una gotera.
 10 Que espero que con ella la dureza,
 qu'es a mis versos como un mal de herencia
 se convierta en torrente de dulçura
 Obrando en ellos como levadura
 de aquella mal hallada quinta essencia
 que buelve al cobre en oro con presteza.

[XV] *A ciertos amigos que querían ver
 esta traducción*

La ronca boz señores que levanto
 es de ánsar, nadie juzgue del vestido,
 que esse es de un Cisne en Arno producido
 que al mundo todo ha puesto en grande espanto.
 5 Ni penséis que por ello tanto, o quanto
 me engría, que muy bien tengo entendido
 le quedo tanto atrás en el sonido,
 quanto ay de un grasnar ronco, a un dulce canto.
 Mas ya que mi atrever desatinado,
 10 me truxo a tal extremo de locura,
 es medio mal haverme conocido
 Así vengo a buscar vuestra censura
 con humildad, por verme mejorado
 ninguno se me muestre aquí encogido.

† 3 Así

[XVI] *Del Presentado Fray Miguel de Montalvo Dominico*

Del pastor qu'en Valclusa dulcemente
 el christalino Sorga detenía

el alma en la suprema hierarchía,
 estraño accidental contento siente.
 5 Viendo tan avisada y sabiamente
 en Español idioma su Thalía,
 no menos qu'en Thoscano ser solía
 con razón estimada de la gente:
 10 Que en esta edad perfecta acompañada
 de canas y vejez y de çoçobra
 la mía se remoça y se recrea,
 Viendo tu musa Henrique celebrada
 con tal primor que haze en mí la obra.
 que al padre de Jassón hizo Medea

[XVII] *Responde*
 Si creer se pudiesse humanamente
 aquello que del Pégaso dezía
 la fabulosa Grecia, yo diría
 que esse es el monte a do cavó la fuente: que esse
 5 Que aver metido tan felicemente
 en tan chico papel tanta harmonía,
 es muestra qu'eres en Philosophía
 divina y natural puro torrente:
 10 Y pues fuente forçoso derramada
 que no puede ser menos donde ay sobra:
 mas si permites della me provea,
 Quiçá será mi musa celebrada
 por ello, qu'en vejez mejor se cobra,
 y nunca el aprender fue cosa fea.

[XVIII] *Trilingüe del mismo Presentado.*
 Henrice gloria gentis Lusitanae
 a cui le muse così amato hanno,
 que puedes compararte al mantuano
 ille Latine loquens & tu Hispano
 5 Per te habbiam le cithare Thoscane
 en elegante verso Castellano
 leguntur namque, iam sermone Hispano
 di Laura le bellezze supra humane.
 10 Las almas que Pithágoras dezía
 in corpora vicissim transmigrantes
 in qualche modo già ben crederemo
 Viendo en ti de Petrarcha l'harmonía
 acumen & leporem commorantes † 4 acumen
 & tutto quel di buon ch'in lui vedemo.

[XIX] *Respuesta quadrilingüe.*

Ninhum mortal já canse nem se engane
 en procurar el Pindo tan lexano
 poi ch'in voi sacro Mont'albo soprano
 tripudiant Latiae & Thuscae & musae Hispanae.
 5 Nem digão que pé longo ou breve dane
 al hendecasillábico Romano
 mercè dei vostri versi ch'egli fanno
 loquamur ut hic etiam Lusitane.

10 E pois lhe não falesce melodia,
y son en el dezir tan elegantes,
Montálbico poema il chiamaremo.
Et te sequemur hac eadem via,
y aun puede ser serán mejor sonantes
che sono i asclepiadei ch'hor noi godemo.

[XX] *Del Licenciado Villaroel*

Llegó a Parnaso por inculta vía
un pastor a cantar aficionado,
y provocó el collegio consagrado
en daño de lo poco que traía.
5 Porque estando a la dulce melodia
de Calíope el pobre envelesado
las demás le quitaron el cayado
y la çampoña que tañer quería.
10 Diciendo, es justo qu'el que officio ageno
usurpa, se aventure, mayormente
si competencias desiguales mueve
Antes de tal successo me condeno
a silencio señor, y vuestra frente
laureen sola Apollo y musas nueve.

Porque

[XXI] Respuesta

Si antes de agora la ventura mía
un desengaño tal me huviera dado
el resto del bivar más reposado
passara y con más gusto y alegría:
5 Mas pudo tanto en mí la philautía,
con lo que algunos han de mí tratado,
que no supe entenderme de elevado
ansí salió a bolar mi poesía.
10 Ella dará conmigo en algún cieno
que pues ir la dexé tan libremente,
mi merescido bien será que prueve.
Privándome el intonso con las nueve
de çampoña y cayado, y del ameno
licor, y del ornato de la frente.

† 5 Repli

[XXII] *Replica Villaroel de repente*

El que nuestra humildad en demasía
arguye un no sé que de confiado,
y el confiar si no es demasiado
a qualquier acto pone gallardía.
5 Quien de sus obras mucho se confía,
no se puede escapar de mal librado,
como el que está de sí desconfiado
que ha de parar de fuerça en covardía.
10 Ningún estremo en fin juzgo por bueno
siendo virtud el medio, y si consiente
esta regla excepción, ninguno deve
Buscarla sino en vuestro fértil seno,
pues loaros señor entre la gente
nadie podrá sin qu'el castigo lleve.

20 debaxo de una capa remendada:
 Y aun dentro de durissima corteza
 se suele hallar comida regalada,
 bueno era juntar dulce y provechoso,
 bueno, mas quién será tan venturoso?

Y si

25 Y si el frasis no fuere regulado
 al Duero y Porto encargo mi disculpa,
 donde el humano velo me fue dado
que allí creció mi hueso, nervio, y pulpa.
 Aunque por otra parte bien mirado
 30 no sé si esta disculpa más me culpa,
 que pues a tal impresa me atrevía
 dirán, fuera mejor en lengua mía.

35 Si la vergüença no me lo impidiera
 por mil vías mostrara mi descargo,
 y la más importante dellas, era,
 Mas tate, qu'es mejor passar de largo.
 Que en fin ello fue todo ventolera,
 y un tiempo malgastado, y muy amargo,
 40 tanto, que en él no ví jamás contento,
 mas ya entiendo *que* fuera antes tormento.

45 Con lo dicho, el estar tan desviado,
 y lexos de mi patria Lusitana
 fue causa que al Petrarcha trasladado
 lo diesse más en lengua Castellana
que no en la mía, aunque he muy bien provado
 que le es muy semejante, y quasi hermana,
 de que espero (si bivo) que mi diestra
 venga algún tiempo a dar entera muestra.

Que

50 Que si aquel dicho antiguo es verdadero:
 que tiene la mitad ya concluido,
 el que bien començó, también espero
 que le ha de ver Lisboa traduzido:
 mas ay, que un, verdi panni, todo entero
 me tiene avergonçado, y muy corrido,
 55 por no poder supplir tan chica mengua,
 con la riqueza de una, o de otra lengua.

60 Es el Petrarcha allí tan intricado,
 que no pude passar aquel barranco
 ansí me resumí que era acertado
 dejarle libremente el campo franco:
 para otro puede ser que esté guardado,
 bien es que se quede el papel blanco.
 Prueve pues a supplir algún buen genio
 la falta de mi pobre y rudo ingenio.

65 Al que supliere en esto mi rudeza
 supplico que conserve la harmonía
 del texto, no olvidando la agudeza
 del artificio, y de la poesía:
 70 En lo demás mi rima con llaneza
 iréis, si pretendéis nombraros mía,
 mostrando a todo el mundo gran desseo
 de emienda que'el huírla es devaneo.

[carta seguente in bianco]

[f.] 1

Los sonetos y canciones del Petrarca, que traducía Henrique Garcés de lengua thoscana, en castellana.

[RVF 1]

SONETO 1

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono.

Los que de mis suspiros el sonido
oís en rima, pasto que solía
serme, al tiempo que edad nueva me hacía,
seguir lo de que ya voy divertido,
5 Del vario estilo y llanto que he seguido
con pena y esperança tan vazía,
si algo de amor supistes algún día,
piedad ultra el perdón me havréis havido.
10 Mas ay que ya conozco y claro veo
que por hablilla anduve entre la gente
que un empacho en mí engendra no pequeño.
Y fruto fue vergüença, y devaneo,
y arrepentirme, y ver abiertamente,
que quanto al mundo applaze es breve sueño.

[RVF 2]

SONETO 2

Per far una leggiadra sua vendetta

Por más galanamente Amor pagarse,
y offensas mil punir en solo un día
ocultamente el arco apercebía,
5 como quien tiempo espera de vengarse.
Mi natural virtud por repararse
a raya el coraçón y ojos tenía,
quando sentí qu'el golpe dado havia
donde solían mil xaras despuntarse.
10 Turbada así con el primer assalto
no me dió tal espacio que pudiesse
vestirme de mis armas y librarne.
O retraerme al menos al más alto
lugar para con tiempo repararme,
de que es ya por demás aunque quisiesse.

A oculata
[1v]

[RVF 3]

SONETO 3

Era 'l giorno ch'al Sol si scoloraro

En el día que al Sol más s'enturbieron
los rayos por piedad del Autor dellos,
fui preso, y sin pensar señora vellos,
del todo vuestros ojos m'enlazaron.
5 El tiempo y triste ornato me engañaron
que no pensé que amor se hallasse entre ellos,
ansí mis graves daños sin temellos
en el común dolor se començaron.
Hallóme Amor del todo desarmado
10 y por mis ojos (ya dos puras fuentes)
al coraçón se entró muy de callada.
Él cierto ganó poco entre las gentes.
herirme de saeta en tal estado,
y el arco aun no mostraros siendo armada.

herirme
[f.] 2

[RVF4]

SONETO 4

Quel ch'infinita providentia & arte

El que con tanta providencia y arte
formó lo que parece, nos incita
a creer, que su potencia es infinita
y más en ver lo que hay de love a Marte.

5

Viniendo a confirmar parte por parte
la ley que en mil figuras era escripta
a Juan y Pedro dentre redes quita,
y en el cielo les da no poca parte.

10

En su nascer a Roma no ha querido
darse, y diose a Belem, tanto el estado
humilde sublimar siempre procura.
De chica aldea agora un sol ha dado
tal, que el lugar se alegra y la natura
en ver que un tal extremo ha producido.

[RVF 5]

SONETO 5

Quand'io muovo i sospiri a chiamar voi

Si mis sospiros muevo por llamaros
del nombre que en mí tiene Amor plantado,
de su principio soy luego avisado
que no me ocupe en otro que alabaros:

5

Lo que sigue me muestra que adoraros
como a gran reina devo de alto estado:
mas la postre me manda estar callado,
que es carga de otros hombros el honraros.

10

Ansí alabaros y adorar enseña
el nombre si por partes le tomamos,
o digna a quien respeto el mundo tenga:
Mas ay que Apolo quasi se desdeña
que mortal lengua de sus verdes ramos
a razonar presumptuosa venga.

A 2 mas
[2v]

[RVF 6]

SONETO 6

Si traviato è'l folle mio desio.

Arranca mi desseo con tal brio
tras la que a su huir usado es buelta,
y del lazo de amor ligera y suelta
buela así, que haze lento el curso mio.

5

Que quanto más le llamo, y le porfío
que buelva, no ay oírme, ni dar buelta.
corre antes mucho más a rienda suelta,
tanta es su contumacia y desvarío.

10

Ansí después que el freno se recoge
lleva mi libertad toda vencida,
y mal mi grado a muerte me trasporta
por ir derecho al lauro do se coge
acerbo fruto, el qual puesto en herida
agena, más afflige que conforta.

[RVF 7]

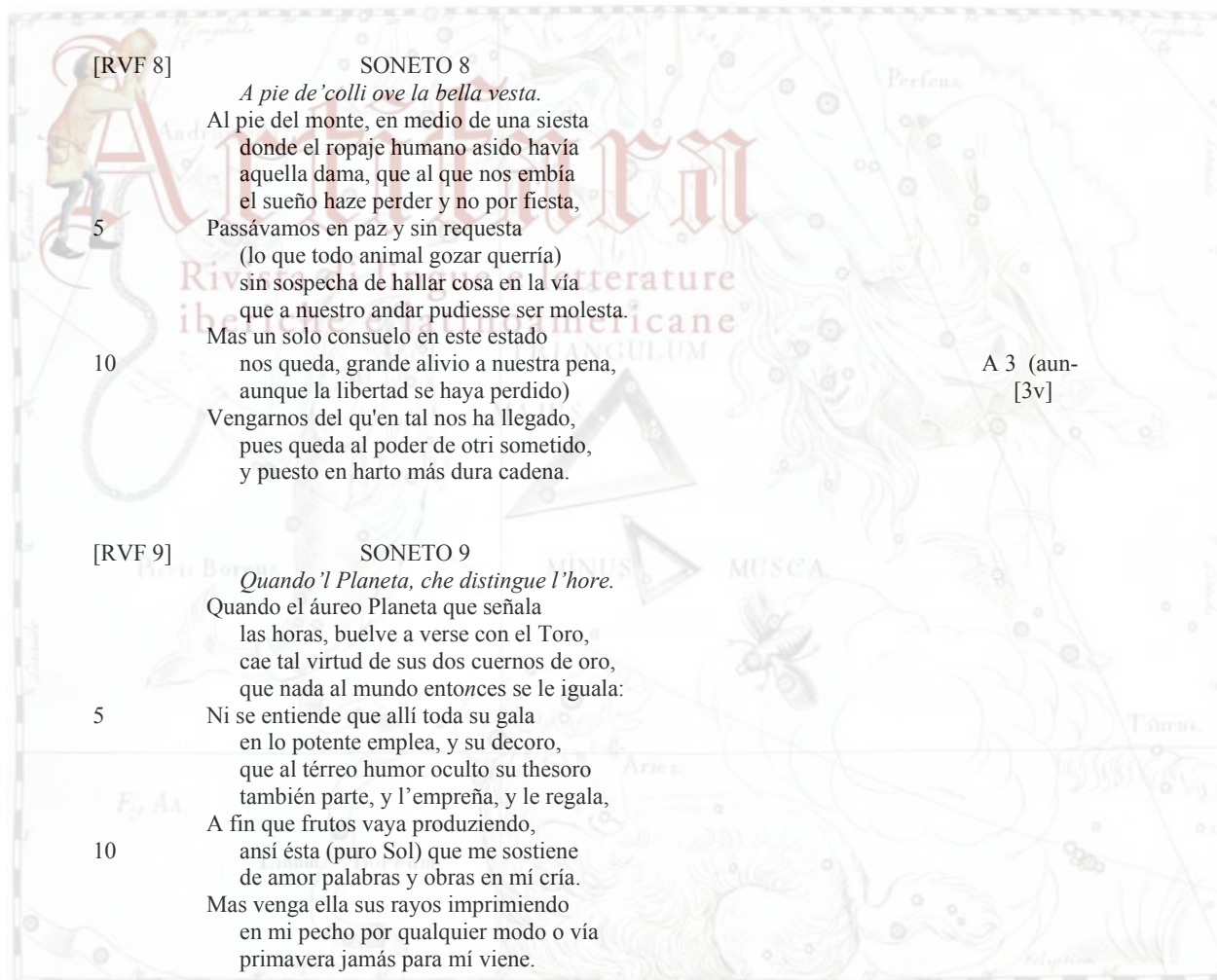
SONETO 7

La gola e'l sonno, e l'otiose piume.

La gula y sueño ya van en la cumbre,
virtud ya va del mundo desterrada

LA
[f.] 3

- 5 y aun quasi va del todo rebotada
 naturaleza, y vence la costumbre:
 Y tan amortiguada va la lumbre
 que del Cielo por guía nos es dada,
 qu'en Helicón querer hazer morada
 se tiene por baxeza y pesadumbre.
 10 No veis que pobre va Philosophía
 con las demás? no veis su ropa y mesa?
 dize la turba al baxo lucro intenta:
 Pocos irán tras tí por essa vía,
 por tanto más te ruego que la empresa
 magnánima no dexes por affrenta.



10 Nos despiertan al cielo el intellecto:
 y el rui señor, que con su melodía
 la noche toda en peso se lamenta.
 Nos hinche el corazón de loçanía,
 mas este bien por ti queda imperfecto
 pues faltas señor mío desta cuenta.

[RVF11]

CANCIÓN 1

Lassar il velo, o per sole, o per ombra.

Por sol dexar el velo ni por sombra
 jamás señora os veo,
 después que conocistes el desseo
 que a mi corazón de otro Amor descombra.
 5 Quando eran mis desseos más cubiertos
 (que agora quasi al fin me van llegando)
 vi vuestro rostro de piedad ornado:
 mas luego que os los fue el Amor mostrando
 10 fueron vuestros cabellos encubiertos,
 y el dulce mirar vuestro refrenado,
 lo que más desseava m'es quitado
 tan crudo es esse velo
 que por matarme, o haga sol, o yelo,
 a mí, y a vuestros ojos siempre assombra.

A 4 Soneto

[RVF12]

SONETO 11

Se la mia vita de l'aspro tormento.

Si mi vida del áspero tormento,
 y del affán ansi librar pudiesse,
 que por virtud de largos años viesse
 faltar de vuestros ojos el aliento.
 5 Y del cabello de oro esse contento
 se olvidasse, y de plata se bolviesse,
 y el color desse rostro se perdiesse
 de *que* un temor nacer siempre en mí sientto.
 10 Mil modos, y mil traças, mil rodeos
 me dará Amor para al menos diziros
 lo que han sido mis años y mis días.
 Y si el tiempo obviasse a mis desseos
 no pbuede ser que a las congoxas mías
 faltasse algún socorro de sospiros.

[4v]

[RVF13]

SONETO 12

Quando fra l'altre donne ad hora ad hora.

Quando entre otras señoras a desora
 Amor al lindo rostro desta viene,
 quanta más hermosura qu'ellas tiene,
 tanto más su desseo me enamora:
 5 Y bendigo el lugar, el tiempo y hora,
 que a la alteza miré que me sostiene,
 y a mi alma digo, alegre ser conviene
 quien fue de tanto bien merescedora.
 10 Della te viene el ánimo amoroso,
 que por seguille al summo bien te guia
 dexando lo que todo hombre dessea.
 Della es el pensamiento venturoso,
 que al Cielo va por más derecha vía,
 tal que de una esperança alta me arrea.

Della
[f.] 5

[RVF14]

CANCIÓN 2

Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro.
 Ojos míos en quanto os vais cevando
 en el rostro de aquella *que* os ha muerto,
 id con mucho concierto
 mirad que os anda Amor desafiando:

5

Cerrar puede la muerte al pensamiento
 la senda de Amor pura que le adiestra
 al puerto de salud dulce y sabroso,
 y a vos también celarse la luz vuestra
 como objecto que sois defectuoso

10

qu'es de menos virtud vuestro cimiento.
 Por tanto antes que lleguen del lamento
 las tristes horas que tan cerca veis,
 será bien procuréis
 reparo a lo que os viene amenazando.

[RVF 15]

SONETO 13

Io mi rivolgo in dietro a ciascun passo.

Atrás de passo en passo va tornando
 mi cuerpo que adelante apenas llevo,
 y de vuestro aire un tal alivio pruevo
 que en fin aunque gimiendo, voy andando:

5

Después en el bivar corto pensando,
 y en lo que dexo, y en el camino nuevo,
 de elado un passo quasi no me muevo,
 y los ojos en tierra estoy llorando.

10

Tras esto difficulta mi memoria
 como absente del alma quedar sana
 pueda esta compostura, es improbable.
 Acúde a esto Amor: executoria
 tenéis de tiempo atrás immemorable
 que semejantes fuerças os allana.

[RVF 16]

SONETO 14

Movesi il vecchierel canuto e bianco

Pártese el vejezuelo cano agudo
 del nido en que su edad havia passado,
 y dexa el rebañuelo alborotado,
 en ver que de tal bien queda desnudo.

5

Y con su tardo passo muy menudo
 (que larga vida le ha el vigor menguado)
 de solo el buen desseo sustentado
 en el camino largo, como pudo

10

Vino a Roma siguiendo su desseo
 por contemplar acá, mientras le tura
 la vida, al que pretende ver nel Cielo:

Yo señora también busco y rodeo
 el mundo lo possible, y me desvelo.
 por muestra alguna hallar d'essa figura.

A 5 y de
[5v]el mundo
[f.] 6

[RVF 17]

SONETO 15

Piovommi amare lagrime dal viso.

Qué lágrimas ay triste van lloviendo
 de mis ojos con viento congoxoso,
 quando a miraros buelvo desseoso,

5 por quien me voy del mundo despidiendo.
 Aunque por otra parte bien entiendo
 que vuestra dulce risa algún reposo
 va dando a mi martirio más fogoso,
 mientras en vos los ojos voy poniendo.
 10 Después viendo con actos tan suaves
 mis soles despedirse y absentarse
 elado quedo, y doy diez mil sospiros,
 Largada al fin con amorosas llaves
 l'alma con pena viene a desgarrarse
 del corazón, y sólo por seguirus.

[RVF 18]

SONETO 16

Quand'io son tutto volto in quella parte.
 Quando todo soy buuelto hazia la parte
 donde esse rostro muestra más su lumbre.
 y en mi corazón siento aquella lumbre
 que m'enciende y consume parte a parte.
 5 Temiendo qu'el corazón se me parte
 y viendo que se acerca al fin mi lumbre,
 voy como ciego que no ve la lumbre
 ni sabe hazia do va por más que parte.
 10 Ansí contra la muerte me reparo,
 mas no con tal firmeza qu'el desseo
 olvide, como nunca olvidar suelo.
 Y callo por mi mal ser de tal suelo,
 que hara llorar la gente, e yo desseo
 llorar mi pena a solas sin reparo.

voy
[6v]

[RVF 19]

SONETO 17

Son'animali al mondo di sì altera
 De vista hay animales así pura
 que van sin pena alguna al Sol mirando,
 hay otros de tan flaca, que buscando
 van las tinieblas y la noche oscura,
 5 Hay también otros de una tal natura
 que porque el fuego es claro, rebolando
 andan en él, y así se van quemando,
 yo triste destos siguo la locura.
 10 Que sin poder sufrir lumbre tan clara
 o sin buscar de nuevo algún camino,
 o tiempo más oscuro de la tarde,
 Con mis enfermos ojos vuestra rara
 vista siguiendo voy tras mi destino,
 sabiendo bien que voy tras lo que me arde.

[RVF 20]

SONETO 18

Vergognando talhor ch'anchor si taccia
 Con vergüença de ver que esté callado
 vuestro valor Señora por mí en rima,
 miro al tiempo que vi ser vos la prima,
 y culpome de tanto haver tardado.
 5 Mas para mí es negocio muy pesado,
 ni es obra que pulir pueda mi lima:
 ansí el ingenio quando más se anima,
 en començando a obrar se queda elado.
 10 Que mil vezes la boca tuve abierta,
 y en el pecho la boz quedó encerrada,

Con
[f.] 7

mas quién hay que subir pueda tan alto?
 La pluma y mano tuve aparejada
 con el entendimiento, y a la puerta
 vencidos fueron del primero assalto.

[RVF 21]

SONETO 19

Mille fiate, o dolce mia guerrera.

Mil vezes por tener dulce guerrera
 con esos ojos paz muy confirmada,
 mi pecho os offrescí, mas no os agrada
 de os ocupar en cosa tan rastrera:

Y si alguna servirse dél espera
 por cierto deve estar bien engañada,
 que no hay quadrarle lo que os desagrada
 por mío ya no ser como antes era:

Que si le echo de mí, y en vos no halla
 socorro alguno a su mortal destierro,
 no sabe solo estar ni ir a quien llama,
 Así vendrá a ser tal, que ni una malla
 valga, y de ambos será notable yerro,
 y tanto vuestro más, quanto os más ama.

no sabe
 [7v]

[RVF 22]

CANCIÓN 3

A qualunque animal alberga in terra.

A qualquier animal que hay en la tierra,
 salvo a los que del Sol huyen la lumbre,
 tiempo es de trabajar en quanto hay día:
 mas sus estrellas descubriendo el Cielo
 5 qual buelve a casa, qual queda en la selva,
 por reposar al menos hasta el alva

Yo desde que comienza la linda alva
 a sacudir la sombra de la tierra,
 los brutos despertando en toda selva,
 10 no he tregua con suspiros por la lumbre,
 después en viendo centellear el Cielo
 voy lamentando y desseando el día.

Quando la tarde cierra el claro día,
 y nuestra sombra a otros sirve de alva,
 15 me buelvo pensativo al crudo Cielo
 que me compuso de sensible tierra,
 el día maldiziendo en que vi lumbre
 que me haze parescer criado en selva.

No creo que pasció jamás en selva
 20 de noche otra tal fiera, ni de día,
 como ésta por quien bramo a sombra y lumbre,
 sin sueño me cansar de prima, o alva
 que aunque yo sea mortal cuerpo de tierra,
 mi firme dessear viene del cielo.

25 Quien antes que a ti buelva, o claro Cielo,
 o que debaxo quede desta selva
 (donde mi cuerpo al fin ha de ser tierra)
 piedad en ella viesse, que en un día
 podría emendar diez años, y ante l'alva
 30 enriquescerme, o quando falta lumbre

Quien la tuviesse en yéndose la lumbre
 deste Hemispherio, y nos mirasse el cielo
 sola una noche, y no viniesse l'alva,
 ni se me transformasse en verde selva,

como
 [f.] 8

35 por salir de mis braços, como el día
que Apolo la seguía acá en la tierra,
Mas yo seré so tierra en seca selva
y oscuro se verá de día el cielo
primero que tal alva me dé lumbre.

[RVF 23]

CANCIÓN 4

Nel dolce tempo de la prima etade.

Del dulce tiempo de mi edad primera
quando en yerva aún estava sin espiga
aquel querer, que ha por mi mal crescido
(porqu'el dolor cantando algo mitiga)
cantar quiero mi vida y su manera
mientras en mi posada aún rescebido
no era el amor, y a lo que me ha traído
su gran despecho, y lo que dello avino,
y como vine a ser al mundo exemplo:
aunque entiendo no hay templo
en yermo, ni poblado, ni camino,
ni menos hay de valle alguno parte
do no se oyan mis bozes dolorosas
(prueba bien clara de mi vida cruda)
y si aquí la memoria no me ayuda,
excúsenla mis penas congoxosas,
y un pensamiento que con maña y arte
no permite que un punto dél me aparte,
tomando lo de dentro con dureza,
y a mí dexando sola la corteza.
Digo pues, que gran tiempo era passado
antes *que* Amor me hiriese el primer día,
tanto qu'el rostro ya quasi poblava,
y el pecho de un esmalte parescía,
o de un Diamante duro no labrado,
que al efecto ablandar no se dexava,
ni en lágrimas mi seno se bañava,
ni perdía el dormir, y cosa nueva
juzgava lo qu'en mí no había sentido:
que soy triste? y que he sido?
(mas ay qu'el fin la vida y día aprueva)
viendo pues este crudo de natura,
que nunca penetrado había su tiro
adentro de mi ropa ni una drama
determinó valerse de una dama,
contra quien no aprovecha (aunque más miro)
ingenio ni llaneza ni armadura,
y entrambos me mudaron la figura
transformándome de hombre en lauro verde,
que aunque más yele nunca el verdor pierde,
Ay triste cuál quedé luego aquel día
que vide en otra forma mi persona,
y mi cabello buelto en lo de donde
procurado le había la corona,
y mis pies con que andar antes solía,
(que todo miembro al ánima responde)
raíz junto de un río los asconde,
de Peneo no, mas de un más fresco río,
y en ramos mis dos braços vi tornarse,
y para mejorarse
de pluma fue cubierto el cuerpo mio,

mientras
[8v]viendo
[f.] 9

quando el esperar fue de muerte herido,
 que sin respecto acá y allá bolava,
 y como no sabía dónde, o cuándo
 55 encontrarle pudiesse, lamentando
 donde dél me privaron le buscava,
 en mil partes del río çabullido,
 mi lengua después nunca su gemido
 supo olvidar del caso desastrado
 60 cisne así en boz y en pluma, m'he quedado,

Pues junto andando siempre a la ribera
 si acaso algo quería hablar, cantava
 piedad pidiendo con mi boz estraña:
 mas nunca de tal modo la entonava,
 65 qu'el duro coraçón de aquella fiera
 pudiesse enternescer con arte, o maña.
 Esta memoria en lágrimas me baña:
 mas ay que es nada con lo de adelante,
 70 que de la cruda y dulce mi enemiga
 me converná que diga,
 aunque con mi dezir al mundo espante.
 Ésta (a cuyo mirar no hay armadura)
 mi coraçón tratando con su mano:

75 desto tu lengua (dixo) esté callada,
 poco después la vi toda trocada,
 y no la conosciendo (ay juicio humano)
 contéle con temor la verdad pura:
 mas ella buelta en su primer figura,
 80 de nuevo me mudó, o gran espanto,
 todo en un quasi bivo y duro canto.

Mostrávaseme tanto rigurosa
 que yo temblava allí con lo que oía,
 que era: Quiçá no soy quien has pensado.
 85 Mas yo, si desta escapo (en mí dezía)
 no sentiré de oy más tristeza en cosa:
 hazme señor llorar como era usado.

90 El cómo no lo sé, mas alexado
 de allí me vide a mí solo culpando,
 espantado, ni muerto, ni bien bivo,
 y porque a mi motivo
 no basta pluma, y también va bolando
 el tiempo, cosas passo, que esculpidas
 tengo en mi mente, y solo aquellas parlo,
 que admirarán a quien les diere oído,
 95 muerte mi coraçón tenía asido,
 ni della con callar podía librarlo,
 ni socorrer las partes opprimidas:
 que las bozes me estavan impedidas:
 ansí mi mal con tinta y pluma muestro,

100 No soy mio no, si muero el daño es vuestro.

Yo bien creí delante de sus ojos
 de indigno de piedad hazerme digno
 bolvióme esta esperança algo atrevido,
 que humildad al desdén y su designo
 105 suele apagar, y a vezes causa enojos,
 lo qual ya por mi mal he bien sabido,
 pues a mis ruegos fue desaparecido
 mi Sol, sin poder ver lexos ni cerca
 alguna sombra suya ni pisada,
 110 ansí junto a la estrada
 me eché, como hombre a quien gran sueño cer[ca]

B milen-
 [9v]

mas
 [f.] 10

B 2 así
 [10v]

donde acusando aquella fugitiva
 las riendas a mi llanto fui largando,
 dexándole salir como quería:
 115 ni fue deshecha al Sol nieve algún día
 como yo, qu'en fin me iva distilando
 tanto que fui tornado fuente viva
 gran tiempo así me vide, o suerte esquiva:
 120 quién hombre en fuente ha visto ser tornado?
 yo caso cuento claro en mí provado.

El alma que de Dios solo es formada
 (que no es tal gracia a otro concedida)
 como la imagen del auctor retiene.
 también en perdonar es sin medida
 a la persona humilde, que inclinada
 perdón del yerro a demandar le viene.
 Y si contra su estilo ella sostiene
 ser muy rogada, claro y bien se entiende,
 130 qu'es porque en el pecar algo se atiente,
 que bien no se arrepiente
 de un mal, el que otro nuevo urdir pretende.

125 Quando así mi señora algo piadosa,
 se dignó de mirarme, y claro vido
 que mi pena era igual con el peccado,
 135 bolvióme como de antes en mi estado
 mas ay que el confiado va perdido,
 que tornando a rogarla, rigurosa
 me bolvió en pedernal, quién vio tal cosa:
 140 y la boz que se oía golpeando
 a Laura y a la muerte iva llamando.

Acuérdomme que espíritu affligido
 por espantosas cuevas peregrino
 gran tiempo lamenté mi hablar osado,
 145 y este mal a acabarse también vino,
 qu'el cuerpo recobré que había perdido
 quiçá porque sintiesse el mal doblado,
 y mi desseo fue tan mal mirado,
 que saliendo a bolar como solía
 150 me encaminó a aquella fiera cruda,
 a tiempo que desnuda

en una fuente estava, quando ardía
 el Sol, yo como de otro no me pago
 paré a mirarla, y ella vergonçosa,
 155 o por vengarse (tanto se enojara)
 con l'agua me envistió toda la cara.
 Diré verdad, aunque algo sea dudosa,
 siento que poco a poco me deshago
 del ser humano, y buelto un ciervo vago
 160 de selva en selva (triste) voy corriendo,
 de mí mismo, y de mis perros huyendo.

Canción yo nunca fui en nube de oro
 ni en su preciosa lluvia convertido,
 que a Júpiter el fuego ha mitigado:
 165 mas soy llama que un ver le ha inflamado,
 y un'ave que muy alto se ha subido,
 en mis versos alçando a la que adoro,
 ni por otra mi lauro y mi thesoro
 supe olvidar, que su muy dulce sombra
 de otro querer el pecho me descombra.

mas ay
 [f.] 11

B3 ni en
 [11v]

[RVF 24]

SONETO 20

Se l'honorata fronde che prescribe.

Si aquella noble planta que tocada
no suele ser del rayo fulminoso
me concediera el ramo glorioso
que orna al qu'en Helicón haze morada,

5

No pudiera de mí no ser amada
la compañía qu'el vulgo más pomposo
desprecia, mas seguirla yo no oso
que Palas va de mí muy desviada.

10

Y no hierve l'arena de Ethiopia
al más ardiente Sol o de otra parte,
qual yo perdiendo cosa a mí tan propia.

Buscad pues otra fuente que más harte,
que la mía de humor padescce inopia,
salvo el que de mis ojos se reparte.

[RVF 25]

SONETO 21

Amor piangeva & io con lui talvolta.

Llorava Amor, e yo con el talbuelta
(que mis passos no han sido dél lexanos)
viendo por los efectos inhumanos
vuestra alma de sus lazos ser ya suelta.

5

Y viendo que Dios le hizo dar la buelta,
devotamente alçando ambas las manos
le alabo, que oye en fin ruegos humanos,
sin les mostrar jamás la espada buelta.

10

Y si boluiendo a la amorosa vida,
con hazeros dexar el buen desseo,
hallastes el camino barrancoso.

Fue por mostraros por quan gran rodeo
se consigue el renombre valeroso
y como en esto es dura la salida.

Llorava
[f.] 10

[RVF 26]

SONETO 22

Più di me lieta non si vede a terra

No se ha visto salir más leda a tierra
nao, que de crudas olas combatida
se contava de todo por perdida
entre una sierra de agua y otra sierra.

5

Ni más ledo de cárcel se deshierra,
el que al cuello la sogá tuvo asida
que yo por ver la espada desceñida
que a mi señor causava tanta guerra.

10

Los que al amor loáis en verso, o rima,
dad honra al inventor de los conceptos
suaves pues de nuevo así se anima.

Que más se regozijan los electos
de uno que se convierta y se reprima,
que de noventa y nueve otros perfectos.

B 4 suaves
[12v]

[RVF 27]

SONETO 23

Il successor de Carlo, che la chioma

El successor de Carlo que hermosea,
con flor de lis la tarja y la thiara,
las armas toma por romper la cara

a Babilonia, y toda su ralea.
 5 El Vicario de Christo ya espolea
 por Bolonia, y después a Roma clara
 con sus llaves y manto, y con su vara,
 si nuevo caso no se le rodea.
 10 La mansueta gentil vuestra cordera,
 abate ya los lobos, así vaya
 quien la sancta amistad trae olvidada.
 Dadle ánimo, que esté de oy más entera,
 y a Roma que por su esposo desmaya,
 vos por Jesús de oy más ceñid la espada.

[RVF 28] CANCIÓN 5

O aspettata in ciel beata & bella

O en el Cielo esperada ánima neta,
 beata que de nuestra carne humana
 vestida, y no como otras vas cargada,
 porque te sea la senda algo más llana,
 5 humilde al summo Dios y su dilecta
 de aquí de ado a su reino es la jornada
 tu barca nuevamente encaminada
 la espalda al mundo ha buuelto por dexalle,
 y por tomar buen puerto
 10 con viento Occidental no nada muerto,
 el qual por medio deste escuro valle
 (do se llora el ageno y nuestro tuerto)
 la guiará del lazo antiguo suelta,
 con cierto governalle
 15 al verdadero Oriente a donde es buelta.

Aunqu'el devoto ruego todo junto
 a bueltas de las lágrimas mortales
 ayan llegado a la piedad superna,
 es de creer que nunca fueron tales,
 20 que por ellas saliesse solo un punto
 del propio curso la justicia eterna,
 mas el benigno Rey que nos gobierna
 al sacro sitio en donde en cruz fue puesto
 sus píos ojos gira,
 25 y en el pecho del nuevo Carlo inspira
 la vengança, que a nos es ya denuesto,
 por quien Europa ha mucho *que* sospira:
 así socorre a su querida esposa,
 de suerte que con esto
 30 ya Babylonia tiembla y va pensosa

El que beve a Garona junto al monte,
 y al Rhódano, y al Rheno, y adelante
 de Christo los pendones acompaña,
 y el qu'en virtud se muestra más constante,
 35 del Pireneo al último Orizonte,
 habrá vaziado lo mejor de España,
 Inglaterra, y las islas a que baña
 el gran Océano dentro del Estrecho,
 hasta do más se entona
 40 el nombre de aquel célebre Helicona
 (varios en trage y lengua, gente de hecho)
 piedad a la alta empresa los assona
 qué Amor de esposa, o hijos hay *tan* digno
 ni de tanto derecho<?>
 45 que pueda ser igual a un tal designo?

humilde
[f.] 13

B 5 El
[13v]

Una parte hay del mundo a do se siente
 un desabrido yelo, y mucha nieve,
 del camino del Sol muy desviada,
 donde es *siempre* ñubloso el día y breve,
 50 de paz la gente allí naturalmente
 es enemiga, y muerte estima en nada:
 ésta si más devota que es usada
 la espada con Tudesco furor ciñe
 todos los Saracinos

55 con los que en dioses creen sus vezinos,
 (aunque gran multitud dellos se aliñe)
 verás que son de poco, o nada dignos,
 desnudo pueblo, muy covarde y lento,
 que espada nunca tiñe,
 60 cometiendo sus golpes siempre al viento.

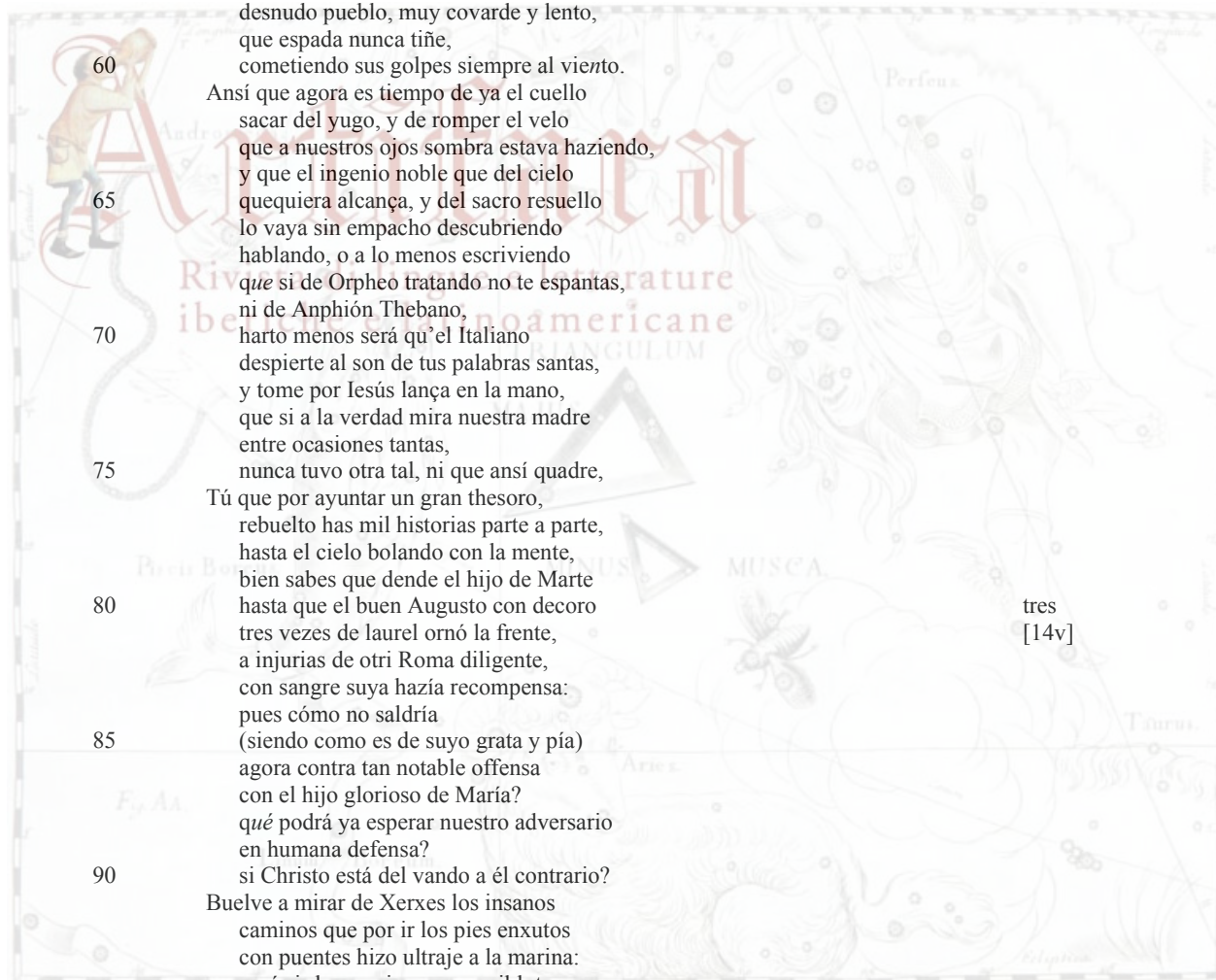
65 Así que agora es tiempo de ya el cuello
 sacar del yugo, y de romper el velo
 que a nuestros ojos sombra estava haziendo,
 y que el ingenio noble que del cielo
 quequiera alcança, y del sacro resuello
 lo vaya sin empacho descubriendo
 hablando, o a lo menos escribiendo
 70 *que* si de Orpheo tratando no te espantas,
 ni de Anphión Thebano,
 harto menos será qu'el Italiano
 despierte al son de tus palabras santas,
 y tome por Iesús lança en la mano,
 que si a la verdad mira nuestra madre
 entre ocasiones tantas,
 75 nunca tuvo otra tal, ni que así quadre,

Tú que por ayuntar un gran thesoro,
 rebuelto has mil historias parte a parte,
 hasta el cielo bolando con la mente,
 bien sabes que dende el hijo de Marte
 80 hasta que el buen Augusto con decoro
 tres vezes de laurel ornó la frente,
 a injurias de otri Roma diligente,
 con sangre suya hazía recompensa:
 pues cómo no saldría
 85 (siendo como es de suyo grata y pía)
 agora contra tan notable offensa
 con el hijo glorioso de María?
 90 *qué* podrá ya esperar nuestro adversario
 en humana defensa?

95 si Christo está del vando a él contrario?
 Buelve a mirar de Xerxes los insanos
 caminos que por ir los pies enxutos
 con puentes hizo ultraje a la marina:
 verás ir las persianas con mil lutos
 por padres, por maridos, por hermanos,
 y en sangre tinto el mar de Salamina,
 y no tan solamente esta ruyna
 del infelice pueblo del Oriente
 te promete victoria
 100 mas Marathonia [*sic*], y la immortal memoria
 de aquello de León con poca gente,
 y otras mil destas puestas en historia:
 así inclinada a Dios conviene *que* ande
 la rodilla y la mente,
 105 pues tus años reserva a bien tan grande.

aunque
 [f.] 14

tres
 [14v]



Canción mía ver podrás tú la ribera
de Italia, lo que yo no puedo agora,
no porque mar, o tierra me lo impida,
mas sólo amor, que de una luz subida,
110 me hiera así, y enciende de hora en hora,
que en natura costumbre es convertida,
ve presto no se alteren tus hermanas,
que amor por quien se llora
y ríe, no anda siempre entre galanas.

de Italia
[f.] 15

[RVF29]

CANCIÓN 6

Verdi panni sanguigni oscori, o persi.[traduzione omessa]⁴

[RVF 30]

CANCIÓN 7. Sextina

Giovane donna sott'un verde lauro.

Una dama debaxo de un verde lauro
vide más blanca y fría que la nieve,
nunca del Sol herida en hartos años:
su hablar, y sus cabellos, y su vista
5 me agradaron así, que ante mis ojos
la traigo, o sea en llano, o en alta cima.
Mis pensamientos creo havrán su cima
quando sin verdes hojas se halle lauro,
y quando se enxugaren estos ojos
10 verán elarse el fuego, arder la nieve:
que todo me es contrario, do la vista,
o manos pongo, y sólo ha muchos años.
Mas porque buelva el tiempo con los años
y en un punto el bivar llega a su cima,
15 con el cabello negro, o blanco en vista,
la sombra seguiré del dulce lauro
por el ardiente Sol, y por la nieve,
hasta cerrar del todo aquestos ojos.
No se han visto jamás tan lindos ojos
20 en los presentes ni en passados años
que me derriten como el Sol la nieve,
y dello es el arroyo que esta cima
divide de lo llano, y riega el lauro,
que es un diamante, aunque es blando a la vista
25 Yo temo de mudar antes mi vista
que con piedad me muestre sus dos ojos
el ídolo que adoro en bivo lauro:
que si al contar no yerro, oy ha siete años
que sospirando voy de cima en cima,
30 la noche y día, al Sol, y al viento, y nieve.
Mas dentro fuego, y fuera blanca nieve
con estos pensamientos y otra vista,
llorando siempre iré por qualquier cima:
quiçá que haré bolver píos los ojos

[f. 15v]

yo temo
[f.] 16

⁴ Garcés non traduce questa canzone ma, coerente con l'invito rivolto nei versi preliminari ad altri perché lo facciano (cf § II.5.1), inserisce l'incipit e lascia il resto della pag. (circa metà) in bianco.

35 de alguno, que vendrá de aquí a mil años,
 si tanto bivar puede un verde lauro,
 Al auro, y aun al Sol que da en la nieve,
 vence el cabello en vista, que mis ojos
 y mis años conducen a su cima.

[RVF 31]

SONETO 24

Quest'anima gentil che si diparte

Aquesta gentil alma que se parte
 ante tiempo llamada a la otra vida,
 si allá le dan la paga merescida,
 del Cielo habrá la más beata parte:
 5 Y si entre Venus queda y entre Marte,
 será la luz del Sol escurecida,
 porque a mirar belleza tan crecida
 vernán las Almas desde toda parte.
 10 Y si quedasse atrás del quarto nido,
 qualquiera de las tres por menos bella
 quedava, y ella por la más nombrada:
 Ni tampoco en el quinto hará morada,
 y si más buela veo ya vencido
 a Saturno, y su hijo, y toda estrella.

qual-
[f. 16v]

[RVF 32]

SONETO 25

Quanto più m'avvicino al giorno estremo.

Quanto al estremo más me voy llegando
 qu'el ser humano suele ir breve haziendo
 conozco más qu'el tiempo va corriendo,
 y qu'el falso esperar me va burlando.
 5 Y digo a mis cuidados, ya tratando
 mucho de amor no iremos, porque entiendo,
 que me voy como nieve deshaziendo,
 lo qual alguna paz nos irá dando.
 10 Irá también cayendo la esperança,
 que devanear me ha hecho grandemente,
 y la risa, y temor, el llanto, e ira:
 Ansí podremos ver quan fácilmente
 el hombre por lo incierto se abalança,
 y como en vano a ratos se sospira.

[RVF 33]

SONETO 26

Già fiammeggiava l'amorosa stella.

Ya centelleava la amorosa estrella
 por el Oriente, y la otra que celosa
 hizo a Juno, no menos presurosa,
 rodava en Septentrión que clara y bella.
 5 Y la vieja (aun descalça) la centella
 buscava entr'el rescoldo, desseosa
 aliviar de su rueca alguna cosa,
 (sazón de qu'el amante se querella)
 10 Quando llegada mi esperança al verde,
 vino a mi corazón, no por la vía
 que al sueño y al dolor se havia rendido:
 Quanto (ay de mí) mudada, y parecía
 dezirme: por qué tu valor se pierde?
 que aún estos ojos ver, te es concedido.

rodava
[f.] 17

[RVF 34]

SONETO 27

Apollo s'anchor vive il bel desio.

Apolo si el desseo todavía
de Thessalia en ti bive, si olvidado
no tienes aquel Tíbar acendrado,
por más años que el cielo buelto había.

5

Del rezio tiempo, y de la elada fría
que dura mientras andas alexado,
haz qu'este árbol se quede reservado
siquiera por la gloria tuya y mía,

10

Por la dulce esperança y amorosa
de que tu verde edad fue sustentada,
desta impressiõn el aire nos descombra:
Ansí a Laura por cosa milagrosa
en la yerva veremos assentada,
y hazerse con sus propios braços sombra.

C y hazer
[f. 17v]

[RVF 35]

SONETO 28

Solo e pensoso i piu deserti campi.

Con tardos passos solo voy midiendo
pensativo los campos más desiertos,
y los ojos contino llevo abiertos,
por de humanos encuentros ir huyendo.

5

Que otro medio no veo, ni aun entiendo,
cómo pueda escapar de indicios ciertos,
porqu'en mis actos de alegría muertos
se lee fuera que voy dentro ardiendo:

10

De tal modo que pienso, antes lo digo
que no hay parte en el mundo que no tenga
de mi triste bivar noticia cierta.

Y hora poblada sea, hora desierta
ninguna entiendo que hay donde no venga
de mis cosas tratando Amor conmigo.

[RVF 36]

SONETO 29

S'io credessi per morte essere scarco.

Si por muerte creyera descargar me
del pensamiento dulce que me atierra,
hubiera con mis manos puesto en tierra
esta enojosa carga por librar me:

5

Mas porque temo no venga a passarme
de un llanto en otro, y d'una en otra guerra
del passo más acá que aún se me cierra
medio a arrojar me voy, medio a quedarme.

medio
[f.] 18

10

Ya tiempo era que aquella dura cuerda
soltado hubiera en mí su tiro fuerte,
qu'en sangre agena siempre anda bañado:

Yo lo pedí al Amor, y aun a la muerte
de que ando de contino señalado:
mas ella de llamarme no se acuerda.

[RVF 37]

CANCIÓN 8

Sì è debile il filo a cui s'attenne.

Es tan débil el hilo, a que se atiene
mi trabajosa vida
que sino es socorrida,

5 su curso al fin será presto llegado:
 porque después de la cruel partida
 que de quien me sostiene
 hize, sola detiene
 una esperança que no haya acabado
 diciendo: aunque apartado
 10 seas de lo querido,
 no pierdas el sentido:
 qué sabes si verás con mejoría
 el tiempo en algún día?
 o si se cobra el bien que se ha perdido?
 15 así passando voy lo que padezco
 con esperar, y en ello m'envejezco.

20 Passa el tiempo, y las horas van midiendo
 con tal priessa el camino,
 que a mí me falta tino
 para pensar quan cerca mi muerte anda,
 que apenas en Oriente un matutino
 rayo va pareciendo,
 que no le vean hiriendo
 luego en el monte oppuesto a la otra vanda.
 25 Y es tan larga la tanda
 de los pesados males
 que pasan los mortales,
 que quando me halló de aquel lindo viso
 por tal trecho diviso,
 30 viendo al desseo ser tan desiguales
 las alas, pierdo mi consuelo usado
 ni sé si estaré mucho en tal estado:

Entristésceme todo, ado no veo
 los dos ojos suaves
 35 que allá tienen las llaves
 desta alma, como Amor lo ha pretendido,
 y porque mis destierros sean más graves,
 si duermo, o velo, o leo,
 allí tengo el desseo,
 40 y sin ellos no me ha cosa plazido,
 ay dónde estoy metido!
 cuánta mar! cuántas cumbres!
 asconden las dos lumbres
 que asserenavan las tinieblas mías
 45 muy más que claros días!
 porque más me consuman pesadumbres,
 que quanto era mi vida antes gozosa,
 tanto es la presente áspera y penosa.

50 Triste si tratar desto más refresca
 el ardiente desseo
 que dende entonces veo
 que atrás de mí dexé lo que excedía,
 y si olvido a Amor mata, e yo lo creo
 cómo me voy tras yesca
 55 con que mi dolor cresca?
 como un mármol callar más me valdría:
 que Cristal no podría
 mostrar de tal manera
 lo oculto por defuera,
 60 como esta mi alma muestra los cuidados
 tan al bivo sacados
 y la dulçura del coraçón fiera
 por los ojos, que vagos del lamento

C2 con tal
 [f. 18v]

que
 [f.] 19

65 me buscan día y noche algún contento.
 Suele entre los mortales muy de presto
 un nuevo gusto hallarse,
 que sólo quiere hartarse
 de amar lo que da penas a manojos,
 yo soy quien suelo dello más cevarse,
 70 y doy bien muestra desto
 siendo tan manifiesto
 que nunca sin llorar están mis ojos:
 y porque mis antojos
 (si tengo de creellos)
 75 son ver dos ojos bellos,

C 3 y doy
 [f. 19v]

que no hay cosa que así me toque adentro
 allí recorro y entro,
 porque'el dolor se augmente más con ellos,
 y sean corazón y ojos punidos,
 80 pues fueron en amar tan atrevidos.

El cabello que al Sol hazer podría
 de mucha embidia lleno,
 y aquel mirar sereno
 85 ado el Amor sus tiros ha templado
 que ante tiempo me privan del ameno
 regalo, cortesía
 que a toda otra excedía,
 lo *que* antes por merced m'era otorgado:
 mas ay que es ya quitado,

90 y cierto que suffriera
 otra offensa qualquiera
 mejor, que no perder aquel derecho
 qu'encaminar mi pecho
 solía a la virtud pura y sincera,
 95 tal *que* negocio oír de oy más no espero,
 que no me sea muy triste y lastimero.

[que]
 [f.] 20

Y por poder llorar con más contento,
 los braços soberanos,
 y aquel marfil de manos,
 100 y los actos de que usa tan a punto,
 y los dulces desdenes más *que* humanos
 y el pecho casto esento
 torre d'entendimiento

me quitan estas sierras todo junto,
 105 ay que antes de difunto
 no sé si podré verla,
 que temo de perderla,
 según que va dudosa mi esperança,
 ni tengo confiança
 110 de en mi vida poder enternescerla,
 en quien honestidad y cortesía
 alvergan donde alverga el alma mía.

Canción mía si imaginas
 en viendo a mi señora
 115 do suele, que a la hora
 ella te haya de dar su linda mano
 (de que estoy bien lexano)
 no presumas tocarla, antes la adora,
 y dile. Que allá voy del todo expreso,
 120 espíritu, o vestido en carne y hueso.

C 4 Soneto

Orso, e' non furon mai fiumi, né stagni.

Señor Orso, ni estanque, o río ha sido
 ni mar, que de aguas gran padre se nombra,
 ni de árbol, o de muro, o cerro sombra
 ni nube que de arriba aya caído,
 5 Ni desastre sin tiempo acaescido
 (qualquier que más la vista humana assombra)
 son causa de quexarme: de la sombra
 de un blanco velo viene mi gemido:
 Y de un inclinar de ojos algo altivo
 10 que todo mi contento desbarata,
 y ante tiempo será mi sepultura.
 Y de una blanca mano es otro esquivo
 tormento, que también ésta me mata.
 bolviéndose a mis ojos peña dura,

[RVF 39]

SONETO 31

Io temo si de begli occhi l'assalto.

Temo así d'essos ojos el assalto
 donde Amor con mi muerte se aposenta,
 que huyo como niño a que ahuyenta
 la vara, así no es éste el primer salto.
 5 De oy más algún lugar no habrá tan alto,
 por más que la subida áspera sienta,
 que dexé de huir con planta esenta
 por del yelo escapar de que me esmalto.
 Así que si he tardado en visitaros
 10 por no acercarme a quien me así destruye
 yerro parece indigno de algún ceño:
 Más digo que bolver allí do se huye,
 y el corazón sin miedo presentaros,
 indicio es de mi fe no muy pequeño.

ansí
 [f.] 21

[RVF 40]

SONETO 32

S'amore, o morte non da qualche stroppio

Si de muerte, o de Amor no es impedido
 lo que de nuevo agora estoy traçando,
 y me voy deste ñudo desatando
 en quanto en esta tela voy metido.
 5 Haréla por ventura en tan subido
 estilo, mil sentencias encaxando
 (aunque me vaya en ello desmandando)
 que hasta en Roma se sienta su tronido.
 Mas fáltame del hilo que ha sobrado
 10 a ti dilecto padre Augustino
 al urdir de tus telas soberanas:
 Como encogido assi te me has mostrado?
 abre tus manos ya como benigno
 y ver podrás salir cosas galanas.

[RVF 41]

SONETO 33

Quando dal proprio sito si remove.

Quando del sitio suyo se remueve
 el árbol que amó Phebo en cuerpo humano,
 sospira y suda al martillar Vulcano
 por dar temple a los rayos como deve:
 5 Y Júpiter con ellos truena y llueve

C 5 sospira
 [f. 21v]

sin más darse por César que por Jano,
 la tierra llora, el sol anda lexano
 viendo que Daphne de otras aguas bebe.
 Toma Saturno entonces fuerça y Marte,
 10 Planetas crudos, y el Orión armado,
 xarcias rompiendo va por toda parte,
 Y a Juno y a Neptuno Eolo airado
 sentirles haze en como ya se parte
 el rostro de los cielos esperado.

[RVF 42]

SONETO 34

Ma poi chel dolce viso humile, e piano.

Mas después que aquel rostro soberano
 no asconde a nuestra vista sus bellezas,
 en vano muestra el viejo sus bellezas
 antiquíssimo herrero Siciliano:
 5 Que a Júpiter ya falta de la mano
 el rayo en Mongibel con mil durezas
 templado, y aun la hermana en las lindezas
 de Apolo se renueva mano a mano.
 Y se ha un Favonio dulce levantado
 10 que a nautas poco expertos asegura,
 y todo prado buelve más florido.
 Ya qualquier mal planeta es aventado
 del raro rostro extremo de natura,
 por quien lágrimas tantas he vertido.

del
 [f.] 22

[RVF 43]

SONETO 35

Il figliuol di Latona, havea già nove.

El hijo de Latona había ya dado
 nueve bueltas al cerco soberano
 buscando la por quien ambos en vano
 5 havemos mil sospiros derramado.
 Y después que no supo de cansado
 donde alvergar ni cerca ni lexano,
 mostróse como el que anda medio insano
 por no poder hallar lo desseado.
 10 Estando triste pues, y de aquest' arte
 bolver no viendo el rostro que alabado
 en mil cartas será, si antes no muero:
 Tanto fue de piedad desconcertado,
 qu'en lágrimas se vio bañado en parte,
 aunque el aire quedó como primero.

[RVF 44]

SONETO 36

Quel ch'in Thessaglia hebbe le man si pronte.

El que a Thessalia con tan presta mano
 hizo en sangre civil quasi anegada,
 lloró después en siéndole mostrada
 la cabeça del yerno gran Romano:
 5 Y el que la muerte dio a aquel profano
 gran filisteo lloró la desastrada
 del hijo, y la del rey tan señalada
 de que oy Gelboe se siente en alto y llano.
 Mas vos a quien piedad color no muda,
 10 qu'el reparo traéis aparejado
 contra el arco de Amor qu'en vano os tira:

del hijo
 [f. 22v]

Aunque me veis morir de muerte cruda
no veo que aya lágrima baxado
dessos ojos, sino es sólo por ira.

[RVF 45]

SONETO 37

Il mio avversario in cui veder solete.

El adversario mío en que soléis
mirar los ojos que honra son del Cielo,
de que os enamoréis me da recelo
de las no sus bellezas qu'en él veis:

5

Por su consejo señora me havéis

echado de mi alvergue y dulce suelo,
qu'es misero destierro, aunque a pospelo
venga a quererme hallar do vos estéis

10

Mas ya que allí me hallava tan clavado,
no deviera el espejo así en mi daño
contentaros, que es ensobrevceeros:
Mirad que aquésto va (si no m'engaño)
al caso de Narcisso enderesçado,
mas yerva no ay que pueda meresceros.

[RVF 46]

SONETO 38

L'oro, e le perle, e i fior vermigli, e i bianchi

Lo blanco qu'en vos hay con el rosado,
que de invierno en las flores s'entorpesce,
de púas venenosas se guarnesce
agora más, y me ha todo enclavado:

5

Mi curso así será triste y menguado,
que si el dolor es grande no envejece,
mas ay que un espejo es el *que* m'empesce,
que de os mirar en él le havéis cansado.

10

Él ha puesto silencio (según creo)
a Amor, que interceder por mí solía
viendo parar en vos vuestro desseo:
Aunque esto proceder también podría
de ser templado en aguas de Letheo,
de donde començó la muerte mía.

Lo blan
[f.] 23

[RVF 47]

SONETO 39

Io sentia dentro al cor già venir meno.

Sentí venir a menos en mi seno
los spiritus a quien vos dais la vida,
y como es natural buscar guarida
contra la muerte al animal terreno.

5

Doy larga a mi desseo lo qu'es bueno
por la vía que quasi iba perdida
porque de allí contino me combida,
mas yo *contra* el querer suyo le enfreno.

10

Forçóme al cabo vergonçoso y tardo
que diesse buelta a ver esse Sol nuestro,
a quien de ser pesado bien me guardo:
Que pueda algo bivir agora creo,
tanto en mí puede un solo mirar vuestro
mas moriré si no siguo al desseo.

a quien
[f. 23v]

[RVF 48]

SONETO 40

Se mai foco per foco non si spense

Si el fuego con más fuego no se muere,
ni río con gran lluvia se ha secado,
antes un símil de otro es augmentado,
y aun un contrario de otro fuerça adquire:
5 Cómo el amor haviendo quando quiere
un'alma de dos cuerpos ayuntado,
haze que aquel querer demasiado
venga en fuerça a ser menos *que* requiere?
Es como el Nilo que del gran sonido
10 a los circunvezinos ensordesce,
o como el Sol con quien fixo le mira:
Ansí si el dessear no va medido
gran parte del vigor propio retira,
y mucho espolear más l'entorpesce.

[RVF 49]

SONETO 41

Per ch'io t'abbia guardato di menzogna.

Ingrata lengua, por lo que he mirado
por ti, qu'en menoscabo no cayesses,
creyendo que otra tal paga me diesses,
con ira y con vergüença me has dexado:
5 Que quando pensé ser aprovechado
de ti, qué fría entonces te bolviesses!
y que lo que dezías profiriesses
como el *que* de gran sueño ha despertado!
Vos lágrimas continuas que olvidarme
10 jamás sabéis, al tiempo que os havia
más menester, venistes a dexarme!
Sospiros también vos que a gran porfia,
salís, allí faltastes por matarme!
sólo el rostro mi pecho descubria!.

Que

[f.] 24

[RVF 50]

CANCIÓN 9

Ne la stagion, ch'el ciel rapido inchina.

En la sazón qu'el rauda Cielo inclina
hazia Occidente, y que'el día nuestro buela,
a gente que le está quiçá esperando
cansada ya de andar la vejezuela,
5 que lexos de su patria peregrina,
va los menudos passos acortando,
después al fin llegando
de su larga jornada
es quasi consolada
10 con el breve reposo de aquel día,
y olvida la fatiga que traía:
mas ay *que* aquel dolor qu'el día me trae
viene con más porfia
quando de nuestro Cielo el Sol descae.
15 Sus ruedas quando el Sol buelve doradas
por no impedir la noche que descuelga
de los más altos montes, y a la sombra
el cavador sus luzias armas cuelga
y con canciones a su modo usadas
20 de pena el lasso pecho se descombra,
después la mesa assombra
con sus pobres comidas

Sus

[f. 24v]

como aquellas huidas
 bellotas, a qu'el mundo tanto honora:
 25 mas quien quiera se alegre en muy buen hora,
 que yo no digo alegre, mas quieta
 no vi jamás un'hora
 por volución de Cielo, o de Planeta.
 30 Quando el Pastor los rayos refulgentes
 del Sol ve caminar a su posada,
 y ve que se escurece el Oriente
 en pie puesto, en la mano su cayada
 dexando atrás los pastos y las fuentes,
 su rebañuelo lleva blandamente
 35 y lexos de la gente
 en cueva, o en cabaña
 sobre hoja, paja, o caña
 se aconcha, sin tener otro cuidado,
 el crudo amor entonces desvelado
 40 tras la fiera m'haze ir que me destruye
 y trae atropellado
 sin curar della, que se asconde y huye.
 Los galeotes quando el Sol se baña
 y dentro de la mar su luz asconde,
 45 reposan en su ropa alquitranada,
 e yo por más qu'el mismo Sol s'ahonde
 y tras de las espaldas dexa a España,
 las columnas, Marruecos, y Granada,
 y la gente cansada,
 50 y essotros animales
 descansan de sus males,
 no pongo fin a mi trabajo estraño
 y duélome que siempre cresce el daño:
 que desde que esta tela he comenzado
 55 ya corre el décimo año,
 ni sé quando seré della librado.
 Y porque en el hablar algo sossiego:
 los bueyes en la tarde del arado
 buelven a descansar la noche fría:
 60 yo del yugo jamás soy aliviado,
 en mí nunca se acaba el bivo fuego,
 mis ojos no descansan noche, o día.
 Ay triste que queria
 quando fixos primero
 65 los tuve en aquel fiero
 y dulce rostro, por ponelle en parte
 de donde ni por fuerça ni por arte
 saldrá, fasta que presa buelto sea
 a quien todo lo parte,
 70 ni sé bien lo que en esto della crea.
 Canción si estar conmigo
 desde l'alva a la tarde,
 te ha hecho de mi alarde
 en todo cabo no querrás mostrarte:
 75 ni por loores debes congoxarte,
 que assaz ay que pensar de cerro en hoya
 de cómo el fuego me arde
 de aquesta biva piedra que me apoya.

y trae
[f.] 25

D de
[25v]

Poco era d'appressarsi agli occhi miei.

Muy poco huvo de a mis ojos llegarse
la lumbre que los priva de sentido,
que bien como Thessalia antes la vido,
5 así estuvo mi forma por mudarse:
Y aunque no pudo en ella transformarse,
ya más de lo que está del concebido
temor, estar en peña convertido
pudiera fácilmente imaginarse.
10 Mas si piedra he de ser, de mármol sea,
o diáspero me buelva, o diamante,
que del avaro vulgo es tan tenido.
Porque algún tiempo al menos yo me vea
de pena libre y buelto como Atlante
después que de Medusa el rostro vido.

de pena
[f.] 26

[RVF 52]

CANCIÓN 10

Non al suo amante più Diana piacque.

A su amante no plugo así Diana
quando sin tal pensar la vio desnuda,
que se estava bañando en la fontana,
5 como a mí plugo una zagala cruda
y çahareña, que lavava el velo
que cubre aquel cabello que me añuda,
tal que me hizo quando ardía el Cielo
todo temblar de un amoroso yelo.

[RVF 53]

CANCIÓN 11

Spirto gentil, che quelle membra reggi.

Espíritu que aquellos miembros riges,
ado peregrinando aposentado
es un señor famoso y muy prudente,
5 pues al sublime sceptro eres llegado,
con que a Roma de errores mil corriges
bolviéndola a lo que era antiguamente:
a ti digo en quien toda la excelente
virtud (ya muerta al mundo) se aposenta,
10 que nadie del mal veo que se abstenga
yo no entiendo qué'spera, o qué detenga
a Italia, que parece el mal no sienta
de lerdá y soñolienta.
ni menos ay quien despertalla quiera,
15 o quién de los cabellos la tuviera.
No espero que jamás del pigro sueño
se mueva, aunque la llamen con imperio,
tan gravemente está dél oprimida:
mas a tus braços no sin gran misterio
20 que puedes sacudilla del belheño,
nuestra cabeça Roma es cometida:
en el cabello ya pon atrevida-
mente las manos, no aya aquí turbarte,
de suerte que salir pueda del lodo:
25 yo que lloro su mal el día todo
de mi esperança en ti he la mayor parte,
que si el pueblo de Marte
al propio honor la frente agora alçasse,
quién dubda que a ti esto no tocasse?
Los muros qu'aún el mundo teme y ama,

D 2 ni
[26v]

30 y tiembla en sólo dellos acordarse,
 y del passado tiempo que atrás buelve
 las piedras demandaron encerrarse
 aquellos que ternán perpetua fama
 mientras la redondez no se disuelve,
 35 y todo quanto una ruina enbuelve,
 aún por ti han de emendar todo su vicio
 o Scipiones dos, o Bruto fido,
 cómo os alegraréis habiendo oído
 40 y creo que Fabricio
 recibe en lo saber grande alegría,
 y dize: Otra has de ser aún Roma mía.

quan
 [f.] 27

45 Y si de lo de acá en'el cielo hay cura,
 las almas que allá tienen su bivienda
 cuyos cuerpos encierra acá la tierra,
 te ruegan por el fin desta contienda
 50 pues la gente por ella no es segura,
 y el camino a los templos quasi cierra,
 que frequentar solían, y la guerra
 los haze como cuevas de ladrones,
 privando de la entrada a sólo el bueno
 y aun entre los altares muy sin freno
 s'encienden en crueldad los corações:
 qué variedad de sones!

55 que sin campana no comienza assalto
 y para a Dios loar fue puesta en alto.
 Los tiernos niños vulgo descuidado
 las matronas, los viejos ya cansados,
 60 que no quisieran ver tan larga vida,
 el sacerdocio, y los demás estados,
 en fin el pueblo afflicto y trabajado,
 todos claman a Dios por la guarida
 y la pobreta gente perseguida
 65 te está sus muchas llagas demostrando.
 lo que al mismo Anibal commovería,
 si miras la ciudad sagrada y pia,
 como arde, con ir della algo apagando,
 irías assentando

D 3 lo que
 [27v]

70 las voluntades que andan inflamadas,
 y serían tus hazañas celebradas.

Ossos, Lobos, Leones, y otras fieras
 son contra una marmórea gran columna
 y con ella a sí mismos hazen daño,
 75 a ti se quexa destos nuestra alumna
 pidiéndote que arranques muy de veras
 las plantas que mal causan tan extraño,
 passado es ya más qu'el milésimo año
 desde que falta en ella quien le quadre,
 y la enderesce a ser lo que antes era,
 80 ay gente nueva sin medida y fiera
 irriverente a tan honrada madre,
 tú su marido y padre,
 de ti el socorro todo aquí se atiende,
 qu'el gran padre allá en su rebaño entiende.

85 Pocas vezes se ve que a un'alta empresa
 injuriosa fortuna no contraste,
 que con los altos hechos no concuerta,
 limpiando agora el passo por do entraste
 nos muestra firme más esta su mesa,

90 que al menos de sí misma aquí discuerda
 pues que desde qu'el mundo se recuerda
 a ningún hombre se ha mostrado vía
 de por fama poder ser tan eterno
 que enderesçar podrás (si bien discierno)
 95 una tan alta y noble monarchía,
 que gloria te sería
 ver que otros la ayudaron quando fuerte
 y qu'en vejez la libras tú de muerte!

Canción allá verás un cavallero
 100 sobr'el Tarpeyo, a quien Italia honora
 mas de otri que de su bien cuidadoso:
 dile que uno que está muy desseoso
 de verle, cuya fama le enamora,
 105 dize que desde agora
 con ojos de dolor Roma bañados
 le recomienda sus siete collados.

[RVF 54]

CANCIÓN 12

Per ch'al viso d'amor portava insegna.

Con no sé qué de amor mal devisado
 que vi, movió mi pecho una palmera,
 que atrás a las nascidas ha dexado:
 e yendo yo por unos prados verdes
 5 tras ella, oí en boz muy lastimera
 ay pobre de ti, cuántos passos pierdes.
 yo luego me acogí muy presuroso
 a la sombra de una haya, de ado vía
 quanto era mi camino peligroso
 10 así di atrás la buelta a medio día.

D 4 quanto
[28v]

[RVF 55]

CANCIÓN 13

Quel foco ch'io pensai che fosse spento

El fuego que pensé ser apagado
 del frío, y de la edad ya menos fresca
 martirio y llama en l'alma me refresca.
 5 No se apagó del todo a lo que entiendo.
 que devió con ceniza estar cubierto:
 del nuevo error así voy más temiendo
 por lo que salir veo al descubierto
 destas mis dos canales, triste puerto
 del corazón que es buuelto pura yesca
 10 muestra de quanto más mi fuego cresca
 A cuál Etna no huvieran apagado
 las aguas que de mí van destilando?
 Amor quiere (aunque tarde lo he mirado)
 15 irme entre dos contrarios destemplando,
 o tan sutiles lazos irme armando
 que quando espere que mi mal fenesca,
 el corazón entonces más padescas.

[RVF 56]

SONETO 43

Se col cieco desir, qu'el cor destrugge.

Si el gran desseo no me ha divertido
 y engañado, las horas recorriendo
 el punto mientras hablo va huyendo,
 que por merced me fue ya prometido.

que por
[f.] 29

- 5 Qué sombra la semilla ha consumido,
que tan cercana al fruto iba sintiendo?
qué fiera en mi ganado anda rugiendo?
quién entre espiga y mano se ha metido?
- 10 Ay triste no lo sé, más muy bien viene,
que porque más dolor mi vida sienta
Amor en esperanza tal me ha puesto.
Aunque de lo leído entiendo y desto
que antes de haver el hombre dado cuenta,
dezirle acá beato no conviene.

[RVF 57]

SONETO 44

- Mie venture al venir son tarde e pigre.*
Mi desseo va siempre en grande aumento,
y mi ventura es llena de pereza,
aunque al irse es un Tigre en ligereza,
ansí el esperar m'es grave tormento.
- 5 El Sol saldrá de Ocaso, el crecimiento
olvidará la Luna y la presteza,
la nieve trocárá naturaleza,
y el sitio mudará todo elemento,
Antes que en esto vea alguna cura,
- 10 o mi señora el duro estilo mude
con que tan grande tuerto me desmalla.
Y si hay dulce, tras tanto amargo acude,
qu'el gusto pierde toda su natura,
nunca otra gracia a mí m'encuentra, o halla.

D 5 nunca
[29v]

[RVF 58]

SONETO 45

- La guancia che fu gia piangendo stanca.*
La mexilla cansada reclinando
sobre uno destes vaya señor charo,
y de oy más de vos mismo sed avaro
para con quien tan mal nos va tratando.
- 5 De la siniestra el otro irá cerrando
a sus medios la entrada, con reparo,
mostrándoos como siempre en esto claro,
que a larga vía el tiempo va faltando:
Beved con el tercero del brevaje
- 10 que'l corazón dexar suele purgado,
qu'es dulce al cabo, aunque al principio amarga.
A mí poned donde el plazer descarga,
tal que no tema a Lethe, o su passaje,
si en lo pedir no soy demasiado.

[RVF 59]

CANCIÓN 14

- Per che quel che mi trasse ad amar prima.*
Aunque lo que me truxo a amar primero
sienta a tuerto quitarme
de mi firme querer no he de mudarme:
- 5 Que amor entre el cabello de oro fino,
un lazo había escondido,
y un rayo de aquel yelo cristalino
flechó, que me ha rendido,
con un esplendor tan presto y tan subido,
- 10 que en dél sólo acordarme,
de todo otro querer puede privarme.
Mas ay que de los ojos y cabellos

con un
[f.] 30

quitado me han la vista,
 ni se crea de mí que por no vellos,
 renuncie a la conquista:
 15 y pues de un buen morir honor se aquista,
 en ello he de afirmarme,
 ni de tal ñudo quiero desatarme.

[RVF 60]

SONETO 46

L'arbor gentil, che forse amai molt'anni.

En quanto no se m'huvo desdeñado
 el árbol que tan gran tiempo he seguido,
 mostrábase mi ingenio florecido
 a su sombra, y mi affán era doblado:
 5 Mas luego que de pío, despiadado
 Se me bolvió, el engaño conocido,
 mi pensamiento a tal trance ha venido,
 que sólo trata de su triste estado.
 10 Qué otro puede dezir el que sospira,
 si d'esperança mi rima le arrea,
 y al cabo por crueldad deste la pierde?
 Ni poeta le coja, ni se vea
 de Iúpiter tenido, y venga en ira
 al Sol, de suerte que se seque en verde.

Soneto

[RVF 61]

SONETO 47

Benedetto sia 'l giorno, el' mese, e' l anno.

Benditos sean el día, el mes, y el año,
 y la estación, y tiempo, y hora, y punto,
 y la tierra, y lugar do me vi junto
 a los ojos raíz de bien tamaño.
 5 Y sea bendito el dulce affán extraño,
 que con amor me ha hecho tan conjunto,
 y el arco por quien quasi soy diffunto,
 y las xaras qu'en mí causan tal daño:
 10 Benditas sean las bozes que llamando
 de mi señora el dulce nombre he dado,
 las lágrimas, sospiros, y el desseo:
 Y sea bendito quanto voy cantando,
 de que fama le adquiero, y el cuidado
 que en ella sola de continuo empleo.

[30v]

[RVF 62]

SONETO 48

Padre del ciel, dopo i perduti giorni.

Padre eternal tras mis perdidos días,
 y en vanidad mis noches consumidas,
 con el fiero desseo de que asidas
 estas entrañas van, y a ti muy frías.
 5 Suplícote me buevas a las vías
 que a tu morada son más dirigidas,
 tal qu'en vano se entienda ser tendidas
 las redes del demonio y sus porfías.
 10 Onze años mi buen Dios son ya passados
 desde que al yugo duro sometidos
 traigo estos hombros, y siempre es más fiero.
 Miserere de affanes tan pesados,
 buelve a mejor camino mis sentidos,
 acuérdales pendiste oy del madero.

Onze
[f.] 31

[RVF 63]

CANCIÓN 15

Volgendo gli occhi al mio novo colore

Bolviendo el rostro a mi color perdida,
 qu'es de muerte un recuerdo a toda gente,
 me regalastes tan piadosamente,
 que a mi corazón distes ser y vida:

5

La que yo bivo cierto merced rara
 fue d'essa boz angélica suave,
 y de essos ojos don bien manifiesto:

Dellos conosco el ser en qu'estoy puesto,
 que como el potro lerdo con la vara,
 Así abiva con ellos mi alma grave.

10

Vos señora tenéis siempre la llave
 de mi pecho, y soy dello muy contento,
 presto de navegar a todo viento,
 que toda cosa vuestra a amor combida.

[RVF 64]

SONETO 49

Se voi poteste per turbati segni

Si tú pudiesses por bolver el gesto,
 o por baxar los ojos, o la frente
 o por ser en huir más diligente,
 mi ruego no admitiendo tan honesto:

5

O por otra invención salir más presto
 del pecho donde amor profundamente
 plantó del verde lauro la simiente,
 diría qu'es razón valerte desto:

10

Que bien veo que planta floresciente
 no conviene con áridos terrenos
 y justamente así dellos se parte:
 Mas pues que tu destino no consiente
 qu'en otra parte estés, procura al menos
 de no estar siempre en odiosa parte.

[RVF 65]

SONETO 50

Lasso, che mal accorto fui da prima

Ay triste cómo fui mal recatado
 al tiempo que amor vino por flecharme
 que passo a passo veo derrocarne,
 y el queda en lo mejor encastillado.

5

Yo cierto no creí verme menguado
 de aquello que solía asegurarme,
 mas ello mismo al fin vino a mostrarme,
 que así succede al inconsiderado.

10

Qualquier defensa ya de oy más es tarda
 sino es solo mirar, si mucho, o poco
 amor se inclina, o ver si admite ruego:

Yo no pido (que fuera pedir loco)
 que con medida mi corazón arda,
 sino que ésta su parte aya del fuego.

o por
[31v]que con
[f.] 32

[RVF 66]

CANCIÓN 16. Sextina

L'aere gravato e l'importuna nebbia.

El aire grueso, y la importuna niebla
 oppressa en derredor de bravos vientos

5 conviene que se buelva presto en lluvia:
y de cristal son ya quasi los ríos,
y en cambio de mil yervas por los valles
no vemos otra cosa sino es yelo.

Yo en el corazón, frío más que el yelo,
de pensamientos traigo una tal niebla,
qual se levanta a ratos destes valles,
10 *que* no dexan entrar de amor los vientos,
por rodeados ser de grandes ríos,
quando del Cielo baxa grande lluvia,

Suele breve passar toda gran lluvia
y al calor se deshaze nieve e yelo,
15 de que se ensobrevecen más los ríos:
nunca al cielo encubrió *tan* gruessa niebla,
que salteada del furor de vientos
no huyesse de cerros y de valles.

No me aprovecha florecer de valles,
20 *que* lloro quando escampa, y quando ay lluvia,
y con elados, y con blandos vientos,
qu'entonces ver podré Laura sin yelo,
y dentro y fuera sin la usada niebla,
quando vieren secarse mar y ríos.

25 En quanto al mar tributarán los ríos,
y fieras amarán umbrosos valles
ante sus ojos se verá la niebla
que en los míos despierta tan gran lluvia,
que en aquel pecho un duro y crudo yelo,
30 y deste mío saca tantos vientos.

Bien devo perdonar a todos vientos,
por uno qu'entremedias de dos ríos
entre un verde me tuvo y dulce yelo,
tal que después pinté por muchos valles
35 su sombra, sin curar de sol, ni lluvia,
ni de sonido de deshecha niebla.

Mas no huyó jamás niebla por vientos,
como aquel día, ni ríos por lluvia,
ni yelo quando el sol abre los valles.

[RVF 67] SONETO 51

Del mar Thirreno a la sinistra riva.
En la ribera izquierda del Thirreno,
en donde con gran furia el agua suena,
sin tal pensar hallé la planta amena,
de quien ya *tengo* un gran quaderno lleno:

5 Y como hervía amor dentro en mi seno,
llevóme allá por mitigar mi pena,
y en un río que asconde mucha avena
di, do quasi quedé de vida ageno.

Entre los bosques solo allí me viendo
10 vergüença de mí tuve, que la espuela
siente un corazón noble donde quiera:

De los ojos mudarse me consuela
el estilo a los pies si dello atiando
ver más cortés alguna primavera.

[RVF 68] SONETO 52

L'aspetto sacro de la torra vostra.
La vista de la sacra tierra vuestra

y dentro
[32v]

di, do
[f.] 33

me da pena sintiendo lo passado,
 y a bozes dize. Pobre vas errado
 y la senda del cielo me demuestra:
 5 Mas otro pensamiento a la siniestra
 sale y dize, a dó vas triste cuitado?
 no ves cómo es el tiempo ya llegado
 de dar la buelta a ver la Ninfa nuestra?
 Yo viendo sus razones, a la hora
 10 pasmado quedo sin entrar en buelta,
 como el que nueva siente que le açora:
 torna el primero, y estotro da la buelta,
 no sé qual vencerá, más hast'agora,
 han combatido y no sola una buelta.

[RVF 69]

SONETO 53

*Ben sapev'io, che natural consiglio.*E Amor
[33v]

Amor yo bien tenía antes sabido
 que contra ti consejo no valía
 con tal falsas promessas cada día
 5 tantos subtiles lazos me has tendido.
 Mas un espanto nuevo me ha tenido
 quasi a punto de dar en frenesía,
 al tiempo que seguro iba mi vía
 por entre Lelba y Giglio en mar metido.
 De ti me iba alexando disfrazado,
 10 fiando de agua y viento mi camino,
 y sin saber el cómo ni por dónde
 Me hallé de tus ministros rodeado,
 mas fue por me mostrar *que* a su destino
 no acierta el *que* contrasta, o que se asconde.

[RVF 70]

CANCIÓN 17

Lasso me, ch'io non so in qual parte pieghi.

Ay triste que no hallo en todo el suelo
 dó buelva la esperança tan burlada,
 que si con más piedad no es escuchada
 5 qué sirve tantas quexas dar al cielo?
 mas si antes de dexar aqueste velo,
 son de acabarse dinas
 estas bozes mezquinas
 no tenga amor a mal, sino a buen zelo,
 que diga entre las yervas y las flores:
 10 ya justo es que algo cante yo de amores
 Bien es razón que alguna buelta cante,
 pues he tan grande tiempo sospirado:
 mas nunca havré con tal son comenzado,
 que con risa al dolor algo quebrante,
 15 si fuesse mi canción tan elegante,
 que diesse algún contento
 a quien me da tormento,
 sería más felice que otro amante,
 y más si canto aquella no mintiendo:
 20 Dama me ruega, así dezirlo entiendo:
 Ay vagos pensamientos que llevado
 me havéis de passo en passo a tanta alteza,
 bien veis de mi señora la dureza,
 y el pecho de diamante no labrado,
 25 que tan baxo mirar no se ha dignado,

ya
[f.] 34

que de mi desconsuelo
 se cure, ni aun el cielo
 lo quiere, aunque más quejas le haya dado:
 que como dentro en el pecho me exáspero,
 30 así en mi hablar también quiero ser áspero.
 Qué digo? o dónde estoy o quién m'engaña?
 yo mismo a mí me daño, y mi desseo,
 que aunque el cielo rebuelvo y lo rodeo,
 ningún planeta siento que me daña:
 35 si a mi vista el mortal velo enmaraña,
 qué deven las estrellas
 ni otras mil cosas bellas?

E 2 si a mi
 [34v]

40 conmigo está quien contra mí s'ensaña,
 de su plazer después que m'hizo grave
 la dulce vista y el mirar suave.
 Las cosas de qu'el mundo es adornado,
 salieron buenas del maestro eterno:
 45 mas yo que tan adentro no discierno,
 de una luz clara quedo deslumbrado,
 y si la buelta al claro Sol he dado,
 y verle no he podido
 ella la causa ha sido,
 50 que me cegó con sólo haver mirado
 aquella hermosura tan entera,
 al tiempo de mi dulce edad primera.

[RVF 71]

CANCIÓN 18

Perché la vita è breve.

Porque la vida es breve
 y al ingenio la empresa no es medida,
 ni dél ni della mucho me confío,
 aunque espero entendida
 5 será mi pena allí, donde ser deve,
 que bien sé llega allá el suspiro mío,
 ojos nido de amor tan dulce y pío
 a vos la buelta da mi débil rima,
 10 aunqu'el grande plazer la fortifica,
 qu'el que de vos platica,
 en el subjecto tiene una gran cima,
 y en alas amorosas
 levantado, el estilo le sublima,
 15 así con ella vengo a dezir cosas
 qu'en mi coraçón traigo assaz diosas,
 No penséis que no siento
 quanto os injurio, si a loaros vengo:
 mas contrastar no puedo al gran desseo,
 20 que desde entonces tengo,
 que vi lo que no cabe en pensamiento,
 y quererlo contar es devaneo:
 principio de mi dulce estado creo
 que nadie sino sola vos m'entiende,
 25 vuestros rayos me buelven puro yelo
 con el desdén, y el velo
 de mi baxeza es quien quiçá me offende:
 o si esta mi creencia
 el ardor no templasse que m'enciende,
 30 mi muerte sería dulce en su presencia,
 y más la quiero que vida en ausencia.

Que yo no me deshaga

aun
 [f.] 35

tan flaco objecto a fuego tan potente
 no es del valor que de mí mismo tenga:
 mas del temor urgente
 35 que en las venas la sangre yela vaga,
 al pecho esfuerça, a fin *que* más sostenga.
 O raudos ríos (si ay quien os detenga)
 o selvas testimonio de mi vida,
 qué vezes ante vos llamé la muerte!
 40 ay dolorosa suerte
 mata el quedar, y no aprovecha huida
 aunque si por ventura
 otro temor no huviera, ya salida
 más breve diera a tanta desventura,
 45 mas la culpa es de quien dello no cura.
 Dolor por qué me inclinas
 a dezir lo que no quiero, y lo dexo?
 permite vaya do el plazer me lleva.
 50 de vos ya no me quexo
 ojos, que sois dos lumbres peregrinas,
 ni del que contra mí su fuerça prueva:
 bien veis como en colores mil renueva
 mi cara amor, sin orden a su grado
 55 y así podréis pensar lo de allá dentro,
 de noche y dia le encuentro
 con el poder qu'en vos tiene ayuntado,
 lumbres que todo veis
 (salvo qu'el veros solo os han quitado)
 60 los ratos que esta gracia a mí bolvéis,
 bien entiendo entendéis lo que podéis.
 Si a vos fuesse tan nota
 la belleza increíble y sublimada
 de que yo trato, como a quien la mira
 en éxtasi arrobada
 65 seria mi alma en ver que no es remota
 desse don natural que os abre y gira:
 felice l'alma que por vos sospira
 celestes lumbres, por quien solo quiero
 la vida, que sin vos nada me es charo:
 70 dezid por qué tan raro
 me dais aquello por que veis me muero?
 y por qué tiernamente
 mi estrago no miráis tan lastimero?
 por qué me despojáis tan de repente,
 75 del bien qu'el alma mía en veros siente?
 Digo que entonces junto
 por merced vuestra dentro en mi alma siento
 un no sé qué suave no pensado,
 el qual todo tormento
 80 y congoxas destierra en aquel punto
 de mi pecho, do solo se ha quedado,
 y a su respecto es el bivir pesado,
 que si este bien durasse tanto, o quanto,
 ningún estado al mío igualaría,
 85 y en otros causaría
 embidia, en mí sobervia un honor *tanto*:
 mas es fuerça que asido
 tras de la risa venga el triste llanto,
 interrumpiendo el espíritu encendido,
 90 rebuelva sobre mí todo el sentido.
 Lo dulce y amoroso

E 3 que
[35v]

Si a
[f.] 36

E 4 mas
[36v]

que dentro en vos alberga tal se muestra
 que de mí alexa toda otra alegría,
 y así en obrar me adiestra,
 95 qu'espero inmortal verme, y muy gozoso
 por más que muera aquesta carne mía:
 viniendo vos las ansias van su vía,
 y buelven en os yendo en continente:
 mas porque la memoria enamorada,
 100 les impide la entrada
 a los extremos se asen fuertemente,
 así si algo de bueno
 de mí nasce, de vos es la simiente,
 que yo soy un sequísimo terreno
 que cultiváis, y vos le hazéis ameno.
 Canción mía cree que mucho más me inflamas,
 que diga lo que tras sí me despierta,
 así de no ser sola irás bien cierta.

[RVF 72]

CANCIÓN 19

Gentil mia donna io veggio.

Señora mía yo veo
 en vuestro mover de ojos una lumbre
 tan dulce, que hazia el cielo m'encamina,
 y por larga costumbre
 5 allá do con amor todo me empleo,
 al corazón notablemente atina,
 ella es la que al obrar bueno me inclina,
 llevándome por vías peregrinas,
 ella del vulgo vil, me deshermana:
 10 ni jamás lengua humana
 podrá contar lo que esas dos divinas
 lumbres, hazen que sienta
 quando el tiempo derrama las neblinas,
 o quando yerva y flores nos presenta,
 15 como al principio de mi dulce affrenta.
 Yo pido si allá suso,
 de donde el movedor de las estrellas
 de su labor mostrar quiso en la tierra,
 las obras son tan bellas,
 20 se abra la cárcel donde estoy incluso,
 pues el camino a tal vida me cierra
 mas después vuelvo a mi continua guerra,
 gracias dando a natura, o suerte mía
 que a tal bien me has tenido reservado,
 25 y a la que a tanto grado
 d'esperança me alcó, que yo bivía,
 a mí penoso y grave:
 y luego me alenté desde aquel día
 de un pensamiento hinchiendo alto y suave
 el pecho, de que vos tenéis la llave.

30

Estado tan gozoso

nunca dieron amor ni la fortuna
 a los que más favores han partido,
 que igual sea con una
 35 buelta de ojos, de donde es mi reposo
 como árbol que ha de su raíz nascido
 angélicas centellas, que infundido
 havéis tal lumbre en mí que ella m'enciende
 y con dulçura mi ser disminuye

tan
[f.] 27E 5 de un
[37v]

40 como vemos destruye
 la vuestra a toda luz, si allí se tiende,
 así deste mi pecho
 quando vuestra dulçura en él descende,
 todo otro pensamiento va deshecho,
 45 y vos y amor quedáis *con* gran derecho.

Quanta dulçura en franco
 pecho, de mil amantes vemos suelta,
 en un lugar unida, es como nada
 con una sola buelta

50 *que* dais quando bolvéis el negro y blanco
 dessos ojos (de amor digna morada)
 yo creo que a mi fuerte hora menguada,
 estava y aun a mi fortuna aviessa
 este remedio dado desd'el cielo.

55 mas tuerto me haze el velo
 y la mano que siempre se atraviesa
 entre el deleite ameno
 y los ojos, de dónde a gran priessa
 sale el desseo a desfogar mi seno
 60 mostrando en sus mudanças quanto peno.

Porque entiendo y me pena
 qu'el dote natural no me ha valido,
 ni me haze digno de un mirar gallardo,
 tal ser he pretendido

65 qual a tanta esperança más consuena,
 y al fuego do del todo por vos ardo
 si al bien ligero, a lo contrario tardo
 despreciador del mundo y de lo *que* ama
 por mi solicitud pudo mostrarme

70 quiçá podría ayudarme
 en el juizio vuestro, una tal fama
 qu'el fin de mis cuidados
 (que de otra parte el coraçón no llama)
 procede dessos ojos agraciados,
 75 consuelo de corteses namorados.

Canción aí va delante una tu hermana
 y siento otra llegar a la posada,
 así la pluma tengo aparejada.

[RVF 73]

CANCIÓN 20

Poi che per mio destino

Pues que por mi destino
 siempre este mi desseo me haze fuerça,
 que dígalo por qué sospiro tanto:
 amor que a tal me fuerça
 5 me sea guía, y muéstreme el camino,
 y mi desseo acuerde con el canto:
 mas no que al coraçón destiemple tanto
 con sobra de dulçura, como suelo,
 viendo lo que otro alguno nunca vido:
 10 que voy siempre encendido,
 ni por mi ingenio de que más recelo
 (como a vezes succede)
 hallo en mi pecho el fuego falto un pelo:
 mas mis palabras hazen quasi adrede
 15 que como nieve al Sol deshecho quede.

Al començar creía
 que pudiera encontrar para el desseo

mas
 [f.] 38

Pues
 [38v]

con tregua, o con reposo alguno breve:
 esta esperança (creo)
 20 fue causa de dezir lo que sentía,
 y al tiempo se retira que no deve,
 mas conviene que yo mis fuerças prueve,
 continuando la empresa començada,
 (tanto puede el querer *que* me despierta)
 25 y la razón va muerta,
 y aun del todo la rienda es ya quebrada,
 haga amor que yo diga,
 de suerte qu'en llegando a ser tocada
 la oreja de la mi dulce enemiga,
 30 la buelva de piedad siquiera amiga.

haga
[f.] 39

30 Si el siglo pasado
 quando el honor en más era tenido,
 muchos con una industria diligente,
 el mundo han inquirido,
 35 y mil tierras y mares rodeado
 sólo por un contento algo aparente:
 pues que Dios y natura largamente
 tanta virtud pusieron a porfia
 en las lumbres *que* engendran mis consuelos,
 40 destos dos arroyuelos
 passar no me conviene, ni querría:
 aquí siempre recorro,
 como a fuente caudal de mi alegría,
 45 y aun quando a muerte desseando corro
 con solamente verlos me socorro.

Como en grande tormenta
 el cansado piloto alça la frente
 a las lumbres del Polo a nos superno:
 así a mí en continente
 50 quando el rigor de amor más me atormenta,
 son esos vuestros ojos el gobierno:
 mas ay que mucho más me muestra el tierno
 amor de aquí y de allí, por su linda arte,
 que lo que ellos me otorgan de su gana,
 55 y mi flaqueza humana
 haze que un punto dellos no me aparte,
 pues sin ellos no he dado

amor
[39v]

passo, que de bien tenga alguna parte:
 así procuro dellos ser guiado
 60 que nada es mi valor por sí tomado.

Yo cierto no podría
 contar, ni imaginar quantos efectos
 en mí esos lindos ojos han causado,
 y tengo por defectos
 65 otros mundanos gozos, y alegría,
 que todo es nada a ellos comparado:
 tranquila paz en un extremo grado
 (muestra de *aquella* eterna paz del Cielo)
 procede de su risa enamorada,
 70 quién la viesse inclinada
 algún tanto al amor, y sin el velo
 solo un día siquiera
 por punto no perder de tal consuelo
 de mí me olvidaría, y de quequiera
 75 gozando de una gloria tan entera.

Triste que desseando
 voy lo que en modo alguno ser no puede

fuera van mis desseos d'esperança
 si el ñudo que succede
 80 a mi lengua que amor enlaza quando
 sobrada luz la humana vista avança
 se soltasse ternía confiança
 de palabras dezir por tan nueva arte,
 que dexar no podría aunque quisiesse
 85 el llanto quien me oyesse
 mas mis ansias me fuerçan de otra parte
 con tan gran desconcierto
 del coraçón la sangre toda parte
 que no soy ya qual era, y quedo cierto
 90 qu'es éste el golpe con que amor me ha muerto.
 Canción la pluma siento ya cansada
 del largo y dulce razonar con ella
 aunqu'en mi coraçón no ha hecho mella.

si el
 [f.] 40

[RVF 74]

SONETO 55

Io son già stanco di pensar, sì come

Yo cierto de pensar voy estancando
 como no estanca en vos mi pensamiento
 y como del bivar ya no me absento
 5 siquiera por dexar de ir sospirando
 Y como dessos ojos razonando
 y cabellos (raíz del bien que siento)
 la boz en mí no falta y el aliento,
 el día y noche en os llamar gastando,
 10 Y como estos mis pies a toda parte.
 siguen sin se cansar vuestras pisadas
 perdiendo tantos passos sin provecho.
 Y como d'escrevir de vos gastadas
 no son la tinta y pluma, en que si he hecho
 falta, culpa es de amor y no del arte.

siguen
 [40v]

[RVF 75]

SONETO 56

I begli occhi, ond'io fui percosso in guisa.

Los ojos de que fui herido, en guisa
 que ellos mismos podrán sanar la llaga,
 y no virtud de yerva, o de arte maga,
 o de piedra de nuestro mar divisa,
 5 La senda de otro amor así precisa
 han en mí, que esto solo me es gran paga,
 y si de lo seguir la lengua es vaga
 no por esso será digna de risa.
 10 Estos los ojos son de que he tratado
 que al amor dan empresas y victoria
 en todo cabo, y más en este pecho.
 Estos (si bien se acuerda mi memoria)
 son los que mis entrañas han deshecho
 de quien tratando nunca m'he cansado.

[RVF 76]

SONETO 57

Amor con sue promesse lusingando

Amor con sus promessas halagando
 me pone en su prisión a do me liga,
 y las llaves entrega a mi enemiga
 que de contino va de mí triunfando,

que de
 [f.] 33

5 Ay qu'el mal nunca vi, si no ya quando
 preso me hallé, y agora con fatiga
 (quien lo creará por más *que* jure, o diga)
 en libertad retorno suspirando,
 Y como prisionero muy aflicto
 10 de mis cadenas traigo buena parte
 y en los ojos el pecho descubierto:
 Tú en mi color si quieres avisarte
 dirás, si juzgo y miro bien en hito
 éste muy cerca ha estado de ser muerto.

[RVF 77]

SONETO 58

Per mirar Policlecto a prova fiso.
 Aunque se desvelara Policlecto
 mil y mil años con los de aquella arte,
 no pudiera alcançar la menor parte
 de la belleza a quien soy tan sujeto.
 5 En paraíso estava Simoneto
 de donde esta gentil alma se parte,
 allí la trasumptó parte por parte
 por darnos fe de un rostro tan perfeto.
 10 Obra es ésta de aquellas qu'en el cielo
 imaginarse pueden, no acá fuera
 donde al alma los miembros hazen velo
 Y cortesía fue que no pudiera
 usar después de ser baxado al suelo,
 qu'el yelo y el calor se lo impidiera.

F qu'el
[41v]

[RVF 78]

SONETO 59

Quando giunse a Simon l'alto concetto
 Al tiempo qu'el concepto huvo llegado
 a mi Simón guiándole la mano,
 si fuera de poder tan soberano
 que boz a la figura huviera dado.
 5 De tanto suspirar me havia librado
 que aquello *que* otros juzgan por muy sano
 en se mostrar humilde dello gano
 muy poco, es antes pena bien mirado.
 10 Que quando a platicar vengo con ella,
 da muestra de me oír benignamente,
 si a mis dichos respuesta alguna diesse.
 Pudo Pigmaleón gozar de aquella
 suya mil vezes sin inconveniente:
 o quién sola una vez tal por sí viesse.

[RVF 79]

SONETO 60

S'al principio risponde il fine, e'l mezzo
 Si al principio responde, el fin y el medio
 del quartodécimo año, en que suspiro
 según la sombra, y curso suyo, y giro,
 no puedo no temer de mi remedio:
 5 Amor *que* a mis cuidados no da medio,
 debaxo cuyo yugo no respiro
 me trata así que ya si bien me miro
 de mí quedar no puede ni aun el medio
 Así faltando voy de día en día
 10 sin que nadie m'entienda a lo que entiendo,

de mí
[f.] 42

sino es la que me entiende y me destruye.
 Y a penas hasta aquí voy deteniendo
 la vida, ni sé si ha de ser porfia
 que la muerte se acerca el bivar huye<,>[.]

[RVF 80]

CANCIÓN 21. Sextina

Chi è fermato di menar sua vita.

Quien determina de passar la vida
 sobre ondas engañosas y por peñas
 en dos dedos de tabla o chico leño,
 no puede andar muy lexos de la muerte,
 por tanto es bien que se retire al puerto
 en quanto al gobernar sirve la vela,
 L'aura, a quien cometí gobierno y vela,
 luego en entrando en la amorosa vida,
 esperando llegar a mejor puerto,
 dio de rendón conmigo entre mil peñas,
 y la ocasión de mi tan triste muerte,
 dentro andava metida de mi leño.
 Gran tiempo dentro en este ciego leño
 perdido anduve, sin mirar la vela,
 que sin sazón m'echava hazia la muerte,
 después al auctor plugo de la vida
 llamarme tanto atrás de aquellas peñas,
 que pude descubrir algo del puerto.
 Como lumbre de noche en algún puerto,
 que ve desde alta mar galera, o leño,
 tras ella va, si no le impiden peñas,
 ansí de arriba de la hinchada vela
 las señas viendo de la eterna vida
 di luego mil sospiros por la muerte.
 No porque sea seguro de la muerte,
 sino qu'entrar con sol dentro en el puerto,
 es gran viage, en ansí corta vida,
 mas temo que me veo en fragil leño,
 y más llevando tan llena la vela,
 del viento que arrojado m'ha en las peñas.
 Con tal que bivo salga destas peñas,
 y mi destierro arribe a buena muerte,
 alegre bolueré la blanca vela,
 para largar el ancla en qualquier puerto,
 Mas ay que ardiendo ansí voy como leño,
 tan duro m'es dexar la usada vida.
 Señor que eres de mi muerte y mi vida
 primero que mi leño envista en peñas,
 saca a buen puerto mi cansada vela.

F2 que
[42v]

[RVF 81]

SONETO 6[1]

Io son si stanco sotto 'l fascio antico.

Voy tan cansado con el peso antiguo
 de mis culpas y mala usança mía,
 que temo de perder la recta vía,
 y en manos ir a dar de mi enemigo.
 Es bien verdad que por su cortesía
 me vino a redimir un grande amigo,
 mas en vano acá verle me fatigo,
 tal presteza en la buelta dado había.

que temo
[f.] 43

10 Aunque su boz doquiera claro assoma,
 los *que* affanáis (dize él) he aquí el camino
 venid a mí si el passo otri no os cierra:
 Quál gracia, o quál amor, o quál destino,
 plumas me podrá dar como a paloma,
 con que a reposar me alce de la tierra [?]

[RVF 82]

SONETO 62

Io non fui d'amar voi lassato unquanto.

Nunca jamás de amaros he cansado,
 ni menos cansaré mientras biviere:
 mas de así me aburrir, muy bien se infiere
 que ya de lamentar voy fatigado.
 5 Y antes quiero un sepulchro señalado
 de solo vuestro nombre, por si fuere
 alguno a verme, entienda si os leyere
 la causa de mi fin anticipado.
 10 Mas si el qu'en fe y amor es un abismo
 servir puede, a qué fin queréis matarle?
 mejor será mostráosle algo pia:
 Y si vuestro desdén piensa acabarle
 por esse modo, erráis cierta la vía
 de *que* al amor doy gracias y a mí mismo.

F 3 por
[43v]

[RVF 83]

SONETO 63

Se bianche non son prima ambe le tempie.

Si ambas mis sienes no blanquean antes,
 (que ya el tiempo las va quasi mezclando)
 seguro no seré, pues que arresgando
 me voy, do amor y vos andáis triunfantes.
 5 Mas ya temor no tengo que me espantes,
 ni enlaces por más que andes procurando
 ni abras el corazón, aunque tirando
 le estés con puntas crudas de diamantes.
 10 Id lágrimas de oy más tras otro dueño,
 aunque no sé quién pueda assegurarme
 segun tenéis usada la carrera.
 Bien puede el fiero rayo calentarme,
 mas quemar no, ni temo ya qu'el sueño
 me rompa, aunque le turbe aquella fiera.

[RVF 84]

SONETO 64

Occhi piangete, accompagnate il core.

Llorad ojos, iréis acompañando
 al corazón, qu'el mal por vos sostiene:
 así lo hazemos siempre, y nos conviene
 agena culpa, y no nuestra pagando.
 5 Al principio el amor por vos fu' entrando,
 como quien a su propia casa viene,
 aunque le abrimos la esperança tiene
 desso culpa, y quien sogá le iba dando,
 10 No es ella como veis buena disculpa,
 que en fin fuistes primeros en el daño
 de su mal y del vuestro, tan avaros.
 Esto es lo que nos pena, o caso extraño,
 que peque Pedro, a Sancho den la culpa,
 cierto buenos juizios son ya raros.

aunque
[f.] 44

[RVF 85]

SONETO 65

Io amai sempre, e amo forte anchora.

Yo siempre amé, y aun amo más agora,
y quiero más amar de día en día,
el sitio dulce, a do vuelvo, y querría
bolver, pues el amor siempre en mí mora,

5

Y aun he firme de amar el tiempo y hora
que libre de baxezas mil me hazía,
y mucho más aquella loçanía,
que a bien obrar me guía y enamora,

10

Mas quién nunca pensó poder ver junto
de dulces enemigos tal rodeo,
que assaltando me van de toda parte?
Amor con cuánta fuerça, maña y arte
me vences! cierto ya fuera diffunto
si esperança faltara a mi desseo.

[RVF 86]

SONETO 66

Io havrò sempre in odio la fenestra.

En odio tendré siempre la ventana
de donde amor mil tiros desiguales
me arrojó, pues no han sido más mortales
qu'es buen morir, quando es la vida ufana

5

Estar tanto en la cárcel térrea humana,
me ha sido la causa de infinitos males,
y pésame que dan en inmortales,
pues de mí l'alma no se deshermana.

10

La pobre ya deviera haver sabido
por experiencia larga que no para
ni buelve el tiempo atrás, aunque aya frenos.
De mí también mil veces había oído,
Vete ya triste y mira que dispara,
quien dexa atrás sus días más serenos.

[RVF 87]

SONETO 67

Si tosto, come avvien, che l'arco scocchi

Dizen qu'en disparando el ballestero,
conosce claro el tiro que ha tirado,
si aviesso fue, o si ha sido acertado,
mucho antes de llegar, aunque ligero.

5

Ansí señora vos mucho primero
vistes que havían del todo penetrado
esta alma vuestros rayos, y causado
en mí un lamento eterno con que muero:

10

Y entiendo que dixistes en me viendo
ay mísero, tu suerte a dó te guía!
amor quiere que desta flecha mueras.

Mas viendo mi dolor ser tan de veras,
mis contrarios entiendo ir pretendiendo,
doblar, y no acabar la pena mía.

F 4 En
[44v]amor
[f.] 45

[RVF 88]

SONETO 68

Poi che mia speme e' lunga à venir troppo

Pues mi esperança trae tal pereza,
y mi bivar va tan apressurado,

5 Quisiera antes en ello haver mirado,
 por dar la buelta atrás con más presteza:
 Que aún huyo agora floxo, y con torpeza
 del lado *que* amor tiene en mí usurpado,
 y (aunque seguro) bien voy señalado
 de su arco, y flechas, y de su dureza.
 10 Mirad pues los que vais por esta vía,
que antes huyáis de al toro echar la capa,
 qu'es gran yerro aguardar a lo postrero.
 Que aunque yo biva, en mil uno no escapa:
 era bien fuerte la enemiga mía,
 y vila yo sentir el golpe fiero.

[RVF 89]

SONETO 69

Fuggendo la prigione ov' amor m' hebbe

5 Huyendo la prisión, do amor me había
 muchos años señoras detenido,
 largo es contar *quan* poco me ha plazido
 la nueva libertad en que me vía.
 Deziame el coraçón que no sabría
 por si bivar, después con tan fingido
 rostro bolvió el Amor, tan encogido
 que otro más cauto asiera su falsía.
 10 Así bolviendo atrás sospiros dando,
 dixi: Ay de mí qu'el yugo y las cadenas
 más dulces eran qu'el hallarme suelto.
 Ay quán tarde entendí mis graves penas,
 ay triste quán mal voy desmarañando
 el lazo, en que yo mismo me he rebuelto.

F 5 me via
[45v]

[RVF 90]

SONETO 70

Erano in capei d'oro a l'aura sparsi

Aquel cabello de oro era esparzido
 al aura, que en mil ñudos le enlazava,
 y la luz en extremo relumbrava
 del Sol, *que* de mí suele andar huido.
 5 Mostrávaseme el rostro enternescido
 no sé si de verdad, o me engañava,
 pues si en mi seno yesca tal estava,
 que hay qu'espantar de verme así encendido?
 Su contoneo no era acá del suelo,
 10 y su boz se mostrava más que humana,
 un Ángel parescía en el asseo.
 Un bivo sol, un no sé qué del Cielo,
 y aunque algo menos fuera (que no creo)
 no porqu'el arco afloxe llaga sana.

Soneto

[RVF 91]

SONETO 71

La bella donna che cotanto amavi.

La por quien el bivar no te era grave
 de entre nos de repente es ya partida
 y entiendo qu'en el Cielo es rescibida,
 tan santa fue su muerte, y tan suave:
 5 Ya tiempo es de cobrar la dulce llave,
 que de tu coraçón le diste en vida,
 y que por via la sigas no impedida,
 no aya peso terreno que te aggrave
 Pues ya la mayor carga has alijado

f.46

10 dexar puedes las otras fácilmente,
y a modo de Palmero ir el viage
Bien ves que a muerte va quanto hay criado
y sabes que es cosa muy decente
ir l'alma descargada en tal passage.

[RVF 92]

SONETO 72

Piangete donne, è con voi pianga amore.

Damas y Amor hazed llanto excesivo,
amantes hazed triste sentimiento,
que muerto es el que tuvo siempre intento
hazeros todo honor mientras fue vivo,

5 Al menos yo porné calor tan bivo
que mis lágrimas salgan ciento a ciento,
y que se augmente tanto mi tormento,
que igual sea al dolor, y aun más esquivo.
10 De veros y de endecha llanto se oía,
por el enamorado Micer Cinno,
que agora nuevamente se ha partido:
Lloren los cibdadanos de Pistoia,
pues dentr'ellos faltado ha un tal vezino
y muestre gozo el cielo, a donde es ido.

De versos
[46v]

[RVF 93]

SONETO 73

Piu volte amor m'havea gia detto scrivi.

Escrive, amor mil vezes me dezía.
escrive lo que has visto en letras de oro,
en como a mis sequaces descoloro,
y la gloria que en ellos esto cría.

5 Que tiempo huvo que en ti también se vía
lo mismo (exemplo claro de mi choro)
después te deslizaste de a do moro,
aunqu'el huir de nada te servía.
10 Que si los ojos do te me he mostrado
que tuve por dulcissima morada,
quando huve de romper tu pecho duro.
Me bolviessen la xara mía preciada,
mojar te haría el seno a buen seguro,
qu' éste es mi pasto, y tú lo has bien provado.

[RVF 94]

SONETO 74

Quando giugne per gli occhi al cor profondo.

Si se entra por los ojos en el pecho
la imagen que en él tiene tanta parte
toda otra, y aun el alma se haze a parte,
dexando el cuerpo a punto de deshecho:

5 Deste primer milagro un otro es hecho,
que la corrida y desterrada parte,
huyendo de sí misma, arriba a parte,
do del destierro toma satisfecho.
10 De aquí es en dos hallarse un color muerto,
porqu'el vigor que bivos los mostrava,
ya dexa de se ver do estava de antes.
En el día mismo desto me acordava
qu'el rostro vi mudado en dos amantes,
y lo noté como hombre en ello experto.

toda
[f.] 47

[RVF 95]

SONETO 75

Così potess'io ben chiuder in versi.

Si recontar en versos yo pudiera
 mi mal como lo siento, aunque soy rudo,
 no creo hubiera corazón tan crudo
 que de piedad de mí no se doliera:

5

Mas vos ojos, de a do la xara fiera
 salió, sin me valer yelmo ni escudo,
 de dentro y fuera bien me veis desnudo,
 aunqu'el dolor en llanto no bolviera.

10

Y pues vuestro mirar en mí es tan presto,
 como en el vidro el sol, muy bien podría
 suplir por mí el desseo, sin que diga:
 Que a Pedro no fue daño ni a María,
 la fe que a mí solo es tan enemiga,
 y sé que sola vos entendéis esto.

la fe
[47v]

[RVF 96]

SONETO 76

Io son dell'aspettar homai si vinto

Ya de esperar me siento tan cansado,
 y desta guerra voy tan descontento,
 que la esperança es puro aburrimiento,
 y duro el lazo de que voy ligado.

5

Mas el rostro admirable que gravado
 traigo en el pecho y dondequiera siento,
 me fuerça así, que a mi primer tormento
 de grado, o a pesar mio soy llevado.

10

Errado anduve el tiempo que la vía
 de libertad en mí vide impedida,
 que mal se sigue lo que al ojo agrada:
 A su gusto se fue por do quería,
 al de otri agora es bien vaya rendida
 el alma que una vez fue desmandada.

[RVF 97]

SONETO 77

Ahi bella libertà come tu m'hai.

Ay dulce libertad cómo has mostrado
 partiéndote de mí, qual aya sido
 mi estado antes del golpe recibido.
 que sin aliento quasi me ha dexado.

5

Mis ojos de sus males se han cevado,
 tanto qu'el freno va roto y vencido:
 tras esto el resto en muy poco han tenido,
 tal doctrina les he siempre mostrado.

tras
[f.] 48

10

Ni me es lícito oír quien no razona
 de mi muerte, de cuyo nombre suena
 l'aura así aquí, que gran consuelo tomo
 Amor de otra materia me refrena,
 ni saben entender mis manos como
 pueda loarse en verso otra persona.

[RVF 98]

SONETO 78

Orso al vostro destrier si può ben porre.

Señor Orso al cavallo vuestro un freno
 bien puede echarse que le tenga a raya,
 mas quién hará qu'el corazón no vaya

5 tras del honor, que tanto le es ameno?
 No sospiréis, el rostro esté sereno,
 ni receléis que su valor descaya,
 pues fama publicando no desmaya,
 qu'el pone de su parte lo que es bueno:
 10 Basta que se halle puesto en el terrero,
 con sus armas al plazo señalado,
 como el tiempo y virtud se lo permite,
 Gritando con un aire plazerero:
 con mi gentil señor soy abrazado,
 el qual por verse absente se derrite.

[RVF 99] SONETO 79
Poi che voi, e io più volte, habbiam provato.
 Pues mil vezes havemos ya provado
 quanto nuestro esperar sea engañoso,
 tras aquel bien eterno glorioso
 alcemos l'alma a más felice estado.
 5 Qu'esta vida terrena es como el prado,
 do se encubre el serpiente venenoso,
 y si a vezes se muestra algo gustoso,
 es por dexar al hombre más cevado:
 10 Así que si antes del postrero día
 tener queréis el pecho sossegado,
 al vulgo no sigáis qu'es desatino.
 Muy buen podréis dezirme, qu'el camino
 de que advierto, es el mismo en *que* solía
 dar de ojos, y oy más, siendo tan trillado.

[RVF 100] SONETO 80
Quella fenestra, ove l'un sol si vede.
 La gloriosa ventana do se muestra
 un sol queriendo, y el otro quasi a nona,
 y aquella a donde el aire frío assona,
 quando exercita Bóreas más su diestra:
 5 Y el peñasco do está la Reina nuestra
 sentada, a do consigo algo razona,
 y los lugares do la yerva prona
 de sus pies seña alguna nos demuestra
 10 El passo donde amor me asió primero
 y la nueva estación que de año en año
 buelve el día mismo a refrescar mi llaga.
 El dulce platicar, el rostro extraño
 que en mi coraçón veo siempre entero,
 son causa qu'en mí el fuego no se apaga.

[RVF 101] SONETO 81
Lasso, ben so che dolorose prede.
 Quán claro veo el robo denodado
 de aquella que a bivalente no perdona
 y cómo sin pensar, nos abandona
 el mundo, y quán poco ha la fe guardado:
 5 Veo a mucho lastar no ser pagado
 y que mis días passan ya de nona,
 y con todo el amor más me aprisiona,
 y a mis ojos demanda el feudo usado.
 Sé que horas, y momentos, y los días

Pues
 [f.] 48

buelve
 [f.] 49

10 nos roba el tiempo, y no recibo engaño,
 mas fuerça muy mayor *que* de arte maga:
 Querer y razón andan en porfias
 ha mucho, y lo mejor saldrá sin daño,
 si alguna alma ay acá del bien presaga.

[RVF 102]

SONETO 82

Cesare, poi ch'el traditor d'Egitto.

Cesar, después *que* aquel traidor de Egipto
 el don le presentó con mano presta,
 celando su alegría manifiesta
 lloró, como en mil partes s'halla escripto.

5

Viendo Annibal también su pueblo aflicto,
 por serles la fortuna tan infesta,
 escriven que se rió mostrando fiesta,
 mas bien se entendió qu'era todo ficto.

10

Suele el ánimo así mostrar cubierto,
 qualquier affecto con contrario manto,
 hora tristeza tenga, hora alegría.

Yo si también a ratos río, o canto,
 es por me parecer que por tal vía
 podré tener mi llanto algo encubierto.

G Viendo

[49v]

[RVF 103]

SONETO 83

Vinse Annibal, e non seppe usar poi.

Dizen qu'en Cannas Annibal venciendo,
 usar no supo de su gran ventura,
 por tanto señor mío poned cura
que no os venga lo mismo aconteciendo.

5

Que Orsos, y Orsinos se andan deshaziendo
 en ravia, y dientes y uñas (su armadura)
 aguzan, por gozar otra pastura
 que la de Mayo, de *que* aún van gruñiendo.

10

Pues mientras al dolor los atormenta
 no os falte de la mano vuestra espada,
 id tras vuestra fortuna a donde os llama,
 Que de golpe al honor va enderesçada,
 y después de la muerte os dará fama,
 que con el tiempo más, y más se aumenta.

Soneto

[RVF 104]

SONETO 84

L'aspettata virtù, ch'en voi fioriva

Lo que ya de virtud en vos se vía,
 quando el amor os dava la batalla,
 un fruto dio, que no diffiere malla
 de lo que la esperança prometía.

5

Ansí mi mente a mi pluma porfía
 que os eternize, pues que no se entalla
 tan firme en mármol duro una medalla,
 como en historia, o como en poesía:

10

Creeis vos que César, o qu'el Africano,
 o que Paulo, o Marcello fueran tales
 por yunque, o por martillo, o por la lima?
 Lo que Pandulpho mío haze la mano
 fenesce, y el estudio es el qu'encima
 los hombres, y los buelve en inmortales.

[f.] 50

[RVF 105]

CANCIÓN 22

Mai non vo più cantar, com'io soleva.

Ya no quiero cantar como solía

que alguien no m'entendía, y mi sentido
puede por no entendido, ser molesto,
también sospirar siempre es frenesía.

5

nieve en lo alto a porfía ha ya caído,
y soy del día advertido, así me apresto:
un acto dulce honesto, es gentil cosa,
y en la dama amorosa bien me agrada,
que se muestre alterada y desdeñosa,

G 2 que se
[50v]

10

no dura rigurosa
que Amor su reino rige sin espada,
el *que* perdió la estrada buelva ariedro,
y el *que* no puede más duerma en el prado
quien oro no ha alcanzado,

15

su sed puede apagar en barro, o cedro.

Dime en guarda a san Pedro, mas ya no,
o me entiendan, o no, *que* yo me entiendo:
lo mal puesto queriendo mantenerlo
gran peso es, del me arriedro y solo estó:

20

Phaetón dizen murió nel Po cayendo,
el río voy sintiendo, ya qu'el merlo
passa, venid a verlo, mas no quiero,
que no es muy plazentero en mar molesto,
peñol, ni lazo puesto entre hojas, muero
quando un orgullo fiero

25

es a virtud de dama hermosa oppuesto:
alguno acude presto al que no llama,
otro al que ruega huye cielo y tierra,
el yelo a otro atierra,

30

Proverbio ama al que te ama, es hecho antiguo
yo bien sé lo que digo, mas callarse
vale más, y enseñarse hombre a su costa
muger pobre entristesce un dulce amigo,

35

mal se conosce el higo sin gustarse,
bueno es no començarse lo que a posta
es duro, qualquier costa si hay bonança
es buena, la esperança a vezes mata
un tiempo me fue grata aquesta dança,

mal
[f.] 51

40

lo poco que me avança
alguno lo tuviera por gran data,
fiuzia tengo rata en el que vee
el mundo todo, y todo lo repara,
que con piadosa vara

45

me paste entre sus greyes y recree.

Alguno lo que lee no lo entiende,
y tal hay que red tiende y nada enlaza,
el que mucho adelgaza queda nescio:
la ley no se encoxee en *que* otro atiende,
por bien ser se descende a tierra rasa,
lo que más amenaza lo desprecio,
y lo que es de más precio es más suave
bendita sea la llave que ha cerrado
esta alma, y la ha librado, a modo de ave
de una prisión tan grave,
y de sospiros tantos aliviado
lo qu'es a mí pesado a otro esmalta

55

de pena, así la mía va menguando,
 gracias a amor voy dando
 60 que no le siento, aunque en mí nunca falta.

G 3 Callar
 [51v]

Callar do hablar se exalta con mesura,
 y el son que me assegura de cuidado
 en cárcel fosca atado do es la lumbre
 65 bella, y flores nocturnas en llanura,
 fieras de selva oscura en lo cercado,
 y el miedo açucarado por costumbre,
 y ver sin pesadumbre un río hecho
 de dos fuentes que a trecho parecía,
 amor y celosía me han deshecho

70 de todo, en todo el pecho,
 llevándome por muy seguida vía
 a la esperança mía , do de estraños
 affanes mi bien puse, y lo que sigue,
 paz tenga, o me fatigue
 75 guerra, no me olvidéis en estos paños.

De mis passados daños lloro y río,
 porque mucho confío del oído
 gozo agora he tenido, y más espero,
 80 contando voy los años del mal mío:
 en buen ramo me fío, y pongo el nido,
 mas con todo sentido alabar quiero
 aquel disfavor fiero, que me hazía
 ser lo que convenía a mi desgrado,
 y a dedo señalado me traía,
 85 tanto que hablar quería,
 mas lo contrario quiere la *que* ha dado
 el golpe en mi costado, y le santigua,
 por quien nel pecho más qu' en carta escrivo:
 que me haze muerto y bivo,
 90 y en un punto m'enciende, y me amortigua.

el golpe
 [f.] 52

[RVF 106]

CANCIÓN 23

Nova angeletta sovra l'ale accorta.

Una nueva Angelita desde el cielo
 a una fresca ribera se baxava,
 por do llevado m'havía mi destino,
 y viendo que iba solo, allí en el suelo
 5 un lazo que de seda urdiendo estava
 me puso en lo más verde del camino:
 asíome, y con la luz que resurtía
 lleno quedó mi pecho de alegría,

[RVF 107]

SONETO 85

Non veggio ove escampar mi possa homai.

No veo a dó escapar, aunque querría,
 tal guerra me da aquel mirar estraño:
 que temo no destruya algún gran daño:
 mi pecho, donde tregua nunca había.
 5 Yo de evadirme bien pretendería
 mas en mi muerte un resplandor tamaño
 sus rayos causan, *que* al quíndécimo año,
 me ciegan harto más qu' el primer día,
 Encuentro su retrato en toda parte,
 10 y no doy buelta alguna que no vea
 aquella, o semejante luz presente:

G 4 aquella
 [52v]

Tan gran selva de un lauro verdeguea,
que solo por do quiere y por nuev'arte,
mi enemigo me lleva fácilmente.

[RVF 108]

SONETO 86

Avventuroso più d'altro terreno.

Terreno muy más que otro venturoso,
donde el hermoso pie fue señalado,
quando de aquel mirar fui regalado,
qu'el aire bolver suele más gracioso:

5

Bien puede antes el tiempo riguroso
gastar bulto en diamante relevado,
que hazer que deste pecho aya faltado
un acto para mí tan glorioso:

10

Ni vendré tantas vezes a mirarte,
que no me incline la señal buscando,
qu'estampada en ti fue del dulce giro:
Tú Sennuccio, si piensas acordarte
de mí, ruega a mi amor, en le encontrando,
por (siquiera) una lágrima, o sospiro.

[RVF 109]

SONETO 87

Lasso, quante fiate amor m'assale.

Quantas vezes el fiero amor me assalta,
que entre la noche y día son sin cuento,
tantas torno a do el fuego vi contento
que mi perpetua llaga haze más alta:

5

Esta imaginación así me exalta
al alva, tercia, y nona, y tan de assiento
en mi pecho se assienta, que no siento,
que dél haga tan sola una hora falta:

10

L'aura dulce que embía de aquel viso,
con el suave hablar tan acordado,
alegra y resuscita quanto alcança:

Al menos yo voy tan refocilado
como de aire gentil de paraíso,
tanto mi coraçón con él descansa.

Esta
[f.] 53

[RVF 110]

SONETO 88

Perseguendo mi amor al luogo usato.

Persiguiéndome amor donde era usado,
estando como quien espera guerra,
que todos los dubdosos passos cierra,
de mil cuidados graves rodeado.

5

Bolvíme y vi una sombra que de lado
la señalava el sol, allí en la tierra,
de aquella que si mi juzgar no yerra,
era bien digna de immortal estado.

10

Yo quasi iva a dezir, de qué recelo?
mas en assomando esto a mi sentido,
todo el remedio vi venirme junto:
Que como el trueno y rayo es en un punto
de un hablar y mirar quasi del cielo,
así me vi en un punto socorrido.

[RVF 111]

SONETO 89

[53v]

La donna, ch'el mio cor nel viso porta.

Hallóme aquella de quien traigo asido
y preso el corazón todo ocupado
en cosas del amor, y al modo usado
me le incliné con el color perdido:
5 Mas ella quando así mortal me vido,
bolvió su rostro tan enamorado,
que muy fácil hubiera desarmado
a Júpiter del rayo más temido:

10 Con su cortés hablar bolví sereno,
y tanta era la luz que de sí dava
que no paré por no poder sufrillo:
Agora de contento voy tan lleno
que quasi es imposible referillo,
ni siento ya el dolor que me aquexava.

[RVF 145]

SONETO 90

Pommi, dov'el sol occide i firoi, & l'herba.

Ponme a do yerva y flores desbarata
el Sol, o do la nieve aya vencido,
o donde sea el temple más medido,
o donde nasce el Sol, o se remata.
5 Ponme en dulce fortuna, o menos grata,
al aire más ameno, o desabrido,
ponme do es largo el día, o encogido
en floresciente edad, o que se abata.
10 Ponme en tierra, o en el cielo, o en el infierno,
o en alto monte, o valle muy sombrío,
espíritu, o de carne revestido,
Ponme con nombre oscuro, o nombre eterno,
no mudaré jamás el amor mío,
aunque ha quinze años dura mi gemido.

Ponme
[f.] 54

[RVF 113]

SONETO 91

Qui dove mezzo son Sennuccio mio.

Aquí do medio estoy Sennuccio mío
(así yo fuera entero y vos contento)
huyendo vine tempestad y viento,
por cuya causa el tiempo es tan crudío.
5 Ya estoy seguro, oíd en que me fio,
y el porqué poco, o nada el tronar siento,
y por qué mi desseo no va lento,
antes muy más ardiente y con más brío:
10 Luego que vi el alcázar de Cupido
de donde sale L'aura que recrea
el tiempo, y desvanesce todo rayo,
Amor esta alma, a donde tiene el nido,
bolvió a encender quitándole el desmayo,
mirad lo que será quando la vea.

[RVF 112]

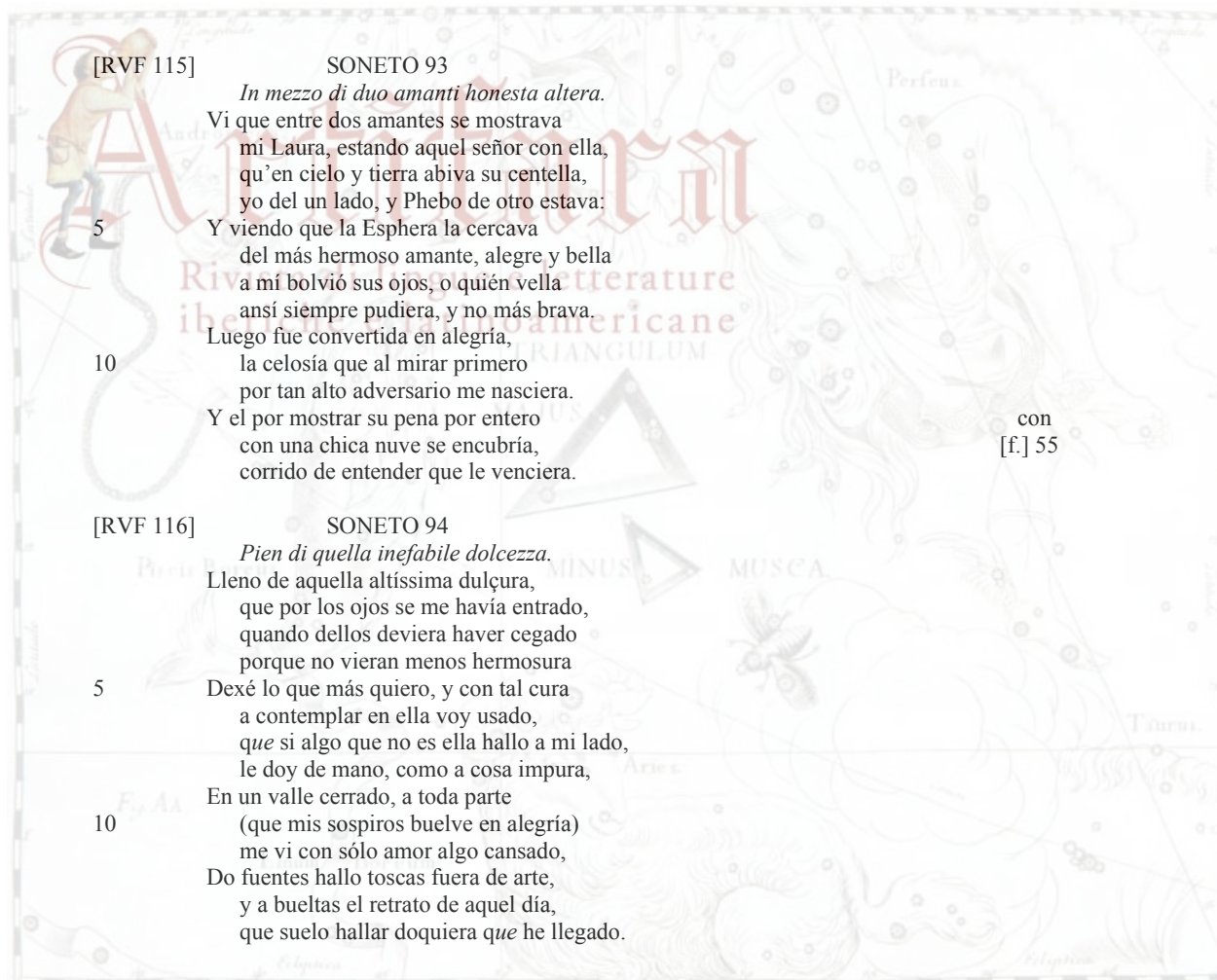
SONETO 92

Sennuccio, i'vo che sappi in qual maniera.

Sennuccio, dezir quiero en que manera
tratado soy, y que vida es la mía,

no menos

no menos ardo agora que solía, [54v]
 Laura me buelve, y soy qual antes era.
 5 Aquí la vi más blanca que la cera,
 aquí dura, aquí cruda, y aquí pía,
 honesta aquí, y aquí de gallardía,
 aquí muy mansa, aquí de altiva fiera,
 10 Aquí cantó, y aquí estuvo assentada
 aquí bolvió, y aquí detuvo el passo,
 aquí con su mirar clavó mi pecho
 Háblome aquí, y aquí mostró derecho
 su rostro, y aquí estuvo demudada:
 con tanta variedad la vida passo.



[RVF 117] SONETO 95
Se'l sasso, ond'è piu chiusa questa valle.
 Si a la peña que aquí cierra este valle,
 de que su proprio nombre deriva,
 las espaldas Babel por suerte esquiva,
 y Roma el rostro huvieran de miralle:
 5 Mis sospiros por más benigna calle
 pudieran ir do su esperança es biva,
 que aunque esparzidos van, allá visiva-
 mente el viage llevan sin mudalle. que 55v
 Acójenlos allí tan dulcemente

10 que nunca de bolver tienen cuidado,
 mas los ojos lo sienten, que al momento
 Que apunta el primer rayo en el Oriente
 considerando lo que le han quitado,
 grangean llanto, y mis pies más tormento.

[RVF 118] SONETO 96

Rimansi a dietro il sesto decim'anno
 Ya queda atrás el décimo y sexto año
 de mis suspiros, yo voy adelante
 hazia el extremo, y hallo por delante
 siempre el principio de mi affán tamaño:

5 Lo amargo dulce m'es, provecho el daño,
 y del bivar me siento muy pesante,
 rogando a Dios que no se eclipsen ante
 los rayos de mi Sol, al mundo estraño:
 Aunque aquí estoy, ser quiero en otra parte,
 10 y querría más querer, mas esto pido:
 que por no poder más, voy donde puedo,
 Mi nuevo lamentar puede mostrarte,
 como de lo de atrás ni solo un dedo,
 por más rebueltas que hubo me he movido.

[RVF 119] CANCIÓN 24.

Una donna piu bella assai che'l Sole
 Una dueña muy más qu'el Sol hermosa,
 y de otra tanta edad, y en luz más pura,
 famosa en hermosura

5 me traxo joven siendo a su vandera:
 ésta en palabras y obras, como cosa
 que rara hizo en el mundo la natura,
 con diligente cura,
 vino a mí por mil modos plazentera,
 por ella me troqué de aquello que era,
 10 después que a ella más me huve acercado,
 halléme haver entrado

en fatigosa empresa no a mal tiempo,
 tal que si arriba al desseado puerto,
 espero largo tiempo
 15 bivar, quando me tengan ya por muerto.

Llevóme esta señora muchos años
 tras sí, de un juvenil desseo ardiendo,
 y a lo que agora entiendo
 fue por hazer de mi más clara prueba,
 20 mostrándome su sombra sola y paños,
 nunca la luz del rostro descubriendo,
 yo ver assaz creyendo
 sin más mirar passé mi edad más nueva,
 y aún la alegre memoria allá me lleva:
 25 mas en mirando della algo adelante,
 la vi tan rutilante.

que nunca de antes tal visto la havía,
 luego me fui haziendo mil pedaços
 por ver si en algún día
 30 pudiesse verme puesto entre sus braços.

No me apartó temor dello, ni el yelo,
 antes mostrando brío y ardimiento
 a sus pies con buen tiento

Una
 [f.] 56

que
 [56v]

35 me así por della ver lo más subido:
 ella apartado de mi vista el velo
 me dixo: pues tuviste atrevimiento
 demanda a tu contento
 lo que mejor te huviere parecido:
 yo respondi, Mi amor tan firme ha sido
 40 en vos, y del me siento assí inflamado,
 que del presente estado
 mudarme lo terné por impossible,
 dióme respuesta luego sin tardança
 tan dura y apazible,
 45 que me obligó a temor y a esperança.
 Muy raro se hallará (dize) en la tierra
 alguno que de mí tratar oyendo,
 no venga conociendo
 de mi valor alguna partezilla:
 50 mas la adversaria *que* mi bien atierra
 le mengua, vase así virtud muriendo,
 y otro se va metiendo
 que promete una vida a maravilla:
 quando el amor tu mente abrió senzilla,
 55 me dixo de ti cosas, por do creo
 que te hará tu desseo
 digno de un claro fin honroso y franco,
 y pues ya destos eres a mí gratos
 ternás otra por blanco,
 60 que buelva esos tus ojos más beatos.
 Iva a dezir, no puede ser tal cosa,
 y ella por no dezirme que iva ciego,
 otra me mostró luego,
 que verla es a muy pocos otorgado,
 65 Yo mi frente baxé muy vergonçosa
 sintiendo dentro en mí ya mayor fuego,
 tomóla ella por juego,
 diziéndome: No estés desso turbado,
 que bien sé *que* en haviéndose mostrado
 70 el Sol, se desparesce toda estrella,
 así muy menos bella
 pareseo junto a luz tan excelente,
 mas ni por esso yo de mí te aparto,
 que ambas de una simiente
 75 nascimos (bien que ella antes) y de un parto.
 En esto de mi lengua desatado
 fue el ñudo de verguença que tenía
 por la inconstancia mía,
 y viendo no se haver dello sentido,
 80 comienço, si es verdad lo que has hablado,
 beatos son por cierto padre y día
 que acá a baxo os embía,
 o quién por vos huviera más sufrido,
 y si algo del camino me he torcido,
 85 me pesa mucho más de lo que muestro,
 mas o si del ser vuestro
 digno fuesse de oír más a la clara:
 respondio pensativa y tan clavada
 en mí tuvo la cara,
 90 qu'ella y su boz en mí quedó estampada.
 De motu proprio (dixo) el padre eterno
 nos ha libres de muerte produzido,
 a vos qué os ha valido?

que [f.] 57

H y vien-
[57v]

95 lo contrario quizá mejor os fuera,
un tiempo amadas fuimos del moderno
mundo, después nos puso en tal olvido,
qu' ésta al antiguo nido
dio vuelta con presteza no qualquiera.

100 E yo una sombra soy harto ligera,
esto es lo que dezirte puedo agora,
qu' es breve la demora,
y al partir añadio, no estés confuso,
y de lauro texiendo una excelente
guirnalda, me la puso

105 con sus manos en torno de mi frente.

con
[f.] 58

110 Canción, quien tu razón llamare oscura,
dile, No me da pena, porqu' espero
presto otro mensagero.
por cuya boz seré más manifiesta,
que sólo a despertar aquí he llegado.
si quien me impuso en esta
sentencia al despedir no me ha burlado.

[RVF 120]

SONETO 97

Quelle pietose rime, in ch'io m' accorsi.

Los píos versos vuestros que he leído
(muestra de ingenio y de cortés affecto)
tuvieron tal poder en mi conspecto,
que la pluma en la mano me han metido,

5 Para hazeros saber: que no he sentido
la fiereza de aquélla, que respecto
a nadie tener sabe, aunqu' en effecto
hasta quasi sus puertas fui corrido.

10 Mas di la vuelta atrás, porqu' era escripto
sobr' el umbral mayor, que no aún agora
el cabo de mi curso era llegado.

Y vine sin leer el día y hora,
no tengáis pues señor el pecho afflicto,
y otro alabar serámás acertado.

[RVF 121]

CANCIÓN 25

Hor vedi amor che giovenetta donna.

Amor, no miras cómo aquesta dama,
tan poquito de mí, y aun de ti cura?
que entre los dos sin armas va segura,
sin por tus flechas darse ni una drama,
5 Sobervia contra ti se contonea,
y contra mí de crueldad se arrea,
y pues por entre flores se pasea,
si en tus armas piedad ay, sin tardança
por ambos señor toma la vengança.

H 2 Amor
[58v]

[RVF122]

SONETO 98

Dicessett'anni ha già rivolto il cielo.

Diez y siete años ha rebuelto el cielo,
desde que' el coraçón traigo abrasado,
y si me paro a contemplar mi estado
entre las llamas siento un puro yelo.
5 Bien dizen que se muda antes el pelo
qu' el vezo, y aunque me aya algo alentado,

nunca el desseo fue menoscabado,
 y si ay culpa la tiene nuestro velo.
 10 Ay si podría verme en algún día
 (el huir de mis años entendiendo)
 libre de tan gran pena y duro fuego.
 Y si he de ver que por alguna vía
 a los ojos de Laura complaziendo,
 pueda alcançar siquiera algún consuelo.

[RVF 123]

SONETO 99

Quel vago impallidir ch'el dolce riso

[-]

[f.] 59

Aquel amarillear que al dulce viso
 de una niebla de amor había obfuscado,
 tan pío al coraçón fue presentado,
 que al rostro a recibirle salir quiso:
 5 Viole como ver suele en paraíso
 un'alma a otra, tal había llegado,
 y nadie quiçá en ello huvo mirado,
 yo si, que nunca dél me hallo diviso.
 10 Toda otra qualquier vista deleitable
 de dama enamorada, la tuviera
 con ésta por no nada, así lo digo,
 Baxando a terra el rostro venerable,
 así callava, como que dixera:
 ay quién me alexa de mi dulce amigo?

[RVF 124]

SONETO 100

Amor, fortuna, e la mia mente schiva

Amor, fortuna, y aun mi mente esquivia,
 por lo que veo a lo passado, buelta,
 me congoxan así, que alguna buelta
 juzgo el bivar por cosa muy nociva.
 5 Amor me afflige, y la fortuna priva
 mi pecho de consuelo, y no resuelta
 mi mente en el saber, va en ira embuelta,
 conviene así qu'en pena siempre biva.
 10 Ya no espero ver días como de antes,
 que de mi vida ya va más qu'el medio,
 y de mal en peor van mis mudanças,
 de frágil vidro son mis esperanças,
 no (como algunos piensan) de diamantes,
 pues todo se me rompe antes del medio.

H 3 y de
[59v]

[RVF 125]

CANCIÓN 26

Se'l pensier che mi strugge.

Si lo que me destruye
 como es firme y porfía,
 de su color me guarnesciesse enferma:
 quiçá tal hay que huye,
 5 que su parte tendría
 del fuego, aunque segura agora duerma,
 ni sería tan yerma
 mi vida, y tan cansada
 por montes y campañas,
 10 ni rotas mis entrañas,
 ardiendo la qu'está contino elada,
 sin dexar en mi drama,

que no sea fuego y llama .
 Mas porque amor me aveza
 15 a fuerça y me despoja,
 en bronca rima canto, y sin dulçura:
 que no siempre en corteza,
 ni en flor muestra ni en hoja,
 el árbol su valor y su natura:
 20 amor qu'en tanta cura
 me ha puesto, y está assentado
 a sombra de sus ojos,
 mire esto sin antojos,
 que si el dolor llanto al cabo ha dado

me ha
[f.] 60

25 a mí la poca maña,
 y essotro a otri dañá.
 Rimas dulces que usado
 en el principio havía,
 començando el amor a maltratarme,
 30 quién al primero estado
 viesse mi pecho un día
 buuelto, porque pudiesse desfogarme:
 que acá siento ocuparme
 de un no sé qué'l sentido
 35 que de mi Laura parla:
 después para quitarla
 no basto, y así vengo a ser rendido,
 sin para mi remedio
 saber dar algún medio.
 40 Como el niño que prueba
 a rebolver la lengua,
que hablar no sabe, y le es callar tormento:
 desseo así me lleva
 tras de mi pena y mengua,
 45 porque mi Laura sienta lo que siento.
 mas si en se ver contento
 toma, sin darse un pelo
 por mí quien biva, o muera,
 óyeme tú ribera
 50 y a mis sospiros da tan grande buelo,
que a doquiera se diga,
 lo que me has sido amiga.

H 4 toma,
[60v]

Bien sabes que tocada,
 la tierra nunca ha sido
 55 de pie, como el que aquí quedó estampado:
 así l'alma cansada,
 con todo su sentido
 razón te viene a dar de lo passado,
 o quién hubiera hallado
 la planta que estamparse
 60 solía entre esta yerva,
 que mi pena proterva
 pudiera en sólo verla mitigarse:
 que con qualquiera paga,
 65 se paga un alma vaga.

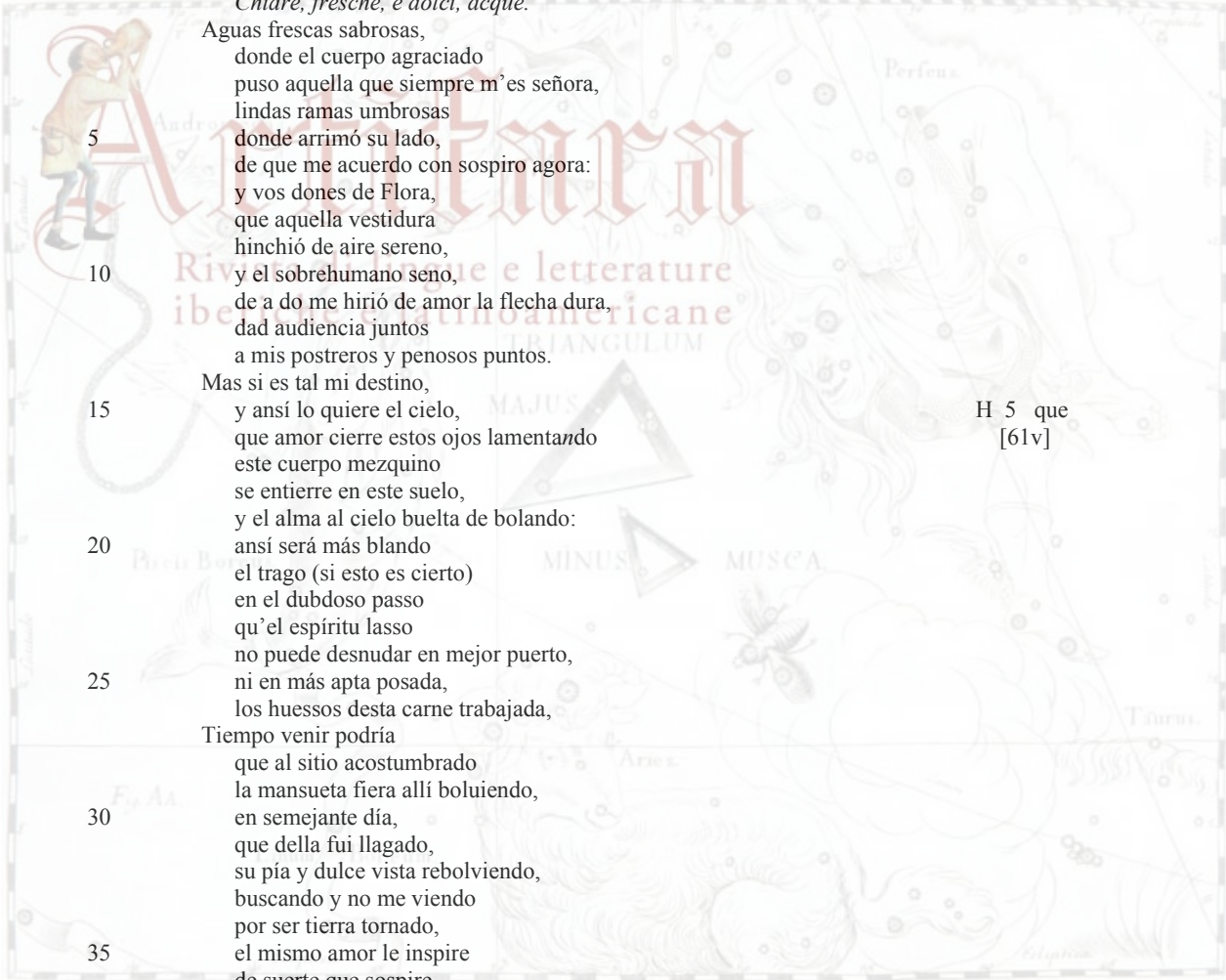
Doquiera que me veo,
 hallo un dulce sereno,
 y digo aquí, llegó la vaga lumbre:
 y si hallo flores, creo
 70 que aquél es el terreno
 do mi señora tuvo de costumbre
 passar su pesadumbre,

o que

o que le ha sido assiento [f.] 61
 florido, fresco, y verde,
 75 así nada se pierde,
 y fuera viendo más, mayor tormento.
 lindo espíritu qual
 serás, pues causas tal?
 80 O pobrezilla, pues que de ser tosca,
 llevas tan claras señas,
 no salgas de entre breñas.

[RVF 126]

CANCIÓN 27

Chiare, fresche, e dolci, acque.


5 Aguas frescas sabrosas,
 donde el cuerpo agraciado
 puso aquella que siempre m' es señora,
 lindas ramas umbrosas
 donde arrimó su lado,
 de que me acuerdo con suspiro agora:
 y vos dones de Flora,
 que aquella vestidura
 10 hinchió de aire sereno,
 y el sobrehumano seno,
 de a do me hirió de amor la flecha dura,
 dad audiencia juntos
 a mis postreros y penosos puntos.
 15 Mas si es tal mi destino,
 y así lo quiere el cielo,
 que amor cierre estos ojos lamentando
 este cuerpo mezquino
 se entierre en este suelo,
 y el alma al cielo buelta de bolando:
 20 así será más blando
 el trago (si esto es cierto)
 en el dubdoso passo
 qu'el espíritu lasso
 no puede desnudar en mejor puerto,
 25 ni en más apta posada,
 los huessos desta carne trabajada,
 Tiempo venir podría
 que al sitio acostumbrado
 30 la mansueta fiera allí boluiendo,
 en semejante día,
 que della fui llagado,
 su pía y dulce vista rebolviendo,
 buscando y no me viendo
 por ser tierra tornado,
 35 el mismo amor le inspire
 de suerte que sospire
 tan dulce, que merced me aya ganado,
 haziendo fuerça al cielo,
 enxugando sus ojos con el velo.
 40 Acuérdome baxava
 (ay qué dulce memoria)
 una pluvia de flores muy quajada,
 donde ella sesteava,
 humilde en tanta gloria,
 45 de un amoroso viento rodeada:
 la ropa era sembrada
 y crenchas aquel día,

H 5 que
[61v]una
[f.] 62

(que oro bruñido y perlas
entonces era verlas)
50 dellas, y alguna en tierra se caía,
otras mil bueltas dando
quasi aquí reina amor ivan cantando.

Quántas vezes dezía
de grande espanto lleno,
55 por cierto ésta ha nascido en paraíso:
tan fuera me traía
de mí su aire sereno,
y la rareza de su lindo viso
y aun creí ser diviso

60 de mí mismo de suerte,
que dezía sospirando:
cómo aquí vine o cuándo?
creyendo estar nel cielo do no ay muerte,
assí me satisfaze

65 tanto el lugar, que nada otro me plaze,
Canción si fueras tal como el desseo,
pudieras fácilmente
salir del bosque y andar entre la gente.

salir
[62v]

[RVF 127]

CANCIÓN 28

In quella parte dove amor mi sprona.

A do me instiga el crudo mi enemigo
es bien bolver las rimas lastimeras,
que de ordinario *van* tras l'alma afflicta,
5 y cuáles della devan ser primeras,
aquel que de mi mal trata comigo,
lo dexa en dubda, tan confuso dicta,
mas conforme a la historia que depicta,
hallo de mis martirios con su mano
10 dentro en mi corazón, adonde acudo,
diré, porqu'el mal crudo
hablando affloxa al menos qualche grano:
por no quedar pues mudo,
digo, que en quanto encuentro no diviso
mas de una dama, della o el lindo viso.

15 Después que mi cruel fiera ventura,
sobervia, inexorable, y enojosa,
m'ha de mi mayor bien tanto alexado,
la memoria me alivia alguna cosa:
que si veo qu'el mundo ha su figura
20 con floresillas tiernas renovado,
luego mi Laura se me ha presentado,
como qu'en su primera edad la vea,
y quando el Sol ya va más calentando,
la vengo imaginando

la vengo
[f.] 63

25 llama de amor, que pecho enseñoera.
y si se va quexando
el día, en ver la prissa del planeta,
llegada la imagino a edad perfeta.

30 Hojas si en ramo, o si violetas veo
en tierra, quando el frío ya se pierde,
y el planeta mejor en fuerças cresce,
con las violetas veo junto el verde,
que al principio del mal de *que* me arreo
armavan al amor, *que* aun oy m'empesce.
35 y la corteza dulce que guarnesce

los delicados miembros, que morada
 eran de una linda alma, y sonlo agora
 que me priva a desora
 de otro plazer el pecho, así arraigada
 40 su gracia en mí demora,
 que entonces era en flor, y en breves años
 creció, refugio y causa de mis daños.

Quando sobre altos montes tierna nieve
 del sol herida veo algo lexano,
 45 como a la nieve el Sol, amor me trata,
 pensando en *aquel* rostro más *que* humano
 que de lexos lo mismo haze *que* prueve,
 y al corazón de cerca desbarata,

a donde entre el color de oro y de plata
 me muestra siempre a aquello *que* no vido
 50 alguno sino yo, donde el desseo
 que del aire y meneo
 y risas, y sospiros ha nascido
 me inflama así que creo
 55 que no le olvidaré, pues *que* ni invierno
 le apaga, o muda estío, qu'es eterno.

Ni después de gran lluvia en noche he visto
 ir por el aire claro las estrellas,
 60 y entre el rocío centellear el yelo,
 que no viesse delante las dos bellas
 lumbreras, con que a todo mal resisto,
 como a sombra las vi de un lindo velo
 y como entonces luz tomava el cielo
 65 de su beldad, así también agora
 las veo centellear, de que me abraso.

Y si el Sol sale acaso
 la lumbrer piense ver que me enamora,
 70 y si llega al Ocaso
 parece que la veo quando dexa
 en tiniebla el lugar de a do se alexa.

Si en vaso de oro blancas floresillas
 mis ojos, o rosadas jamás vieron,
 al punto que por virgen son cogidas,
 75 a la memoria el rostro me traxeron,
 que excede a todas otras maravillas,
 y en ella tres lindezas veo unidas,

las hebras de oro sueltas, y esparzidas
 tras del cuello que dexa en la blancura,
 la leche atrás, y el rostro matizado:
 80 si el aire ha derramado
 también flores doradas con dulçura
 me es luego presentado
 el día que primero los cabellos
 vi sueltos, y enlazado me vi dellos.

85 Contar una por una las estrellas,
 y la mar encerrar toda sería
 en un muy chico vaso y apretado,
 pretender recontar en solo un día,
 90 en quantas partes esta flor de bellas
 su luz en sí quedando ha derramado,
 o quién della jamás fuesse apartado,
 ni tal haré, mas si acaso me alexo,
 el cielo y tierra impiden lo que sigo
 y sonme buen testigo

95 mis ojos, qu' enxugar nunca los dexo

me
 [63v]

y en
 [f.] 64

así se está conmigo
 la por quien tantas lágrimas derramo,
 ni el nombre de otra en mis suspiros llamo.
 100 Bien ves canción que quanto digo es nada,
 respecto al pensamiento dulce y fiero,
 qu'en mi corazón siempre anda cubierto: y así
 y así tengo por cierto [64v]
 qu'es causa principal de que no muero,
 que ya fuera bien muerto,
 105 con ser lexos del alma, y lamentando,
 mas vámelo la muerte dilatando.

[RVF 128] CANCIÓN 29
Italia mia, ben ch'el parlar sia indarno.
 Italia mía aunque mi hablar sea vano,
 a llagas tan mortales
 5 y tantas, como en esse cuerpo veo,
 querría mis suspiros fuessen quales
 el Tíber de mi mano
 espera, y Arno, y Po donde me empleo:
 lo que mi Dios desseo,
 es que lo que te traxo acá a la tierra
 10 te bolviesse a tu sancta patria amada,
 pues ves señor travada
 de tan liviana causa tan gran guerra,
 los que endurece y cierra
 Marte superbo y fiero,
 15 enteméscelos padre y los desliga,
 y manda por entero
 que la verdad mi lengua aquí les diga.
 O vos a quien fortuna ha dado el freno
 de tan ricas majadas
 20 y dellas compassión ninguna os mueve
 qué quieren entre nos tantas espadas?
 es porque este terreno
 de Bavárica sangre se renueve?
 error vano os commueve,
 25 pues tenéis lo que hazéis por acertado
 buscando amor y fe en el mercenario,
 mirad qu'es al contrario
 que aquél va de enemigos más cercado,
 que ha más assoldado
 30 ay presa detenida
 que del desierto anegas nuestros huertos,
 mas si es de nos venida
 la causa, quién nos deshará los tuertos?
 Bien proveyó natura a nuestro estado,
 los Alpes quando oppuso
 35 a la Tudesca ravia fiera impura,
 mas el desseo nuestro en sí confuso,
 hinchar ha procurado
 de roña el sano cuerpo, y de amargura,
 y agora una clausura,
 40 las bravas fieras con las mansas greyes
 encierra, donde siempre el mejor gime
 y porque más lastime
 viene este mal de gente atroz sin leyes.
 a la qual y a sus Reyes
 45 mostró Mario su brío

que [f.] 65

I de que

de que memoria dura aún oy en día,
 quando en Sextil el río
 tanta sangre como agua se bevia. [65v]

50 A Cesar callo, qu'en aquella tierra
 las yervas en sanguinas
 bolvió, metiendo el hierro en sus entrañas,
 las estrellas agora con malinas
 muestras nos hazen guerra
 por mano de quien rige estas cabañas,
 55 que por hartar sus sañas,
 del mundo pierden la más bella parte,
 cuál culpa, o cuál juicio, o cuál destino,
 haze al pobre vezino
 que dexé de aburrido officio, y arte?
 60 y de su haver dé parte
 a quien con mil maldades
 su sangre vierta, o se la ponga en precio ?
 yo digo las verdades,
 65 y no por odio, ni por menosprecio,
 Ni mil pruebas os han escarmentado,
 del Bavárico engaño,
 que alçando el dedo juega con la muerte,
 donde el tormento es muy mayor qu'el daño:
 70 mas creo ha derramado
 la sangre vuestra alguna ira más fuerte,
 pensad en vuestra suerte
 dende el salir del sol hasta que assombre,
 veréis qu'el *que* a otri precia, a sí se apoca. [-]
 75 Latinos a quien toca [f.] 66
 dad orden qu'esta carga se descombre,
 no hagáis ídolo un nombre
 tan vano y sin cimiento,
 que vencer una gente tan astrosa
 80 a nuestro entendimiento,
 pecado es nuestro, y no natural cosa.
 No es esta tierra donde yo bivía?
 no es éste el nido mío,
 en donde fui criado dulcemente:
 85 no es ésta aquella patria en que me fío,
 madre benigna y pía,
 que a mis padres ya cubre y tanta gente?
 muévase vuestra mente
 por Dios, y contemplad con pío pecho
 90 las lágrimas del pueblo doloroso,
 que de vos el reposo
 después de Dios espera con derecho,
 piedad venga a despecho
 deste furor y engaño,
 así resistiréis con más concierto:
 95 que aquel vigor de antaño,
 aún en Italia no es del todo muerto.
 Mirad qu'el tiempo buela, y que se muda
 y que esta nuestra vida
 trae arrastrando tras de sí la muerte:
 100 pensad los que aquí estáis en la partida
 que l'alma ha de ir desnuda,
 y sola ha de llegar al passo fuerte,
 al echar de la suerte,
 id aliviados de odios, y rencores,
 105 que suelen impedir la via serena,

I 2 trae
 [66v]

y lo que en daño y pena
 de otri se gasta, gátese en labores
 de ingenio, y en primores
 que ay en la vida humana,
 110 o en obra alguna honesta se convierta:
 qu'el cielo no se gana
 si desde acá no va la senda abierta.

Canción yo te amonesto
 que tus razones con respecto digas,
 115 que has de ir a ver algunas potestades,
 y oy son las voluntades
 llenas de usanças péssimas antiguas,
 de verdad enemigas,
 ve prueba tu ventura
 con grandes que se precian de lo bueno,
 y a mí quién me asegura?
 llevar de paz la boca y pecho lleno.

120

[RVF 129]

CANCIÓN 30

Di pensier in pensier, di monte in monte.

De un pensamiento en otro amor me lleva
 por montes, qu'el camino si es hollado,
 conviene poco a la quieta vida.
 5 Si en solitaria playa, río o cueva,
 o si entre montes he valle encontrado,
 allí sossiega l'alma mía affligida:
 como amor la combida
 y ríe, o llora, o teme, o se asegura,
 10 y el rostro que la sigue a rienda suelta,
 se turba y da la buelta,
 porqu'en un ser muy poco tiempo dura,
 así dirá quien fuere en esto experto,
 que me abraso, y *que* mi estado es incierto.

15

20

25

30

35

Por solitarias asperezas pruevo
 algún sossiego, porque lo poblado
 aumenta siempre más la pena mía,
 y a cada passo un pensamiento nuevo
 hallo de mi señora, que ha trocado
 toda mi pena luego en alegría:
 tanto que no querría
 trocar una tan dulce amarga vida,
 y dígame: Quiçá que mi ventura
 espera coyuntura,
 para en mis cosas dar mejor salida:
 después en si ha de ser, y en cómo, y cuándo,
 passo otro tanto tiempo sospirando.
 Si encuentro de árbol sombra, o de collado,
 allí me paro, y luego en qualquier canto
 traçando voy su rostro propriamente,
 mas en bolviendo en mí, siento mojado
 todo el seno, y me digo con espanto:
 adónde estás? no ves qu'estás absente?
 mas si buelve mi mente
 a lo primero, y dexa de andar vaga,
 y vengo de mí mismo a olvidarme,
 siento así amor tocarme,
 que de su propio error l'alma se paga:
 y son tantas las partes do la veo,
 que sólo qu'el error dure desseo.

De un
[f.] 67

I 3 Si en
[67v]

40 Yo la vide (mas quién me lo cree[r]ía?)
 en l'agua clara, o en la yerva verde,
 o en el troncón de una haya como biva,
 o en blanca nube, y tal que bien diría
 45 Leda que a su respecto Helena pierde,
 como estrella, a la qual de su luz priva
 el sol, y si es esquivia
 la parte do me veo, o si es desierta
 con tanta más belleza la imagino.
 Después ya quando atino
 50 al dulce error, me assiento piedra muerta
 en otra biva, y quedo tan suspenso
 como si escrivo, o si lamento, o pienso.

55 Si acaso encuentro un monte, ado no alcance
 la sombra de otro monte, hazia la cumbre
 llevarme suele mi desseo intenso,
 de donde hazen mis ojos el balance
 del daño que padesco, y pesadumbre,
 y al fin con lamentar lo recompeso:
 60 quando bien miro y pienso
 quán gran trecho de aquel rostro me aparte,
 que siempre m'es tan cerca y tan lexano
 después digo qué gano
 yo en lamentar? quiçá en aquella parte
 65 por mi larga tardança se sospira,
 con esto el alma mía algo respira.

Canción ultra los Alpes
 donde es más claro el cielo y más sereno,
 sobre un arroyo me verás corriente,
 a do l'aura se siente
 70 de un oloroso lauro fresco ameno
 allí es mi coraçón y quien le guía
 que aquí sola verás la imagen mía.

[RVF 130]

SONETO 101

Poi ch'el cammin m'è chiuso di mercede

Después que de merced me fue quitado
 el curso, y vuestros ojos ya no veo,
 de a do mi fe esperava y mi desseo
 un galardón coger harto colmado.

5 De sopiros mi pecho es sustentado,
 y de un lamento eterno me recreo,
 ni ya me causa pena y de aquí creo
 que m'es más dulce el llanto que otro estado,

10 Susténtome también de una figura
 no de mano de Zeuzis, o de Phidia,
 sino de otro en el arte peregrino:

Mas qué Scithia, o Numidia me assegura?
 pues no harta de mi destierro indigno,
 me viene aun hasta en él a hallar la embidia?

Si a ca-
 [f.] 68

14 De
 [68v]

[RVF 131]

SONETO 102

Io cantarei d'amor si novamente

Yo cantaré de amor tan nuevamente,
 que haré sacar por fuerça al pecho duro
 sopiros mil al día, y fuego puro
 prender dentro de aquella elada mente.

5 Yo haré quiçá mudar la dura frente,
y humedescer los ojos, y asseguro
que miren con piedad, como el maduro
que de su yerro tarde se arrepiente.
10 Y el purpúreo color dentro en la nieve
haré mover, y verse el encerrado
marfil, qu'en mármol buelve a quien le mira.
Y lo demás, por quien el bivar breve
no me congoxa, a gloria antes me tira
de a tan tarda sazón verme guardado.

Soneto

[RVF 132]

SONETO 103

[f.] 69

S'amor non è, che dunque è quel ch'i sento.
Si no es amor, qu'es esto qu'en mí siento?
y si es amor, cuál es su natural?
si bueno, cómo su effecto es mortal?
si malo, cómo es dulce su tormento?
5 Si de voluntad ardo, qué lamento?
si a mi pesar, el lamentar qué val?
o biva muerte, o deleitoso mal
quién te dio en mi poder si no consiento?
10 Y si consiento, sin razón me quexo
entre tantos contrarios va mi nave
metida en alta mar y sin gobierno,
Tan falta de saber, de error tan grave
que no sé lo que digo, o lo que dexo,
pues tiemblo de verano, ardo de invierno.

[RVF 133]

SONETO 104

Amor m'ha posto come segno à strale.
Como blanco a saeta amor me ha puesto
o como nieve al sol, o cera al fuego,
o niebla al viento, y ronco y sin sosiego
merced os pido, y caso no hazéis desto.
5 De vuestros ojos sale el tiro enhiesto
contra el qual no aprovecha tiempo, o ruego.
de vos procede, y vos dezís qu'es juego
el sol, y fuego, y viento a mí molesto.
10 El rostro es sol, los pensamientos xaras,
y es el desseo fuego, desto armado
me hiere, y ciega amor, y me destruye.
El canto angelical, las hablas raras
y el espíritu dulce y regalado
son l'aura ante la qual mi bivar huye.

15 El
[69v]

[RVF 134]

SONETO 105

Pace non trovo, e non ho da far guerra.
No hallo paz, no haviendo de hazer guerra,
espero, y temo, y ardo, andando elado,
buelo hasta el cielo, y quédome en la tierra,
y todo el mundo en vano he abarcado.
5 Prendióme quien no me abre, ni me cierra,
ni me quiere ni menos me ha dexado,
amor no me aprisiona, ni deshierra.
ni me ha con vida o muerte despenado.
10 Sin ojos veo, y mudo voy gritando,
la muerte busco, y busco la guarida,

amo otri, a mí aborresco de hora en hora
 Mi pasto es de dolor, río llorando
 igualmente me pena muerte y vida,
 en tal estado soy por vos señora.

[RVF 135]

CANCIÓN 31

Qual piu diversa, e nova.

Qualquiera estraña cosa
 qu'en diferente clima ha sido hallada,
 si bien fuere mirada
 conmigo quadra, tal amor me tiene,
 allá de a do el sol viene
 una ave hay sin consorte de tal suerte,
 qu'en voluntaria muerte
 renasce, y sale siempre más hermosa
 así sola y gozosa
 se halla mi voluntad, quando elevada
 en pensamientos a su sol se buelve
 hasta que se dissuelve
 y es de nuevo a su ser después tornada,
 así arde y muere, y muerta se renueva,
 y ser bien prueba fénix milagrosa.

[si bien]
 [f.] 70

5
 10
 15
 20
 25
 30
 35
 40
 45
 50

De todos es sabido
 imán piedra qu'en India has tal natura,
 qu'el hierro y clavadura
 arrancas a las naos y las ahondas,
 yo lo mismo en las ondas
 de amargo llanto pruevo, do con brío
 aquel peñasco mío
 hasta el hondo me lleva tras sí asido,
 donde desguarnescido
 del corazón, que de antes cosa dura
 solía ser, me tiene ansi amarrado
 el peñasco apropiado
 a carne más que a hierro, ay mi ventura,
 que aunque soy carne, imán venga arrancarme
 tras sí, y llevarme, quién jamás tal vido?

Allá en el Occidente
 dizen que ay una fiera mansa tanto
 que otra no ay tal, mas llanto
 y muerte dentro de sus ojos tiene
 así mucho conviene
 al que mirar la quiere que se gire
 de suerte que no mire
 sus ojos, lo demás seguramente
 ver puede, yo doliente
 siempre a mi daño corro, y sé bien quanto
 suffro, y he de sufrir, porque este fuego
 del amor sordo y ciego
 me tiene tal, qu'el dulce viso santo
 y sus ojos son causa que me muera,
 por esta fiera angélica inocente.

Nasce hazia medio día
 una fuente qu'el nombre el sol le ha dado
 que suele y es provado
 de noche hervir, y de día enfriarse,
 y tanto más elarse
 quanto más se levanta el sol y acerca,
 el mismo mal me cerca

que aun-
 [70v]

que fuente soy que llanto siempre embía,
 y quando se desvía
 55 la lumbre de mi sol quedo abrasado
 y en una escura noche voy metido,
 mas luego que ha venido
 mas hazia mí su rayo que apartado
 andava, siento quasi traspassarme,
 60 y todo elarme, tal miedo en mí cría.

la lumbre
 [f.] 71

Otra agua ay en Epiro
 tan fría, que de fría se defiende,
 donde afirman se enciende
 la vela muerta, y muere la encendida,
 65 esta alma que aún asida
 no se havia visto de amoroso fuego
 en llegándose luego
 a la fría por quien siempre sospiro
 se abrasa, e yo me admiro,
 70 qu'en verme de tal suerte no se offende
 y un mármol a piedad fuera movido,
 mas el fuego encendido
 con la virtud elada haze se emiende
 soy mil vezes así encendido y muerto,
 75 y no sé cierto como ya respiro.

Lexos destas mansiones
 en las famosas islas Fortunadas
 dos fuentes ay mentadas,
 80 quien de una beve alegre y riendo muere,
 el qu'en la otra beviere
 escapa, así es es mi vida pues entiendo
 podría morir riendo
 de gran plazer, si mis lamentaciones
 no templassen los sonos.

escapa
 [71v]

85 Amor dime pues guías mis pisadas
 si hablar podré destotra que con vena
 dizen corre más llena
 quando el sol ve del Tauro las majadas?
 mis lágrimas así van abundantes
 90 Y más pujantes desde mis passiones.

Canción, si acaso algunos
 me buscaren, dirás, Allí se quexa
 al pie del risco a do quexarse suele,
 y no ay quien le consuele
 95 si no es amor que un punto no le dexa,
 y la imagen de la que le destruye
 que de otros huye como de importunos.

[RVF 139]

SONETO 106

Quanto più disiose l'ali spando.
 Quanto con más desseo voy tendiendo
 las alas hazia vos dulce compañía:
 tanto más la fortuna me enmaraña
 mi designo en mil modos impidiendo
 5 El coraçón que apenas voy bolviendo,
 y en esse valle siempre os acompaña
 en la tierra do el mar menos se ensaña
 antier dél me partí triste y gimiendo.
 Yo tomé la siniestra, él su señuelo,
 10 yo a pura fuerça, y él de amor guiado,
 él a Hierusalem, yo hazia Egypto,

antier
 [f.] 72

Mas si ay pena, sufrir es gran consuelo
 que nuestro ser por uso ya prescripto
 es juntamente en nos raro y menguado.

[RVF 140]

SONETO 107

Amor, che nel pensier mio vive e regna.

Amor que sobre mí se enseñorea
 y en mi pecho el asiento mayor tiene
 a ratos a mi frente armado viene
 y allí planta su seña y la campea.
 5 La que un sufrir y amar en mí desea
 y mis afectos quiere que refrene
 con vergüenza y Razón (qu'esto conviene)
 condena mi atrever por cosa fea.
 Amor de sus empresas olvidado
 10 se acogé al corazón como a supremo
 refugio, y desde allí salir no quiere.
 Yo qué he de hazer si amor miedo ha cobrado?
 sino estarme con él hasta el extremo,
 que buen fin ha quien bien amando muere.

[RVF 141]

SONETO 108

Come talhora al caldo tempo sole.

Quando acontese qu'en verano buele
 el mosquitillo a luz aficionado
 habiendo en algún ojo el pobre entrado,
 viene a morir, y el ojo al otro duele.
 5 Así el amor al sol llevarme suele
 de vuestros ojos donde soy llegado
 a tal, que la razón lleva quebrado
 el freno, y voluntad la huella y muele.
 10 Y entiendo qu'en así tan rasamente
 de mí esquivarse, sólo es por mi muerte
 de que por mí no basto repararme.
 Mas tanto suele amor envelesarme,
 que lloro el mal ageno y no mi suerte,
 y en mi muerte mi ciega alma consiente.

Quando
 [72v]

[RVF 142]

CANCIÓN 32. Sextina.

A la dulce ombra de le belle frondi.

Hazia la sombra de unas lindas hojas
 me retiré por sólo huir la lumbré
 que en tierra acá me ardía desde el cielo,
 al tiempo que la nieve de los cerros
 5 l'aura alexava que renueva el tiempo
 con flores en las yervas y en los ramos.
 No vio el mundo jamás tan lindos ramos,
 ni viento meneó tan verdes hojas
 como aquellas que vide en aquel tiempo,
 10 tal que temiendo de la ardiente lumbré
 busqué refugio y sombra y no de cerros,
 sino del árbol qu'es tan grato al cielo.
 Un lauro entonces me libró del cielo
 después con el desseo de sus ramos
 15 le procuré por selvas y por cerros
 ni jamás pude hallar troncón ni hojas
 tan veneradas desde l'alta lumbré

busqué
 [f.] 73

que no mudassen algo con el tiempo.
 Por tanto firme más de tiempo en tiempo
 20 siguiendo a donde me llamava el cielo
 guiado de una dulce y clara lumbre
 bolví devoto a los primeros ramos,
 y quando en tierra caen ya las flores,
 y quando verdes haze el sol los cerros.

25 Campinas, peñas, selvas, ríos, cerros,
 quanto ay criado vence y muda el tiempo
 así pido perdón a aquestas hojas
 si bolviendo después años el cielo
 propuse huir la liga destes ramos
 luego que comencé de ver la lumbre.

30 Tanto me plugo aquella dulce lumbre
 que anduve rodeando grandes cerros
 por me acercar a los amados ramos,
 mas el corto bivar, lugar y tiempo
 35 me muestran el camino de ir al cielo
 tras el fruto, y que olvide ya las hojas,
 Otro amor, otras hojas, y otra lumbre,
 otro al cielo subir por otros cerros
 busco (qu'es ya bien tiempo) y otros ramos.

K Otro
 [73v]

[RVF 143]

SONETO 109

Quand'io v'odo parlar sì dolcemente.

En os oyendo hablar tan dulcemente
 como el amor a quien le sirve instila,
 con tal desseo el fuego en mí fusila
 que puede inflamar muertos fácilmente.
 5 Y tal a mi señora hallo presente
 como quando con frente más tranquila
 me despertava al son no de otra esquila
 que de sospiros, y ays continuamente.
 Con su cabello al'aura desatado
 10 como solía la veo, antes más bella
 dentro en mi pecho donde tiene el mando,
 Mas el sobrado gozo atravesado
 en la lengua, no dexa dezir della
 lo que en el corazón iva traçando.

[RVF 144]

SONETO 110

Non così bello il sol giamai levarsi

Nunca tan bello el sol vi levantarse,
 quando es más libre el aire de ñublado,
 ni el arco haviendo ya lluvia parado
 de tan varios colores esmaltarse:
 5 En quantos centelleando vi mudarse
 (en el día que amor me huvo llagado)
 el rostro a quien en todo lo poblado
 no puede otro por cierto compararse:
 Así sus dulces ojos rebolvía
 10 hazia mí, que qualquiera vista oscura
 desde entonces acá me ha parecido.
 De a do así amor sus xaras despedía,
 que no quedó mi vida muy segura,
 y sin embargo allá buelvo el sentido.

en el
 [f.] 74

[RVF 266]

SONETO 111

Signor mio charo, ogni pensier mi tira.

Aunque mi pensamiento señor tira
 devoto siempre a veros, como os veo
 fortuna por dañarme (a lo que creo)
 me aparta deste intento y me retira:

5

Después el dessear que amor me inspira
 me lleva hazia la muerte sin rodeo,
 y mientras su luz busca mi desseo
 dondequiera que está siempre sospira.

10

Charidad de señor, y un amor firme
 de dama son dos ñudos que enlazado
 me tienen por haverlo yo querido:
 Lauro y Columna son de adonde asido
 estoy, ésta ha quinze años no forçado
 de aquél deziocho sin arrepentirme.

K 2 Soneto

[RVF 146]

SONETO 112

O d'ardente virtute ornata e calda.

Alma de mil virtudes adornada
 de quien tanto pregonó, y tanto escrivó
 torre de castidad en la qual bivo
 sobre un valor firmíssimo fundada.

5

O de fuego y de rosas matizada,
 falda de biva nieve, espejo altivo
 do me reveo, o mi norte excesivo
 que vence a toda luz del sol prestada.

10

Si algo bolara más mi poesía
 de vuestro nombre hinchiera Thile y Batro
 la Tana, Nilo, Atlante, Olimpo, y Calpe,
 Mas pues darle no puedo a todas quatro
 partes del mundo, oirálo todavía
 lo que Appennino parte y cerca el Alpe,

[74v]

[RVF 147]

SONETO 113

Quando 'l voler, che con duo sproni ardenti.

Quando este mi querer tras sus intentos
 guiarme quiere con espuela dura,
 y de la usada ley passar procura
 por hazer mis espíritus contentos,

5

Halla quien los temores y ardimientos
 de mi corazón lee en mi figura,
 la qual de sus empresas poco cura,
 echando de sí rayos por momentos.

10

Él da la buelta atrás, como el que airado
 golpe teme de rayo antes que hiera
 que gran temor a gran desseo enfrena.
 Mas la flaca esperanza y fuego elado
 del alma que se ve como en vedriera
 con el mismo mirar se reasserena.

El da
[f.] 75

[RVF 148]

SONETO 114

Non Tesin, Po, Varro, Arno, Adige e Tebro.

No Varro, o Po, Tesin o Histro, o Hebro,
 Euftrates [sic], Nilo, Ganges, Indo, o Rhona
 Tigris, Tajos, o Alfeo, Sena, o Garona,

- 5 Hibero, Ádige, o Arno, Tana, o Tebro,
Ni yedra, pino, o cedro, haya, o henebro
 menguar pueden el fuego en mi persona
 quanto un chico arroyuelo *que* aquí assona,
 y el árbol qu'en diez mil versos celebro.
10 Sólo esto me socorre en los assaltos
 de amor, esto conozco claramente
 que basta mitigar mi pena esquivá.
Cresca este Lauro pues visivamente,
 y el que aquí le plantó conceptos altos
 a su sombra y al son dest'agua escriba.

[RVF 149] CANCIÓN 33
Di tempo in tempo mi si fa men dura
De tiempo en tiempo se haze menos dura,
l'angélica figura, y aun la risa,
 dulce claro me avisa
5 que se hallará en sus ojos más blandura,
 que quiere el sospirar de oy más comigo
 qu'el dolor en mi cría
 mostrando cadaldia
 quan llena de congoxa va mi vida
10 mas si acaso aquel rostro miro, o sigo
 amor mensajería
 de allí luego me embía
 con que mi pena sea socorrida,
 mas ni jamás por ello es fenescida
15 ni sossegado mi coraçón veo
 que más cresce el desseo
 quanto más la esperança me assegura.

[RVF 150] SONETO 115
Che fai alma che pensi havrem? mai pace?
Alma dinos si ya no te desplaze
 havrá tregua, o será el combate eterno?
 no sé lo que será, mas bien discierno
 que a sus ojos el mal nuestro no plaze.
5 Que sirve? si con ellos ella me haze
 d'estío elar y en fuego arder de invierno?
 ella no, sino quien le es gobierno
 anda, que pues ve y calla le replaze.
10 La lengua a ratos calla y su amargura
 el coraçón publica retirado,
 lamentando do nadie le oye, o vee.
Con todo esso la mente no asegura
 rompiendo el duelo en ella represado,
 qu'el misero a esperança nunca cree.

K 3 dulce
[75v]

lamen-
[f.] 76

- [RVF 151] SONETO 116
Non d'atra e tempestosa, onda marina.
Jamás de turbia tempestad marina
 huir se vio cansado marinero
 qual yo del pensamiento crudo y fiero
 do me aguija el desseo y más me inclina.
5 Ni a mortal vista jamás luz divina
 ligó como la mía aquel ligero
 rayo de negro y blanco verdadero

10 en donde amor sus xaras de oro affina.
 No ciego allí, mas con carcax le veo
 niño y desnudo, salvo que le cubre
 vergüença y no pintado mas es bivo
 De allí me muestra lo que a mil encubre,
 pues en aquellos soles claro leo
 quanto de amor yo trato y quanto escrivo.

[RVF 152]

SONETO 117

Questa humil fera, un cor di tigre, o d'orsa.

Este pecho de tigre en mansa fiera,
 qu'en rostro humano y forma de ángel viene
 y entre una risa y llanto me sostiene
 y me transforma en fin como una cera
 Si presto no recoge su vandera
 con orden que del todo me despene
 del miedo y esperança en que me tiene,
 mi vida dará fin a su carrera.
 Que mi frágil virtud de fatigada
 no puede ya sufrir tanta mudança
 pues en un punto se arde y de halla elada.
 Mas de acabar su mal tiene esperança
 con solo huir, o suerte desastrada
 quán poco puede quien morir no alcança.

K 4 Si
[76v]

[RVF 153]

SONETO 118

Ite caldi sospiri al freddo core.

5 Sospiros míos id al pecho frío
 romped el yelo que a piedad contiene
 y si a ruego mortal el cielo atiende
 merced, o muerte acabe el dolor mío.
 Id pensamientos dulces mostrad brio
 por parte do su vista no se estiende,
 y si ella desto, o el cielo algo se offende
 daremos a esperança algún desvío.
 10 Qualquier de vos dezirme bien podría
 que nuestro estado es inquieto y fosco
 como el suyo pacífico y sereno.
 Id seguros de oy más, que amor os guía,
 ya la fortuna adversa tiene freno,
 si l'aura de mi sol yo reconosco.

Soneto

[RVF 154]

SONETO 119

[f.] 77

Le stelle, e'l cielo, e gli elementi a prova

El cielo y tierra, y todo otro elemento,
 pusieron diligencia, arte y cuidado,
 en dar luz a la luz que a lo criado
 da luz do el sol se mira muy contento.
 5 Es obra tan altiva que no siento
 que en ella ojo mortal aya parado
 tanta dulçura y gracia amor le ha dado
 en los ojos que fuera va de cuento,
 El aire a do su vista reverbera
 10 queda en honestidad tan encendido
 que los conceptos vence en suma alteza.
 Allí se halla virtud en todo entera,
 baxeza no, quién vio ser reprimido

el sensual querer con tal belleza?

[RVF 155]

SONETO 120

Non fur mai Giove, e Cesare si mossi.

Ni en el herir fue César tan airado,
ni Júpiter sus rayos exerciendo,
que una piedad tan tierna (a lo *que* entiendo)

5 Lamenta Laura, amor tiene ordenado
que yo la escuche quanto está diziendo,
por de ansias y desseos irme hinchiendo,
y desquietar mi pecho sossegado.

El lamento cogió el amor del todo,
y de su mano en un diamante puro
gravado lo engastó dentro en mi pecho.

De a do buelve a sacar en cierto modo
mil suspiros y lágrimas, seguro
sin más mirar si es tuerto, o si es derecho.

K 5 el

[77v]

[RVF 157]

SONETO 121

Quel sempre acerbo & honorato giorno.

El siempre acerbo y señalado día
imagen me dexó de sí tan biva,
que ingenio, o estilo no ay *que* le descriva,
mas no le olvida la memoria mía.

5 El acto que a piedad todo movía
la peregrina y dulce quexa esquivava
hazían que dudasse si era diva
quien l'aura tan serena nos bolvíva

10 El rostro nieve, y son puras madexas
de oro el cabello, y hébano los arcos
de que en vano el amor no se ha servido,
Christal distilan los dos soles zarcos
son llamas los suspiros, y a las quexas
davan perlas y rosas el sonido.

[RVF 156]

SONETO 122

I' vidi in terra angelici costumi.

En tierra unas costumbres vi del cielo,
y una beldad que tal poder hallarse
sería por demás, con rodearse
todo quanto se sabe acá del suelo.

5 Dos ojos vi llorar con desconsuelo,
ojos, que del sol suelen embidiarse
bastantes para hazer ríos pararse
y para que los montes tomen buelo,

10 Piedad, seso, y valor, llanto y Cupido
hazían entre sí tal harmonía,
qual en la tierra nadie jamás vido,
El cielo estava tan embevescido
qu'en rama mover hoja no se vía
tal dulçura havia l'aura concebido.

seria
[f.] 78

[RVF 158]

SONETO 123

Ove ch'i posi gli occhi lassi, o giri.

A doquiera que miro y me rodeo

por dar alivio a mi cuidado esquivo
 de dama encuentro algún retrato al bivo
 con que más reverdesce mi desseo.
 5 Y con galán dolor muestra un meneo
 de alta piedad, y creo *con* motivo
 que a mis oídos llegue aquel altivo
 sonido de la boca en que me veo.
 10 Verdad y amor me habían advertido.
 que hallar no se podría tal belleza
 en todo lo qu'el mar tiene cercado,
 Ni tan piadosas hablas ni sonido, ni lagri
 ni lágrimas el sol con tal terneza [78v]
 pudo haver visto en todo lo poblado.

[RVF 159] SONETO 124
In qual parte del ciel, in quale idea.
 En cuál idea, o en cuál parte del cielo
 era el trasumpto do sacó natura
 el peregrino rostro en hermosura
 muestra de lo que puede en cielo y suelo?
 5 Quál Ninfa, o Diosa en fuente, o selva el velo
 suelto esparzir se vido a la frescura
 tal oro? quién beldad vido tan pura
 y tanta en un lugar? ay que me yelo.
 10 En vano por divina beldad mira
 el que los ojos desta nunca vido,
 y con que suavidad los alça y gira
 Como amor hierre, o sana no ha entendido
 quien no sabe quán dulce ella sospira
 y quán dulce en reír y hablar ha sido.

[RVF 160] SONETO 125
Amor & io si pien di meraviglia.
 Sentimos yo y amor tal maravilla
 como el que cosa ve no creedera
 quando habla, o ríe Laura, tal qu'es fuera
 de término con otra conferilla.
 5 Echan de sí una lumbre no senzilla
 sus dos claras estrellas de manera
 qu'es impossible hallar luz tan entera
 el que ama, y tan esenta de manzilla.
 10 Qu'es verla entre la yerva unos momentos,
 como una flor las flores opprimiendo
 assentada, o parada, o como quiera.
 Qué dulçura tan grande en primavera
 embevescida verla en pensamientos
 un cerco al oro crespo entretexendo.

[RVF 161] SONETO 126
O passi sparsi, ò pensier vaghi è pronti
 O passos míos nada negligentes,
 o pensamientos vagos (fuego mero)
 o débil corazón, o amor de azero,
 o mis ojos, más, o mis puras fuentes,
 5 O gloria de las más famosas frentes,
 (insignia por la qual contino muero)
 o vida triste, o dulce error y fiero,
 a dónde me lleváis tan diligentes?

- 10 O rostro donde amor el freno ha puesto,
y espuela que me aguija y me retira
a su contento, y dar coces no vale.
O vos almas passadas (si respira
alguna) o sombras las que sabéis desto
venid a ver si ay mal que al mío iguale.

[RVF 162]

SONETO 127

Lieti fiori, e felice, e ben nate herbe.

Alegres flores, yervas agraciadas
que mi señora opprime algo pensando,
playas que vais sus hablas escuchando,
suelo que de sus pies ves las pisadas.

Alegres
[79v]

- 5 Y vos violetas frescas regaladas,
vos plantas, que de amor muestra estais dando:
selvas, a quien el sol está ayudando,
y os haze con sus rayos sublimadas.
Terreno deleitable y puro río
10 que con tus aguas bañas tal lindeza
de donde cobras toda tu hermosura:
Ay cuánta embidia os tiene el pecho mío
no se halle en vos de oy más peña, o dureza.
qu'en mi fuego no aprenda más blandura.

[RVF 163]

SONETO 128

Amor che vedi ogni pensiero aperto.

Amor qu'el pensamiento ves abierto
y ves a donde y como me has guiado,
mira el corazón mío atribulado
que a ti claro, a los más es encubierto.

- 5 Bien sabes lo que suffro, y quan a tuerto,
y tanto más te muestras descuidado,
hasme por asperezas mil llevado,
do me muele el camino por ser yerto.

- 10 Bien es verdad que la luz clara veo
que me propones, mas llegar me veda
el sitio, que no soy de alas guarnido:

el sitio
[f.] 80

G[r]an contento tendría mi desseo
aunqu'en la empresa fuesse consumido,
con tal que sospirar por ella pueda.

[RVF 164]

SONETO 129

Hor ch'el ciel, e la terra, e'l vento tace.

Agora que aire y cielo y tierra calla,
y fiera ni ave en modo alguno suena,
y la noche en su carro va serena,
y en su lecho la mar sin ondas se halla.

- 5 Velo, ardo, y pienso, y la que me desmalla
presente me es por más mi dulce pena,
mi estado es guerra de ira y dolor llena,
si paz tengo, es en solo imaginalla

- 10 Desde una fuente así sale, y de un cabo
junto a lo amargo y dulce donde pasco,
la mano que me sana me atormenta
Y porque no me llegue el mal al cabo
mil veces al día muero, otras mil nasco,
tanto el bien y salud de mí se absenta.

[RVF 165]

SONETO 130

Come'l candido pie per l'herba fresca.

Si acaso el blanco pie por este prado
 su dulce passo honestamente mueve
 un no sé qué parece que renueve
 lo que allí quasi estava marchitado.

5 Amor qu'en coraçones es usado
 cevarse, y dellos siempre come y beve,
 tales cosas de allí me da que prueve
 que de otro bien, o pasto no me agrado.

Amor
[80v]

10

Aquel mirar y hablar con qué resguardo
 frisan con el andar es alegría
 ver su reposo humilde y aire gallardo.
 Estas centellas y otras a porfía
 el fuego encendien donde bivo y ardo
 buelto un'ave nocturna a mediodía

[RVF 166]

SONETO 131

S'io fossi stato fermo a la spelunca.

Si firme en aquel hoyo huviera estado
 donde Apolo se vio buelto profeta,
 también Florencia viera su Poeta,
 y con Verona huviera algo frisado.

5 Mas como mi terreno no es regado
 de aquel licor divino, otro planeta
 es bien que siga, y qu'en mi troxe meta
 de abrojos y amapolas buen braçado,
 El olivo se seca, que no beve
 de lo que de Parnaso se deriva,
 por quien en algún tiempo florescia.
 Mi culpa, o mi desgracia así me priva
 de fruto, si el gran Jove no me embía
 de la gracia qu'en otros muchos llueve.

Soneto

[RVF 167]

SONETO 132

Quando amor i begli occhi a terra inchina.

Quando sus ojos Laura a tierra inclina
 las manos, y enclavija, y las desata
 con sospirar, y aquellos ays remata
 con una boz angélica divina.

5 De mi coraçón haze tal rapina,
 así todo el sentido me arrebatá,
 que la muerte tendría por muy grata,
 si tal merced el cielo me destina.
 Mas del raro sonido la dulçura
 de tal partida el alma mía refrena
 con desseo de boz tan delicada.
 Así ésta qu'es del cielo acá Sirena,
 tal vez detiene, y tal vez appressura
 el hilo de la vida que me es dada.

[f.] 81

[RVF168]

SONETO 133

Amor me manda quel dolce pensiero.

El pensamiento dulce y lisonjero,
 que antiguo secretario nuestro ha sido,

me embía amor, y ser apercebido
 me dize más que nunca a quanto espero:
 5 Yo porque a ratos le hallo verdadero,
 y sé también que a ratos me ha mentido
 estoy como en el aire suspendido,
 ni al sí, ni al no me inclino por entero.
 Así se passa el tiempo, y m'entrístesco
 10 en ver se acerca la estación contraria
 a la promessa suya y mi esperança.
 Sea pues no soy solo el que envejesco,
 ni mi desseo por edad se varia,
 mas temo qu'el bivar breve me alcança.

L Ansi
 [81v]

[RVF169] SONETO 134
Pien d'un vago pensier che mi desvia.
 Lleno de un pensar vago que desvía
 de mí todo otro nuevo pensamiento,
 desahilado voy fuera de tiento
 tras aquélla de quien huir devría,
 5 Y véola tan dulce y poco pía.
 qu'el alma mía temblar por irse siento,
 tanto armado sospiro en seguimiento,
 tras la enemiga va de amor y mía.
 Mas de piedad (si no me engaño) un rayo
 10 por debaxo dos arcos salir veo,
 que alivia algo a mi pecho congoxoso,
 Y recogida el alma, si me ensayo
 a descubrir mi mal, y mi desseo
 es tal, que començar no sé, ni aun oso.

[RVF 170] SONETO 135
Piu volte già dal bel sembiante humano.
 A ratos se me muestra tan humano
 aquel rostro, que tomo atrevimiento
 para algo recontar de mi tormento
 a mi enemiga en tono humilde y llano:
 5 Mas sus ojos lo buelven todo vano,
 que mi vida y mi muerte y mi contento,
 y mi bien y mi mal, y quanto siento
 quien puede se lo dio todo en su mano.
 De aquí es, *que* hablar palabra no he podido
 10 que nadie sino yo entender la pueda:
 del todo así me quedo mudo y callo.
 Ya veo qu'el amor (si no es fingido)
 haze la lengua estar del todo queda
 que arguye poco amor saber contallo.

[-]
 [f.] 82

[RVF 171] SONETO 136
Giunto m'ha amor fra belle e crude braccia.
 En crudos lazos el amor me ha puesto
 que me aprietan a tuerto, y si mi duelo
 cresce el martirio, así será consuelo
 que amando muera, sin tratar del resto:
 5 Sus ojos arder pueden muy de presto
 al Rhin quando le aprieta más el yelo,
 y no muda el rigor tan sólo un pelo,
 muestra antes serle el bien de otri molesto

10 Como no puedo yo por diligencia
sacar fruto de aquel diamante puro,
(que lo demás es mármol *que se mueve*)
Ansí ella no podrá por inclemencia
menguar en mí ni por semblante duro
la esperanza y suspiro aunque más prueve. [-]

[RVF 172] SONETO 137 [82v]

O invidia nimica de virtute.

Embidia de virtudes enemiga
contra principios buenos gran *contraste*
di cómo en aquel pecho así te entraste?
haziendo qu'en mi daño se desdiga?
5 De raíz arrancada es ya la espiga
de mi felicidad, por qué trocaste
aquel contento en que me entronizaste?
que quien me amó, me aburra y me persiga?
10 Mas ni porque señora como sueles
de mi bien llores, de mi mal te rías
harás que mude un punto el pensamiento.
Ni aunque tormento añadas a tormento
me mudaré, que si me desafías
en miel muda el amor todas tus hieles.

[RVF 173] SONETO 138

Mirando 'l sol de begli occhi sereno

En viendo mi alma el sol claro y sereno
dessa luz que la mía turbia y baña
al pobre corazón desacompaña
por verse junto al bien suyo terreno.
5 Mas viéndole de dulce amargo lleno
ve ser quanto ay nel mundo obra de araña
ansí de amor se quexa y de su maña,
y de su ardiente espuela y duro freno.
10 A ratos desta suerte es encendida,
a ratos más qu'el mismo yelo elada,
ni sabréis si es fortuna, o si es bonança:
Mas la bonança al cabo desgarrada
el alma es de la empresa arrepentida:
que de tal árbol tal fruto se alcança.

A ratos
[f.] 83

[RVF 174] SONETO 139

Fera stella, s'el cielo ha forza in noi.

Fiero fue mi planeta (si del cielo
padesce fuerça alguna el cuerpo humano)
fiera ama, fiera cuna, y fiera mano
la que me dio el primer pasto en el suelo.
5 Más fiera y muy más dura y sin consuelo
es aquella do puso el gran tiranno
el tiro que pudiera hazerme sano,
y librarme de tanto desconsuelo.
10 Mas el de mi dolor toma contento,
ella no, que lo tiene por senzillo
ansí lo entiendo yo por lo que veo.
Aunque por mejor tengo su tormento
que con otra gozar y en su caxquillo
jura lo mismo amor, e yo lo creo.

[RVF 175]

SONETO 140

Quando mi viene inanzi il tempo e'l loco

Quando el tiempo y lugar se me presenta
a donde me perdí, y el raro ñudo
con qu'el amor mostró en mí quanto pudo
haziendo que lo amargo, dulce sienta.

[L 3 con]
[83v]

5

Siento mi pecho ser yesca no lienta
y mi coraçón ser un fuego crudo,
y con me abrasar todo no me mudo,
ni en otra cosa alguna tengo cuenta.

10

Aquel sol qu'en mis ojos resplandese
con sus rayos ansi mi pecho enciende,
como si fuera agora el primer día:
Y aún de tal suerte en mis entrañas prende,
qu'el sitio, tiempo, y ñudo reverdesce
en mi memoria, más que antes solía.

[RVF 176]

SONETO 141

Per mezz'i boschi inhospiti, e selvaggi.

Por medio de unos bosques no habitados
que suelen ser no poco peligrosos,
van mis sentidos nada recelosos
sino es del sol, que ha rayos namorados.

5

Cantando voy (ay miedos escusados)
pues que no son los cielos poderosos
quitarla de mis ojos, que gozosos
la ven, y otros mil rostros estremados.

10

Mas son hayas y cedros lo que veo,
y aun me parece oírla si menea
el aire alguna rama seca, o verde:
Jamás vi selva tan horrenda y fea,
que tal contento diesse a mi desseo:
mas ay que de mi sol mucho se pierde.

que tal
[f.] 84

[RVF 177]

SONETO 142

Mille piagge in un giorno, è mille rivi.

Mil ríos y mil playas en un buelo
me descubrió el amor por entre Ardeña,
que pies y coraçón bolar enseña
por bivós nos llevar al tercer cielo.

5

De pensamientos lleno como suelo
passé por donde Marte si se embreña
sería como nao sin guía, o seña,
e yo tuve en ir solo gran consuelo.

10

Mas en llegando al fin de la espessura,
mirando de a dó vengo y por qué vía
del atrever me nasce un temor frío.
Aunque la linda tierra y fresco río
con buen acogimiento me asegura
buelto a do habita el sol de la luz mía.

[RVF 178]

SONETO 143

Amor mi sprona, in un tempo e affrena.

En un tiempo me aguija amor y enfrena,
espanta, y me asegura, arde, y me enfria,

halaga, riñe, llama, y se desvía,
 en esperança agora, agora en pena.
 5 Ya me alça, ya me abate, y m'encadena,
 viene el desseo así a perder su vía,
 Y el gozo se me buelve en agonía
 de error tan nuevo va mi mente llena.
 10 Muéstrale un pensamiento amigo el vado
 no de agua de mis ojos distilada,
 por do vaya a do espera ser contenta:
 Después como por fuerça desgarrada
 por otra vía ha de ir, do mal su grado
 en su alexar y en mi muerte consienta.

L 4 y el
 [84v]

[RVF 179] SONETO 144
Geri quando talhor meco s'adira
 Geri quando conmigo acaso de ira
 se viste mi enemiga, o muestra fiera,
 sólo un remedio es causa que no muera
 en cuya virtud mi alma algo respira.
 5 Quando ella con desdén sus ojos gira
 que mi vida de luz privar espera
 con humildad le muestro verdadera
 los míos, y el rigor luego retira.
 10 Si esto no fuesse, el verle ciertamente
 sería ver el rostro de Medusa,
 qu'en piedras transformar solía la gente.
 H[a]z tú Geri lo mismo, pues exclusiva
 ves otra ayuda, y que es impertinente
 hui[r] contra el bolar de que amor usa.

[RVF 180] SONETO 145
Po ben puoi tu portartene la scorza.
 Bien puedes tú llevar Po mi corteza
 con essa furia tuya poderosa,
 mas el alma que dentro della posa
 de ti no cura ni de tu fiereza,
 5 La qual tendiendo va con ligereza
 las alas sin mudarse alguna cosa,
 por sólo ver su planta gloriosa
 contra agua, vela, y remo, con destreza.
 10 Rey de los otros y superbo río
 que al sol encuentras al salir del día,
 y en el poniente dexas luz más clara,
 Tú llevas el mortal compuesto mío,
 y mi alma de amorosa pluma rara
 vestida, da la buelta a su alegría.

Bien
 [f.] 85

[RVF 181] SONETO 146
Amor fra l'herbe una leggiadra rete.
 Una red el amor tendido havia
 de perlas, y oro toda entretexida
 debaxo el árbol que amo, qu'en la vida
 más tristeza me ha dado que alegría:
 5 El cevo, la simiente fue que oy día
 dulce en mí siembra, y coge desabrida:
 la boz, qual desde Adán jamás oída
 no fue, con tal sabor la profería.

10 La luz que al sol deslumbra, allí alumbraba,
y la cuerda era asida de la mano
que atrás la nieve dexa con pujança.
Así en la red caído me enlazava
el dulce hablar, el aire sobrehumano,
el contento, el desseo, y esperança.

L 5 que
[85v]

[RVF 182]

SONETO 147

Amor che m'encende'l cor d'ardente zelo.

Amor mi corazón de ardiente zelo
enciende, y de temor le tiene elado.
y qual más es aún no ha determinado
la esperança, o temor, la llama, o yelo.
5 Tiemblo al calor, ardiendo al frío cielo
de sospecha y desseo rodeado
como muger qu'en hábito apretado
bivo hombre encubre, o sob pequeño velo.
De aquestas penas la primera y mía
10 es noche y día arder, y del mal mío
no cabe en pensamiento la dulçura.
Essotra no, que mi fuego ha tal brio
que a todo hombre empareja, y mejoría
querer sobre él, en vano se procura.

[RVF 183]

SONETO 148

Se'l dolce sguardo di costei m'ancide.

Si el dulce mirar desta me encadena,
y el platicar suave y concertado
si sobre mí tal fuerça amor le ha dado
con habla, o con la risa algo serena:
5 Ay triste qué será si ella refrena
sus ojos, por algún caso impensado?
o por mi culpa? havráme condenado
a muerte, donde agora estoy sin pena.
10 Así si tiemblo y voy con pecho elado,
en viendo algo trocada su figura
de atrás viene el temor encadenado,
Cosa inconstante es hembra por natura,
de aquí sé bien que un amoroso estado
en el corazón dellas poco dura.

Ay triste
[f.] 86

[RVF 184]

SONETO 149

Amor, natura, è la bell'alma humiel

A una juntos los tres, Naturaleza
y Amor, y l'Alma a do virtud se assienta
conjurán en mi daño, amor intenta
de me acabar del todo con dureza,
5 Natura a ésta pone en estrecheza,
y a muerte por momentos la presenta:
mas l'alma se le muestra a todo esenta,
por ver qu'es el bivar pura baxeza.
10 Así viene el espíritu faltando
de aquellos lindos miembros, que eran muestra,
y espejo de una honesta gallardía.
Y si a muerte piedad no va enfrenando
a donde irá a parar bien claro muestra

la confiança y esperança mía.

Soneto

[RVF 185]

SONETO 150

[86v]

Questa Fenice de l'aurata piuma

Esta Fénix de su dorada pluma
sin arte el blanco cuello ha guarnescido
de un tan rico collar, y tan subido,
que temo que con él no me consuma.

5

También forma un diadema do se suma
la lumbré, de que gran parte ha cabido
al aire en torno, y dél saca encendido
amor tal fuego, que me abrasa en summa,

10

De los hombros le cuelga vestidura
purpúrea de orla verde guarnescida
con rosas de un esmalte peregrino:

Y aunque la fama dize que natura
le mandó que tuviesse su manida
en sola Arabia, a Francia también vino.

[RVF 186]

SONETO 151

Se Virgilio & Homero havessin visto.

Si los famosos Griego y Mantuano
el Sol vieran que con mis ojos veo,
gran cuidado pusieran (según creo)
en que se eternizara por su mano:

5

Bien que se entristesciera el soberano
Achiles, y los hijos del Atreo,
y el que al padre sacó del fuego acheo
al tiempo que caía el ser Troyano.

10

Cuán semejantes son en la ventura
Scipión en la virtud célebre tanto,
y ésta de honestidad flor y belleza.
Ennio de aquél cantó con su rudeza,
yo desta canto con boz ronca y dura,
y plega a Dios le agrade lo que canto.

quan

[f.] 87

[RVF 187]

SONETO 152

Giunto Alessandro a la famosa tomba.

Junto el Magno Alexandro a la famosa
tumba de Achilles, dixo sospirando,
o venturoso tú, que ay quien cantando
engrandesca tu fama gloriosa,

5

E yo la qu'en belleza es una rosa
(cuya igual por demás es ir buscando)
la voy con pinzel tosco rascuñando,
ansí viene su suerte a cada cosa.

10

O de Homero digníssima, y de Orpheo,
y del pastor también que Mantua honora,
que todos tres la fueran sublimando:

Ay hado suyo atroz, contrario, y reo,
que huviste d'encargarla a quien la adora,
y le mengua el valor della tratando.

[RVF 188]

SONETO 153

Almo sol, quella fronde, ch'io sola amo.

Ya fue de ti primero, o Phebo amada
la planta que sola amo, por quien muero,
que un verde representa más entero
que aquel que dio la fruta mal gustada,

que
[87v]

5 Mirémosla detente en tu jornada
detente, no camines tan ligero
que vas haziendo sombra a aquel otero,
y me quitas la vista desseada:
que la sombra que causa aquel collado
10 de a do mi dulce fuego centellea,
donde'l gran Lauro fue pequeña verga.
Creciendo mientras hablo, me ha quitado
la vista del lugar que me recrea
do con su Laura mi alma siempre alverga.

[RVF 189]

SONETO 154

Passa la nave mia colma d'oblio.

Passando va mi nao llena de olvido
por brava mar de noche, y en invierno,
entre Scilla y Charibdes y al gobierno
va el gran señor que me ha contrario sido:

5 De cada remo un pensamiento asido
que al temporal no temen ni al infierno,
la vela rompe un viento húmido eterno
de esperança y desseo, y de gemido.

10 De llanto pluvia, y niebla de desvío
haze affloxar la xarcia trabajada,
qu'es de ignorancias y de error torcida,

Y los rayos del claro Norte mío
se encubren, razón y arte es anegada,
esperança de puerto así es perdida.

se en-
[f.] 88

[RVF 190]

SONETO 155

Una candida cerva sopra l'erba.

Una más blanca cierva que paloma
por entre yerva verde con decoro
me apareció con unos cuernos de oro
quando la primavera a nos assoma.

5 Su vista en mi causó tan gran carcoma
qu'en tierra agena por seguirla moro
como el avaro que por el thesoro
el trabajar por gran deleite toma.

10 Nadie me toque (en un collar traía
escrito de diamantes engastados)
que César quiso fuesse yo eximida,
El sol era ya buelto a mediodía,
y mis ojos no hartos mas cansados,
quando en agua caído vi ser ida.

[RVF 191]

SONETO 156

Sì come eterna vita è veder Dio.

Como a Dios ver es una eterna gloria,
ni dessearse puede, más ni deve
ansí veros en esta vida breve
es felicidad mía muy notoria.

5 Ni tan hermosa veros mi memoria

se acuerda, si a mi vista no le mueve
 engaño, mas yo sé bien que se atreve
 salir en este caso con victoria.

gaño
 [88v]

- 10 Si en el huir no fuéssedes tan lista
 no pretendiera más, que si se bive
 de olor como la fama antigua affirma,
 O si el fuego, o el agua más confirma
 en alguno el bivir (como se escribe)
 por qué obrará en mí menos essa vista.

[RVF 192]

SONETO 157

Stiamo amor a veder la gloria nostra.

Contemplemos amor la gloria nuestra
 con la atención que a su gran ser se deve,
 mira quanta dulçura della llueve,
 y mira qual con verla el sol se muestra
 5 Con que aire hazia la diestra y la siniestra
 aquellos pies y lindos ojos mueve,
 como natura en perfilar la nieve
 de oro y negro y rubies se mostró diestra.

- 10 Mira el campo de flores matizado,
 y mucho más debaxo desta enzina,
 como dessea della ser hollado,
 Mira como su luz el cielo affina,
 y se alegra en ser della arrebolado
 como quando l'aurora se avezina.

[RVF 193]

SONETO 158

Pasco la mente d'un sì nobil cibo.

De un tal manjar cevando voy mi mente
 que a Júpiter no embidio su comida,
 pues con sólo mirar l'alma se olvida
 de otro qualquier dulçor en continente.

- 5 Dentro en mi pecho escrivio diligente
 lo que oygo, que a sospiros mil conbida
 y amor me guía al rostro do bevida
 se gusta de sabor muy excelente.

- 10 Que aquella suave boz, en todo diestra
 con tanta gracia suena y tal dulçura
 que no se puede creer si no es oída
 Un muy pequeño palmo así da muestra
 visiblemente, quanto en esta vida
 pueda arte, ingenio, cielo, y la natura.

De un
 [f.] 89

[RVF 194]

SONETO 159

L'aura gentil che rasserena i poggi.

L'aura que aquestos montes rasserena
 y abiva, en este fresco valle umbroso
 las flores con meneo sonroso,
 sale de quien me da más fama y pena.

- 5 Yo por algo aliviar de mi cadena
 el aire olvido de Arno (aunque sabroso)
 y por dar lumbre al pecho tenebroso
 procuro (y pienso oy ver) mi luz serena.

- 10 En donde gustar suelo tal dulçura
 que amor por fuerça allí me reconduze
 despues me ciega así, qu'en huir tardo.

M despues
 [89v]

Alas he menester, y no armadura
para escapar, mas mi fin se trasluze
pues cerca un yelo soy, de lexos ardo.

[RVF 195]

SONETO 160

Di di in di vo cangiando il viso e'l pelo.

De día en día mudo rostro y pelo,
y mi dulce desseo no se olvida,
y aun hasta agora rama no ay cogida
del árbol que no teme sol ni yelo.

5

Será seca la mar, sin sol el cielo,
primero que no tema y que no pida
su sombra, y que no sea aborrescida
y amada esta mi llaga que mal celo.

10

Remedio de mi daño no lo espero,
hasta que parte a parte me deshaga,
o mi enemiga en mí sea más pía.
Impossible será (dezillo quiero)
que otri que muerte, o ella desta llaga
sanarme pueda, o darme mejoría.

[RVF 196]

SONETO 161

L'aura serena, che fra verdi fronde.

L'aura serena y fresca, que a mi cara
llegar suele de rama en rama dando
me buelve a la memoria, el cómo y cuándo
de amor gusté la dulce y cruda xara

5

Y me parece ver la lumbre clara
que me asconden andándola buscando,
y los cabellos de oro que bolando
hazían entre perlas vista rara,

10

Los cuales esparzia de tal suerte
y bolví a coger tan dulcemente
que de acordar me dello estoy temblando,
El tiempo después fuelos añudando,
al triste corazón tan fuertemente,
que no ay dellos librarle sin la muerte.

y me
[f.] 90

[RVF 197]

SONETO 162

L'aura celeste ch'in quel verde Lauro.

L'aura celeste que en el verde Lauro
inspira, de que Apolo fue vencido,
ansí mi cuello trae sometido
que de mi libertad nada restauro.

5

Tanto en mi puede, quanto en el gran Mauro
Medusa a quien en peña ha convertido,
ni del ñudo ser puedo desasido,
que al sol y al ámbar vence, y vence a lauro.

10

De aquel cabello trato do se enlaza
con gran suavidad el alma mía,
la qual de humildad hago que se vista:
Su sombra con gran yelo me amenaza,
y del temor me buelvo en piedra fría,
que bien me puede hazer piedra su vista.

M 2 Soneto

[RVF 198]

SONETO 163

[90v]

L'aura soave, ch'al sol spiega è vibra.

L'aura que al claro sol desplega y vibra
 el oro que amor hila de su mano,
 me arma un lazo de invierno y de verano,
 que todos los espíritus me cribra,
 5 Médula en hueso alguno, o sangre en fibra
 no tengo que no tiemble, si cercano
 me veo a quien en peso muy liviano
 a su modo mi vida y muerte libra:
 En viendo aquella lumbre a do m'enciendo,
 10 y centellear los ñudos que me asieron,
 o del izquierdo lado, o del derecho,
 Hablar no sé por más que lo pretendo:
 tales las lumbres son que me encendieron,
 y en tan grande dulçura soy deshecho.

[RVF 199]

SONETO 164

O bella man, che mi distringi'l core.

Ay mano que a tu modo así me aprietas
 y el corazón me enlazas con mil ñudos,
 en donde con sus hilos más agudos
 se esmeraron natura y los planetas.
 5 Ay dedos (antes perlas más que netas)
 qu'en mis llagas soléis mostraros crudos
 amor quiere que agora os vea desnudos,
 por mostrarme riquezas tan perfetas.
 Ay blando, lindo, y delicado guante,
 10 que aquel marfil cubriste, y aquellas rosas,
 quién tal despojo en todo el mundo coge?
 O quién viera otro tanto del bolante,
 mas qué incostancia de terrenas cosas!
 ya viene quien del hurto me despoje.

Ay
[f.] 91

[RVF 200]

SONETO 165

Non pur quell'una bella ignuda mano.

Y no tan sola la desnuda mano
 que con mi grave daño se cubría,
 mas la otra, y aun los braços prestos vía
 para estrujar mi pecho humilde y llano.
 5 Mil lazos tiende amor (ninguno en vano)
 entre su casta y nueva gallardia,
 y de tan alto punto los subía,
 que no le llega ingenio, o estilo humano:
 Qué cabello! qué frente! qué blancura!
 10 qué cejas! qué mirar dulce jocundo!
 qué boca angelical! qué melodía!
 Qué perlas! que rubies! qué dulçura!
 con gran razón se admira della el mundo,
 pues vence al mismo sol a mediodía.

[RVF 201]

SONETO 166

Mia ventura, & amor m'havean sì adorno.

Havíame amor hecho y mi ventura
 gracia de un lindo guante recamado,
 con que al fin de mi bien había llegado,
 pensando en la de quien fue cobertura.
 5 Y no me acuerdo el día, o coyuntura

M 3 con
[91v]

que de tan gran riqueza me han privado,
 que de ira y de dolor no esté cercado,
 y lleno de vergüença y de amargura.
 10 O que mi noble despojo no supiese
 yo defender con ánimo constante
 contra el poder de sola una angelita!
 Que alas a los pies no me añadiesse?
 por siquiera quedando con el guante
 vengarme, de quien mi consuelo quita.

[RVF 202]

SONETO 167

D'un bel, chiaro, polito, è vivo ghiaccio.

De un claro y bivo yelo endurecido
 salió el fuego con que me voy quemando,
 tanto que pecho y venas van faltando
 5 y soy sin lo sentir ya consumido.
 La muerte al fin me trae perseguido,
 y con brazo alto me anda amenazando,
 y como trueno, o toro va bramando,
 yo tiemblo de temor como aterido.
 10 Piedad y amor podrían con sus diestras
 como en columnas firmes sustentarme,
 sirviendo entre alma y golpe de remedio.
 Mas no lo puedo creer, ni veo muestras
 en la enemiga mía de algún medio
 aunque desto a mí solo he de culparme.

en la
 [f.] 92

[RVF 203]

SONETO 168

Lasso, ch'i' ardo, & altri non me'l crede.

Ay que me abraso y nadie me lo cree,
 si creen todos, salvo sola aquella
 5 que todo el mundo atrás dexa en ser bella,
 mostrando no creerlo aunque lo vee:
 Infinita beldad dime quién lee
 en mis ojos tan clara mi querella,
 sino lo impide mi contraria estrella,
 qu'en de mí haver piedad no se recree?
 10 Este mi ardor de ti tan mal creído,
 y tu gloria en mis versos repetida,
 creo que a más de mil arder podría,
 Y aun ya (si no m'engaña mi sentido)
 dos ojos veo y una lengua fría,
 en fuego arder después de nuestra vida.

[RVF 204]

SONETO 169

Anima, che diverse cose tante.

Alma que tanto ver nada te espanta,
 ni lo escripto, o leído, ni lo oído,
 ojos vagos, y tú subtil sentido,
 5 que todo se lo dais por orden tanta.
 Por cuánto no quisiérades la planta
 haver visto que a tal os ha traído?
 o no gozar del viso esclarecido
 ni oír la suave boz de su garganta?
 10 Agora con tal luz y con tal brío,
 errar no se podrá la breve vía
 que encaminarnos puede a lo superno

M 4 ò no
 [92v]

Alienta pues al cielo, o alma mía,
por medio de la niebla del desvío.
llevando el claro rayo por gobierno.

[RVF 205]

SONETO 170

Dolci ire, dolci sdegni, è dolci paci.

Paz dulce, dulces iras, y desdenes.
dulce mal, dulce affán, y dulce carga,
habla que aduľcar suele lo que amarga,
qu'en fuego y en dulçura me mantienes,

5

Alienta, o alma mía en tantos bienes
el amargor compensa (que se alarga)
con el honor de amar (qu'es gran descarga)
a quien dixes: tú sola me sostienes.

10

Que alguno por ventura havrá que diga,
de dulce embidia lleno como humano:
Este gran causa tuvo de abrasarse.
También otros tendrán por enemiga
la edad, por tanta prissa en ellos darse,
o porque no nascieron más temprano.

[RVF 206]

CANCIÓN 34

Si 'il dissì mai ch'ì venga in odio a quella

Si tal dixes, qu'en odio venga a aquélla
que vida me es su amor, sin la qual muero:
si lo dixes, el bivar me sea más fiero,
y nunca libre me halle de querella,
si lo dixes, me dañe toda estrella,
y sean de mi valía
temor y celosía,
y la enemiga mía
me sea siempre más fiera y más bella.

5

10

Si lo dixes, l'aljava amor despenda
de plomo en ella, en mí la de oro gaste:
si lo dixes, ablandarla nunca baste,
y cielo y tierra me armen más contienda,
si lo dixes, que aquella que a la senda
de la muerte me embía,
se esté como solía,
sin jamás dulce o pía
mostrarse en hecho, o dicho, antes me offenda

15

20

Si algún tiempo lo dixes, desconsuelo
encuentre siempre en esta breve vía.
Si lo dixes, el ardor qu'en mí se cría
se aumente, quanto en ella cresce el yelo.
Si lo dixes, no vean claro cielo
mis ojos, ni la luna,
ni sol, ni luz alguna,
mas antes tal fortuna
qual la de Pharaón por su mal zelo.

25

30

Si lo dixes, por mucho que lamente
piedad me falte y toda cortesía.
si lo dixes, la boz que antes oía
dulcíssima, se vuelva en inclemente.
Si lo dixes, que siempre descontente
a la que en parte oscura
metida con mesura

35

o en celda, o en clausura

[Si tal]

[f.] 93

M 5 qual
[93v]

humilde adoraría ciertamente.

Mas si no ay tal, que quien me era guarida
 con esperanças en la edad passada,
 gobierne esta mi barca destrozada,
 40 con el timón de su piedad crescida.
 y como antes se muestre enternescida,
 pues yo no he más podido
 que haverme así perdido
 sin ser arrepentido:
 45 mal haze quien tal fe *tan* presto olvida.

Yo no lo dixé no, ni lo diría
 por oro, ni castillos, ni ciudades:
 queden pues en pie bivas las verdades,
 y vaya de caída la falsía.

50 Amor que bien lo entiende le devría
 quitar de tal engaño
 con puro desengaño.
 o cuánto es menos daño
 morir, quien tanta pena padescía.
 55 Por Rachel he servido, y no por Líá,
 ni con otra quisiesse
 bivar, o quien pudiesse
 quando me llame el cielo
 con ella a buelo en el carro ir de Helía.

o quanto
 [f.] 94

[RVF 207]

CANCIÓN 35

Ben mi credea passar mio tempo homai

Yo creía, conforme a lo passado,
 poder gozar ya agora algún descanso,
 sin invenciones procurar de nuevo,
 mas pues de mi señora ya no alcanço
 5 favor, bien ves amor, do me has llevado,
 y que artes, y *que* ingenios busco y pruevo:
 de que no sé si devo⁵
 dolerme, pues ladrón con tal biveza
 me hazes ser de belleza,
 10 qu'en mí tormentos causa tan estraños:
 en mis más nuevos años
 fuera mejor usar lo que al presente
 que errar joven, es menos indecente:

15 Los ojos que solían darme vida,
 de las divinas y altas sus bellezas
 corteses al principio tanto han sido,
 que bivi como quien no en sus riquezas
 mas tiene en otra cosa su guarida,
 y sin jamás averlos offendido,

20 vino a tal mi partido,
 que a mi pesar les soy buelto importuno:
 qu'el pobrezillo ayuno,
 a ratos come lo que en otro estado
 huviera desechado

25 Si embidia haze qu'en mí piedad no se use,
hambre amorosa, y el no poder me excuse.

Que más de mil caminos he tentado,
 provando si sin ellos mortal cosa
 tenerme puede en vida solo un día,
 30 mas l'alma como allí sólo reposa,
 buelve a buscar el sol acostumbrado,

mas
 [94v]

⁵ Accanto a questo verso nell'esemplare della Biblioteca Nazionale di Madrid c'è un appunto a mano ("se si devo").

y aunque soy cera, allá voy a porfia,
 por sólo si vería
 no tanta guardia a lo que más desseo,
 35 y como ave me veo,
 que a do menos pensó se halla asida.
 de la vista subida
 ansi una buelta y otra cojo a tiento,
 de que ardo juntamente y me sustento,
 40 Susténtome en mi muerte y bivo fuego,
 salamandria (manjar maravilloso)
 mas no es milagro, como amor lo quiera:
 quando cordero, un tiempo fui gozoso
 en el hato de amor, y sin sossiego.
 45 me buelvo agora al fin de la carrera.
 Ansi en la primavera
 ay rosas, y en invierno ay nieve e yelo,
 por tanto me desvelo
 50 buscando como de algo me provea,
 si dize que hurto sea
 tan rica dama deve ser contenta,
 que bivan de su haver sin que lo sienta.
 Quién dexa de entender mi larga guerra?
 55 desde que vi los rayos soberanos,
 qu'en mí la vida y condición trocaron?
 quién ay *que* entienda todos los humanos
 sustentos, aunque boje mar y tierra?
 que en el Gange de olor se sustentaron,
 60 aquí también hartaron
 a mí la luz y fuego estando hambriento
 (y aunque sea atrevimiento)
 no conviene ser tal señor tan parco,
 pues xaras tienes y arco
 65 amor no es bien que desseando muera,
 que un buen morir, es honra, y no qualquiera.
 Fuego oculto más arde, y si se aumenta
 pretender encubrirle es demasia,
 amor yo bien lo sé, pues qu'en tus manos
 70 me viste, quando más callando ardía
 mis quexas tengo agora por affrenta,
 que a cercanos doy pena y a lexanos:
 o pensamientos vanos,
 o mundo, ay dó me lleva mi ventura!
 75 de quán grande hermosura
 en el pecho esperança me ha nascido!
 y tiénele oprimido
 la que con fuerça tuya la encadena,
 de que la culpa es vuestra y mía la pena.
 80 Assí de bien amar saco tormento,
 y del pecado ageno perdón pido,
 más del mío, pues yo torcer deviera
 los ojos de tal luz, y aun el oído
 cerrar al Sirenáyco concontento,
 y que mi seno emponçoñado fuera
 85 dello, no me doliera,
 querría antes me diesse ya el postrero
 golpe, quien dio el primero:
 que un modo de piedad es matar presto,
 como no esté dispuesto
 90 hazer menos en mí que suele y quiere:
 qu'el que de pena sale muy bien muere.

en el
[f.] 95

mis
[95v]

Canción mia firme en campo
 seré, qu'es deshonor morir huyendo,
 y a mí mismo reprendo
 95 destas queexas, tan dulce me es mi suerte
 llanto, suspiro, y muerte
 llanto [f.] 96
 siervo de amor que aquestos versos lees,
 bien creo que otro tal qual yo no vees.

[RVF 208]

SONETO 171

Rapido fiume, che d'alpestra vena.

Río, que con tal furia vas gozando
 del nombre que te fue del roer dado,
 conmigo entiendo vas appressurado
 do natura y amor nos van guiando:
 5 Ve pues no cansas, ni te va atajando
 el sueño, y antes mucho de llegado
 a dar al mar el feudo acostumbrado,
 verás un prado en gracias abundando.
 10 Del qual mi sol con rayos soberanos
 la vanda izquierda adorna, de antes yerma
 que mi tardança acusa por ventura:
 Passando besarás sus pies y manos
 y mira que le digas con mesura:
 que l'alma es la prompta, aunque es la carne enferma.

[RVF 209]

SONETO 172

I dolci colli, ov'io lasciai me stesso

El valle do a mí mismo me he dexado,
 del qual partiendo, no ay poder partirme,
 comigo va sin nunca desasirme
 del peso qu'el amor en mí ha cargado.
 5 Yo de mí mismo voy maravillado,
 que con irme, allí siempre estoy más firme
 y es por demás querer dél sacudirme,
 qu'en me alexando le hallo más al lado.
 10 Y qual ciervo que en el lado ascondido
 lleva el harpón, que huye y no descansa,
 antes en aguijando más le duele:
 Así soy yo con el que me ha herido.
 que consumirme y deleitarme suele,
 pues me afflige el dolor, y el huir cansa.

Yo de [96v]

[RVF 210]

SONETO 173

Non dal Hispano Hiberno, al' Indo Hidaspe

No dende Oriente al último Poniente,
 ni desde Septentrión al mediodía,
 mirando todo quanto el orbe cría,
 mas de un Fénix se ha visto eternamente.
 5 Yo también solo soy entre la gente
 a quien piedad se muestra sorda y fría:
 y no entiendo mi suerte, que creía
 successo tener harto diferente.
 Por ella no lo digo, que bien veo
 10 que se hinche quien la mira de dulçura
 tanta es la que de sí siempre derrama.
 Mas porque todo en mí buelva en retama

se burla, o finge aposta (a lo que creo)
que de mis blancas sienes no se cura.

Soneto

[RVF 211]

SONETO 174

[f.] 97

Voglia mi sprona, amor mi guida e scorge

Aguíjame el querer, amor me guía
plazer me tira, el uso me transporta,
halágame esperança y me conhorta
y al triste corazón su diestra embía:
5 El mísero la sigue sin porfía,
tras lo que nuestra ciega guía exhorta,
reina lo sensual, ragion è morta
que de un vago desseo, otro se cría
Virtud, belleza, y gentil acto, junto
10 con dulce hablar, al árbol me han guiado
do me cevo por modos muy extraños,
Mil y trezientos y veinte y siete años
contavan, y eran seis de Abril en punto
quando engolfado fui sin más ver vado.

[RVF 212]

SONETO 175

Beato in sogno, e di languir contento.

Beato en sueño, y de penar contento,
de abraçar sombra, y seguir l'aura estiva,
nado en profunda mar, aro agua biva,
edificio en arena, escrivio en viento:
5 Aposta sigo el sol, aunque bien siento
que su luz mata a mi virtud visiva,
sigo ligera cierva fugitiva
con buey enfermo, coxo, flaco, y lento.
A toda cosa ciego y muy cansado,
10 salvo a mi daño, que éste busco a tiento,
tras Laura, amor, y muerte, me desvelo:
Ansí al año veinteno soy llegado,
y cobro más dolor, pena, y tormento:
en tal signo gusté cevo y anzuelo.

N A toda
[97v]

[RVF 213]

SONETO 176

Gracie ch'a pocchi 'l ciel largo destina.

Gracias qu'el cielo a pocos las destina
rara virtud, y no de humana gente,
gran reposo en cabello refulgente,
en humildad belleza alta y divina:
5 Gala particular y peregrina,
cantar que dentro en la ánima se siente,
celeste andar, y un aire bivo ardiente,
que lo más duro rompe y lo alto inclina,
Mirar *que* a qualquier pecho haze d'esmalte,
10 y aclarar puede noches, y al abismo,
y aun dar vida, o quitar según su grado,
Con el suave hablar, como no falte
un dulce sospirar roto en sí mismo:
son los encantos *que* me han transformado.

[RVF 214]

CANCIÓN 36 Sextina

Anzi tre dì creata era alma in parte

Criada tres días antes era en parte

l'alma *que* huviera de ir tras cosas nuevas,
 y despreciar lo que se tiene en precio,
 sin más considerar su fatal curso,
 5 dubdosa, sola, chiquitica, y suelta,
 de primavera entró en un verde bosque.

y despreciar
 [f.] 98

Nascido había una flor en aquel bosque,
 el día de antes, con raíz en parte
 que apenas la alcançara ánima suelta,
 10 porque había lazos en formas *tan* nuevas,
 y tal plazer precipitava el curso,
 que libertad perder era allí el precio.

Ay dulce y caro, y fatigoso precio,
 que presto me bolviste al verde bosque,
 15 usado a desviarme a medio curso,
 busqué después el mundo parte a parte,
 piedras, o versos, o si yervas nuevas,
 podrán un día hazer mi mente suelta.
 Mas ya entiendo será la carne suelta
 20 del ñudo adonde está su mayor precio,
 antes que antiguas drogas, o más nuevas
 las llagas *suelden* que huve en *aquel* bosque
 de espinas lleno, a do cobré tal parte,
 que salgo coxo, aunque entré con *gran* curso.

D'espinas bien poblado un agro curso
 25 he de acabar, a do ligera y suelta
 planta conviene, y sana en toda parte:
 mas tú señor *que* has de piedad el precio,
 dame tu diestra y en este oscuro bosque
 30 tu sol destruya mis finieblas nuevas.

N 2 dame
 [98v]

Mi estado guarda en las vagezas nuevas,
 que interrumpiendo de mi vida el curso
 me han hecho poblador de umbroso bosque,
 35 y buelve (si ser puede) libre y suelta
 a mi consorte, y sea tuyo el precio,
 si la veo contigo en mejor parte.

Éstas en parte son mis quexas nuevas,
 si tengo precio, o todo ha hecho curso,
 o l'alma es suelta, o presa es en el bosque.

[RVF 215] SONETO 177

In nobil sangue, vita humile e queta.

En sangre no común vida quieta,
 en alto entendimiento pecho puro,
 en juvenil edad fructo maduro,
 5 y en rostro grave un alma alegre y neta.

Ha recogido en ésta su planeta
 más todo el cielo, y le han dado seguro
 de aquel valor que sublimar procuro
 que agotará el ingenio a un gran poeta

Amor y honestidad en ella junto
 10 con una hermosura y loçanía,
 y un acto, y brío que habla con silencio

Y un no sé qué en los ojos, qu'en un punto
 puede a la noche dar la luz del día,
 y amarga hazer la miel, dulce el assensio.

puede
 [f.] 99

[RVF 216]

SONETO 178

Tuto il di piango, e poi la notte quando

Todo el día lloro, y en la noche, quando
reposan ya los míseros mortales,
me hallo en llanto y dóblanse mis males:
ansí consumo el tiempo lamentando.

5 En triste humor mis ojos voy gastando
y en pena el corazón, entre animales
soy tal que las saetas desiguales
de amor me van la paz menoscabando.
Mas ay que de lo qu'el tiempo hazer suele,
10 voy entendiendo, he ya lo más pasado
désta que dizen vida, aunque ella es muerte.
Más culpa agena que mi mal me duele,
pues que piedad no muestra algún cuidado
de ayudarme por más que ve mi suerte.

[RVF 217]

SONETO 179

Già desiai con sì giusta querela.

Si con justa querella he desseado
en hervorosos versos ser oído,
fue porque de piedad fuesse movido
un pecho que anda de verano elado.

5 Y aquella nube de que está cercado,
la rompiesse algún tanto mi gemido,
o que de todos fuesse aborrescido
el velo que de tal luz me ha privado.
Mas ya no voy contra ella odio buscando,
10 piedad sí para mí, que odio no quiero,
estotra no hallo, tan dura es mi suerte.
Su divina belleza voy cantando,
porque quando se acabe el bívar fiero
se entienda quanto me es dulce la muerte.

N 3 ò que
[99v]

[RVF 218]

SONETO 180

Tra quantunque leggiadre donne è belle

Si acaso entre otras damas se ha mostrado
ésta, qu'en todo el mundo par no tiene,
la luz con su presencia les detiene
como haze el sol a todo lo estrellado.

5 Al oído el amor me ha susurrado
mientras ésta en la vida se sostiene,
bueno es bívar, mas si su fin le viene,
mi reino y la virtud havrán faltado.
Como si luna y sol Naturaleza
10 al cielo, al aire el viento y a la tierra
las plantas, y a la mar agua y pescado,
Y al hombre huviessse de su hablar privado:
tanta amenaza y muy mayor tristeza,
si sus ojos la escura muerte cierra.

[RVF 219]

SONETO 181

Il cantar novo, e'l pianger de gli augelli.

Al redoblar de boz y dulce canto
que de los ruiseñores hazía el día,
se suele entremeter, con l'harmonía
que de las aguas se oye tanto, o quanto,
5 Aquella que de nieve trae el manto,
y los cabellos de oro, en que falsía

AI
[f.] 100

nunca se halló de amor, al son que embía
 peinando al blanco viejo, me levanto.
 10 Así despierto a saludar l'aurora,
 y al sol que trae, y al otro de que he sido
 flechado en mi principio, y más agora.
 Y los vide algún día haver salido
 a la par, en un punto, y en un'hora,
 y él, del cielo quedar escurescido.

[RVF 220]

SONETO 182

Olnde tolse amor l'oro è di qual vena.

Adónde halló el amor la rica vena
 de oro tan acendrado? de qué espinas
 cogió tan lindas rosas? dó tan finas
 5 eladas, a que dio su pulso y vena?
 Y aquellas perlas do quiebra y enfrena
 las dulcissimas hablas peregrinas?
 y de dónde bellezas tan divinas
 de frente como el cielo, o más serena?
 10 De qué ángeles cogió, y de qué esfera
 aquel suave son que así me atierra?
 que ha dexado mi vida en solo un pelo.
 De qué sol procedió luz tan entera
 de aquellos ojos? paz mía y mi guerra,
 qu'en medio me arden del fuego y del yelo?

N 4 que
 [100v]

[RVF 221]

SONETO 183

Qual mio destin, qual forza, o qual inganno.

Quál fuerça, o quál destino, o quál engaño
 me buelve al campo estando desarmado?
 pues soy vencido, y quando he bien librado,
 5 temor cobro, y si muero ay mayor daño:
 Daño no, mas provecho: tan estraño
 es aquel resplandor que me ha cercado,
 sin que jamás un punto aya afflojado,
 aunque he llegado ya al vigéssimo año.
 10 De muerte siento tragos si despliega
 los ojos dende lexos centelleando,
 mas si después más cerca me los hallo,
 Con tal dulçura amor viene picando,
 qu'es por demás dezillo ni pensallo,
 que mi ingenio aunque buele allá no llega.

[RVF 222]

SONETO 184

Liete e pensose, acompagnate e sole

Dezid señoras como así penando
 vais alegres, y solas por tal vía?
 a dó queda la vida y muerte mía,
 que irse con vos solía solazando?
 5 tratando de aquel sol imos gozando
 penamos por su dulce compañía,
 de que embidia nos priva, y celosía
 qu'el bien de otri en mal suyo va trocando.
 Quién al amante puede poner freno?
 10 al'alma nadie, al cuerpo ira y dureza,
 que nos a ratos, y ella agora siente:
 Qu'el corazón se ve claro en la frente,

tratan-
 [f.] 101

tan demudada vimos su belleza,
y de sus ojos tan bañado el seno.

[RVF 223]

SONETO 185

Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro,
Quando en la mar su carro ha el sol bañado
y se acerca la noche a mí importuna,
al cielo, a las estrellas, y a la luna
me quexo del mal rato aparejado:
5 Y a la que de mí siempre se ha burlado
mis penas todas cuento de una en una,
y trato con amor, con mi fortuna
comigo, y con el mundo de mi estado.
Reposo y sueño, entrambos se me han ido,
10 suspiros no me dexan hasta el día,
y lágrimas también que han acudido.
Después el alva al fosco aire desvía
de mí no, porqu' el sol *que m'ha herido,*
sólo puede aplacar la pena mía.

N 5 Soneto

[RVF 224]

SONETO 186

S'una fede amorosa, un cor non finto,
Si una amorosa fe nada fingida,
si un dulce padescer, si un comedido
desseo, si un querer todo encendido
sin que la honestidad sea offendida,
5 Y si un alma en la frente conocida,
y un son de boz apenas proferido,
de miedo, o de vergüença detenido,
y si una amarillez de amor nascida,
Si a otri más amar que no a sí mismo
10 y si andar lamentando en todo el año
si de ira y de congoxas sustentarme,
Si arder de lexos, y de cerca elarme,
son causa de gustar tal paraxismo,
será la culpa vuestra y mío el daño.

[101v]

[RVF 225]

SONETO 187

Dodici donne honestamente lasse.
A doze damas vide algo cansadas
(mas un sol, y onze estrellas relumbrando)
andarse en una barca solazando
qu' el nombre escurescía a las passadas,
5 Sin excepción de aquellas dos mentadas,
una qu' el vellocino iba buscando,
y otra que dexó triste y lamentando
a Troya en ver sus torres abrasadas.
Después en triunfal carro pomposo
10 las vide, y Laura entre ellas assentada
cantando con su rara melodía:
O vista peregrina nunca usada,
Typhis y Authumedón par venturoso
pués merescéis guiar tal compañía.

Despues
[f.] 102

[RVF 226]

SONETO 188

Passer mai solitario in alcun tetto

Qué ave tan solitaria se vio en techo
 que me iguale? o qué fiera tal ha havido
 en se ausentando el sol esclarecido
 que a mis ojos da siempre satisfecho?
 5 Pues mi contento en llanto es ser deshecho,
 duelo el reír, assensios lo comido,
 la noche affán, lo claro escurescido,
 y duro campo de batalla el lecho,
 Padre de muerte el sueño es ciertamente
 10 que haze al corazón hazer desvío
 del pensamiento que le tiene en vida:
 Ribera única linda floresciente,
 y tú tierra, qual otra no ay sabida,
 vos le tenéis, y yo lloro el bien mío.

[RVF 227]

SONETO 189

Aura che quelle chiome bionde e crespè

Aire que los cabellos encrespando
 y moviendo los vas con tal decoro,
 y eres movido tú por el mismo oro,
 qu' en mil lazos después vas añudando:
 5 En los ojos do estás, de allí picando
 me van dulces abispas, de que lloro,
 y vacilando busco mi thesoro,
 como topo que abrigo anda buscando,
 Que pienso ya encontrarlo, e ya me veo
 10 lexos, ya tomo alivio, ya desmayo
 en ver que mi desseo se me ataje.
 Quedad pues aire vos, y el bivo rayo
 y vos río que vais como correo:
 o quién con vos trocara este viaje.

y eres
[f. 102v]

[RVF 228]

SONETO 190

Amor con la man destra il lato manco

Abrióme amor por el siniestro lado,
 y allí dentro plantado de su mano
 dexó un Lauro tan verde y tan loçano,
 que atrás toda esmeralda le ha quedado.
 5 Mi sospirar continuo y el arado
 de pluma, con el riego tan a mano
 de mis ojos, al cielo soberano
 hizieron que su olor aya llegado:
 Fama, virtud, honor, y gallardía,
 10 y en hábito galán casta hermosa,
 raíces son de aquesta noble planta:
 Tal en mi pecho l'hallo noche y día,
 felice carga, y con ánima pura
 la adoro humilde como a cosa santa.

felice
[f.] 103

[RVF 229]

SONETO 191

Cantai, or piango, e non men di dolcezza.

Canté, mas lloro agora, y tal dulçura
 siento, qual el cantar en mí ha causado,
 que a la ocasión, y no a lo efectuado
 mis pensamientos tiran con gran cura:
 5 Dureza juntamente con blandura,

acto cortés humilde, y denodado
 de allí sacó, sin serme esto pesado,
 ni rompen los desdenes mi armadura.
 Use conmigo amor a su manera,
 10 y el mundo, y mi señora y mi fortuna,
 que no pienso de ser menos contento
 Sospire, arda, lamente, pene, o muera,
 tal ser no le ay debaxo de la luna,
 tan dulce es la razón de mi tormento.

[RVF 230]

SONETO 192

Ipiansi, hor canto, ch'el celeste lume.

Lloré, mas canto agora, qu'el sol mío
 su luz clara a mis ojos ya no cела,
 donde el honesto amor claro revela
 su dulce fuerça, y su sancto desvío:
 5 Sacar solía de lágrimas tal río,
 por acortar de mi bivar la tela,
 que era pensar salir a remo y vela
 y aun con alas, no po[c]o desvarío:
 10 Tal era el llanto, y de tan larga vena,
 y tan lexano el puerto, y tan esquivo
 qu'el pensamiento aun llega allá con pena:
 Mas ya no Palma, o Lauro, mas Olivo
 piedad me embía, el tiempo reasserena,
 y el llanto enxuga, y quiere aún verme bivo.

que
[103v]

[RVF 231]

SONETO 193

I' mi vivea di mia sorte contento

Con mi suerte bivía muy contento
 sin lágrimas, y sin embidia alguna:
 que si en otros más diestra es su fortuna,
 no igualan mil plazer a un tormento.
 5 Los ojos, por quien nunca me arrepiento
 de mis penas, ni quiero menos una,
 tal niebla los obfusca, que ninguna
 luz queda ya del sol de mi sustento.
 10 O piadosa natura y fiera madre
 quién tal poder te ha dado y tan contrario
 de hazer, y deshazer, según te antoje?
 Mas tú cómo consientes summo Padre,
 (pues todo el poder sale de un armario)
 que otri de un tal don tuyo nos despoje?

[RVF 232]

SONETO 194

Vincitore Alessandro l'ira vinse

Ira de que Alexandro fue sobrado
 en parte l'hizo menos que Philippo,
 que importa que Pírgótele, o Lisippo
 l'entallen? o de Apelles ser pintado?
 5 Por ira así Tideo se ha desmandado,
 que muriendo roía a Menalippo:
 ira a Silla acabó, con el gran hippo
 de ver en su poder a Granio atado.
 10 Valentiniano pena semejante
 gustó por ira y Áyax Telamonio
 por ira también fue contra sí fuerte.

Ira
[f.] 104

Ira es breve furor, que si adelante
 passa, buelve al airado en un demonio.
 y le causa vergüença, y aun la muerte.

[RVF 233]

SONETO 195

Qual ventura mi fu quando da l'uno

Qué venturoso fui quando agravado
 de un accidente vide, y algo escuro,
 un ojo de los dos que a buen seguro
 no ay otros tales dos en lo poblado,

5

Que por supplir en parte lo ayunado
 bolviendo a ver a quien sola procuro,
 se me mostró el amor muy menos duro,
 aunque aya lo de atrás acumulado,

10

Porque del ojo (más del Sol) derecho
 de mi señora vino al ojo mío.
 el mal que me deleita y no me duele.

Y como que tuviera lleno el pecho
 de entendimiento, o qual cometa suele
 tal corriendo a mí vino sin desvío.

el mal
 [104v]

[RVF 234]

SONETO 196

O cameretta che già fosti un porto.

O cámara, que un tiempo fuiste puerto
 a mi diurna tormenta más pesada,
 en un nocturno llanto eres tornada.
 que traigo de vergüença el día encubierto.

5

O camichuela, mi reposo cierto
 a tanto affán, ay cómo amor bañada
 te buelve, con la mano delicada
 que a mí solo es tan cruda a tan gran tuerto.

10

No huyo del secreto mi reposo,
 mas de mí mismo, y del pensar ligero.
 que me alça algunos ratos hasta el Polo:

El vulgo a mí enemigo, y odioso
 (quién tal pensó) por mi refugio quiero
 tan grande es mi temor de verme solo.

[RVF 235]

SONETO 197

Lasso, amor mi trasporta ov'io non voglio.

Ay que a su posta amor me ha transportado
 y salgo del dever, aunque lo siento,
 ansí a la qu'en mí ha puesto el summo assiento
 más importuno soy siempre y pesado.

5

Nunca navío fue con tal cuidado
 de peñas apartado a remo y a viento,
 quanto procuro yo con muy gran tiento
 ver mi barco de orgullo desviado.

10

Mas lagrimosa lluvia y fieros vientos
 de infinitos sospiros le han echado
 en mi mar, siendo noche y bravo invierno

Cargado para sí de mil tormentos
 y para otro de enojos, destrozado,
 las velas ya perdidas y el gobierno.

Nunca
 [f.] 105

[RVF 236]

SONETO 197

Amor io fallo, e veggio 'l mio fallire

Amor yo voy errado, y bien lo entiendo,
 como el *que* fuego trae dentro en el seno,
 dond'el dolor se aumenta lo *que* es bueno,
 y quasi la razón se va perdiendo.

5

Solía mi desseo ir deteniendo
 por no turbar un rostro tan sereno.
 no puedo más *que* me has quitado el freno
 y de desesperado voy saliendo.

10

Si el alma pues a tal trance se pone,
 que por cobrar salud todo se tiente:
 la culpa es de tu espuela tan esenta.

Mas la beldad de Laura lo dispone,
 y su gracia, haz tú amor *que* ella lo sienta,
 y mis culpas a sí misma perdone.

O Cancion

[RVF237]

CANCIÓN 37. Sextina.

No ha tanti animali il mar fra l'onde

No ay tantos animales en las ondas
 ni menos sobr'el cerco de la luna
 tantas estrellas vido alguna noche,
 ni tantas aves buelan por los bosques,
 ni aun tantas yervas nascen en el campo,
 quantos son mis suspiros cada tarde.

5

De día en día espero alguna tarde
 que de mí aparte tan continuas ondas,
 y sossegar me dexen en algún campo,
 que nadie acá debaxo de la luna
 pasó tantos martirios, y los bosques
 lo saben, donde bivo día y noche.

10

Yo no tuve jamás quieta noche,
 mas suspirando voy mañana y tarde
 después que ciudadano soy de bosques,
 y antes *que* pare, el mar será sin ondas,
 y al sol dará la luz la escura luna,
 y flores no terná de Abril el campo.

15

Consumiéndome voy de campo en campo,
 pensando y lamentando día y noche
 sin más sosiego haver que ay en la luna,
 sacando unos suspiros en la tarde
 que pueden mover selvas, y unas ondas,
 que bastaran regarlas y a los bosques

20

Los pueblos me dan pena, y de los bosques
 rescibo alivio, porque por el campo
 al son voy desfogando de las ondas
 por el silencio dulce de la noche
 do espero todo el día qu'en la tarde
 el sol parta y lugar tenga la luna.

25

O si ya con el curso de la luna
 me adormesciese entre estos verdes bosques
 y aquesta que ante tiempo trae la tarde,
 conmigo y con amor, en aquel campo
 viniessse a estarse al menos una noche,
 y no saliesse el sol dentre las ondas

35

Al son de tristes ondas, y a la luna
 canción hecha de noche entre estos bosques
 rico campo verás mañana y tarde.

Los
[f.] 106

[RVF 238]

SONETO 198

Real natura, angelico intelletto

Alma preclara, angélico intelecto,
 prompta vista, real naturaleza,
 providencia veloz de grande alteza,
 dignissima de hallarse en tal subjecto.

5

Un número de damas siendo electo
 por adornar la fiesta con belleza,
 aquel juicio entero con presteza
 dellas escoje el rostro más perfecto.

O 2 Y la-

[106v]

Y las que en días exceden, y en fortuna,
 señala que se aparten con la mano,
 y a Laura solamente se acaricia:

Y ojos le besa y frente el muy humano
 de que se alegran todas una a una,
 yo voy de embidia lleno y de cobdicia.

10

[RVF 239]

CANCIÓN 38. Sextina.

La ver l'aurora che si dolce l'aura

Hazia l'aurora, quando suele l'aura
 en primavera ya mover las flores,
 y dar tono las aves a sus versos,
 suspiros tan suaves en el alma
 mover siento, por quien les haze fuerça,
que me es forçoso dar buelta a mis queexas .

5

O si templar supiesse yo mis queexas,
 de modo que ablandassen algo a Laura
 y viesse *que* ella misma es quien me fuerça:

10

mas antes se verán de invierno flores,
 que amor floresca en esta gentil alma,
 la qual ni da por prosas ni por versos.

15

Quántas lágrimas (triste) y quántos versos
 en mi tiempo esparzí, y en quántas queexas
 he procurado hazer blanda aquell' alma,
 mas ella está como una peña a l'aura
 que aunque hojas mover suele y tiernas flores
 no mueve punto alguno de su fuerça.

20

Solia amor vencer hombres por fuerça,
 y aun dioses (según se halla escripto en versos[]),
 y al abrir lo prové yo de las flores:
 agora amor ni mis continuas queexas,
 ni mi humildad hazer pueden *que* Laura
 sacar quiera de pena o vida esta alma.

Solia

[f.] 107

25

Saca tu ingenio al campo, o misera alma
 este tercio postrero, muestra fuerça
 en quanto te sostiene en vida l'aura
 que no ay cosa que no puedan los versos
 qu'en áspides también engendran *queexas*
 y al yelo tambien suelen dar sus flores.,

30

Que pues ya todo ríe con mil flores,
 no puede ser que aquella angélica alma
 el son no sienta de amorosas queexas,
 Y si mi triste suerte es de más fuerça

35

lamentando y cantando con mis versos
 iré caçando con buey coxo l'aura.
 En redes cojo l'aura, en yelo flores,
 y tiento en versos sorda y rígida alma

que no precia de amor fuerça ni quexas.

[RVF 240] SONETO 200

I'ho pregato amor, e nel riprego.

Mil veces al amor rogué y le ruego
que me escuse con vos mi dulce pena
y mi amargo dulçor, si con fe llena
de la derecha vía me doblego:

O 3 y mi
[107v]

5 Yo no puedo negar, ni jamás niego,
que a la razón (*que al'alma buena enfrena*)
no tenga mi querer por la melena,
y que al cabo le sigo, aunque reniego.
10 Vos con el pecho que de tanta alteza,
y de tanta virtud adorna el cielo,
quanta jamás salió de pía estrella,
Devéis dezir piadosa y con llaneza
qué puede éste, si el pobre va de buelo
por ser tan desseoso, e yo tan bella?

[RVF 241] SONETO 201

L'alto signor, dinanzi a cui non vale.

Aquel señor que ante él nada aprovecha
huir, ni s'asconder, ni otra guarida,
me tuvo de plazer l'alma encendida
con una ardiente y amorosa flecha:

5 Y aunque fue la primera harto derecha,
y de muerte, por dar mayor herida,
con xara en agua de piedad teñida
de aquí, y de allí me assalta, y más m'estrecha.

10 De una llaga reboça fuego y llama,
destotra por mis ojos la querella
ondas saca por sólo lo que veo.
Y con dos fuentes sola una centella
no se apaga del fuego que me inflama,
antes por la piedad cresce el desseo.

no se
[f.] 108

[RVF 242] SONETO 202

Mira quel colle o stanco mio cor vago.

Hazia el collado mira, o pecho vago
en donde ayer quedó la que solía
de nos dolerse, que hora bien querría
sacar de nuestros ojos un gran lago.

5 Buelve, que yo de sólo estar me pago
y ve si del dolor qu'en mí se cría
mudar tiempo, o ventura algo podría,
o de mi mal partícipe y presago.

10 Mas cómo de mí mismo así me olvido?
hablando al coraçón como que fuesse
aquí comigo? o vano pensamiento

A mi partida ya me acuerdo y siento
que se escondió temiendo le traxesse,
y que en sus ojos queda allá metido.

[RVF 243] SONETO 203

Fresco, umbroso, fiorito e verde colle.

Collado verde, umbroso, florecido
 donde hora está pensando, hora cantando
 o del cielo el poder manifestando
 la que al mundo ha quitado su sonido:
 5 Mi coraçón que me ha puesto en olvido
 por ella, y fue acertado, y muy más quando
 no vuelva, las señales va notando
 de sus pies y mis ojos encogido.
 Y a cada passo dize, Qué sosiego
 10 me fuera, si aquel viera aquesta seña
 a quien el bivar es ya tan penoso:
 Ella se ríe, y tómallo por juego
 y te haze paraíso venturoso,
 e yo sin coraçón me quedo peña.

O 4 no buelv-
 [108v]

[RVF 244]

SONETO 204

Il mal mi preme, e mi spaventa il peggio.

El mal me opprime y espanta, porque veo,
 tan ancha por delante y llana vía
 que entrado he en semejante frenesía
 que tú, llevado de otro tal desseo:
 5 Ni sé si a Dios paz pida, o guerra, ay reo
 qu'el daño es grave, y fea en demasía
 la affrenta, mas qué vale tal porfia?
 pues contrariar al cielo es devaneo.
 Y aunque de tal honor como has mostrado
 10 no soy digno que amor t'engaña a tuerto,
 y tu opinión de mí no es acertada.
 Con todo esto, mi voto es que buscado
 por nos el cielo sea y su morada,
 que es lexos, breve el tiempo, y poco cierto,

[RVF 245]

SONETO 205

Due rose fresche, e colte in paradiso.

Ante de ayer de Mayo primer día
 un sabio antiguo amante presentava
 dos rosas, una a Laura, otra a mí dava:
 don que del paraíso parecía.
 5 Y con un aire tal las repartía
 que a qualquier pecho enamorar bastava
 la alteración que dello resultava
 en nuestros rostros bien se descubría
 Un semejante par dó puede hallarse?
 10 nos dixo, quasi riendo y suspirando,
 teniendonos a entrambos abraçados.
 Tanto con rosas y hablas regalados
 que aún temo agora, y también voy gozando,
 o dignos actos de nunca olvidarse.

Ante
 [f.] 109

[RVF 246]

SONETO 206

L'aura che il verde Lauro, e l'aureo crine.

L'aura qu'el verde Lauro blandamente,
 y áureos cabellos aspirando mueve,
 con sus lindezas haze que se aprueue
 poder estar del cuerpo l'alma absente:
 5 O rosa de entre espinas refulgente

quándo será qu'el mundo otra tal prueve?
 esta alma a Dios supplica come deve
 que me excedas en días luengamente.

10 Tanto que yo no sienta el grave daño
 del mundo quando sin su sol se vea,
 ni mis ojos que luz otra no tienen,
 Ni el alma qu'en sola ella se recrea,
 ni mis orejas que tan promptas vienen
 a gozarse de oír un bien tamaño.

O 5 ni mis
 [109v]

[RVF 247] SONETO 207

Parrà forse ad alcun, ch'in lodar quella.

Si piensa alguno qu'en loar aquella
 que acá en la tierra adoro, que me alargo,
 y sin considerarlo me haze cargo
 que la hago santa y sabia, casta y bella.
 5 Yo digo lo contrario, con tal que ella
 a mi corto dezir no ponga embargo,
 siendo digna de ingenio muy más largo
 el que no me creyere, venga a vella,
 10 Yo sé que me dirá: lo que éste aspira
 basta estancar Athenas con Arpino,
 y de Mantua y de Smirna l'alta lira,
 Lengua mortal no puede el ser divino
 suyo alcançar, amor la instiga y tira,
 y no por elección, mas por destino.

[RVF 248] SONETO 208

Chi vuol veder quantunque può natura
 El que quisiere ver lo que natura,
 y el cielo puede acá, venga a ver ésta,
 que es sola un sol, y el mundo es tambien desta
 sentencia, aunque del bien tan poco cura.

5 Y venga presto, pues la parca dura
 en lo bueno llevar, es muy más presta,
 y a lo contrario quasi no molesta,
 que cosa mortal bella poco dura.

10 Verá si viene a tiempo la costumbre
 Real con la virtud y loçanía
 concordés en un cuerpo aposentarse.

Dirá también: Que si mi poesía
 es muda, la enmudesce su gran lumbre,
 mas si se tarda, habrá de lamentarse.

y venga
 [f.] 110

[RVF 249] SONETO 209

Qual paura ho quando mi torna a mente
 Las vezes que me passa por la mente
 como a mi Laura vi quedar cuidosa,
 temblando estoy, y cierto que no ay cosa
 qu'en mi coraçón sea más frequente.

5 Así la veo estar tan hùmilmente
 entre otras lindas damas, como rosa
 entre flores, ni alegre ni penosa,
 como quien teme, y mal otro no siente.

10 Depuesta ya su usada gallardia
 las perlas, y guiraldas, y atavíos,
 la risa, y el cantar, y hablar humano:
 En tal dubda dexé la vida mía,
 pensamientos agora, y sueños fríos

me assaltan, quiera Dios *que* sea en vano.

Soneto

[RVF 250]

SONETO 210

[110v]

Solea lontan in sonno consolarme

En sueños desde lexos consolarme
solía con su rostro de alegría
mi Laura, mas tan triste aora la vía
que no ay de pena, o miedo asegurarme.

5

Qu'en su vista hartas vezes presentarme
piedad y dolor grave parecía
y oír cosas que fácil les sería
de gozo y d'esperança despojarme.

10

No te recuerdas (di) de la postrera
vista (dize ella) que huve de bolverme
quando tus ojos más se enternescieron?
Ni yo quise dezirlo, ni pudiera
pues sabe lo que entonces te encubrieron,
qu'en la tierra de oy más no podrás verme.

[RVF 251]

SONETO 211

O misera & horribil visione

O misera visión triste, espantosa,
es en efecto muerta sin más cuenta
la que mi vida hacía ser contenta
en pena y esperança deleitosa?
5 Mas cómo puede ser que tan gran cosa
de suyo, o de otro modo no se sienta?
naturaleza y Dios no lo consienta,
y mi sospecha quede mentirosa.

5

10

Con todas estas dubdas determino
creer que ver podré como solía
la *que* a mi es vida, al mundo honor divino:
Mas si rompió la cárcel do bivía
por se bolver al cielo de a do vino,
querría ver ya mi postrimer día.

Con

[f.] 111

[RVF 252]

SONETO 212

In dubbio di mio stato hor piango hor canto

En dubda de mi estado, lloro, o canto,
espero, o temo, y en suspiro, o rima
descanso: qu'el amor siempre su lima
exerce en este pecho tanto o quanto
5 Podré ver aquel rostro hermoso y santo
qu'en mis ojos su luz passada imprima?
ay triste no lo sé, tanta es mi grima
que temo dar en un perpetuo llanto.

5

10

Mas si ella es ida al cielo, su vivienda
no se empachará dellos en la tierra
de que ha sido el gobierno, sol, y rienda:
En tal temor, y en tal perplexa guerra
bivo sin ser quien fui, como el *que* senda
dubdosa encuentra, y teme, y al cabo yerra.

[RVF 253]

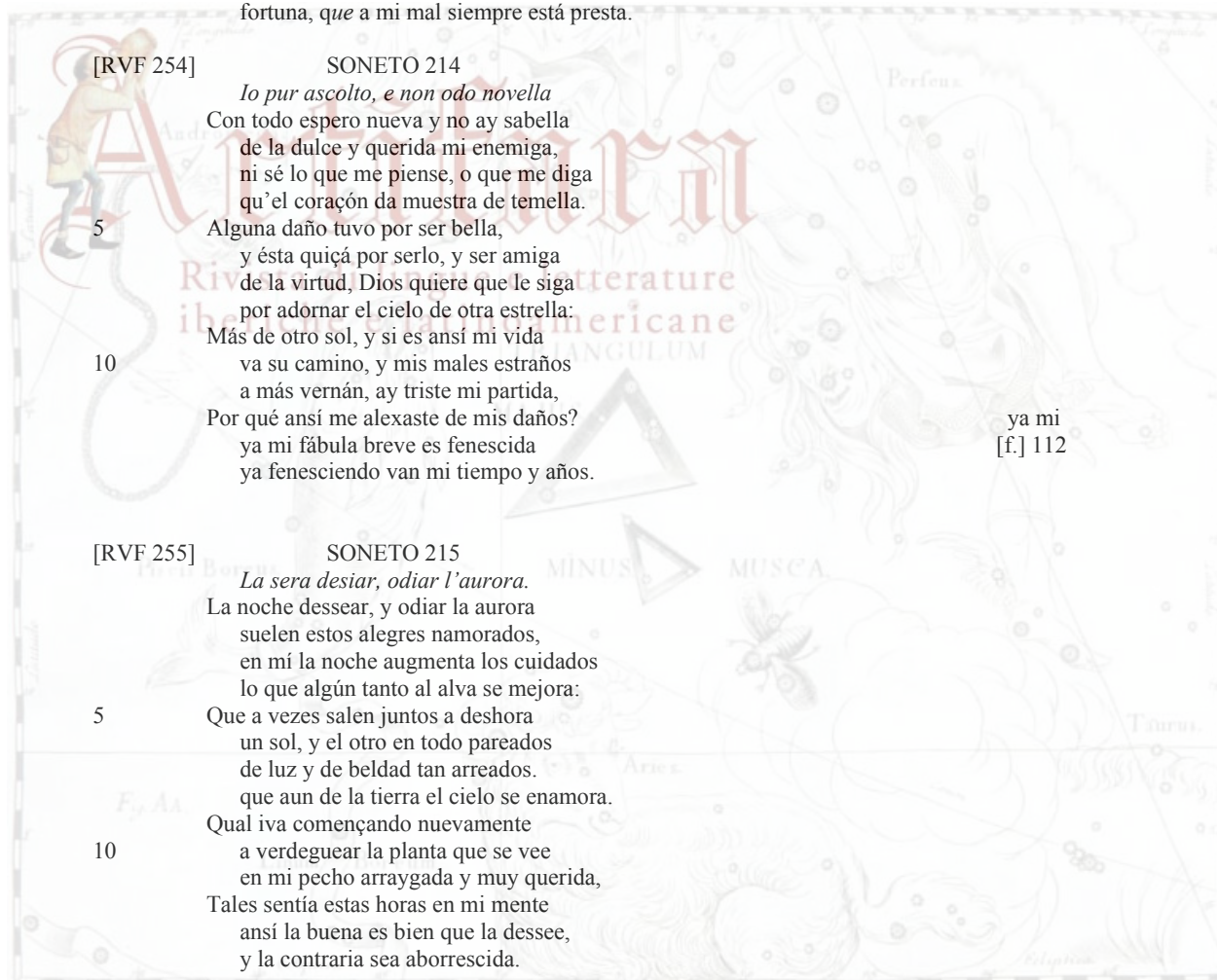
SONETO 213

O dolci sguardi, o parolette acorte.

Mirar y hablar dulcissimo amoroso

- ay cuándo os podré ver como solía?
y a vos cabellos de que amor texía
el lazo para mí tan deleitoso?
5 Ay rostro por quien falta mi reposo
de día en día más por suerte mía,
ay dulce y engañosa cortesía
darme un plazer que sea tan costoso.
10 Y si acaso de aquel mirar suave
en donde mi bivar (triste) se anida
dulçura alguna me ha venido honesta,
Porque me alexe, y della me despida,
de repente trotón me embía o nave
fortuna, *que* a mi mal siempre está presta.

y a vos
[111v]



- [RVF 254] SONETO 214
Io pur ascolto, e non odo novella
Con todo espero nueva y no ay sabella
de la dulce y querida mi enemiga,
ni sé lo que me piense, o que me diga
qu'el corazón da muestra de temella.
5 Alguna daño tuvo por ser bella,
y ésta quiçá por serlo, y ser amiga
de la virtud. Dios quiere que le siga
por adornar el cielo de otra estrella:
10 Más de otro sol, y si es así mi vida
va su camino, y mis males estraños
a más vernán, ay triste mi partida,
Por qué así me alexaste de mis daños?
ya mi fábula breve es fenescida
ya fenesciendo van mi tiempo y años.

ya mi
[f.] 112

- [RVF 255] SONETO 215
La sera desiar, odiar l'aurora.
La noche dessear, y odiar la aurora
suelen estos alegres namorados,
en mí la noche aumenta los cuidados
lo que algún tanto al alva se mejora:
5 Que a vezes salen juntos a deshora
un sol, y el otro en todo pareados
de luz y de beldad tan arreados.
que aun de la tierra el cielo se enamora.
10 Qual iva comenzando nuevamente
a verdeguear la planta que se vee
en mi pecho arraygada y muy querida,
Tales sentía estas horas en mi mente
ansí la buena es bien que la dessee,
y la contraria sea aborrescida.

- [RVF 256] SONETO 216
Far poteß'io vendetta di colei.
Vengança hazer pudiesse yo de aquella
que con mirarme y hablarme me destruye,
y por más pena darme asconde y huye
la luz que dexa atrás a toda estrella:
5 Ansí en mi corazón haze tal mella,
que por puntos mi vida disminuye,
y como león ruge, y aun me arguye
quando affloxar devría mi querella.

y como
[112v]

10 L'alma que a braços anda con la muerte
de mí se parte, y de su ñudo suelta
se va tras la que le ha siempre affligido:
E yo me espanto de que alguna buelta
el sueño no le rompe con gemido
al abraçar y hablar de alguna suerte.

[RVF 257]

SONETO 217

In quel bel viso, che io sospiro, e bramo.

Al rostro por el qual sospiro y bramo
fixas tuve mis lumbres muy intensas.
quando amor, como quien dize: Qué piensas?
a mí tendió la mano que más amo.
5 Preso allí el coraçón como ave en ramo
o pesce en el anzuelo, sus defensas
no procuró, ni dió por las defensas
que a sentido ocupado no ay reclamo.
10 Mas la vista privada de su objecto
como soñando vâ tras de su guía,
que sin ella su bien es imperfecto.
Entre una y otra gloria el alma mía
un gozo allá del cielo muy perfecto
con un dulçor estraño recibía.

[RVF 258]

SONETO 218

Vive faville uscian de duo bei lumi

Una encendida llama procedía
de dos claras estrellas fulgurando
y desde un sabio pecho sospirando
tan dulce suavidad a mí venía
5 Que solo el acordarme de aquel día
paresee que me acaba, y muy más quando
pienso en como mi espíritu faltando
iva con las mudanças que sentía.
10 El alma mía en pena exercitada
no pudo en plazer tanto sustentarse
(tal fuerça cobra la prescripta usança)
Ansí al gusto del bien tan poco usada
entre un temblor de miedo y de esperança
estuvo quasi por de mí apartarse.

Una

[f.] 113

[RVF 259]

SONETO 219

Cercato ho sempre solitaria vita

Buscado he siempre solitaria vida
(son buen testigo el campo y las riberas)
sólo por me alexar de las carreras
que del cielo amortiguan la subida.
5 Que si mi voluntad fuera cumplida
ya tú dulce Thoscana no me vieras,
y aún tú Sorga en tu playa me tuvieras,
pues al lamento y canto más combida,
10 Mas la fortuna a mí siempre enemiga,
me lleva donde sienta más tormento
en mi thesoro ver mal empleado,
Aunque a la mano ya se ha hecho amiga
que escribe ya quiçá más acertado
Laura y amor lo saben, yo lo siento.

P en mi
[113v]

[RVF 260]

SONETO 220

In tale stella duo begli occhi vidi.

Una figura vide en tal estrella
 de honestidad tan llena y de dulçura
 y de un tan grande extremo en hermosura
 qu'en nada tengo al resto fuera della:
 5 La Griega que a Troyanos dio querella
 no la iguala, aunque della el nombre oy dura,
 ni quantas nos presenta la escriptura,
 pueden hazer en ésta alguna mella.
 Ni la linda Romana que con hierro
 10 rompió su casto pecho muy contenta,
 ni Polycena, Isíphile, ni Argía,
 Esta excelente es gloria (si no yerro)
 al mundo, y a mí extremo de alegría,
 mas vino tarde y más presto se absenta.

[RVF 261]

SONETO 221

Qual donna attende a gloriosa fama

La que pretende haver gloriosa fama
 de ser, y de valor, y cortesía
 los ojos ponga en la enemiga mía,
 a quien señora mía el mundo llama
 5 Cómo se alcança honor, cómo Dios se ama,
 cómo se junta honesto y gallardía,
 se aprende allí, y aquella recta vía
 del cielo que la enciende en biva llama.
 Allí el hablar que estilo no le llega,
 10 y el callar a su tiempo, y las costumbres
 de que exprimir no puedo ni una parte:
 mas la beldad que a qualquier hombre ciega
 no se desprende allí, que aquellas lumbres
 se alcançan por ventura y no por arte.

Como
[f.] 114

[RVF 262]

SONETO 222

Chara la vita, e dopo lei mi pare.

Chara la vida y luego me parece
 qu'en dama honestidad pura se vea,
 trocad honrada madre, qu'es muy fea
 la cosa donde honestidad fallece:
 5 Y la que del honor se desguarnesce
 no bive ya, ni dama es, ni lo sea,
 y aunque paresca serlo, no se crea
 qu'es más que muerta, y penas mil meresce.
 Ni de Lucrecia soy maravillado
 10 sino como al morir menester fuesse
 hierro, sin que bastasse el dolor solo,
 Vengan los sabios que ay de polo a polo
 a ventilarlo sin que aya interesse,
 y sólo esto dirán ser acertado

P 2 Soneto

[RVF 263]

SONETO 223

Arbor vittoriosa e trionfale.

Planta triunfal en todo victoriosa
 de musas gloria, honor de Emperadores,

[114v]

ay cuántas alegrías y dolores
 me diste en esta vida trabajosa,
 5 Señora quán de nada cuidadosa
 te muestras, aunque no en coger honores,
 ni te mueven de amor los sinsabores,
 humano engaño no te altera cosa?
 10 Diamantes, oro, perlas, y nobleza
 y lo qu'el mundo tiene en más oy día
 igualmente lo estimas todo en nada
 La estremada beldad y gentileza
 sin par tuya en el mundo, te es pesada
 mas por la castidad te da alegría.

[RVF 264] CANCIÓN 39
I vo pensando, e nel pensier m'assale.
 Yo voy pensando, y en el pensar asido
 me siento de piedad de mí tan fuerte
 que me fuerça y convierte
 a lamentar de otra arte que solía:
 5 y viendo que se acerca más mi muerte
 mil vezes a Dios alas he pedido,
 con que del térreo nido,
 buela el entendimento a do se cría:
 mas nunca me ha valido esto algún día,
 10 aunque he cien mil sospiros derramado,
 y así es por cierto justo que ello sea
 qu'el que pudiendo estar se cae, vea
 que es digno yazga en tierra mal su grado:
 mas el sacro costado
 15 y braços en que fio veo abiertos,
 aunque por desconciertos
 míos y otros exemplos, de mi temo
 agüjanme, y quiçá soy al extremo.
 Al alma está diziendo un pensamiento
 20 qué affanas? qué socorro es el que atiendes?
 ay misera no entiendes
 con cuánta tu deshonra el tiempo buela:
 como a partido presto no descienes?
 dime como no arrancas de cimientto
 25 al gozo que en tormento
 bolver suele según que presto cuele
 no pienses que hallarás mejor escuela
 enfadada del dulce fugitivo
 que la qu'el mundo da con su tardança
 30 a qué fin en él pones la esperança.
 pues ves qu'es en la fe como el captivo?
 en cuanto el cuerpo es bivo,
 y al pensamiento echar puedes el freno,
 hazlo, mira que es bueno,
 35 y que es a vezes mala la demora,
 y no es muy tarde començar agora.
 Ya sabes la dulçura que han tomado
 tus ojos en el rostro, que valiera
 más (y aun yo lo quisiera)
 40 que fuera por nascer por más paz nuestra:
 bien debes acordarte la manera
 de su figura, quando se huvo entrado
 nel pecho que llagado
 no pudo quiçá ser por otra diestra

mas
 [f.] 115

 P 3
 [115v]

45 ella es por quien el fuego dio tal muestra
 tan gran tiempo esperando solo un día
que por bien de ambos nunca jamás vino,
 levanta la esperanza al buen camino,
 y a lo que ves del cielo y su armonía:
 50 alça tu fantasía
 que pues se tiempla acá vuestra tristeza
 con sola la vageza
 de un mover de ojos, de un hablar, de un canto,
 que gozo será aquél, siendo éste tanto?

55 Viene otro dulce y agro pensamiento
 con carga deleitable y fatigosa,
 y dentro en mi alma posa
 de desseo la hinchiendo y de esperanza,
 que solo por la fama gloriosa
 60 no se le da si fuego, o yelo siento,
 ni si río, o lamento

y si le mato, buelve con pujança:
 que desde mi niñez por larga usança
 creciendo va conmigo de contino,
 65 y temo que ambos un sepulcro incluya
 mas quando ya del todo el bivir huya
 no ay ir alma y querer por un camino,
 que si el Griego, o Latino
 de mí tratan después de muerto, es aire,

70 y porque es mal donaire
 ir siempre tras aquello que peresce,
 más quiero ir tras lo que jamás fenescce

Mas el otro querer de que estoy lleno
 a quantos cerca nascen los destruye,
 75 y en parte el tiempo huye,
que mientras de otri scrivo, a mí me olvido
 y la luz de los ojos que me arguye
 suavemente a su calor sereno
 me tiene como a freno,

80 *contra* el qual fuerça, o maña no ha valido,
 mas qué puede valer, aun que aya sido
 mi barca despalmada? si amarrarme
 veo entre peñas, y de ñudos tales?
 tú que de todos los demás çarçales

85 que al mundo ençarçan sueles desviarme,
 manda señor quitarme
 ya tal verguença deste rostro mío
 que como en sueño frío
 delante me parece ver la muerte,
 90 sin me saber librar de mal tan fuerte.

Bien veo lo que hago, y no me engaña
 verdad, porqu'el amor la más seguida
 senda de honor querida
 haze olvidar a quien dél más confía,
 95 y un severo desdén muy de corrida
 siento al pecho venir (o suerte estraña)
 que a la frente con maña
 saca lo oculto, a do verse podría
que amar al mundo como a Dios sería
 100 gran falta, y que los tales van perdidos:
 lo qual peor parece en quien más fama
 procura, y la razón siempre me llama
 a bozes, viendo voy tras los sentidos.
 Mas aunque a mis oídos

ni si
 [f.] 116

P 4 ya tal
 116v

105 da mil golpes, el uso haze no sienta,
y a mis ojos presenta
la que por me acabar sólo ha nascido,
por tanto haver a sí y a mí plazido.
Ni sé *qué* espacio me aya dado el cielo
110 quando a sufrir baxé de nuevo a tierra
la despedada guerra
que yo contra mí mismo he procurado
ni yo puedo antever el día que cierra
la vida, que me impide el terreo velo:
115 mas bien veo que el pelo
se varía, y el desseo no he trocado:
y pues que yo me veo tan llegado
al punto del partir, qu'es ya vezino,
como el que pierde, y buelve del viaje
120 más sabio, pensar quiero en el passaje,
que esto me llevará por buen camino.
mas ay de mí mezquino
que de una parte empacho dél me buelve,
y de otra no me absuelve
125 por largo uso un plazer de mí tan fuerte
que se atreve hazer pacto con la muerte.
Canción el coraçón más frío tengo
de miedo que la muy elada nieve,
sintiendo *que* ando con la muerte embuelto:
130 y con me lo entender de nuevo he buuelto
a sus principios esta tela breve,
ni peso ay menos leve
qu'el que suffriendo voy en tal estado,
pues con la muerte al lado
135 busco para bivir consejo nuevo,
y aunque lo bueno entiendo, el mal appruevo <,;>[.]

ni yo
[f.] 117

P 5 Soneto

[RVF 265]

SONETO 224

[117v]

Aspro core, e selvaggio, e cruda voglia.

Pecho áspero, querer silvestre y duro
en dulce, humilde, angélica figura
si gran tiempo el rigor impresso dura
muy poco ganaréis yo lo asseguro,
5 Que quando muere, o nasce, o es maduro
el grano, o es ya día, o noche oscura,
amor, y mi señora, y mi ventura
me dan materia de un lamento puro.
Mas bivo d'esperança en me acordando
10 que muy poca agua con bastante prueba
suele horadar gran peña, si es frecuente:
No ay pecho así tan duro, que llorando
rogando, amando, a ratos no se mueva,
ni tan frío querer que no caliente.

Fin de la primera parte

Sonetos

Sonetos y Canciones del Petrarca, a la muerte de Laura, que traducía, Henrique Garcés.

[RVF 267]

SONETO 225

[f.] 118

Ohimé il bel viso, ohimé il soave sguardo.

Ay rostro y vista, extremos de dulçura,
 ay reposado andar, grave y sincero,
 ay razonar que a todo ingenio fiero
 con humildad hinchías de blandura:
 5 Ay risa do salió la flecha dura,
 de que para consuelo muerte espero,
 alma digna del mundo todo entero
 si antes baxado huvieras del altura.
 10 Por ti conviene que arda, confiança
 en ti tuve, y de ti ser apartado
 es desventura qu'en extremo siento.
 De desseo me hinchiste y d'esperança
 quando de ti partí muy consolado:
 mas ay que todo lo ha llevado el viento.

[RVF 268]

CANCIÓN 40

Amor
[118v]

Che debb'io far? che mi consigl' amore.

Amor dame consejo que hazer deva
 que tiempo es de morirme
 y me he más que quisiera acá tardado
 murió mi bien, el corazón me lleva,
 5 habiendo tras él de irme
 romper cumple este velo fatigado:
 que estoy desesperado
 de acá la ver, y es esperar tormento,
 que luego qu'el contento
 10 en llanto se bolvió con su partida,
 faltó lo dulce todo de mi vida.
 Amor tú bien lo vees, y así contigo
 me duelo, ay daño grave
 bien sé que de mi mal te has condolido,
 15 antes del nuestro, *que* un golpe enemigo
 rompió de ambos la nave,
 y es nuestro sol a un tiempo escurecido:
 qué ingenio, o qué sentido
 20 puede igualar a mi tan triste estado?
 ay mundo despojado
 razón será que llores tú conmigo
 pues tu bien todo se llevó consigo.
 Tu gloria (y no lo ves) te han offuscado
 ni tu digno eras della
 25 ni de tener acá su conoscencia
 ni menos de sus plantas ser pisado
 que una cosa tan bella
 al cielo deve ornar con su presencia,
 mas yo que por su ausencia
 30 aborresco el bivar, y me desamo
 sollozando la llamo
 de toda mi esperança ésta es la renta,
 esto es lo que en la vida me sustenta.
 Ay triste que ya tierra es aquel viso
 35 que en este baxo suelo
 el bien celeste hazía descubrirse,
 ya su forma invisible en paraíso

que una
[f.] 119

40 está libre del velo
 de que solia acá de antes cubrirse,
 para después vestirse
 de mismo, sin bolver a despojarse
 quando bella tornarse
 tanto más se verá, quan más ufana
 es l'hermosura ethérea que la humana.

45 Más linda que antes y muy más contenta,
 se me pone delante
 como allá do agradar su vista siente,
 esto es lo que en la vida me sustenta
 y su nombre triunfante

50 que en mi coraçón suena dulcemente
 Mas bolviendo a mi mente
 que muerta es la esperança y vida mía
 quando más florescia

55 amor sabe la pena que me cerca
 y ella, pues la verdad tiene tan cerca.

Señoras vos que vistas su belleza
 y su angélica vida,
 que cierto era celeste acá en la tierra
 de mí os doled piadosas con terneza

60 no della, que es ya ida
 a paz gozar, y me ha dexado en guerra
 tal que si se me cierra

65 largo tiempo el camino de alcançarla:
 mas lo que en mí amor parla
 es causa de no darme ya la muerte,
 razonando en mi pecho desta suerte:

70 Pon ya a freno al dolor, no te devierta,
 que por querer sobrado
 se pierde el cielo a *que* tu pecho aspira,
 do bive la que tienen por ya muerta,

75 que del velo dexado
 se está riendo, y por ti solo sospira
 su fama, pues respira
 en mil partes por medio de tu lengua,
 te ruega que de mengua

la libres, celebrando con boz clara
 su nombre, si es verdad *que* te fue chara.

80 Dexa lo claro y verde
 no llegues a donde aya risa, o canto,
 canción mía no, mas llanto
 que no conviene ver cosa que alegra
 a biuda sin consuelo en ropa negra.

quando
[119v]

no llegues
[f.] 120

[RVF 269]

SONETO 226

Rotta è l'alta colonna e'l verde lauro.

La columna y laurel que con decoro
 me davan sombra entrambos han faltado,
 perdi lo que no puede ser hallado
 en tierra de Gentil, Christiano, o Moro.

5 Llevado has muerte mi doble thesoro
 que me tenía alegre y consolado,
 de que no puedo ser ya restaurado,
 con pedrería, ni con fuerça de oro.

10 Mas si ordenado estava assí del cielo
 yo qué más puedo que mostrar mi pena
 puestos siempre mis ojos en el suelo?

O vida humana en vista tan amena
 qu n fácil passar suele en solo un buelo,
 lo que en gran tiempo a penas se encadena.

[RVF 270]

CANCIÓN 41

Amor se vuoi, ch' i torni al giogo antico.

Amor si como muestras quieres que obre
 tu antiguo yugo en mí, una otra prueba
 mas delicada y nueva

5

hazer por me domar te convern a
 mi preciado thesoro me renueva

mi pre-
[120v]

10

haz que aquel sabio y casto pecho cobre
 que estoy sin él muy pobre
 donde alvergar mi vida antes solía:

15

si es verdad que tu gran monarchía
 sea como en el mundo se pregona
 igual en el abismo, y en el cielo:

20

que lo que acá en el suelo
 puedes, lo cree qualquier gentil persona:
 buelve tu insignia al rostro celebrado

25

y restituya muerte lo robado,
 Buelve a vestir el rostro de la lumbre
 que me era guía y luz, dale su llama,

30

que pues muerta me inflama,
 juzga que dev o ser estando ardiendo:
 que nadie vio jamás ciervo ni gama

35

fuelle, o río buscar desde alta cumbre
 qual yo la dulcedumbre
 que tan amarga ha buuelto, y más la atiendo:

40

si a mi vagueza bien y a mí me entiendo:
 pues me constri ne el pensamiento fiero,
 que vaya por mil partes sin camino,

45

y que con desatino
 siga lo que alcançar jamás espero:
 mas no pienso acudir a tu llamado,

50

pues tu poder no es más qu' en tu reinado,
 Ordena como Laura gentil sienta
 la fuerça, quanto dentro bien se siente,

Ordena
[f.] 121

la qual era potente
 desdén, e ira templar sólo cantando
 y asserenar la tempestuosa mente

hazi ndola de toda niebla esenta,
 y aun a mi lengua lenta
 al ava, a donde (ay triste) ya no alcança

con el desseo iguala la esperança,
 y pues en su razón l' alma es más fuerte
 a los oidos y ojos da su objecto

sin el qual, imperfecto
 es quando obran, y ansí bivar es muerte:
 mas tu potencia en vano se descubre

en mí, pues a mi amor tierra le cubre.
 Haz qu' el mirar revea, que me ha sido
 lo qu' el sol a la nieve a cada passo

y que te encuentre al passo
 por do mi cora n fue sin bolverse,
 y no seas en soltar el arco escasso

haz suene como suele en mi sentido
 aquel dulce sonido
 donde lo qu' es amor pudo aprenderse,

55 la lengua mueve a do pudieron verse
 el cevo que me asió, con el anzuelo
 que busco, y pon tus lazos de secreto
 entre aquel oro neto
 que era de mi querer puro consuelo
 con tu mano el cabello esparze al viento
 60 si allí me enlazas, yo seré contento.

Q entre
 [121v]

Del áureo lazo acaso eslavonado
 querer librarme por demás sería
 qu'él era el que podía
 elarme con la vista que conserva
 65 muy más *que* Mirto, o Lauro noche y día
 el verde, qu'el amor en mí plantado
 había, o fuesse el prado
 seco, o vestido en fresca y verde yerva:

70 mas pues la muerte ha sido tan proterva
 qu'el ñudo ya rompió, de que soltarme
 no pensava, y no puede darte el mundo
 de que otro urdas segundo,
 qué sirve amor de nuevo aora tentarme?
 75 sazón y armas perdiste, que vencerme
 solían, que podrás de oy más hazerme?

Tus armas los dos ojos claros fueron
 que echavan rayos de invisible fuego
 sin dar por justo ruego
 80 que *contra* el cielo no ay defensa humana
 el pensar, el callar, la risa, y juego,
 el traje, el razonar, cortés, honesto,
 las palabras que presto
 ennoblecieran l'alma más villana:
 85 l'angélica postura, humilde y llana
 que oyó de aquí y de allí solemnizarse
 el andar, y el parar con una pausa
 que de dubda eran causa
 a qué loa mayor deviesse darse:
 90 esto vencía a todo pecho duro
 mas pues sin armas vas, ya voy seguro.

enno-
 [f.] 122

Aquellos que a tu reino el cielo inclina
 con variedad de ñudos enlazado
 los has, yo voy atado
 95 a solo uno que más no quiso el cielo,
 y con ser roto, dél no soy librado
 antes le lloro, ay noble peregrina
 cuál sentencia divina
 me ató antes, y a ti soltó del velo
 100 primero? el que llevado te ha del suelo
 mostrarnos quiso tu virtud subida
 sólo por inflamar nuestro desseo,
 ya dende oy más no creo
 amor que herirme puedas de otra herida
 que agora usar del arco son antojos,
 105 pues se rompió al cerrar de aquellos ojos.

De tu ley soy por muerte amor absuelto,
 la que fue mi señora al cielo es ida,
 dexando libre y triste acá mi vida.

Q 2 Soneto
 [122v]

[RVF 271]

SONETO 227

L'ardente nodo, ov'io fui d'hora in hora,
 Ya la muerte rompido ha la cadena

de qu'en veintiún años fui asido,
 mas pues que yo quedé con mi sentido
 no creo que aya muerto a alguno pena:
 5 Y aún por no me dexar de la melena
 de nuevo había ya el amor urdido
 un otro lazo tal y así texido
 que dél me viera libre a muy gran pena.
 Y cierto creo bien que me encendiera
 10 quanto por seco soy más apto al fuego
 si no me despertara lo passado:
 Mas ya libre quedé desta oncigera
 ya el ñudo es roto, el fuego es apagado
 que contra muerte no ay fuerça ni ruego.

[RVF 272]

SONETO 228

La vita fugge e non s'arresta un' hora
 Huye el bivar, y nunca está seguro,
 la muerte tras él dobla las jornadas,
 y las cosas presentes y passadas
 me dan guerra, y con ellas lo futuro.
 5 El esperar, y el acordar tan duro
 a toda parte siento, que acabadas
 fueran mis pesadumbres y olvidadas
 mas por piedad de mí todo lo enduro.
 10 Delante se me pone la dulçura
 (si algún tiempo la tuve) y veo inciertos
 de otra parte los vientos, y turbados,
 Y cansado el patrón, fortuna oscura
 en el puerto, y los másteles quebrados,
 y mis nortes sin luz del todo muertos.

delante
[f.] 123

[RVF 273]

SONETO 229

Che fai? Che pensi? che pur dietro guardi.
 Qué piensas? qué rebuelves? di qué pides?
 al tiempo que bolver atrás no vales
 desconsolado triste, qué a tus males
 de nuevo leña y fuego les añides?
 5 Por qué de tu memoria no despides
 las dulces risas y hablas, y las sales
 que buelto se han celestes de mortales?
 di, pues lo entiendes por qué no te mides?
 10 Pon en olvido ya lo que te atierra,
 por otra vía prueba tu ventura,
 procura senda que a buen fin te guíe:
 Nadie fuera de Dios en nada fie,
 qu'en fuerte hora miraste su figura,
 si también muerta te ha de dar tal guerra.

[RVF 274]

SONETO 230

Datemi pace, o duri miei pensieri.
 Dadme ya paz mis tristes pensamientos <?>
 no basta qu'el amor, fortuna, y muerte
 a las puertas me den guerra tan fuerte,
 sin que halle dentro en mí nuevos tormentos?
 5 Y tú mi coraçón, que tus contentos
 son serme desleal (o dura suerte)
 con mis contrarios gozas solo en verte

Q 3 a las
[123v]

10 dispuesto a también darme descontentos
 En ti qualquier secreto amor descarga
 fortuna en ti despiega su gran pompa,
 y muerte la memoria de aquel tiro.
 Que lo que queda en mí conviene rompa
 en ti se arma y de ti sale el suspiro:
 de mis daños así te echo la carga.

[RVF 275]

SONETO 231

Occhi miei oscurato è' l nostro sole.

Ojos ya nuestro sol ha escurecido
 antes es ido al cielo, y respandescé,
 do le veremos: mas si se entristesce
 por sólo avernos tanto detenido?
 5 O[r]ejas mías, ya el dulce sonido
 celeste, en parte se oye do meresce,
 pies míos vuestra carga os entorpesce
 e impide, que no vais donde ella ha ido,
 10 Pues cómo me dais todos tanta guerra
 si por mi culpa no se os ha quitado
 hallarla, oírla, o verla acá en la tierra?
 Quexaos, antes alabad al hado
 qu'en un punto ata y suelta, y abre, y cierra,
 y en un punto consuela al más penado.

qu'en
[f.] 124

[RVF 276]

SONETO 232

Poi che la vista angelica serena

Después que aquella luz clara y serena
 en gran dolor por su breve partida
 el alma me dexó en horror metida,
 procuro hablando de alentar mi pena:
 5 A llanto dolor justo me condena,
 y cosa es de la causa bien sabida
 amor sabe que llanto es mi guarida
 contra el pesar de que mi vida es llena.
 10 O muerte della me apartó tu mano,
 y tú felice tierra que contigo
 retienes aquel lindo rostro humano:
 Ay como me hallo solo y sin abrigo
 desde qu'el amoroso dulce y llano
 sol de mis ojos ya no está comigo.

[RVF 277]

SONETO 233

S'amor novo consiglio no n'apporta

Si amor nuevo consejo no me embía
 por fuerça conuerná qu'el bivar mude
 tanta pena y temor al alma acude
 qu'el querer cresce, el esperar se enfría.
 5 Así mi triste vida desconfía
 tormenta día y noche le sacude
 sin que aya quien en tal sazón le ayude
 a navegar por tan dubdosa vía.
 Imaginada guía va delante
 10 que essotra es ya so tierra, antes nel cielo
 do el alma mía la vee más rutilante.
 Mis ojos no: que un doloroso velo
 les quita poder verla, y no es bolante,

Q 4 sin
124v

el qual haze también que mude el pelo.

[RVF278]

SONETO 234

Ne l'età sua più bella, e più fiorita

En su más linda edad y más florida
quando el amor descubre más biveza
dexada en tierra su mortal corteza
fue Laura mía vital de mí partida.

5

Desnuda y biva al cielo es ya subida
de allí me embía aliento y fortaleza
ay por qué mi ser no se descorteza?
sabiendo qu'es principio a mejor vida.

10

Que como va tras ella el pensamiento,
ansí deviera el alma ir desgarrada
librándome de affanes tan estraños.
Por cierto este tardar es más tormento,
y es por hazerme carga más pesada:
qué buen morir que fuera oy a tres años.

[RVF 279]

SONETO 235

Se lamentar augelli, o verdi frondi

Si de aves el dulcíssimo lamento,
y el mover de las hojas, y el ruido
sordo, de agua por guijas impedido
se oye en algún ameno y verde asiento.

5

Do estoy en el amor puesto el intento
la qu'el cielo mostró, y ha escondido
la tierra, viene a mi vista y oído
tal como biva, y tiempla mi tormento:

10

Y con piedad me dize: Consumiendo
por qué te vas ansí? cómo tal río
derramas dessos ojos? ten consuelo,
Y entiende que los míos en partiendo
quando mostré cerrarlos en el suelo
se abrieron acá arriba con más brío.

[RVF 280]

SONETO 236

Mai non fu in parte, ove si chiar vedessi.

En parte nunca he estado, do ansí viesse
lo que no vía, y ver más desseasse,
ni donde en tanta libertad me hallasse
que al cielo ansí mis quejas descubriesse:

5

Ni vi jamás lugar que ansí apto fuesse
para darle suspiros que guardasse,
ni creo que amor tanto se agradasse
de Cypro, o de lugar que más siguiesse.

10

Los pescos, aves, aguas, y este suelo,
y el aire, de amor tratan con blandura
y mandan qu'en amar me muestre fuerte:

Mas tú que a ti me llamas desde el cielo
mandas que olvide toda esta dulçura
con la memoria triste de tu muerte.

Q 5 y man
[125v]

[RVF 281]

SONETO 237

Quante fiate al mio dolce ricetto.

Quantas vezes me veo retraído

a solas y apartado de la gente.
 las yervas baño con mi llanto ardiente
 y quasi rompo el cielo con gemido,
 5 Si también otras veces voy metido
 por entre espessos bosques, diligente
 buscando aquella luz resplandesciente,
 a quien la cruda muerte ha escurecido
 10 La veo como en forma de Napea
 o de Náyade alguna, que saliendo
 de Sorga el rostro y manos se refresca:
 O como qu'entre flores se pasea
 con muestra de que está mi mal oyendo,
 y que dél y de mí se condolezca.

[RVF 282]

SONETO 238

Alma felice, che sovente torni.

Alma qu'en las oscuras noches mías
 tan presto me presentas tu consuelo,
 con esos bivos ojos desd'el cielo
 5 aunque pese a la muerte y a sus porfias,
 Quénto agradeesco que mis tristes dias
 baxes a consolar y mi gran duelo,
 que así comienço a ver acá en el suelo
 tu perfición usada y loçanías:
 10 donde de ti canté por largos años
 agora como entiendes voy plañiendo,
 y cierto no por ti, mas por mis daños.
 Consuélome en affanes tan estraños
 qu'en te bolviendo te conosco y entiendo
 nel aire, rostro, y boz, y aun en los paños.

Quanto
[f.] 126

[RVF 283]

SONETO 239

D[is]colorado hai morte il piu bel volto

Descolorado has muerte al más hermoso
 rostro, que tuvo el mundo, has apagado
 la luz más refulgente, y desatado
 5 de un lindo ñudo un pecho generoso:
 Quitaste en un momento aquel glorioso
 bien mío, y su boz dulce has atajado,
 dexándome de llanto tan cercado
 que quanto veo y oygo me es penoso.
 10 Mas mi señora de piedad movida
 me buelve a consolar como solía,
 no siento otro socorro en esta vida,
 Si como en habla y luz es escogida
 dezir pudiesse, un pecho encendería.
 no de hombre, mas de tigre y ossa parida

Soneto

[RVF 284]

SONETO 240

Sì breve è'l tempo, e'l pensier sì veloce.

Es tan veloz el tiempo y pensamiento,
 que avisan ser ya mi señora muerta
 que a tal dolor no ay medicina cierta,
 5 aunqu'en la viendo mal ninguno siento.
 Amor qu'en su prisión me da tormento,
 temblando está en la ver junto a la puerta
 del alma, a quien está contino abierta

[126v]

con tal dulçura viene y tal aliento.
 Derecha como a su posada viene
 10 desterrando con frente de alegría
 de mi pecho qualquier congoxa triste:
 L'alma que tanta lumbre no sostiene
 gime, y dize: Bendito seas día
 que a mis ojos tal senda descubriste.

[RVF 285] SONETO 241

Né mai pietosa madre al caro figlio.

Piadosa madre nunca a hijo amado,
 ni esposa a esposo della muy querido
 dio consejo con tan enternescido
 suspiro, en caso alguno arrebatado:
 5 Como aquélla que viendo mi pesado
 destierro desde aquel superno nido
 a su modo me ha siempre socorrido
 con rostro de piedad doble adornado
 10 Que como amante y madre teme y arde
 de honesto fuego, y en el hablar me muestra
 lo que para el viaje siga o huya.
 Y mostrando lo qu'es la vida nuestra
 me ruega qu'en alçar l'alma no tarde.
 ansí sossiego en quanto oygo habla suya.

Que [f.] 127

[RVF 286] SONETO 242

Se quell'aura soave de sospiri.

Si aquella suavidad con que sospira
 la que antes aquí fue señora mía,
 que ida al cielo parece aún oy en día
 que bive, siente, y anda, ama, y respira.
 5 Al son dezir pudiesse de la lira,
 moviera a todo el mundo, tanto pía
 viene a do estoy temiendo qu'en la vía
 me canse, o buelva atrás, que cierto admira:
 10 Y muéstrame el camino, e yo que entiendo
 sus halagueñas hablas y ternuras
 dichas con un murmurio casto y blando,
 Hallo qu'es bien por ella irme guiando
 y de lo qu'en mí pruevo comprehendo
 que puede enternescer las peñas duras.

[RVF 287] SONETO 243

Sennucio mio ben che doglioso e solo

Aunque Sennucio acá solo y penoso
 dexado me ayas, tomo gran consuelo
 en ver que la prisión dexas de buelo
 y que al cielo te subes glorioso.
 5 Por ver que ves agora muy gozoso
 los polos y otras lumbres en el cielo,
 y ves quanto es más corto el ver del suelo
 con esto olvido el llanto congoxoso.
 10 Mas bien te ruego qu'en la tercia esfera
 saludes a Guidón, a Dante, y Cinno,
 y nuestro Francisquín no se te olvide:
 Y a mi señora di, qu'en una fiera
 soy buuelto con lamento tan contino

en ver
 [127v]

como el verme tan lexos della pide,

[RVF 288]

SONETO 244

I ho pien di sospir questo ' aer tutto

El aire de sospiros tengo lleno
 desde este alto mirando el dulce llano
 que patria fue de aquella qu'en su mano
 tuvo mi coraçón, y al más ameno
 5 Tiempo, se fue con rostro muy sereno
 al cielo, y me dexó cerca de insano,
 la qual buscan mis ojos (creo en vano)
 por más q[ue] me han bañado rostro y seno:

10

Ansí no ay por aquí troncón, ni piedra,
 ni ramo, o flor ni yerva verde o fresca,
 ni fuente gota de agua alguna embía,
 Ni cedro, pino, o roble, sauz, o yedra,
 ni aun fiera tan silvestre aquí se cria,
 que de mi pena no se condolesca.

ni aun
 [f.] 128

[RVF 289]

SONETO 245

L'alma mia fiamma, oltre le belle bella

Mi sancta llama en todo extremo bella
 a quien el cielo usó tal cortesía,
 ante tiempo bolvió con alegría
 a su patria, y llevó su clara estrella
 5 Ya despertando voy, y entiendo que ella
 por más bien mis desseos impedía
 y que unas vezes cruda, y otras pía,
 templó con dulce vista mi querella.

10

Rengráciola por su consejo sano
 que embolviendo caricias con enojos
 hizo affloxar en algo mi centella:
 O linda arte, o efecto soberano
 obrar con lengua yo, y ella con ojos,
 ella virtud en mí, yo gloria en ella.

[RVF 290]

SONETO 246

Come va 'l mondo, hor mi diletta è piace.

Ya me es deleite, y no poco agradable,
 lo que más me desplugo, agora siento
 que para más salud tuve tormento,
 y que mi guerra fue paz perdurable:

5

Engañosa esperança variable
 y con amantes lexos de cimiento
 cuánto fuera peor darme contento,
 la que en el cielo goza lo inefable?

quanto
 [128v]

10

El ciego amor, y el sordo devaneo
 me encaminavan siempre a la carrera
 de perdición eterna, ya lo veo:
 Bendita la que truxo a tal ribera
 mi curso y fuego, y supo a mi desseo
 poner freno de modo que no muera.

[RVF 291]

SONETO 247

Quand'io veggio dal ciel scender l'aurora.

Quando veo assomar la bella aurora

con su rosada frente, y rayos de oro,
 amor me assalta, así me descoloro
 y digo: Allí está cierto Laura agora.
 5 O felice Titón que sabes l' hora
 en que recobrar puedes tu thesoro,
 yo triste por el mío siempre lloro,
 que sin muerte no puedo ir a do mora.
 10 Vuestro partir no puede ser tan duro
 pues cada noche baxa desde'l polo
 la que tus canas tiene por consuelo.
 Mi noche buelve triste el día escuro,
 la por quien bivo en pena y desconsuelo
 de quien no tengo más qu'el nombre solo.

[RVF 292]

SONETO 248

Gli occhi, di ch'io parlai si caldamente.
 Los ojos de luz tan resplandesciente,
 las manos, braços, pies, y el dulce viso
 por el qual de mí mismo soy diviso,
 y buelto singular entre la gente.
 5 Aquel áureo cabello refulgente,
 aquel reír del cielo, y cuello liso,
 que bolvían la tierra un paraíso
 son poco polvo ya que nada siente.
 10 E yo bivo con pena y despechado,
 en verme sin la lumbré que amé tanto
 con gran fortuna en barco destrozado:
 Fenesca aquí de oy más mi dulce canto,
 qu'el curso del ingenio es agotado,
 y mi cithara ha buelto en triste llanto.

Los ojos
[f.] 131

[RVF 293]

SONETO 249

S'io havessi pensato, che si care.
 Si entendido tuviera, que tan cara
 la boz de mis sospiros era en rima,
 subido huviera un poco más la prima
 de modo qu'en estilo fuera rara
 5 Mas la muerte atajó con cruda xara
 a quien de mis conceptos era cima,
 ya no puedo ni tengo aquella lima
 que a mi musa solía hazer más clara.
 10 Gastava entonces todo el pensamiento
 en desfogar el coraçón penoso,
 por qualquier modo sin me dar por fama:
 Llorar busqué, mas no llorar pomposo
 bien quisiesse agradar, mas este intento
 es buelto en ir tras Laura que me llama.

R por
[129v]

[RVF 294]

SONETO 250

Soleasi nel mio cor star bella e viva,
 En mi pecho se estava quando biva
 como una Reina en parte algo abatida
 yo no mortal, mas muerto en su partida
 del todo quedo, y ella al fin es diva?
 5 Falta así de una luz tan excesiva
 deviera de romper de enternescida

esta alma qualquier peña endurecida:
 mas tal dolor quién ay que le descriva?
 10 Lloro mi coraçón do todo oído
 es sordo, salvo el mío, del qual mana
 tal duelo, qu'el gemir ha por bonança:
 Ya veo somos polvo y sombra vana,
 y qu'el desseo es ciego y desmedido,
 y muy llena de engaño la esperança.

[RVF 295]

SONETO 251

Soleano i miei pensier soavemente

Todos mis pensamientos juntamente
 5 tratavan de su objeto con dulçura,
 piedad por verme allá, más se appressura,
 y desta mi tardança temor siente
 Y aun creo que allá donde se halla absente
 Laura de nuestro estado con ternura
 nos oye, trata, y ve desde l'altura
 esta esperança sola ay de presente.
 10 O milagro increíble, o gentil alma,
 o beldad sin segunda, en todo rara,
 qué presto dio la buelta a su natio!
 De sus obras allí cobra la palma
 la que en el mundo tan famosa y clara
 hizo su gran virtud, y el furor mío.

Y aun
[f.] 130

[RVF 296]

SONETO 252

I mi soglio accusare, & hor mi scuso.

Solíame acusar, mas ya me excuso,
 antes me precio y tengo por pagado
 del golpe dulce amargo en mí provado
 5 que gran tiempo en el pecho traxe incluso:
 Ay parcas embidiosas, por qu'el huso
 rompistes del estambre aparejado
 a mis lazos y el arco tan preciado,
 a do la muerte plugo fuera de uso?
 10 Que nunca a lo que creo verse pudo
 de exemption de la vida alma tan vaga
 que su natural modo no mudasse.
 Yo cierto que por ella antes tomasse
 llorar, que gozar de otra, y de su llaga
 morir, que muerte es vida en un tal ñudo.

R 2 Soneto

[RVF 297]

SONETO 253

Due gran nemiche in sieme erano aggiunte.

Dos grandes enemigas se juntaron
 beldad y honestidad, y con paz tanta
 que no sintió jamas l'ánima santa
 5 rebellión después que la encontraron.
 Por muerte agora entrambas se apartaron
 una al cielo se fue, do goza y canta,
 encubre otra la tierra que quebranta
 los soles, cuyos rayos me abrasaron.
 Aquel tan dulce hablar, aquel gallardo
 10 andar, aquel mirar suave en summa
 qu'el coraçón me havían traspasado
 Han concluido, y si en seguillos tardo

[130v]

es por sólo dexar con esta pluma
su raro nombre más perpetuado.

[RVF 298]

SONETO 254

Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni.

Quando me vuelvo a contemplar los años
qu'en pensamientos de amor he gastado,
y el fuego, a do me elava ya apagado
(causa de mis affanes tan estraños)

5

Y la fe de amor rota y sus engaños,
y el bien mío en dos partes separado
que una es ya tierra, el cielo otra ha llevado
y el interés perdido de mis daños.

10

En viéndome del todo así desnudo
embidia tengo a toda extrema suerte,
tan grande es mi despecho de mí mismo:

O mi estrella, o fortuna, o hado, o muerte,
o día para mí tan dulce y crudo
cómo distes conmigo en el abismo!

[RVF 299]

SONETO 255

Ove è l[a] fronte, che con picciol cenno.

Dó es ida aquella frente que guiava
mi corazón de aquesta parte a aquella?
dó las cejas? dó l'una y otra estrella
que al curso de mi vida lumbre dava;

5

Dó es el valor y ser que presentava?
dó aquella risa y habla dulce y bella?
do la belleza toda que hubo en ella
que acá y allá a su modo me llevaba?

10

Dó la sombra del rostro soberano
que aire y reposo dava al alma mía,
registro eterno de mi pensamiento?

Dó en fin quien mi bivar tuvo en su mano?
ay mundo y ojos míos cómo siento
quanto perdimos todos en un día.

[RVF 300]

SONETO 256

Quanta invidia ti porto avara terra.

Quánta embidia te tengo avara tierra,
que abraças la *que* ver ya me han quitado,
y l'aura de aquel rostro ayas llevado
do siempre hallava paz para mi guerra,

5

Y quánta embidia al cielo do se encierra
el espíritu de mí tan celebrado
de sus graciosos miembros despojado,
cielo *que* a pocos se abre, antes se cierra.

10

Quánta embidia a las almas *que* han en suerte
poder gozar su dulce compañía,
la qual yo procuré con tan gran llama,

Quánta embidia a la cruda y fiera muerte
que apoderada de la vida mía
en sus ojos se está, y a mí no llama.

[RVF 301]

SONETO 257

Valle che de lamenti miei se'piena.

Valle que de mis llantos eres lleno,
río, que dellos tomas más augmento,

pesces, aves, y fieras, qu'el asiento
 en tal lugar tenéis, y tan ameno.
 5 Aire con mis suspiros más sereno,
 senda dulce, que amarga agora siento,
 collado que otro tiempo gran contento
 me davas, con quien tanto agora peno:
 10 En vosotros conosco lo passado,
 mas en mí no, que de una dulce vista
 albergue soy tornado de amargura.
 De aquí vía yo mi bien, de donde es ida
 desnuda al cielo en passo apressurado,
 dexando acá su linda vestidura.

desnuda
[f.] 132

[RVF 302] SONETO 258
Levomme il mio pensier in parte ov'era
 Alçóme el pensamiento hasta donde era
 la que buscando andava acá en la tierra,
 y entre aquellos qu'el orbe tercio cierra
 la vi muy más hermosa y plazentera:
 5 Y de su mano asido en esta esphera
 serás (dixo) conmigo, si no yerra
 mi desseo, yo soy quien tanta guerra
 te dio, y en el partir fui delantera:
 10 Mi bien no cabe en intellecto humano,
 solo te espero: lo que amaste tanto
 allá baxo quedó (mi lindo velo)
 Ay por qué se calló? y largó la mano?
 que al son de aquel hablar piadoso y santo
 por poco me quedara allá en el cielo.

[RVF 303] SONETO 259
Amor che meco al buon tempo ti stavi.
 Amor qu'en aquel buen tiempo te andavas
 por entre estas riberas más amigas
 y con caricias dulces, no enemigas
 conmigo y con el río platicavas:
 5 Aire qu'el curso suyo apressuravas
 valle que del peñol alto te abrigas
 puerto de mis congoxas y fatigas,
 que mis tormentos tristes aliviavas:
 10 Faunos *que* entre estos bosques vais seguros,
 y vos Ninfas a quien el más profundo
 suelo deste cristal alverga y pasce,
 Bien veis que ya mis días son oscuros
 la muerte lo ha querido, así en el mundo
 su suerte ha cada qual desde que nasce.

R 4 puerto
[132v]

[RVF 304] SONETO 260
Mentre ch'el cor da gli amorosi vermi.
 Mientras mi coraçón en fuego ardía
 de amorosa polilla consumido,
 por yermos como fuera de sentido
 busqué mi vaga fiera noche y día,
 5 Con libertad entonces descubría
 cantando quejas della y de Cupido,
 mas el ingenio nuevo en tal partido
 al coraçón enfermo no acudia,

10 Ya el fuego es muerto, y de un mármol se cubre,
al qual si el tiempo fuera sustentando
hasta llegar siquiera a edad madura,
De estilo y rima grave me arreando
hiziera, (aunqu'en mí el hilo ya descubre)
que las peñas lloraran de ternura.

[RVF 305]

SONETO 261

Anima bella da quel nodo sciolta
Rara ánima ya suelta de aquel ñudo
que más lindo no supo urdir natura,
mira con atención mi vida oscura
y como la alegría en llanto mudo.
De aquella pretensión ya voy desnudo,
que contra mí bolyía acerba y dura,
tu dulce vista, ya de oy más segura
oír podrás, y ver mi llanto crudo.
Mira hazia el gran peñasco de a do viene
Sorga, y verás andar por su ribera
uno a quien tu memoria le sostiene.
Mas mira que tu vista se refrene
del sitio que causó mi pena fiera,
no veas cosa tuya que te pene.

Rara
[f.] 133

[RVF 306]

SONETO 262

Quel sol che mi mostrava il camin destro.
El sol que me adestrava por la vía
del cielo, dio con passo presuroso
la buelta al sol eterno glorioso
y chico mármol cubre la luz mía:
5 Yo quedé buelto un bruto, que sin guía
y con passo cansado y sin reposo
afflicto el coraçón de congoxoso
lleva en tierra los ojos todo el día.
Buscando así la voy con gran cuidado
10 allí donde acudir mas era usada,
guiándome el amor que más me afflige:
Y no l'hallo por más *que* he trastornado,
mas el rastro la muestra encaminada
al cielo, lexos del horrendo Styge.

R 5 guian
[133v]

[RVF 307]

SONETO 263

Io pensava assai destro esser su l'ale.
En mis alas pensava ir sin fatiga
sólo fiando en quien me las desplega
por ir cantando de la dulce liga
de amor, de que la muerte me despega:
5 Quedéme como ramo chico, o espiga
que con el grave peso se doblega:
gran salto (dixe) a gran caída obliga
ni bien se alcança lo qu'el cielo niega
Bolar no puede pluma, ni designo,
10 ni estilo, ingenio, o lengua a do natura
boló, mi dulce ñudo componiendo,
Con tal cuidado amor la fue texiendo
por le adornar, *que* yo me juzgo indigno
de verle, mas fue verle mi ventura.

[RVF 308]

SONETO 264

Quella per cui con Sorga ho cangiat'Arno.

La por quien he con Sorga Arno trocado,
 y las riquezas con pobreza pura
 bolvió en amargo su sancta dulçura,
 de que antes ser solía apascentado:

5

Hartas vezes despues he procurado
 dexar (mas ay qu'en vano) una pintura
 al siglo que verná de su hermosura,
 y a la sombra con mucho no he llegado,

10

De sus lindezas propias que a porfía
 como estrellas mostrava en toda parte
 una o dos rascañar me atrevería,
 Mas en llegando a la divina parte
 que un claro sol al mundo ser solía,
 allí estanca el más alto ingenio y arte.

Hartas
 [f.] 134

[RVF 309]

SONETO 265

L'alto e novo miracol ch'a di nostri

De aquel milagro que como una espuma
 en se mostrando al mundo se deshizo.
 qu'el cielo le llevó como arrepiso
 en ver que le faltasse una tal summa,

5

Amor manda a mi lengua que resuma
 y pinte (pues le vi) su lindo viso,
 mas qu'en vano consumo bien deviso
 tiempo, ingenio, papel, y tinta, y pluma.

10

Que mi rima al dever nunca ha llegado,
 ni creo que ay quien esto contradiga
 con tal que de amor hable, trate, o scriva.

El que más presumiere esté callado,
 y estime todo estilo baxo y diga:
 beato el que acá pudo verla biva.

Soneto
 [134v]

[RVF 310]

SONETO 266

Zephiro torna e'l bel tempo rimena

Ya Zéfiro el rigor del tiempo enfrena
 ya primavera sale coronada
 con guirnalda de flores esmaltada
 ya Progne canta, y gime Philomena.

5

Ya todo ríe, el cielo se asserena,
 ya con su hija Júpiter amada
 se alegra, ya no ay cosa reservada
 de amor, que hasta la tierra es de amor llena.

10

Y sólo para mí rebuelve el grave
 suspiro, que le saca de mi seno,
 la que consigo dél llevó la llave:

El canto de las aves más ameno,
 y de damas qualquier acto suave,
 tormento crudo son con que más peno.

[RVF 311]

SONETO 267

Quel rosigniul che si soave piagne.

El ruiseñor que así dulce lamenta
 por hijos, o por su consorte amada,
 con una triste música acordada

5 su pena al cielo y tierra representa,
 Y como que también la mía sienta
 me acompaña en mi suerte desastrada,
 yo quéxome de mí que muerte airada
 con diosas no creí tuviesse cuenta:
 10 Quánto se engaña aquel que se assegura
 quien pensara bolvieran tierra oscura?
 ojos de resplandor tan alto y raro?
 Agora entiendo quiere mi ventura
 que biviendo y llorando entienda claro,
 que nada acá entre nos deleita y dura.

Quanto
 [f.] 135

[RVF 312] SONETO 268
Ne per sereno ciel ir vaghe stelle
 Ni ver muchas estrellas en el cielo,
 ni por la mar navíos despalmados,
 ni cavalleros ver en campo armados,
 ni fieras por el bosque, o de aves buelo,
 5 Ni nuevas que causar puedan consuelo,
 ni versos de amor altos y limados,
 ni canciones oír en verdes prados,
 entonadas por ángeles del suelo,
 10 Ni cosa al fin havrá que satisfaga
 mi coraçón, que con aquella es ido,
 que lumbre de mis ojos ser solía.
 Tanto el bivir me pena y empalaga,
 que su curso concluso ver querría
 por ver a quien no ver mejor ha sido.

[RVF 313] SONETO 269
Passato è' l tempo homai, lasso, che tanto.
 Ya se ha passado el tiempo en que con tanto
 refrigerio bivía en fuego ardiendo,
 y es ida la por quien lloré scriviendo
 mas bien, qu'en fin quedé con pluma y llanto:
 5 Ya se absentó aquel rostro raro santo,
 mas al passar sus ojos voy sintiendo
 qu'el coraçón me enclavan, pues siguiendo
 tras ella va colgado de su manto,
 10 Llevóselo so tierra, antes al cielo
 do triunfa del Lauro coronada
 que meresció por casta y por honesta:
 O quién con los beatos desechada
 huviera ya la carga deste velo
 por no sospirar más en lo que resta.

[RVF 314] SONETO 270
Mente mia che presaga de tuoi danni
 Ay mente que adevina de tus daños
 nel tiempo alegre en ojos de tu diosa
 consuelo al mal futuro congoxosa
 buscavas, por rodeos tan estraños,
 5 En sus palabras y actos; rostro, y paños,
 y en verla entonces mucho más piadosa
 dixeras, si algo fueras cuidadosa:
 éste es el postrer día de mis años.
 Ay mísera alma, con quán gran contento

y es

[135v]

10 ardiámos los ojos contemplando,
que bolver a mirar ya no devía.
Quando como de amigos confiando
puse en su guarda pecho y pensamiento
las dos más ricas prendas que tenía.

puse
[f.] 136

[RVF 315] SONETO 271

Tutta la mia fiorita, è verde etade.

Ya mi florida y verde edad passava,
ya mi fuego se havía resfriado,
y mi vida al lugar havía llegado
de donde a descaer ya començava,
5 Y mi dulce enemiga se dexava
de las sospechas ya que havía tomado,
y con honestidad de lo passado
comigo como en burlas platicava.
Ya el tiempo se acercava, que tratarse
10 amor con castidad muy bien podía,
y aun juntos como amigos assentarse,
Mas embidió la muerte el buen estado:
qué digo? a la esperança, y en la vía
le saltéo, como enemigo armado.

[RVF 316] SONETO 272

Tempo era homai da trovar pace ô tregua.

Ya tiempo era de tregua, o paz hallarse
a tanta guerra, y creo que venia
ya cerca mas ay que atajó la vía
la por quien vemos todo emparejarse:
5 Que como suele niebla desatarse
por aire rezio, así la vida mía
vi súbito deshecha, ella me hazía
bivir, no puede el llanto así olvidarse.
Ya quasi que los años, y aun el pelo
10 mudavan las costumbres, y pudiera
seguro ya tratar mi mal con ella,
Con quán castos sospiros le dixera
mis congoxas que agora oye del cielo,
mostrando gran piedad de mi querella.

vi subi-
[136v]

[RVF 317] SONETO 273

Tranquillo porto havea mostrato amore.

Amor seguro puerto havía mostrado
a mi prolixa tempestad oscura,
junto a la edad en días más madura
quando en virtud los vicios se han trocado
5 Y mi Laura mi pecho havía calado,
y de molestia estava bien segura,
mas ay cómo la muerte y mi ventura
de fruto me dexaron despojado.
Que si biviera al menos depusiera
10 en sus castos oídos platicando
la carga de mi pecho atribulado,
Y por ventura que ella respondiera
alguna razón sancta sospirando,
después del rostro de ambos ver mudado.

[RVF 318]

SONETO 274

Al cader d'una pianta, che si svelse.

Al caer de una planta que arrancada
 fue, como si con aire, o hierro fuera,
 y su raíz del todo descubriera
 al sol, a tierra lo alto trastornada.

5

Vi en mi memoria a Euterpe señalada,
 puesta por el amor, y tan entera,
 qu'en mi pecho se vía desde afuera,
 al modo de una yedra engarrafada:

10

Mas aquel Lauro a donde como en nido
 usava yo poner mis pensamientos,
 de cuyas ramas hoja no ha faltado:
 Ido al cielo dexó en mi pecho fido
 raíces, que con muy píos acentos
 llaman, y no ay respuesta a su llamado.

Al
 [f.] 137

[RVF 319]

SONETO 275

I dì miei più leggier, che nessun cervo.

Ligeros mis días más que ningún ciervo
 huyeron como sombra sin tardança,
 y ha sido un batir de ojo la bonança
 que amarga y dulce en mi pecho reservo:

5

Ay mundo instable, mísero, protervo,
 ciego es quien pone en ti su confiança,
 qu'en ti me despojó de la esperança
 la que es tierra, y no añuda huesso a niervo:

10

Mas su forma mejor que bive agora
 y siempre ha de bivar allá en el cielo,
 mucho de su beldad más me enamora.
 E yo en sólo pensar qual fue su velo
 y qual oy deve ser, y a do demora,
 veo que se me va mudando el pelo.

S mucho
 [137v]

[RVF 320]

SONETO 276

Sento l'aura mia antica, e i dolci colli.

Ya L'aura mía antigua quasi siento
 ya los collados veo do ha nascido
 la luz, que en quanto al cielo huvo plazido
 a mis ojos fue gozo, es ya tormento.

5

Ay esperanças (vano pensamiento)
 ay flores cómo el brío havéis perdido,
 ay quán vazío es ya su dulce nido,
 en donde verme fuera gran contento.

10

De mis congoxas fueran expediente
 sus ojos, y aquel rostro al mundo raro,
 por quien soy, y seré siempre abrasado:
 Ay quán crudo señor serví y avaro,
 que ardí mientras el fuego fue presente,
 lloro agora su polvo derramado.

[RVF 321]

SONETO 277

È questo 'l nido in che la mia Fenice.

Es éste el nido, a do la Fénix mía
 su dorada y purpúrea vestidura
 dexó guardada, en quien mi desventura

- 5 sospiros nuevos halla cada día?
O principio de donde procedía O principio
 mi suave mal, a dónde es la luz pura [f.] 138
 que m'encendió del fuego que aún me dura?
 al cielo se acogió por mejoría.
10 Y miserable y solo me ha dexado
 con un dolor immenso visitando
 los passos della de antes consagrados:
Mas ya d'escura noche son cercados:
 que sus ojos la luz toda han llevado,
 quando al cielo de allí subió bolando.

[RVF 322] SONETO 278
Mai non vedranno le mie luci asciutte.
Mis lumbres serán siempre humedescidas,
 y las partes del ánimo alteradas,
 las dulces rimas viendo a mí embiadas,
 que claro muestran ser de amor nascidas:
5 Espíritu a quien nunca las caídas
 terrenas espantaron, renovadas
 dulçuras das del cielo, que olvidadas
 estavan ya por muerte y resolvidas.
10 De mis ramas hazerte otro presente
 pensava, Qué planeta tan airado
 nos tuvo embidia, o mi noble thesoro!
 Que ante tiempo de mí t'ha hecho absente
 a quien con pecho y con la lengua adoro
 qu'en ti mi alma y sospiros han parado. S 2 Cancion

[RVF 323] CANCIÓN 42 [138v]
Standomi un giorno solo a la fenestra.
Estándome un día solo a una ventana,
 de donde tantas cosas nuevas vía,
 que de mirar mi vista se cansava,
5 vi salir una fiera en vista humana,
 y tal, que arder a Jove bien podía,
 a quien un negro alano fatigava
 de un lado, y la acossava
10 del otro un blanco, asiéndola tan fuerte
 que muy breve a tal passo fue traída,
 que sob tierra metida
 venció mucha belleza acerba muerte,
 yo llorando quedé su dura suerte.
15 Después por alta mar vide una nave
 de oro y de seda toda aparejada,
 que de hébano y marfil era compuesta
 por llana mar, con aire muy suave:
 del cielo toda nube era apartada
 cargada iva de ropa rica honesta,
 mas ay que una funesta
20 tormenta rebolvió desde el Oriente,
 y en un duro peñol la ha estrellado:
 ay caso desastrado
 que todas sus riquezas de repente
 consigo las llevó la gran corriente.
25 De un verde lauro así los ramos santos De un
 dentro en un bosque nuevo se mostravan [f.] 139
 que árbol dixeran ser de paraíso,

de cuya sombra tan alegres cantos
 salían de avezillas, que causavan
 30 que del todo de mí fuesse diviso,
 mas en alçando el viso,
 vi a la redonda el cielo escurescido,
 y que le havia un rayo acelerado,
 con furia derrocado
 35 e yo perdí en lo ver todo el sentido,
que fue gran mal tal sombra haver perdido.
 En aquel mismo bosque una fontana
 salía de una peña, y derramava
 claras y dulces aguas murmurando,
 40 lugar que tarde o siesta, ni mañana
 ganado ni pastor le perturbava,
 donde musas andavan modulando,
 sentéme a oír, y quando
 mas dulçura tomava del conçento,
 45 y de la vista un hoyo vide abrirse,
 y a la fuente engullirse,
 y al sitio que me dio tal desçontento,
 que aún la memoria dello m'es tormento.
 En el bosque una Fénix tambien vía
 50 con la cabeça de oro ensortijado,
 de púrpura sus alas guarnescida,
 que a prima faz del cielo ser creía
 hasta que junta allí, de ado arrancado
 fue el Lauro, y la agua seca y consumida
 55 (ay cómo de corrida
 va todo) que caído viendo junto
 el árbol y el humor de antes tan rico
 ya seco, buelto el pico
 60 contra sí, se deshizo en solo un punto,
 e yo en lo ver quedé como diffunto.
 Por entre yerva y flores pensativa
 al fin vide la misma gallardía,
 que tiemblo en me venir sólo a la mente
 humilde en sí, mas contra amor altiva,
 65 con ropa que a la vista parescía
 compuesta de oro y nieve juntamente,
 mas la parte eminente
 estava como enbuelta en nube escura,
 de una sierpe en el pie después herida
 70 a la muerte rendida
 alegre se partió sesga y segura,
 ay que en el mundo el llanto sólo dura.
 Canción dezir bien puedes
 al señor mío, que lo que aquí veo
 75 me engendra de morir un gran desseo.

S 3 de pur-
[139v]

[Cancion]

[RVF 324]

CANCIÓN 43

[f.] 140

Amor quando fioria

Amor quando esperança,
 y el premio de mi fe más florescía,
 faltó el socorro, y de quien le atendía,
 ay despiadada muerte, ay cruda vida:

5

Que una me puso en duelo
 matando a mi esperança acerbamente,
 a mi pesar me tiene otra en el suelo
 sin que en esta partida

10 seguirla pueda, que ella no consiente
 por más que está presente
 dentro en mi pecho en él apoderada
 de ado mi vida ve tan trabajada.

[RVF 325] CANCIÓN 44

Tacer non posso, è temo non adopre
 Callar no puedo, y temo que no exprima
 mi lengua algún contrario effecto al pecho
 que dar quiere el derecho

5 a quien del cielo me oye, a donde es ida,
 mas cómo puedo yo, ni con gran trecho
 igualar a sus obras, si en mi rima
 no sube amor la prima?
 quién tal llaneza vio tan recogida?
 en la prisión de donde es ya partida
 10 poco la gentil alma estado había,
 al tiempo que la vide yo primero,
 me partí muy ligero,
 (que Abril del año y de mi edad corría)
 de los prados de entorno a coger flores
 15 pensando así ganar della favores.

Era alabastro el muro, oro el tejado,
 y de marfil las puertas, de çafiros
 las ventanas, mil tiros
 de allí salieron crudos por estremo,
 20 inflamados en fuego, mis sospiros
 sacó el amor de allí, ay desdichado
 que aunque voy coronado
 de Lauro, como de antes todo tremo.
 Un asiento allí estava en lo supremo
 25 de diamante clavado por de dentro,
 do se assentava aquella peregrina
 ante una cristallina
 columna, do se vía en medio el centro
 mi pensamiento escrito transparente,
 30 que me hazía ledo y triste de repente.

Y junto a las lumbreras vine a hallarme
 de aquella victoriosa insignia verde
 con quien en campo pierde
 Apolo, y Poliphemo y Jove, y Marte,
 35 do mi llanto renueva y es más verde,
 mas viendo por demás ser ya librarne
 dexé preso llevarme
 de ado salir no sé por maña, o arte
 como hombre antes que acaso llora y parte,
 40 y algo ve que a mirarlo le combida,
 así aquella por quien en prisión ando
 en un balcón estando
 (que ella siempre por alta fue tenida)
 con tal desseo a verla fui movido,
 45 que a mi mal y aun a mí puse en olvido.

Estando así en la tierra se subía
 mi coraçón al cielo con dulçura,
 y mi biva figura
 sentí en mármol bolverse (no es conseja)
 50 quando una dueña assaz prompta y segura
 de grande edad, que joven parecía
 viendo en la frente mia

S 4 al tiempo
 [140v]

dexé
 [f.] 141

55 quan elevado estava, y en la ceja,
 conmigo hola (me dixo) te aconseja
 que soy de más poder de lo que crees
 al triste buelvo alegre en un momento,
 soy más veloz qu'el viento
 y en un punto rebuelvo quanto vees,
 pon pues en aquel sol el ojo fixo,
 60 y dél oirás mil cosas, y así dixo:
 Al naser desta, signos y planetas
 y todo lo demás en sitio electo
 estava, y con aspecto
 concorde en amistad, segun se vía
 65 en Júpiter y Venus, que en efecto
 se hallavan en mansiones muy perfetas
 y contrarios cometas
 ninguno en todo el cielo parecía,
 el mundo nunca vio más lindo día,
 70 mostrábase a la tierra Juno ufana
 y Neptuno en su reino paz gozava
 al tono todo estava,
 salvo una nuvezilla algo lexana,
 la qual temo qu'en llanto se resuelve,
 75 si el cielo el curso a más piedad no buelve.
 Quando ésta a vivir vino al engañoso
 mundo, que no fue digno de tenerla,
 cosa nueva era verla
 80 ya sancta, desde edad que aún no gobierna,
 como en engaste de oro blanca perla
 a gatas, o con passo algo dudoso
 hazerlo tenebroso
 muy claro, con lindo aire, y gracia eterna,
 la yerua haziendo fresca y muy mas tierna,
 85 de arreboles los campos matizando,
 alegre haziendo el tiempo con mil fiestas,
 con hablas aún no prestas
 de lengua que la leche va dexando,
 mostrando claro al mundo que no vía
 90 quanta luz ya del cielo poseía.
 Después que con virtud ya más madura
 a su tercera edad hubo llegado,
 belleza en tanto grado
 a lo que creo el mundo no ha tenido,
 95 que bolver de ojos grato y reposado!
 qué conversación casta! qué dulçura!
 Qué lengua havrá tan pura
 que llegue a lo qu'el ojo tuyo vido?
 había su rostro luz tal concebido
 100 que vista en él no podía detenerse,
 y aun tú de su prisión alta terrena
 tienes l'alma tan llena,
 qu'en tal fuego otro así no ha visto arderser,
 mas pienso que su súbita partida,
 105 causa te venga a ser de amarga vida.
 Diciendo esto, la buelta dio a la rueda,
 donde hila, y donde coje nuestro estambre
 triste como presaga de mis daños,
 que antes de muchos años
 110 muerte la derrocó, yo con gran hambre,
 quedé de me ir tras ella, canción mía
 que muerte otra matar tal no podía.

S 5 estava
[141v]

mostrando
[f.] 142

[RVF 326]

SONETO 279

Hor hai fatto l'estremo di tua possa.

Ya muerte tu poder todo has mostrado,
 el reino de amor has empobrecido,
 y has luz de beldad escurescido,
 en poca tierra todo lo has tornado.

5

La vida de su ornato has despojado,
 y del honor que le era concedido,
 mas el valor no pienses lo has vencido,
 pues sólo el cuerpo es esso que has llevado.

10

El cielo lleva el resto con gran gloria
 en ver la nueva estrella acrescentada,
 la qual no podrá ser jamás oscura:
 Pues vénçate piedad en tal victoria,
 mi nuevo ángel en essa alta morada,
 como acá me vencio tu hermosura.

Ya

[142v]

[RVF 327]

SONETO 280

L'aura, e'l odore, e'l refrigerio, e'l ombra

El refrigerio, l'aura, olor, y sombra
 de aquel Lauro, y su vista florescida,
 reposo y lumbre de mi afflicta vida
 llevado lo ha quien todo lo descombra.

5

Como es el sol a nos si le haze sombra
 su hermana, así es mi luz desaparecida,
 a muerte contra muerte la guarida
 demandando, de tal suerte amor me assombra.

10

Dormido has Laura mía poco, o nada,
 y agora velas con los escogidos,
 delante del bien summo sempiterno,
 Y si mi poesía es acertada,
 los ingenios más claros y entendidos
 creo que te verán con nombre eterno.

delante

[f.] 143r

[RVF 328]

SONETO 281

L'ultimo, lasso, de miei giorni allegri

Era el postrero de mis dulces días,
 (si alguno tuve en esta vida breve)
 y buelto el corazón en pura nieve
 adivinando las tristezas mías:

5

Qual el que las espaldas siente frías
 por l'alterna cessione que venir deve
 tal me sentí, sin creer fuesse tan leve
 el cabo de mis cortas alegrías.

10

Los ojos que ya gozan en el cielo
 de las eternas lumbres rutilantes
 dexando acá los míos en pobreza,
 les dezian a modo de consuelo,
 quedad hasta nos ver do no ay tristeza,
 que acá ya no ay, más vernos como de antes.

[RVF 329]

SONETO 282

O giorno, o hora, o ultimo momento.

Ay día, ay hora, ay último momento,
 ay conjurado cielo a perseguirme,

ay ojos qué quisistes advertirme
al despedir, por más mi descontento?
5 Ay que ya el daño mío claro siento
que yo creía (ay creer poco firme)
perder parte, mas no todo al partirme,
ay cuántas esperanças lleva el viento!
10 Estava lo contrario ya del cielo
de que su misma frente era esculpida,
que mi luz y bien se concluía:
Mas a mis ojos puesto estava un velo,
que ver no me dexava lo que vía,
por de repente hazer triste mi vida.

Ay que
[143v]

[RVF 330] SONETO 283
Quel vago, dolce, caro, honesto sguardo.
Aquel vago mirar, dulce, gracioso
de mí toma (parece que dezía)
lo que puedes, no esperes a otro día,
pues parte, aunque vas bien vagaroso:
5 Entendimiento entonces perezoso,
despierto a lo que menos convenia
dime, como no viste en la luz mía
lo que agora? sin darte tal reposo?
10 Sus ojos con un aire soberano
a los míos dezían: Quanto pudo
en vosotros amigos nuestra yesca!
El cielo nos espera, y no es temprano,
qu'el que nos puso aquí, nos rompe el ñudo
y quiere que acá el vuestro se envejezca.

[RVF 331] CANCIÓN 45 [f.] 144
Solea da la fontana de mia vita .
Solía de la fuente de mi vida
alexado, buscar tierras y mares,
mi hado más que mi querer siguiendo,
y siempre (tal de amor es la guarida)
5 gustava los destierros a millares,
el pecho d'esperanças manteniendo:
mis manos ya las armas van rindiendo
a la violenta acerba mi fortuna,
que de tal bien del todo me ha privado,
10 y en su lugar dexado
memoria sola, en refección alguna,
por mi alma no dexar del todo ayuna.
Si la comida al posta es denegada
affloxará sin dubda en la corrida,
15 pues falta la virtud que le alentava:
quitado así a mi vida fatigada
todo su nutrimento, con la herida
que al mundo despojó de quien le ornava,
lo dulce en hiel, y lo que me alegrava
20 buelve en tristeza, así temo el camino
tan breve, y muy más su fenescimiento
que voy qual polvo al viento
huyendo, por no ser ya peregrino,
ansí sea, pues tal fue mi destino.
25 Nunca el mortal bivar me dio contento,
amor lo sabe a quien trato contino,

Cancion

Nunca
[144v]

sino por la que luz fue suya y mía:
 y tuve (si pudiera) siempre intento
 de ir tras aquel espíritu divino
 30 que al cielo renasció, por quien bivía:
 mas de pesarme harta causa había,
 pues proveer no supe a mi reposo,
 que amor claro en sus ojos me mostrava,
 y quasi aconsejava
 35 que alguno ay que murió triste y penoso
 que fuera en morir antes venturoso.

En los ojos adonde antes solía
 bivar mi corazón, mientras mi suerte,
 en tan rica morada le dexava,
 de su mano el amor escrito había
 con letras de piedad el caso fuerte
 que a mi largo desseo amenazava:
 40 Quanto entonces mejor morir me estava,
 que no era en me morir, muerto lo bueno,
 antes bivía en mí la mejor parte,
 45 mis esperanças parte
 muerte agora, y mi bien tiene en su seno
 la tierra, y bivo yo, de que más peno.

Mi poco entendimiento si estuviera
 50 conmigo prompto, sin que mi ventura
 le truxera en vagezas derramado,
 d[e]l bien mío en el rostro escrito viera:
 ya junto eres al fin de tu dulçura,
 55 y a tu amargo principio eres tornado.
 Entendiéndolo fuera desatado
 en su presencia deste mortal velo,
 y desta grave carga no pesante,
 y fuérame delante
 60 a verle aparejar silla en el cielo,
 tras ella agora iré con otro pelo.
 Canción al que de amor alegre vieres,
 dile: Por qué no mueres?
 Que muerte a tiempo es una gloria cierta.
 Quien puede bien morir no lo devierta.

le tru
 [f.] 145

[RVF 332]

CANCIÓN 46. Sextina.

Mia benigna fortuna, e'l viver lieto.

Mi benigna fortuna, el bivar ledo
 los claros días, las ser[e]nas noches,
 el sospirar suave, el dulce stilo,
 que resonar solía antes en metros
 5 trocados de repente en duelo y llanto,
 me hazen odiar la vida, e ir tras la muerte.

Cruel, acerba, inexorable muerte,
 tú causas que no sea jamás ledo,
 y que mi vida toda passe en llanto.
 10 en negros días, y en penosas noches:
 mis sospiros no pueden ya dar metros
 que mi martirio vence todo stilo.

A dónde es ido mi amoroso stilo?

todo en tratar se ocupa de la muerte.
 15 A dó las rimas, dónde están los metros,
 qu'el gentil corazón oía ledo?
 a dónde el platicar de amor las noches?
 ya no trato ni pienso más qu'en llanto.

T mis
 [145v]

20 Otras vezes me fue tan dulce el llanto,
 que de dulçura hinchía el agro stilo,
 haziéndome velar las largas noches:
 agora el llanto amarga más que muerte,
 no esperando ya ver el rostro ledó,
 subjecto propio de mis dulces metros.
 25 El blanco puso amor claro a mis metros
 en sus ojos, y es puesto agora en llanto
 trayendo a mi memoria el tiempo ledó:
 así con el pensar mudo mi stilo,
 rogándote contino, o fiera muerte
 que de mí apartes ya tan crudas noches.
 30 Huyóse el sueño de mis tristes noches
 y el son usado que mis roncós metros
 ya no saben tratar si no es de muerte:
 así es mi cantar ya mudado en llanto,
 35 no ay nél reino de amor tan vario stilo,
 que agora es triste quanto era antes ledó.
 Nadie bivió jamás como yo ledó,
 ni ay quien biva más tristes días y noches,
 40 así el doble dolor, dobla su stilo,
 y de mi pecho arranca tristes metros.
 Biví ya de esperança, aora de llanto,
 ni contra muerte espero sino muerte.
 Muerte me ha muerto, y sola puede muerte
 45 hazer que vaya a ver el rostro ledó,
 por quien ya me agradó, suspiro, y llanto,
 aire y pluvia serena de mis noches,
 quando de mis conceptos altos metros
 texía, alçando amor mi baxo stilo.
 50 O si tuviesse tan piadoso stilo,
 que mi Laura cobrasse de la muerte,
 (como Orpheo a su Eurídice) sin metros,
 podría bivar más que nunca ledó:
 y si no puede ser, que destas noches
 una, cierre estas mis fuentes de llanto,
 55 Amor yo muchos años hize llanto,
 de mi gran daño en doloroso stilo,
 ni de ti espero menos fieras noches:
 así rogando voy siempre a la muerte
 me lleve, que seré dello muy ledó,
 60 ado es la por quien canto y lloro en metros.
 Si cobran tal vigor mis flacos metros,
 que lleguen a do está fuera de llanto,
 do su beldad el cielo haze ser ledó,
 bien reconocerá el mudado stilo.
 65 que le agradó quiçá de antes que muerte
 le diesse luz, y a mí tan foscas noches.
 O los que procuráis mejores noches
 y que de amor tratáis y oís en metros,
 70 rogad que no me sea más sorda muerte,
 pues cabo es de miserias, fin de llanto,
 y que mude una vez su viejo stilo,
 que aunque es triste, bien puede hazerme ledó.
 Haríame ledó en una, o pocas noches
 en triste stilo, y congoxosos metros,
 75 dando a mi llanto conclusión la muerte.

Nadie
[f.] 146

T 2 do su
[146v]

Ite rime dolenti al duro sasso.

Mis tristes rimas id al duro canto
 que mi charo thesoro está cubriendo,
 llamad a quien me está del cielo oyendo,
 aunque la cubre tan escuro manto.
 5 Dezilde quanto es grande mi quebranto
 mientras por esta mar voy discurriendo
 mas que sus dulces hojas recogiendo
 me detengo en seguirla tanto, o quanto.
 10 Tratando sólo della biva y muerta,
 mas biva pues de veras allá bive,
 para que'l mundo la conosca y ame:
 Que a mi passaje se halle, que a la puerta
 me siento, y que de verme no se esquivé
 tal qual es en el cielo, antes me llame.

Que a mi
 [f.] 147

[RVF 334]

SONETO 285

S'honesto amor può meritare mercede
 Si premio alguno, honesto amor meresce,
 y si piedad no falta a su natura
 yo le terné, pues que mi fe más pura
 qu'el sol, al mundo todo ser paresce:
 5 Ninguna dubda a Laura ya se offresce
 que lo que le mostrava en mi figura,
 y en mis palabras llenas de dulçura,
 agora creo que ya le enternesce.
 10 Así espero se duela desde el cielo
 de mis grandes sospiros, y lo muestra
 quando a mí buelve de piedad tan llena:
 Y espero que al dexar deste mi velo,
 verná por mí con otra gente nuestra,
 que goza el summo bien sin sentir pena.

[RVF 335]

SONETO 286

Vidi fra mille donne, una già tale
 Entre mil damas vi una señalada,
 qu'el corazón me havia salteado,
 y su figura haviendo bien mirado
 juzguéla por del cielo trasladada.
 5 De todo lo terreno era apartada
 que en el cielo tenía su cuidado:
 l'alma que ardió por ella en fuego elado,
 estava a la seguir aparejada.
 10 Mas mi peso, y su mucha ligereza
 causaron que de vista las perdiesse,
 de que mi alma quedó como pasmada.
 Ay ventanas, extremo de belleza,
 quién creyera que hallar por vos pudiesse
 la que al mundo entristesce, alguna entrada?

T 3 de todo
 [147v]

[RVF 336]

SONETO 287

Tornami a mente, anzi v'è dentro quella
 A mi mente da buelta, antes en ella
 está como quando era más florida,
 la que no olvidaré, toda encendida
 en rayos de su misma clara estrella:
 5 Y véola tan grave, honesta y bella,

a la primera vista, y recogida,
 que digo: Cierta es ella, y tiene vida,
 y le suplico que oyga mi querella,
 A ratos calla, a ratos da respuesta:
 10 e yo como el *que* advierte en sus engaños,
 me digo: tú no ves que vas errado?
 Que a seis de Abril de seis vezes ocho años
 sobre mil y trezientos, trasladado
 al cielo fue su espíritu con fiesta.

Soneto

[RVF 350]

SONETO 288

[f.] 148

Questo nostro caduco, e fragil bene.
 Este nuestro caduco bien que tiene
 el ser de sombra, y su nombre es, belleza,
 hasta agora no fue con tal largueza
 todo en un cuerpo, a fin *que* yo más pene:
 5 Que aunque a Naturaleza no conviene
 dexar por uno a muchos en pobreza,
 con ésta usó de toda su franqueza:
 perdone la más bella y se despene.
 Beldad no tuvo el mundo tan mentada
 10 ni creo la terná, ni tan subida:
 mas muy poquito dél fue conocida.
 Que se ausentó en un punto: así me agrada
 su poca vista a mí del cielo dada,
 por le agradar en algo en esta vida.

[RVF 355]

SONETO 289

O tempo, o ciel, volubil, che fuggendo
 O tiempo, y cielos que así vais huyendo
 y los pobres mortales engañando,
 y vos días, que viento os vais tornando,
 ya claro vuestro engaño voy sintiendo:
 5 Mas descúlpoos, y a mí mismo reprendo,
 que en vos es natural ir esso obrando:
 mas yo, que mi mal viendo, en él cevando
 me esté, sin me mudar voyme corriendo.
 Hora es de buelta dar a mejor parte
 10 (si no es passada) a fin de tomar puerto:
 que lo demás es puro desconcierto.
 Ni de tu yugo amor l'alma se parte
 mas de su mal, y tu lo sabes cierto.
 Que no es virtud acaso, antes es arte.

T 4 Hora
[148v]

[RVF 337]

SONETO 290

Quel che d'odore, e di color vincea.
 Aquel que en el color y olor vencía
 al lucido odorífero Oriente,
 y las plantas y flores del Poniente
 en excelencia y precio puesto había,
 5 Mi dulce Lauro, ado morar solía
 beldad y honestidad hermanamente,
 a sombra dél se hallava juntamente
 amor sentado con la diosa mía:
 Yo de mis pensamientos colocava
 10 mi nido en él, por me librar del yelo,
 y fuego, que me elava y abrasava:

El mundo de su nombre lleno estava,
quando el señor por adornar el cielo
(que era suya) allá arriba la llevaba.

[RVF 338]

SONETO 291

Lasciato hai morte senza sole il mondo.

Dexado has muerte sin su sol al mundo.
escuro y frío, a amor has desarmado,
belleza y gallardía has desterrado,
a mí me derrocaste en el profundo.

belleza
[f.] 149

5

L'honesto, y cortesía, y lo jocundo
todo junto del mundo lo has llevado,
la planta de virtud has arrancado,
muerto el primer valor, qu'es del segundo?

10

La tierra toda lamentar devía
con el linaje humano, que sin ella
engaste es que de piedra está vazío:
El ciego mundo no la conocía,
Yo sí, que siempre lloro (aimé) por ella,
y el cielo, pues se alegra del mal mío.

[RVF 339]

SONETO 292

Conobbi, quanto il ciel gli occhi m'aperse

Luego que abrió mi vista el claro cielo,
y amor me alçó sobre alas sensuales
vi cosas nuevas lindas, mas mortales,
en un sujeto de terreno velo,

5

Las otras que encumbravan más el buelo,
celestes formas, altas, inmortales,
por ser al intelecto desiguales,
no las suffrió mi vista qu'es del suelo.

10

Quanto así della dixé, o he cantado
(qu'en pago por mí a Dios está rogando)
fue centellica de su abismo rara,
Qu'estylo no se ha visto haver dexado
ingenio atrás, ni al sol estar mirando
dio mas vista, antes daña a la más clara.

T 5 ingenio
[149v]

[RVF 340]

SONETO 293

Dolce mio charo, e prezioso pegno.

Ay prenda mía charíssima y sabrosa
que muerte me quitó, y el cielo guarda,
cómo es conmigo tu piedad tan tarda?
refugio de mi vida trabajosa.

5

Mi sueño de tu vista más graciosa
solías hazer digno, y quieres que arda
sin refrigerio agora, quién te tarda?
que en el cielo rencor dizen no posa.

10

A ratos acá baxo se sustenta
un pío pecho del tormento ajeno
tal que en su reino amor queda vencido:
Tú que todo mi mal has entendido
y puedes atajar que no le sienta,
con tu vista a mi llanto pon ya freno.

[RVF 341]

SONETO 294

Deh qual pieta, qual angel fu si presto.

Ay qué piedad, o qué Ángel fue tan presto,
a presentar mis quejas en el cielo?
que quasi bolver siento como suelo
con aire a mi señora dulce honesto.

5 Tal que sossegar basta un pecho mesto
tan llena de humildad y de consuelo,
que ya de mano doy al desconsuelo,
y aun no me es el bivar ya tan molesto.

que ya
[f.] 150

10 Beata que beato hazerme suele
con su vista, y sus hablas de dulçura,
que entre ambos solamente se entendían:

De ti mi hermano assaz (dize) me duele,
mas por bien nuestro de ambos te fui dura:
hablas que hazer parar al sol podrían.

[RVF 342]

SONETO 295

Del cibo, onde'l signor mio sempre abunda.

De llanto y de congoxas me sustento,
manjar de que el amor contino abunda,
y contemplando en mí llaga profunda
amarillesco y tiemblo en un momento.

5 Laura viendo mi pena y mi tormento,
como fue sin igual y sin segunda,
a mi lecho se llega tan jocunda,
que me priva de aliento aquel contento.

10 Y con la mano que en tanto he tenido
mis ojos enxugando, tal dulçura
me embía, qual jamás nadie ha gustado:

Diziendo: De qué sirve la cordura?
no llores ya, que harto me has llorado,
quién qual yo estoy te viesse convertido.

[RVF 343]

SONETO 296

Ripensando a quel ch'oggi il ciel honora

Pensando en aquel rostro que oy el cielo
honora, y en su boz dulce y honesta,
y en sus madexas de oro, y en la resta
que de mí desterrava el desconsuelo:

Pensando
[150v]

5 No sé cómo soy bivo en este suelo,
ni creo ya biviera, si tan presta
la qu'en extremo hermosa fue y modesta
no fuera en darme al alva algun consuelo.

10 O cómo se me muestra enternescida
notando y escuchando atentamente
la historia de las tristes penas mías:

Mas luego que acercarse el día siente,
al cielo se recoge por sus vías,
los ojos de piedad humedescida.

[RVF 344]

SONETO 297

Fu forse un tempo dolce cosa amore

Bien pudo el amor darme algun contento,
mas yo no entiendo cuándo, agora amarga
por cabo, y bien lo sabe quien su carga
suffre, si se le añade tal tormento.

5 La que honor fue del siglo, y ornamento,

y lo es del cielo agora con luz larga,
 a cuyo resplandor cosa no embarga,
 reposo no me da solo un momento.
 La muerte mi bien todo me ha quitado,
 10 ni puede consolar mi estado adverso
 prosperidad, pues tanto bien me mengua. prospe-
[f.] 151
 Lloré, y canté, no sé mudar ya verso,
 mas lo que l'alma en mí tiene encerrado,
 por mis ojos rebossa, y por la lengua.

[RVF 345]

SONETO 298

Spinse amor, e dolor, ove ir non debbe

Causó dolor y amor do no devía
 mi lengua (sin más cuenta) desmandarse,
 haziendo en llanto el canto transformarse,
 que si passasse así, no acertaría:
 5 Que consolar mi estado ya devría
 y aun era bien mi pecho asegurarse,
 sabiendo lo que allá puede gozarse
 con quien el alma acá de sí le hinchía.
 Ya dende oy más recibo gran consuelo
 10 ni acá verla querría en este infierno,
 que antes solo bivar, o morir quiero.
 Que más bella y con ojo más sincero
 entre ángeles la veo alçada a buelo,
 junto a los pies del gran Señor eterno.

[RVF 346]

SONETO 299

Gli angeli eletti, e l'anime beate

Las almas en beldad más señaladas,
 del cielo ciudadanas, aquel día
 que mi señora allá arriba subía.
 de ver tal novedad maravilladas:
 5 Dezían entre sí medio pasmadas.
 Qué novedad es ésta? quién sería
 la que sube con tanta loçanía?
 siendo las vías ya tan desusadas?
 Ella alegre en haver también trocado,
 10 se contonea con los escogidos,
 y mira atrás, por ver si yo la sigo
 Y aun muestra de esperarme con cuidado,
 viendo así que me quiere allá consigo,
 levanto al cielo todos mis sentidos.

Dezian
[151v]

[RVF 347]

SONETO 300

Donna che lieta col principio nostro.

Laura que alegre gozas del eterno
 principio, como tu bivar meresce,
 donde tu ropa y silla resplandesce
 compuesta de un metal que no discierno
 5 O monstro de beldad, cómo en el terno
 bien summo ves (do todo se paresce)
 mi pura fe, que tanto me enriquesce,
 por quien de llanto he lleno un gran quaderno.
 Y mi coraçón ves que acá en el suelo
 10 fue qual le ves allá, tú eres testigo
 que solo quise hartarme de tus ojos.

Pues para remediar tantos enojos
 como passo después que has ido al cielo,
 impetra me halle presto allá contigo.

Soneto

[RVF 348]

SONETO 301

[f.] 152

Da piu begli occhi, e dal piu chiaro viso.

De los más lindos ojos, y del viso,
 qual nunca otro se vio, de los cabellos
 que al oro y sol hazian menos bellos.
 y del hablar que pudo quanto quiso

5

De las manos y braços, que conquiso
 huvieran a los mas rebeldes cuellos,
 de la risa que pudo convencellos,
 de aquella forma en fin de paraíso.

10

Me sustentava: agora se contenta
 el Rey del cielo dello, y sus correos.
 e yo me quedo ciego y sin abrigo.
 Una esperança sola me sustenta,
 que ella que entiende todos mis desseos
 impetrará llevarme allá consigo.

[RVF 349]

SONETO 302

E mi par d'hor' in hora udir il messo

Parece que oygo ya cerca el correo
 de mi señora, que me está llamando
 tan de raíz me voy todo mudando,
 y tan trocado siento mi deseo:

5

A penas me conosco, aunque me veo,
 la usada vida voy toda olvidando,
 ya querría saber el como y quando,
 ni lexos deve estar a lo que creo.

10

O felice aquel día que partiendo
 desta prisión, se quede en mil pedaços
 mi frágil y pesada vestidura,
 Y todas estas nieblas sacudiendo
 y descargado de otros embaraços,
 vaya a gozar de tan alta dulçura.

O felice
[152v]

[RVF 356]

SONETO 303

Laura mia sacra al mio stanco riposo.

Mi Laura a mi reposo fatigado
 tan a menudo spira, que ardimiento
 tomo para dezirle lo que siento,
 y viviendo ella, a tal no fuera osado.

5

Comienço del mirar enamorado,
 que dio principio a mi largo tormento,
 y sigo como mísero y contento
 soy del amor por horas desossado.

10

A todo calla, y de piedad movida,
 me mira en hito, a ratos sospirando,
 y de un llorar honesto el rostro adorna,
 Siendo ansí del dolor mi alma vencida
 mientras llora consigo se enojando.
 libre del sueño a sí misma retorna.

[RVF 357]

SONETO 304

Ogni giorno mi par più di mill'anni.

Qualquier día me parece ser mil años,
para seguir mi dulce y fida guía
que ya me lleva agora por la vía
del cielo, allá por modos quasi estraños:

que ya
[f.] 153

5 Ya no pueden dañarme los engaños
del mundo, que le entiendo, pues se cría
en mi pecho la luz qu'el cielo embía,
que me haze tener cuenta con mis daños.

10 Ni devo de temer de oy más la muerte,
pues mi Dios la suffrió con grave pena,
por hazerme en seguirle firme y fuerte:

Y aún nuevamente agora en toda vena
de aquella entró *que* dada me era en suerte
sin alterar su frente tan serena.

[RVF 358]

SONETO 305

Non puo far morte il dolce viso amaro

Quitar no puede muerte la dulçura
del dulce rostro, el puede dulce hazerla,
ya no ay necesidad de más temerla,
que del temor mi Laura me asegura:

5 Y aquel que derramó su sangre pura,
y al infierno baxó por deshazerla,
con su muerte me anima a más quererla,
ven pues o muerte, y de oy más te apressura.

10 No tardes, pues el tiempo es ya venido,
y si antes no lo fue, fuelo en el punto
que Laura fue partida desta vida:

Desde entonces un día no he bivido,
con ella fui, por ella al fin soy junto,
con ella mi jornada es fenescida.

V con
[153v]

[RVF 359]

CANCIÓN 47

Quando il soave mio fido conforto.

Quando el suave fido mi consuelo
por aliviar la pena de mi pecho,
se assienta al lado izquierdo de mi lecho
con su razonar dulce allá del cielo,

5 Yo buelto de piedad y miedo un yelo,
le estoy de donde viene preguntando,
ella un ramo sacando
de palma, y de Lauro otro de su seno,

10 me dize, Del sereno
empireo vengo a verte y consolarte,
por sólo esto he baxado de tal parte.

Rengrácíola en palabras y en meneos
y humilde le pregunto: Cómo, o dónde
mi estado sabes? y ella: no se asconde

15 tu llanto, de que nunca tus desseos
son hartos, que mil bueltas y rodeos
buscan, hasta turbarme en la paz mía,
tan grande es tu agonía

20 en verme deste suelo ser partida,
do tengo mejor vida
que deviera agradarte, si me amaste,
como en tus obras siempre publicaste.

Respondo: yo por mí voy lamentando,

[-]

25 qu'en martirio y tinieblas me has dexado, [f.] 154
 y sé tan cierto que al cielo has bolado,
 quanto el que clara cosa está mirando:
 Que no devió Natura de ir orando
 de tal virtud, una ánima tan tierna,
 si la potencia eterna
 30 a sus obras no fuera destinada,
 o alma señalada
 que tan alta entre nos acá biviste,
 ay quán de presto al cielo te subiste!

Mas yo qué devo más que lamentarme
 35 mísero y solo, que sin ti soy nada:
 o quién viera en la cuna mi jornada
 conclusa, por de amor poder librarme.
 Ella por de mi llanto desviarme,
 mejor (dize) es las cosas terrenales
 40 dexar, pues son mortales,
 y nivelar la falsa tu bonança,
 con más justa balança
 siguiendo mis pisadas (si las amas)
 cogiendo al menos una destas ramas.
 45 Yo que iva a preguntalle: Qué quisiste
 dezir? o en estas ramas qué se asconde?
 ella, Tú mismo (dize) te responde
 pues con tu pluma la una engrandesciste,
 palma es victoria, y tú bien entendiste
 50 la tuve yo de mí, y el Lauro signa
 triunfo, de que digna
 soy por merced de Dios, que al bien esfuerça:
 tu sí padesces fuerça
 le busca, y dél procura la guarida
 55 tal que al fin le veamos de tu vida.
 Es este aquel cabello que solía
 enlazarme? (le digo) es esta vista
 la que ya me fue sol? ella, desista
 tu lengua de tal yerro, anima mía:
 60 soy spiritu qu'el cielo a ti me embía,
 qu'el cuerpo días ha que buelto es tierra,
 mas por menguar tu guerra
 me es dado verte tal, y muy más bella
 vengo agora que aquella
 65 que amaste y te fue pía y cruda junto
 salvando la salud de ambos a un punto.
 Yo lloro, y ella enxuga
 mi rostro con sus manos, y sospira,
 con dulçura y con ira
 70 hablando así que peñas bien podría
 romper, y el sueño y ella van su vía.

V 2 la tuve
[154v]

[RVF 360]

CANCIÓN 48

Quel antico mio dolce empio signore.

Citado el crudo y dulce señor mío
 delante de la Reina alta y divina,
 qu'en la parte más fina
 suele assentarse del compuesto nuestro
 5 allí como oro, al qual el fuego afina.
 cargado de dolor y temblor frío,
 perdido todo el brío,
 como el *que* muerte espera me demuestro

suele
[f.] 155

10 y comienço: Señora el pie siniestro
 puse en el reino deste joven siendo,
 de donde fui cogiendo
 ira, y desdén, y mucho descontento,
 y tan crudo tormento,
 que mi paciencia vino a ser vencida
 15 y al cabo vine a aborrescer la vida.
 Mi tiempo desta suerte se ha passado,
 en pena y llama, ay cuánta vía honesta
 deseché, y quanta fiesta
 por servir a este crudo lisonjero.

20 Qué lengua en razonar ay *tan* compuesta
 que pueda declarar ni el menor grado
 de mi tan triste estado?
 y de mi llanto justo y lastimero?
 o poca miel, mas áloe verdadero,
 25 ay cuánto amargo a mi bivar procura
 con su falsa dulçura,
 trayéndome por fuerça a su vandera,
 que yo bien creo que era
 dispuesto a levantarme de la tierra
 30 el me privó de paz, y me dio guerra.

35 Éste es el que fue causa (a lo que creo)
 que a Dios amasse menos que debía,
 éste es quien me traía
 por una dama fuera de camino,
 el cierto es el que en esto me imponía,
 en su muela aguzando mi desseo
 en donde de rodeo
 reposo hallar pensava a mi destino:
 40 Qué me sirve el ingenio peregrino?
 y otras mil dotes dadas desde el cielo?
 que voy mudando el pelo
 sin libre poder verme en algun modo
 robando así del todo
 mi libertad el crudo que aquí accuso
 45 que me ha buuelto lo amargo en un dulce uso.

Éste es el que me ha hecho andar provando,
 por varias tierras mil nuevas costumbres,
 llenas de pesadumbres
 con un error que a peregrinos liga
 50 viendo mares, y ríos, valles, cumbres,
 y en un millón de lazos tropezando,
 siempre temples trocando,
 con peligro evidente, y con fatiga:
 y ni éste, ni la mi dulce enemiga
 55 resollar me dexavan sólo un punto:
 y si no soy ya junto
 ante tiempo a la muerte acerba y dura,
 piedad del cielo ha cura
 de guardar mi salud, no este tirano,
 60 que gusta de mi mal como profano.

No tuve en suyo siendo cosa sana
 ni pienso la terné, que he ya perdido
 el sueño, y no he podido
 con yervas ni palabras recobrarlo:
 65 éste con puro engaño se ha metido
 en mi pecho, en oyendo su campana
 en alta o tierra llana
 le acudo sin tardança, no ay negarlo.

V 3 el me
 [155v]

y sino
 [f.] 156

70 No ay carcoma (muy bien puedo provarlo)
 como éste es en mi seno, donde anida
 por me acortar la vida,
 de aquí nascieron mi suspiro y llanto,
 y el martirio, que espanto
 pone al mundo, señora tú haz justicia

75 pues dél y de mi tienes ya noticia.

Con bozes mi adversario muy hinchadas
 comiença oyé señora la otra parte,
 que la verdad, o parte
 confessará el ingrato llanamente.

80 Que pues en juventud fue dado al arte
 de sustentar razones mal fundadas,
 mentiras paliadas,
 no es mucho que así agora se lamente,
 y por mí vino a ser tan diferente.

85 Yo soy quien contra el torpe intento y feo
 detuvo su desseo
 en dulce vida qué l amarga llama,
 por mi ganado ha fama,
 su entendimiento alçando de manera,
 que nunca por sí a tal alçado fuera.

90 Él sabe que al que a Grecia acaudillava,
 y al Larisseo, y al Peno que temido
 de Italia tanto ha sido,
 y aun otro en virtud claro, y en fortuna

95 (conforme a lo del cielo permitido)
 los hize en amor vil caer d'esclava:
 y porque a éste preciava
 le señalé de mil electas, una

100 qual no se ha visto ser jamás alguna
 por más que a su Lucrecia exalte Roma,
 y tan dulce idioma
 le di, con harmonía tan suave,
 que intento torpe, o grave

105 en ella nunca pudo alguno hallarse
 destos engaños, bien puede quejarse.

Ésta es la hiel, y él dize haverla hallado
 más dulce, que no en otra alguna el todo,
 mal fruto deste modo

110 de grano bueno cojo (o paga usada
 de ingratos) después tanto d'entre el lodo
 le alcé, que los de más sublime estado
 le oían muy de grado:

115 y su fama entre ingenios sublimados
 bolava, y mil combites regalados
 de sus escriptos hazen cada hora,
 y quiçá fuera agora,
 un grueso barbullista, hombre del vulgo,
 yo le exalto y divulgo

120 por lo que de mi escuela ha deprendido,
 y de aquella, q[ue] sola al mundo ha sido.

En fin por no ser largo, he desviado
 al buen hombre de todo torpe pacto,
 tanto, que ni al olfacto

125 jamás le dio vil trato buen talante:
 esquivo joven, vergonçoso en acto
 y en pensamiento, en viéndose obligado
 a la que le ha forçado
 a procurar de serle semejante,

V 4 mentiras
 [156v]

mal
 [f.] 158

130 que quanto en él ay bueno, o importante,
della y de mí lo tiene, el importuno
y fantasma ninguno
jamás de tal engaño lleno ha sido
como es el atrevido
yo grato l'hize a Dios, y aun a la gente:
135 desto es lo que se quexa, y se arrepiente.

V 5 yo gra-
[157v]

Y aún lo que sigue a lo demás avança,
yo le hize más allá bolar del cielo
por las cosas del suelo,
que escala al hazedor son y de estima.
140 Que viendo las virtudes, y el buen zelo
de que era ornada aquella su esperança,
de una en otra mudança
a contemplar llegó la causa prima:
y aun él alguna vez lo ha dicho en rima,
145 de mí se olvida agora, y de la dama
que por sustento y fama
le di a su fragil vida, a esto un grito
levanto, no chiquito
Sí dio (dixe) mas hámela quitado,
150 yo (dize él) no, mas el *que* la ha criado.
En fin al tribunal bueltos entrambos
diximos, él con su feroz denuedo,
yo temblando de miedo:
Divina Reina tu sentencia atiendo.
155 Ella acudió sonriendo:
Holgado me he de oír vuestra pendencia,
mas pide más espacio la sentencia.

[RVF 361]

SONETO 306

Dicemi spesso il mio fidato specchio.
Muchas veces me dize el fiel espejo,
el brío, cuero, y tez ya tan mudada
y la fuerça y destreza tan menguada,
que no me engañe, y vea que soy viejo:
5 Y que ir según natura es buen consejo
pues lo contrario sirve poco, o nada,
yo como fragua de agua rosciada
despierto desechando el sueño añejo.
Y bien veo que buela nuestra vida,
10 y que si una vez falta, no ay dar buelta,
y acá dentro el consejo oygo estremado,
De la que es ya del térreo ñudo suelta
mas en su edad por sola fue tenida
tanto qu'el nombre a todas ha quitado.

Muchas
[f.] 158

[RVF 362]

SONETO 307

Volo con l'ali de pensieri al cielo.
Mis pensamientos buelan hasta el cielo
tantas vezes, que ser a ratos creo
uno de los que allá subidos veo
ya descargados de su térreo velo.
5 Tiembla mi coraçón de un dulce yelo
quando Laura me dize: Mi desseo
agora te amo y precio sin rodeo
pues el uso has mudado con el pelo.
Y ante'l señor me lleva, do me inclino

10 humilde, supplicando que consienta
que ver pueda los rostros tan extraños: que ver
Responde: Bien es firme tu destino. [158v]
y porque tardes más veinte, o treinta años,
no lo tengas por mucho, o por affrenta:

[RVF 363]

SONETO 308

Morte ha spento quel sol ch'abbagliar suolmi.

Muerte apagado ha el sol que me cegava
sus rayos en tinieblas ha trocado
en olmos ha mis Lauros transformado,
tierra es quien entr'el yelo me abrasava.

5 Faltado ha quien las penas me aliviava,
faltó quien dava aumento a mi cuidado,
mis esperanças todas han faltado,
faltó quien della siempre me colmava.

10 En dulce libertad con amargura
fuera voy de la mano que solía
por mil maneras nuevas deshazerme:

Harto así de bivar, quiero bolverme
a aquel Señor que con sabiduría
govierna el cielo y toda criatura.

[RVF 364]

SONETO 309

Tennemi amor anni vent'uno ardendo.

Veintiún años me tuvo amor ardiendo,
ledo en fuego, y dolor, y en esperança:
y desde que en el cielo ya descansa
mi Laura, otros diez años fui gimiendo.

5 Ya cansado mi vida reprehendo
de tanto error, sin del hazer mudança,
la luz de mi virtud se apaga y cansa,
ansí a mi Dios devoto me encomiendo.

10 Pesante de mi mal gastados años
que deviera expender en mejor uso,
buscando paz, huyendo los engaños.

Señor que en esta cárcel me has incluso,
supplicote me libres de los daños
eternos, que mi error yo no lo excuso.

Ya can
[f.] 159

[RVF 365]

SONETO 310

I vo piangendo i miei passati tempi.

El tiempo lloro que ha por mí pasado
que le empleé en amar cosas del suelo,
sin procurar de alçar algo mi buelo,
pudiendo haverme en ello señalado,

5 Tú que entiendes y ves bien mi pecado
invisible, immortal, rector del cielo
de tu gracia me embía algún consuelo,
no me dexes señor desamparado.

10 Ansí que pues bivido he con tormenta
muera en paz, y en buen puerto, y con bonança,
o al menos con partida más honesta:

En esta poca vida que me resta
dessa benigna mano me sustenta
que en ti solo está toda mi esperança.

Soneto

[RVF 351]

SONETO 311

[159v]

Dolci durezza e placide repulse

Dulces durezas, plácidos desvíos,
 llenos de un casto amor y de blandura,
 desdenes, que templaron con cordura
 mis tan desenfrenados desvaríos:

5 Gentil hablar, en quien claros los bríos
 de honestidad se vian, y dulçura,
 flor de virtudes, fuente d'hermosura,
 rienda de los conceptos baxos míos:

Mirar divino, que hazer me ha podido
 beato, y reduzirme a la medida,
 quando della me avía divertido,
 Agora presto a conhortar mi vida,
 aquel tu variar raíz ha sido
 de mi salud, que quasi iba perdida.

10

[RVF352]

SONETO 312

Spirto felice che sì dolcemente.

Alma beata que tan dulcemente
 mi pecho con tus soles alumbravas,
 quando las hablas tuyas rematavas
 con los sospiros que aún mi pecho siente,

5 Ya yo te vi en un casto fuego ardiente,
 quando entre aquellas flores m'escuchavas,
 y como ángel del cielo te mostravas,
 qual te tengo y tendré siempre presente.

Al eterno hazedor la buelta dando
 acá dexaste aquel precioso velo
 que desde el cielo dado te era en suerte:
 Faltó del mundo amor, en tú faltando,
 y cortesía, el sol cayó del cielo,
 y dulce començó de ser la muerte.

10

Al eterno
[f.] 160

[RVF 354]

SONETO 313

Deh porgi mano al affanato ingegno

Da la mano al ingenio atribulado,
 socorre amor de stilo al affligido
 para tratar de aquella que ha subido
 al cielo, a cortesana ser de estado:

5 Dame un modo de hablar algo acertado
 que yo por mí muy bien tengo entendido
 no puedo allá legar, ni con sonido,
 pues tal beldad el mundo no ha gozado:

Responde amor: ya quanto ser podía
 de virtud, y saber, valor y honesto,
 llevado ha la de quien muerte nos priva.
 Tal rostro no se ha visto desde el día
 que Adam abrió los ojos, y baste esto:
 con lágrimas lo digo, así se escriba.

10

[RVF353]

SONETO 314

Vago augelletto, che cantando vai.

Vaga avesilla, que con vario acento
 lamentas por los tiempos que han pasado

viendo

viendo el verano y día rematado, [160v]
 y del invierno y noche el descontento.
 5 Si como de tu mal sabes el cuento,
 supieses de otro tal mi triste estado,
 vernías a este seno atribulado
 a repartir con él desse tormento:
 Mas esta partición cómo se haría?
 10 qu'el que tú lloras puede tener vida,
 y a mí la tierra y cielo me han robado,
 La memoria que mi dolor me embía,
 y el tiempo, y el lugar tan apropiado,
 a razonar contigo me combida.

[RVF 366] CANCIÓN 49
Vergine bella, che di sol vestita
 O Virgen bella que del sol vestida,
 y estrellas coronada, al sol immenso
 5 así agradaste, qu'en ti fue escondido:
 hablar de ti un amor me mueve intenso:
 mas cómo daré yo sin ti salida?
 y sin el que contigo así ha partido?
 Invoco a ti, que siempre has respondido
 bien a quien te ha llamado,
 10 Virgen si el triste estado
 humano, en tiempo alguno te ha movido,
 embiame tu mano algún consuelo,
 socorre a mi gran guerra,
 aunque soy tierra, y Reina tú del cielo. [f.] 161
 O Virgen sabia, de aquel número una
 15 de las beatas vírgines prudentes,
 mas primera, y con lámpara mas clara,
 o firme escudo a las afflictas gentes
 contra golpes de muerte y de fortuna,
 20 so el qual se escapa, y gloria alcança rara.
 O refugio que al ciego ardor repara
 que se halle en este mundo,
 Virgen este jocundo
 viso que hinchió de lagrimas la cara
 25 y dulces miembros de aquel verbo eterno,
 buelve a mi incierto estado,
 que atribulado a ti pide el gobierno.
 O Virgen pura en toda parte entera,
 30 del gentil parto tuyo hija y madre,
 luz de suelo, y del cielo clara guía,
 por ti tu hijo que es del summo padre,
 (o del empíreo cielo gran lumbrera)
 vino a salvarnos quasi al fin del día:
 en los refugios que en el mundo havia,
 35 tú sola fuiste electa
 Virgen por más perfecta,
 que buelvas de Eva el llanto en alegría:
 pues puedes hazme libre del infierno,
 o del mundo abogada
 ya coronada del gran reino eterno X ya
 40 O Virgen sancta de mil gracias llena [161v]
 que por ser tan humilde meresciste
 subir al cielo, en donde oyes mi ruego
 tú de piedad la fuente nos pariste,
 y el sol de la justicia que asserena,
 45 y libra de tiniebla al mundo ciego:

tres renombres te ha dado tu sossiego,
 hija, madre, y esposa,
 Virgen muy gloriosa,
 madre del que libró del duro fuego
 50 al mundo, y de la red en que bivía
 en cuya pasión santa
 ruego quebranta la dureza mía.
 O Virgen sola al mundo sin exemplo
 con la beldad que al cielo enamoraste,
 55 tú sola eres primera sin segunda
 la piedad y humildad que professaste
 (del verdadero Dios sagrado templo)
 hizieron tu limpieza ser fecunda:
 por ti puede mi vida ser jocunda
 60 si a tus ruegos María
 Virgen sabrosa y pía
 donde abundó el pecar la gracia abunda
 con las rodillas de mi mente en tierra
 supplico que encamines
 65 a buenos fines mi tan cruda guerra
 O Virgen norte firme de *ab eterno*
 de aqueste tempestuoso mar horrible,
 a todo navegante cierta guía,
 70 mira en qué tempestad fiera terrible
 soy engolfado solo y sin gobierno,
 donde el postrer sonido ya se oía:
 mas con todo a ti vuelvo el alma mía:
 que ser malo no niego,
 75 Virgen antes te ruego,
 que tu enemigo de mi mal no ría,
 ten memoria , que Dios por del pecado
 libramos de su gana
 en carne humana tuya fue encerrado.
 80 O Virgen cuánto llanto he derramado,
 qué ruegos, qué caricias, todo en vano
 para mas pena mía, y mayor daño,
 que nasciendo en el Arno mío Thoscano
 y habiendo mil provincias rodeado,
 85 siempre mi vida ha sido un mal extraño:
 mortal belleza y actos (puro engaño)
 hizieron mi alma escura
 Virgen sagrada y pura
 no tardes que anda cerca el último año:
 90 mis días van corriendo de tal suerte
 que embueltos en peccados
 son ya llegados cerca de la muerte.
 O virgen ya murió quien dolor puso
 en mi pecho, y biviendo le dio llanto,
 95 *que* de mis males uno no sabía,
 y que supiera, al fin fuera otro tanto
 que siempre su querer fue un confuso
 morir mío, que no le convenía:
 tú pues Reina del cielo, diosa mía
 100 (si es bien así nombrarte)
 Virgen que a toda parte
 socorres (cosa que otra no podría)
 y esto es a tu poder, como no nada.
 pon fin a mi dolor.
 que a ti es honor, y a mí salud provada.
 105 O virgen que eres toda mi esperança,

a buenos
[f.] 162

X 2 son ya
[162v]

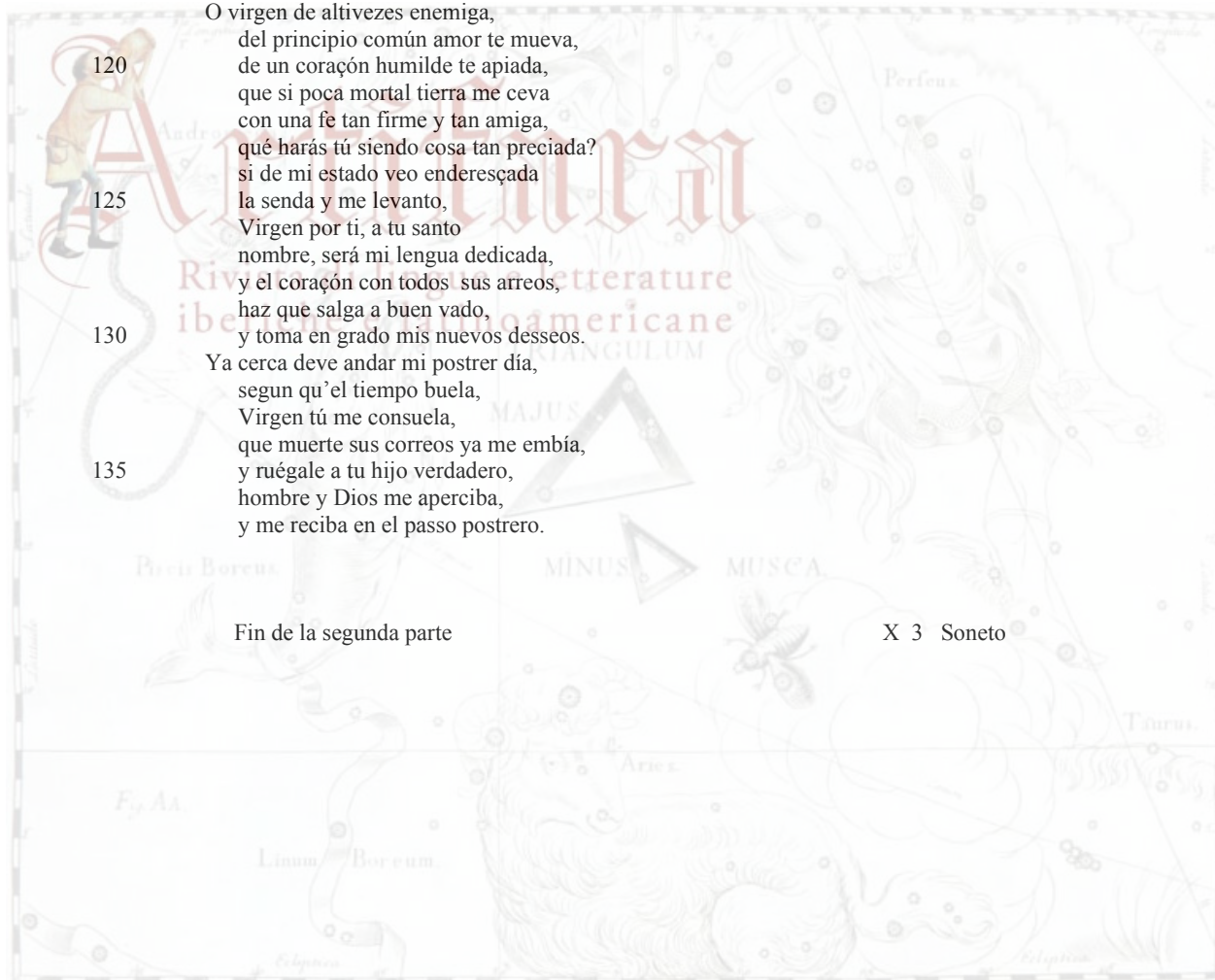
que puedes, y querrás siempre valerme,
 supplicote no quieras olvidarme,
 mira al que se dignó de nada hazerme,
 no mi valor, mas su alta semejança,
 110 te mueva, que te dignes de ayudarme:
 mi error en peña pudo transformarme
 de humor vano abundante,
 Virgen de oy en delante
 haz que de un sancto humor venga a bañarme,
 115 y que al menos mi llanto en lo postrero,
 libre de lo terreno
 muestre mi seno, y no como primero.

muestre
 [f.] 163

O virgen de altivezes enemiga,
 del principio común amor te mueva,
 120 de un corazón humilde te apiada,
 que si poca mortal tierra me ceva
 con una fe tan firme y tan amiga,
 125 qué harás tú siendo cosa tan preciada?
 si de mi estado veo enderesçada
 la senda y me levanto,
 Virgen por ti, a tu santo
 nombre, será mi lengua dedicada,
 y el corazón con todos sus arreos,
 130 haz que salga a buen vado,
 y toma en grado mis nuevos desseos.
 Ya cerca deve andar mi postrer día,
 segun qu'el tiempo buela,
 Virgen tú me consuela,
 135 que muerte sus correos ya me embia,
 y ruégale a tu hijo verdadero,
 hombre y Dios me aperciba,
 y me reciba en el passo postrero.

Fin de la segunda parte

X 3 Soneto



[163v]

¶ SONETO DE STRAMAZZO DE PE

rugia al Petrarcha, cuya respuesta es el Soneto 20.

La llama que anda quasi amortiguada
 por falta de sonido sonoro,
 en vos la juntó toda el luminoso
 Apolo, y por vos es resuscitada:

5 Y pues en ser de vos comunicada
 haze esse nombre vuestro más glorioso,
 mostradme (si quiçá no os es penoso)
 la Pegasea fuente tan mentada.

Haziendo como suele la Cecropia;

10 que encubrir no pretende el estandarte,
 mas antes haze dél muy larga copia:
 Que esto no mengua quando se reparte
 antes se aumenta más, y haze más propia
 al que la sciencia muestra, o qualquier arte.

¶ GERI AL PETRARCHA : RESPUES

ta es el Soneto. 144

Señor Petrarcha el triste que sospira
 por dama que se precia de guerrera
 y quanto él más humilde, ella más fiera
 le encubre los dos soles do se mira,

5 Pues experiencia en vos sciencia inspira,
 qué deva hazer aquel que en tal manera
 tratar se ve (dezid) desta carrera
 será bien que se aparte lleno de ira?

10 Y pues con el amor continuamente
 tratáis, y veis tan claro lo qu'el usa,
 con vuestro ingenio excelso, y vuestra mente:

La que en le conoscer se halla confusa
 qué deva de seguir, abiertamente
 me dad aviso, sin poner escusa.

tratar
 [f.] 164

¶ IUAN DE DONDI AL PETRARCHA:

Respuesta al Soneto 204

Yo no sé bien si veo, lo que veo,
 si toco lo que palpo todavía,
 o si oygo lo que oír me parecía,
 o si es falso, o verdad lo que hablo y leo.

5 Tan fatigado estoy, que no me creo,
 ni entiendo a dónde voy, ni sé la vía,
 y quanto buelvo más la fantasía,
 tanto más me enmaraño y devaneo.

10 Un refugio tan sólo me ha quedado
 y mi esperança está de vos colgada,
 en vos tengo el consuelo por muy cierto:

Vos de saber, e ingenio estáis colmado,
 dad pues socorro tal que sea librada
 mi barca, y pueda ver seguro puerto.

X 4 Iacobo

¶ JACOBO COLONNA AL PETRARCHA:

Respuesta al Soneto. 278.

Si de mi cuerpo fuessen resueltas
 las partes todas y átomos tornadas,
 tanto que no pudiessen ser contadas,

[164v]

y en otras tantas lenguas convertidas:
 5 Si las bozes pudiesen ser unidas
 todas quantas oy son, y las passadas,
 gritando como niñas açotadas
 (si de alguno jamás fueron oídas)
 No sabrían dezir distintamente
 10 cuánto mi pecho se aya regalado,
 quando entendí qu'en el romano foro
 De ramas de Laurel tan dignamente
 fue el Florentín poeta coronado
 con cerimonias grandes y decoro.

¶ DEL TRADUCTOR A IMITACIÓN
de Italia mia, ben ch'el parlar sia in darno.
 Aunque mi hablar Pirú venga a ser vano
 a daños tan notables,
 como en tu cuerpo y tan continuos sientes
 querría fuessen tanto lamentables
 los versos de mi mano
 que a compassión moviessen todas gentes
 A ti vuelvo mis mientes
 rector del cielo, y pido no consentias
 que este rincón del todo se consuma,
 que no es tan chica summa
 la que de tus ovejas apacientas
 en él, si bien las cuentas
 que no sean hato entero:
 supplicote señor que no se diga
 que olvidas este apero,
 y mira tu passión a qué te obliga.
 O vos a quien las hondas dio y cayados
 destos nuevos rebaños,
 el rabadán mayor con larga mano,
 cómo no dais remedio a tantos daños?
 no veis que si atajados
 no son, que irán cundiendo todo el llano,
 que estava a partes sano?
 si creéis *que* esso que hazéis es acertado,
 mirad que muestra os da de lo contrario
 el mal tan ordinario,
 que cada día va más entablado,
 sin que aya aprovechado
 haverse antes fundido,
 que entra por mil caminos y mil puertos
 y pues que esto es sabido,
 dad orden como cessen tantos tuertos.
 Bien proveído havia al pobre estado,
 aquel pastor que puso
 el septo contra tanta desventura:
 mas ay, que siempre el bien es intercluso,
 y en fin ello ha parado
 en desterrar de aquí la plata pura,
 y agora una mixtura
 quieren que tome el pobre jornalero,
 qu'es plomo, estaño, y cobre sin estima,
 mirad si ay porqué gima
 el malaventurado, qu'el dinero
 que le paga el minero
 al traer del tributo,

rector
 [f.] 165

X 5 aquel
 [165v]

le dize el oficial muy rasamente
 y con mando absoluto:
 No es paga: y para el pobre es competente.
 No trato lo de atrás, que ya la tierra
 50 está bien sossegada
 (aunque a gran costa fue de sus entrañas)
 una visita nuevamente hallada
 es la que les da guerra
 agora más cruel, pues las cabañas
 55 les vazía por mil mañas,
 y no falta quien diga que consiste
 en ella todo el bien, o que buen medio,
 publicase remedio
 y quitan la comida al pobre triste,
 60 y al otro lo *que* viste:
 y si ay quien pagar quiera
 lo que comió, lo cuenta a menosprecio,
 allá en cierta manera
 y da por plata en cobre y plomo el precio.
 65 Ni mil ensayes han aprovechado
 contra tan gran engaño,
 que la tierra acarrea mal tan fuerte,
 cuyo tormento no es menor qu'el daño,
 70 que si havéis procurado
 querer comer con paga desta suerte,
 es una pura muerte
 que no ay passarla al sol, ni ya *que* assombre
 que a la candela mucho más parece
 lo por donde envileisce
 75 qu'es cobre disfrazado en otro nombre.
 Pues qué ha de hazer el hombre
 con tal desgañamiento
 como es esta mixtura cautelosa?
 80 de gentes perdimiento,
 nueva invención y no natural cosa?
 No creo que ha dexado en vuestro oído
 de penetrar el llanto,
 qu'en derredor de aqueste valle suena
 con tanta confusión, horror, y espanto,
 85 que si no es sin sentido
 no ay tigre que no sienta en verlo pena:
 que en una casa llena
 de niños, si el pan falta, es gran tormento
 y mucho más si han sido regalados:
 90 ay pobres desdichados
 los hijos deste valle, pues descuento
 a vuestro descontento
 ninguno es lo passado:
 pan, pan, pan es la falta más urgente,
 95 que essotro es ya olvidado,
 aya en esto siquiera un diligente.
 No es ésta aquella tierra que solía
 con un zelo no frío
 mil pobres socorrer muy francamente?
 100 no es ésta la provincia del gran brío
 madre benigna y pía,
 que con su haver honrado ha tanta gente?
 supplicooos humilmente,
 que piedad y justicia en vos no muera,
 105 mirad el triste pueblo doloroso

y si
[f.] 166

qu'en
[166v]

que de vos el reposo
 después de Dios con *gran* derecho espera:
 si hazéis reales fuera
 irá del todo el daño
 110 y el reino andará luego en *gran* concierto:
 Que aquel vigor de antaño
 aún en Pirú no está del todo muerto.
 Mirad qu'el tiempo buela, y que la vida
 tan corta es, como incierta,
 115 y que del passo horrendo nadie escapa,
 y que es bien que nuestra alma ande despierta
 y *prompta* a la partida

Mirad
 [f.] 167

que no cata a señor, ni a Rey, ni a Papa,
 ni al que no tiene capa:
 120 pues para poder ir más descansados
 y no perder la vía más serena:
 (que el peso da gran pena)
 será muy conveniente ir aliviados
 de todos los cuidados
 125 que nos presenta el suelo,
 y en obras buenas todo se convierta:
 que no se gana el cielo,
 si desde acá no va la senda abierta.
 Ten cuenta canción mía
 130 que vayas con humilde reverencia,
 que has de ir a razonar con gente altiva,
 y sin mostrarte esquivia
 presenta adonde fueres tu consciencia,
 ni temas de pendencia:
 135 ve prueba tu ventura
 sin que des muestra alguna de alterada,
 y a ti quién te assegura?
 el que la paz dexó tan encargada.

De Paulo

¶ DE PAULO PANSÁ QUE TRADU-
 zía Henrique Garcés, para su hija Ana Garcés monja

[167v]

Señor en cuya mano es el gobierno
 del cielo y tierra, que la mar detienes,
 que cierras y abres el horrendo infierno,
 y el mundo en fin con tu poder sostienes:
 5 Pues eres Rey de todo sempiterno,
 dador universal de todos bienes,
 a mi clamor supplico que te inclines,
 y que a darme favor señor festines.
 Si me aparté en el tiempo que intentava
 10 a otri contentar, mientras qu'el mundo
 con sus halagos falsos me llevaba
 de punta en blanco a dar en el profundo:
 Y quando un no sé que me regalava
 tras un peccado urdiendo otro segundo,
 15 si te offendí Señor, perdón te pido
 que bien sé que sin ti, todo es perdido.
 O vanísimas pompas, procuradas
 con un imaginar fundado en viento,
 o falsas esperanças, que colgadas
 20 las almas nos traéis de lazos ciento,
 Locuras en dulçores afforradas,
 si parte en mí tuvistes me arrepiento:

- de vos perpetuamente me despido
que al Rey de Reyes m'he ya sometido. De que
- 25 De qué sirve la débil hermosura?
que a vezes nos es causa de mil males?
y en un momento passa su verdura
qual flor subjecta a rayos orientales?
Qué sombra ay *que* no gaste su frescura?
30 o bellezas divinas celestiales
a vos aspiro, pues nada os assombra,
que esta beldad humana es como sombra,
- 35 De qué sirve poner tanto cuidado
en ayuntar thesoro? y ser sublime?
qué vale procurar mayor estado?
y dessear qu'el mundo nos estime?
Qué provecho nos viene del primado?
(primado *con* que el pobre más se oprime)
40 si aquél por quien lo firme se resuelve
en un momento al hombre en polvo buelve?
- Qué vale de telillas y brocados
con tanta variedad de guarniciones
componer esta carne? y los tocados
qué importan, con sus nuevas invenciones?
45 Qué? los coxines de oro recamados?
qué? los Faisanes, Pavos, y Salmones?
si qualquier pasto, y asiento, y qualquier paño,
la pueden conservar pura y sin daño? Ay como
- 50 Ay cómo no miramos dan en tierra
palacios, y edificios, con su altura:
ni menos que nos haze cruda guerra,
la inexorable muerte acerba y dura:
Y qu'en un punto el ojo a muchos cierra,
55 ay poco seso nuestro, ay poca cura:
caen familias, reinos, monarchías,
y acaban juegos, cantos, y alegrías.
- 60 No mira más al rico, que al mendigo
la parca, ni al plebeyo que al patricio:
ni más precia al moderno *que* al antiguo,
nadie conosce en esto beneficio.
Beata la qu'el pecho ha tan amigo
de la virtud, que libre va de vicio,
no temerá de muerte el fiero assalto,
si su esperança está puesta en lo alto.
- 65 O felices aquellos que de ultrajes
no curan de fortuna, ni accidente
de caso alguno, ni de personajes
del tiempo tan mudable de repente:
70 Y estiman poco a los que llamas sajes
que sabio no ay alguno, ni prudente,
sino el que teme, agrada, ama, y adora
al que con su pasión más nos mejora. Nadie
- Nadie fie en beldad en esta vida,
75 ni en la riqueza a Dios tan odiosa,
ni en amistad, ni en verde edad florida, [f.] 169

que como va la fea, va la hermosa:
 La joven también de ir no se despida,
 ni tampoco la rica presumptuosa.
 Que a muerte no ay huir por arte, o maña,
 80 en Indias, Francia, Italia, ni en España.

No es menester buscar las escrituras,
 aunque ay cien mil exemplos por linda arte,
 ni arrañeflar los montes y espessuras
 por ver lo que la Parca nos reparte.
 85 Que si queréis saber sus mañas duras,
 mirad esta ciudad de parte a parte:
 y en un año veréis, o mes, y aun día,
 a quantos deste siglo al otro embia.

La causa no la sé mas pie se pierde,
 90 que a todos falte el ver con el oido!
 que no aya quien jamás piense, o se acuerde
 lo qu'es, lo que será, ni lo que ha sido!
 Que a menos nunca venga el siempreverde
 95 desseo de mandar introduzido!
 Quál Circe nos transforma? o quál pecado
 no haze andar tan lexos del buen vado?

Ay cómo sin sentido no miramos
 que's todo un batir de ojo? y qu'el partimos
 es fuerça, y la sentencia que esperamos,
 100 de la qual por demás es evadimos:
 Y en esto imaginando no temblamos!
 mas o pues tú quesiste redimirnos,
 apártanos señor del fuego eterno,
 ya tu reino nos lleva sempiterno.

Y pues yo claro entiendo, y sé muy cierto,
 105 qu'es una nada toda la grandeza,
 y qu'es mejor guiar por lo más yerto,
 que sabio es quien te sigue en aspereza:
 110 Y que nuestro bivar es tan incierto,
 esta alma que de su primer terniza
 estava destinada a tu servicio,
 te la dedico, y doy en sacrificio.

Aquí quiero passar mientras biviere
 115 virgen y esposa a ti, que nunca mueres,
 ría de mi designo quien quisiere
 que yo conosco al mundo, y sus plazerres:
 El mundo es humo, qu'en un soplo muere,
 Señor perdón te pido por quien eres,
 120 y de más offenderte me preserva,
 como señor, y padre, a hija, y sierva.

Aquí pecho puro, y con aquesta
 blanca tela, o roquete, y negro velo,
 entre esta compañía tan honesta
 de sacras ninfas, no del Dios de Delo,
 125 No sirviendo a la Cinthia, ni a la Vesta,
 sino a ti gran Señor, y rei del cielo,
 encienso offresceré con mil cantares,
 de flores coronando tus altares.

Y Ay

[169v]

Aqui

[f.] 170

130 Y pues averiguado es que no basta
bien començar, si no se persevera
en bien obrar, Señor una alma casta
me da, con que prosiga siempre entera,
Y que te sirva huyendo del que gasta
135 el tiempo, en me apartar de tu carrera:
qu'es de perpetua paz, y eterna gloria,
en donde de la muerte no ay memoria.

Y si digna no soy, como confieso,
de tu piedad, que suppla tu grandeza:
mira señor aquel tan grande exceso
140 que heziste, en te vestir nuestra corteza.
Haz que tu nombre esté contino impresso
en mi pecho, no mires mi baxeza,
o piadoso Señor, o Rey clemente,
inflama de tu amor esta mi mente.

145 Haz que se vuelva mi coraçón loco
del fuego de tu amor, qu'en vida enciende,
al menos de tu luz me infunde un poco,
que me adiestre en el bien, del mal me emiende.
Ayúdame señor, que a ti yo invoco
150 socorre, y en mi favor señor entiende:
No me olvides señor en males tantos,
rebuelve a mí tus píos ojos santos.

Si perdonas a aquella que culpada
155 con gran furor ya quasi se apedrea
por la plebeya turba alborotada.
y si sanas señor la Chananea:
Si por ti Magdalena descargada
se ve de culpa y libre allá en Iudea:
160 Yo cómo puedo, o devo estar dubdosa?
mostrándose tu mano tan piadosa?

Con humildad Señor ansi te pido,
qu'en mí amortigues todos los affectos,
y que servirte pueda en este nido,
165 sin que aya en mí resabios, ni defectos,
Y el enemigo malo ya rendido
permite que me vean tus electos,
gozando de tu sancta semejança,
con eterno plazer en pura holgança.

LAUS DEO

Y 2 Haz

[170v]

[-]

**Tabla de los Sonetos del Pe-
trarcha por la Orden del A.B.C.**

[f.] 171

A Pie de colli ove la bella vesta.	fo. 3a
Amor piangeva & io con lui tal volta.	11.b
Apollo, s'anchor vive il bel desio.	17.a
Amor con sue promesse lusingando.	40.a
Ai bella libertà, come tu m'hai.	47.b
Aventuroso più d'altro terreno.	52.b
Amor, fortuna, è la mia mente schiva.	59.a
Amor m'ha posto, come segno a strale.	69.a
Amor che nel pensier mio vive, e regna.	72.a

Amor, & io sipien di meraviglia.	78.b
Amor che vedi ogni pensiero aperto	79.b
Amor mi manda quel dolce pensiero.	81.a
Amor mi sprona in un tempo, & affrena	84.a
Amor fra l'herbe una leggiadra rete	85.a
Amor, che 'ncende 'l cor d'ardente zelo.	85.b
Amor, natura, e la bella 'lma humile.	86.a
Almo sol, quella fronde, ch'io sola amo.	87.a
Anima che diuerse cose tante.	92.a
Aura, che quelle chiome bionde, e crespe.	101.a
Amor con la man destra il lato manco.	102.b
Amor, io fallo, e veggio 'l mio fallire.	105.a
Arbor vittorioso e triunfale.	114.b
Aspro core, e selvaggio, e cruda voglia.	117.b
Alma felice, che sovente torni.	125.b
Amor, che meco al buon tempo ti stavi.	132.a
Anima bella da quel nodo sciolta.	132.b
Al cader d'una pianta, che si svelse.	136.b
B enenetto sia 'l giorno, e 'l mese, el'anno.	30.b
Ben sapev'io, che natural consiglio.	33.a
Beato in sogno, e di languir conntento.	97.a
C Osi potess'io ben chiuder in versi.	47.a
Cesare, poi che 'l traditor d'Egitto.	49.a
Come tal hora al caldo tempo sole.	72.a
Che fai alma? che pensi? havrem mai pace?	85.b
Come 'l candido piè per l'herba fresca.	80.a
Cantai? hor piango, e non men di dolcezza.	103.a
Chi vuol veder quantunque può natura.	109.b
Cercato ho sempre solitaria vita.	113.a
Cara la vita, e dopò lei mi pare.	114.a
Che fai? che pensi? che pur dietro guardi?	123.a
Come va 'l mondo: hor mi diletta, e piace.	128.a
Conobbi, quanto il ciel gli occhi me' aperse.	149.a
D El mar Tirreno a la sinistra riva.	32.b
Diciasett'anni ha gia rivolto il cielo.	58.b
Di di in di vò cangiando il viso, e 'l pelo.	91.a
Dolci ire, dolci sdegni, e dolci paci.	92.b
Dodici donne honestamente lasse.	101.b
Due rose fresche, e colte in paradiso.	108.b
Datemi pace, o duri miei pensieri.	123.a
Discolorato hai morte il piu bel viso	126.a
Due gran nemiche insieme erano aggiunte.	130.b
Dolce mio caro, e pretioso pegno.	149.b
Deh qual pietá qual angel fu si presto	150.a
Donna, che lieta col principio nostro.	151.b
Da piu begli occhi, e dal piu chiaro viso.	152.a
Dicemi spesso il mio fidato specchio.	159.b
Dolci durezza, e placide repulse.	149.b
Deh, porgi mano a l'affannato ingegno.	160.a
E RA 'l giorno, ch'al son si scolaro.	1.b
Erano i capei d'oro à l'aura sparsi.	45.b
E questo 'l nido, in che la mia Fenice.	137.b
E mi par d'hora in hora, udire il messo.	152.a
F Vggendo la prigionie, ove amor m'hebbe.	45.a
Fera stella, s'il cielo ha forza in noi.	83.a
Fresco, umbroso, fiorito, e verde colle	108.a
Far potess'io vendetta di colei.	112.a
Fu forte un tempo dolce cosa amore.	150.b
G Loriosa colonna, in cui s'appoggia.	3.b
Gia fiammeggiava l'amorosa stella.	16.b

Y 3 Aspro
[171v]

due
[f.] 172

Giunto m'ha Amor fra bella, e crude braccia.	52.a
Giunto Alessandro a la famosa tomba.	87.a
Gratie, ch'apochi 'l ciel largo destina.	97.b
Già disiai con si giusta querela.	99.a
Gli occhi, di ch'io parlai si caldamente.	128.b
Gli angeli eletti, e l'anime beate.	151.a
H Or che 'l ciel, e la terra, e'l vento tace.	80.a
Hor hai fatto l'estremo di tua possa.	142.a
I O mi rivolgo in dietro a ciascun passo.	5.a
Il successor di Carlo, che la chiama.	12.b
Io temo si de begli occhi l'assalto.	20.b
Il figliuol de Latona havea gia nove.	22.a
Il mio adversario, in cui veder solete.	22.b
Io sentia dentr'al cor gia venir meno.	23.a
Io son già stanco di pensar, si come.	40.a
I begli occhi, ond'io fui percosso in guisa.	40.b
Io son si stanco sotto 'l fascio antico.	42.b
Io non fu d'amar voi lassato unquanco.	43.a
Io amai sempre, & amo forte anchora.	44.a
Io havro sempre in odio la fenestra.	44.a
Io son de l'aspettare homai si vinto.	47.b
In mezzo di duo amanti honesta altera.	54.b
Io cantarei d'amor si novamente.	68.b
Ite caldi sospiri al freddo core.	76.b
I vidi in terra angelici constumi.	77.b
In qual parte del ciel, in qual Idea.	78.b
I dolci colli, ov'io lasciai me stesso.	96.a
In nobil sangue vita humile, e queta.	98.b
Il cantar novo, e'l pianger de gli augelli.	99.b
I piansi, hor canto, che 'l celeste lume.	103.a
I mi vivea di mia sorte contento.	103.b
I hò pregato amor, e nel riprego.	107.a
Il mal mi preme, e mi spaventa il peggio.	108.b
In dubbio di mio stato hor piango, hor canto	111.a
I pur ascolto, e non odo novella.	111.b
In quel viso, ch'io sospiro, e bramo.	112.b
In tales stella duo begli occhi vidi.	113.b
I'ho pien di sospir quest'aer tutto.	127.b
I mi soglio accusar, & hor mi scuso.	130.a
Io pensava assai destro esser su l'ale.	133.b
Ite rime dolenti al duro sasso.	146.a
I vò piangendo i miei passanti tempi.	159.a
L A gola, e 'l sonno, e l'otiose piume.	2.b
L'oro e le perle, e i fior vermigli, e bianchi	22.b
La guancia, che fu già piangendo stanca.	29.b
L'arbor gentil, che forte amai molt'anni.	30.a
Lasso, che male accorto fui da prima.	31.b
L'aspetto sacro de la terra vostra.	33.a
La bella donna che cotanto amai.	46.a
Lasso, ben so, che dolorose prede.	49.a
L'aspettata vertu, ch'en voi fioriva.	50.a
Lasso, quante fiate amor m'assale.	52.b
La donna, che 'l mio cor nel viso porta.	53.b
Le stelle, e 'l cielo, e gli elementi a prova.	77.a
Lieti fiori, e felici, e ben nate herbe.	79.a
L'aura gentil, che rasserena i poggi.	89.b
L'aura serena, che fra verdi fronde.	89.b
L'aura celeste, che 'n quel verde Lauro.	90.a
Lasso, ch'i ardo, & altri no me'l crede.	90.b
Liete, e pensose, accompagnate, e sole.	100.b

[Y 4 Cratie,]
[172 v]

II
[f.] 173

Y 5 Le
[173v]

Lasso, amor mi trasporta, ov'io non voglio.	104.b
L'alto signor, dinanzi a cui non vale.	107.b
L'aura, che 'l verde Lauro, e l'aureo crine.	109.a
La sera desiar, odiar l'aurora.	112.a
L'ardente nodo ov'io fui d'ora in hora.	122.b
La vita fugge, e non s'arresta un hora.	122.b
L'alma mia fiamma oltra le belle bella.	128.a
Levommi il mio pensier in parte, ov'era.	132.a
L'alto, e nuovo miracol, ch'a di nostri.	134.a
L'aura, e 'l odore, e 'l refrigerio, e l'ombra.	142.b
L'ultimo lasso, de miei giorni allegri.	143.a
Lasciato hai morte senza sole il mondo.	148.b
M Ovesi' el vecchier el canuto, e bianco.	5.b
Mille fiata, ó dolce mia guerreira.	7.a
Ma poi che 'l dolce riso humile, e piano.	21.b
Mie venture al venir, son tarde e pigre.	29.a
Mirando 'l sol de begli occhi sereno.	82.b
Mille piagge in un giorno, e mille rivi.	84.a
Mia ventura & amor m'havean si adorno.	91.a
Mira quel colle, ò stanco mio cor vago.	108.a
Mai non fu' in parte, ove si chiar vedessi.	125.a
Mentre che 'l cor da li amorosi vermi.	132.b
Mente mia, che presaga de tuoi danni.	135.b
Mai no vedranno le mie luci asciute.	138.a
Morte ha spento quel sol, ch'abbagliar suolm.	158.b
N On veggio, ove scampar mi possa homai.	52.a
Non cosi bello il sol giamai levarsi.	73.b
Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige o Tebro.	75.a
Non d'atra, e tempestosa onda marina.	76.a
Non fur mai Giove, e Cesare si mossi.	77.a
Non pur quell'una bella ignuda mano.	91.a
Non da l'Hispano Hiberò a l'Indo Hidaspe.	96.b
Né l'eta sua piu bella, e piu fiorita.	124.b
Ne mai pietosa madre al caro figlio.	126.b
Ne per sereno ciel, ir vaghe stelle.	135.a
Non può far morte il dolce viso, amaro.	153.a
O Rso, e non furon mai fiumi, ne stagni.	20.b
Occhi piangete, accompagnate il core.	43.b
Orso al vostro destrier si può ben porre.	48.a
O d'ardente virtute ornata e calda.	74.b
Ove ch'io posi, gli occhi lassi, o giri.	78.a
O passi sparsi, o pensier vahgi, e pronti.	79.a
O invidia nimica di virtute.	82.b
O bella man, che mi dstringi 'l core.	90.b
Onde tolse amor l'oro, e di qual vena.	100.a
O cameretta, che già fosti un porto.	104.b
O misera & horribil visione.	110.b
O dolci sguardi, e parolette accorte.	111.a
Ohime, il bel viso, ohime, il soave sguardo.	118.a
O[c]chi miei oscurato e'l nostro sole.	123.b
Ov'e la fronte che con picciol cenno.	131.a
O giorno, ò hora, ò ultimo momento.	143.a
O tempi, ò ciel volubil, che fuggendo.	152.b
Ogni giorno mi par piu di mill'anni.	152.b
P Er far una legiadra sua vendetta.	1.a
Piovommi amare lagrime dal viso.	6.a
Piu di mi lieta non si vide a terra.	12.a
Per ch'io t'habbia guardato di menzogna.	23.b
Poco era ad appressarsi a gli occhi miei.	25.b
Padre del ciel dopo i perduti giorni.	30.b

Mille
[f.] 174

O bella
[174v]

Per mirar Policleto a prova fiso.	41.a	
Poi che mia speme, è longa a venir troppo.	45.a	
Piangete donne, & con voi pianga amore.	46.a	
Piu volte amor m'havea gia detto scrivi.	46.b	
Poi che voi & io piu volte habbiam provato.	48.a	
Perseguendomi amor al luogo usato.	53.a	
Piendi quella ineffabile dolcezza.	55.a	
Poi che 'l camin m'è chiuso di mercede.	68.a	
Pace non trovo, & non ho da far guerra.	69.b	pommi
Pommi ove 'l sol occide i fiori e l'herba.	53.b	[f.] 175
Pien d'un vago pensier, che mi desvia.	81.b	
Piu volte gia dal bel semblante humano.	81.b	
Per mezz'i boschi in hospiti e selvaggi.	83.b	
Pò ben può tu portar tene la scorza.	84.b	
Passa la nave mia colma d'oblio.	87.b	
Passo la mente d'un si nobil cibo.	88.b	
Passer mai solitario in alcun tetto.	102.a	
Parrà forse ad alcun, ch'en lodar quella.	109.b	
Poi che la vista angelica serena.	114.a	
Passato è 'l tempo, homai, lasso che tanto.	2.a	
Quando io movo i sospiri a chiamar voi.	2.a	
Quando 'l pianeta che ddistingue l'hore.	3.b	
Quando fra l'altre donne adhora adhora.	4.b	
Quand'io son tutto volto in quella parte.	16.a	
Quest'anima gentil che si diparte.	16.a	
Quanto piu m'auicino al giorno estremo.	16.b	
Quando dal proprio sito si remove.	21.a	
Quel ch'n Thessalia hebbe le man si pronte.	22.a	
Quando giunse Simon l'alto concetto.	41.b	
Quando giugne per gli occhi al cor profondo	46.b	
Quella fenestra, ove l'un sol si vede.	48.b	
Qui dove mezzo son Sennuccio mio.	54.a	
Quelle pietose rime, in ch'io m'accorsi.	58.a	
Quel vago impallidir, quel dolce riso.	58.b	
Quanto piu desiose l'ali spando.	71.b	Quanto
Quand'io v'odo parlar si dolcemente.	73.b	[175v]
Quando 'l voler, che con duo sproni ardenti.	74.b	
Questa humil fera, un cor di tigre, o d'orsa.	76.a	
Quel sempre acerbo, & honorato giorno.	77.b	
Quando Amor, i begli occhi a terra inchina.	81.a	
Quando mi viene inanzi il tempo, e 'l loco	83.a	
Questa Fenice de l'aurata piuma.	86.b	
Qual mio destin, qual forza, o qual inganno.	100.b	
Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro.	101.a	
Qual ventura mi fu, quando de l'uno.	104.a	
Qual paura hò, quando mi torna a mente.	110.a	
Qual donna attende a gloriosa fama.	113.b	
Quante fiate al mio dolce ricetta.	125.b	
Quand'io veggio dal ciel scender l'aurora.	130.b	
Quand'io mi volgo in dietro a mirar gli anni	130.b	
Quanta invidia ti porto avara terra.	131.a	
Quel sol che mi mostrava il camin destro.	133.a	
Quella per cui con Sorga hò cangit'Arno.	133.b	
Qual Russigniuol, che si soaue piagne.	134.b	
Quel vago, dolce, caro, honesto sguardo.	143.b	
Questo nostro caduco, & fragil bene.	48.a	
Quel che d'odore, & di calor vincea.	148.b	
R Imansi a dietro il sesto decim'anno.	55.b	
Rapido fiume, che d'alpestra vena.	96.a	

Real natura, angelico intelletto.	106.a	
Rotta è l'alta Colonna, e 'l verde Lauro.	120.a ⁶	Rotta
Ripesando aquel e' hoggi il cielo honora.	150.a	[f.] 176
SI traviato è 'l folle mio desio.	2.b	
Se la mia vita dal'aspro tormento.	4.b	
Son animali al mondo di si altera.	6.b	
Sel'honorata fronde che prescrive.	11.b	
Solo & pensoso i piu deserti campi.	17.b	
S'io credessi per morte essere scarco.	17.b	
S'amore o morte non dà qual che stroppio.	21.a	
Se mai foco per foco non si spense.	23.b	
Se col cieco desir, ch'el cor destrugge.	28.b	
Se voi poteste per turbati segni.	31.a	
S'al principio risponde il fine e 'l mezzo.	4.b	
Se bianche non son prima ambe le tempie.	43.b	
Si tosto come avien che l'arco scocchi.	44.b	
Sennuccio, i vò che sappi, in qual maniera.	54.a	
S'el sasso onde è piu chiusa questa valle.	55.a	
S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?	69.a	
S'io fossi stato fermo a la spelunca.	80.b	
Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide.	85.b	
Se Virgilio & Hornero havessin visto.	86.b	
Si come eterna vita è veder dio.	88.a	
Stiamo Amor a veder la gloria nostra.	88.b	
S'una fede amorosa, un cor non finto.	101.b	
Solea lontana in sonno consolarm.	110.b	
Signor mio caro ogni pensier mi tira.	74.a	
S'amor novo consiglio non m'apporta.	124.a	S'amor
Se lamentar augelli, ò verdi fronde.	124.b	[176v]
Si breve è 'l tempo, e 'l pensier si veloce.	126.b	
Se quell'aura soave de sospiri.	127.a	
Sennuccio mio ben che doglioso è solo.	127.a	
S'io avesse pensato che si care.	129.a	
Soleasi nel mio cor star bella e viva.	129.b	
Sento l'aura mia antica, é i dolci colli.	137.b	
S'honesto amor puo meritar mercede.	147.a	
Spinse amor, è dolor, ove ir non debbe.	151.a	
Spirto felice che si dolcemente	159.b	
Tutto 'l di piango, poi la notte, quando.	99.a	
Tra quantunque leggiadre donne, è belle.	99.a	
Tutta la mia fiorita. è verde etade.	136.a	
Tempo era homai da trovar pace, ò tregua.	136.a	
Tranquillo porto havea mostrato amore.	136.b	
Tornami a mente, anzi v'è dentro quella.	147.b	
Tiennemi Amor anni vent'uno ardendo.	158.b	
VOi ch'ascoltate in rime sparse il suono.	1.a	
Vergognando tal hor, ch'anchor si taccia.	6.b	
Vinse Annibal, & non seppe usar p[o]i.	49.a	
Una candida cerva sopra l'herba.	88.a	
Voglia mi sprona, amor mi guida, è scorge.	97.a	
Vincitor Alessandro l'ira vinse.	103.b	
Vive faville uscian di duo mi lumi	112.b	
Valle, che de lamenti miei se' piena.	131.b	
Vidi fra mille donne, una gia tale.	147.a	Vidi
Volo con l'ali de pensieri al cielo.	155.a	f.172 [sic]
Vago augeletto, che cantando vai.	160.a	
Zephiro torna, e' bel tempo rimena.	134.b	

⁶ Il 2 di 120 è stampato al rovescio.

¶ Fin de la tabla de los sonetos,

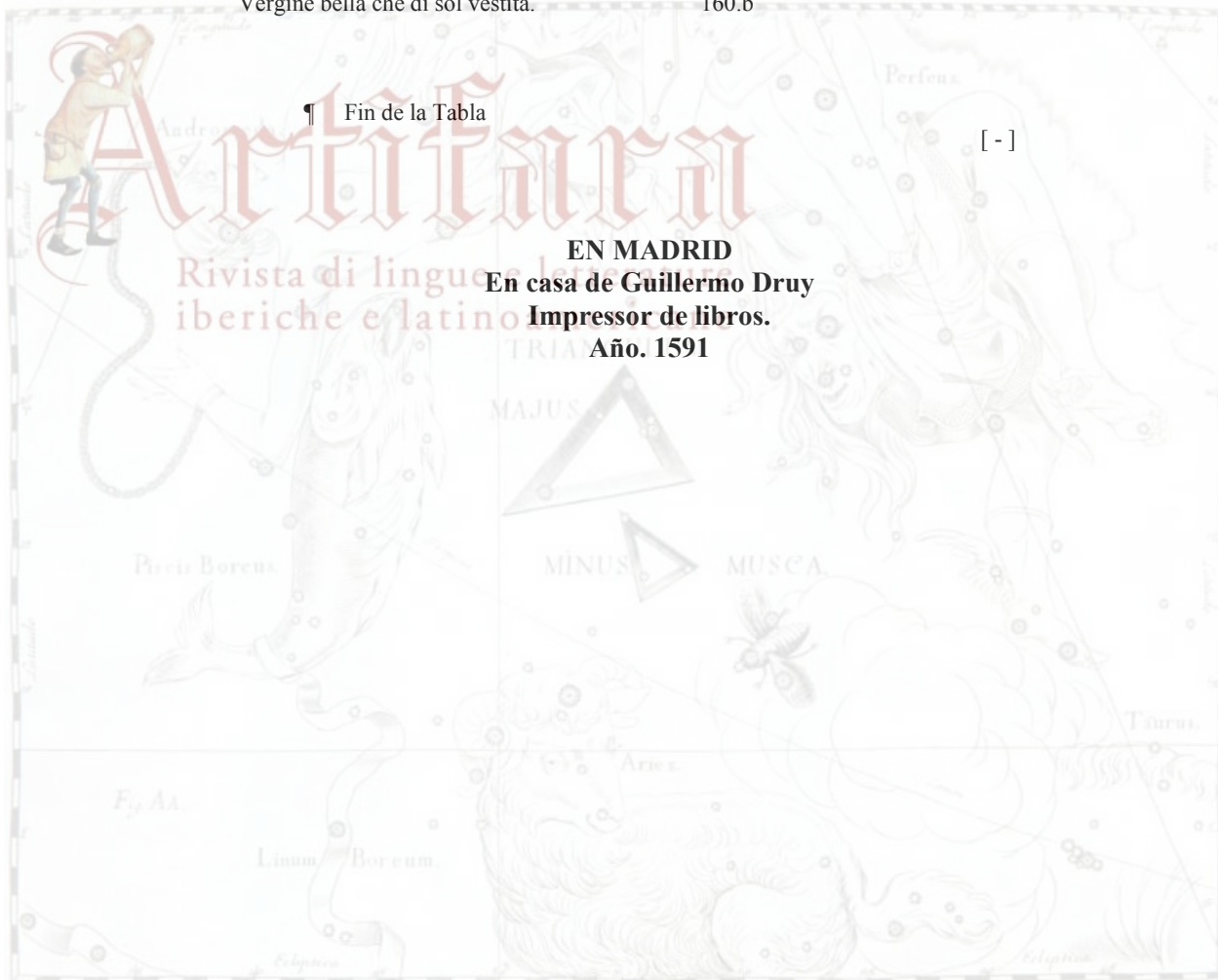
**Tabla de las Canciones que se
contienen en este libro del Petrarcha.**

A Qualunque animale alberga in terra.	7.b	
A la dolce ombra de le belle frondi.	72.b	
Anzi tre di creata era alma in parte	97.b	
Amor se vuoi, ch'i troni al giogo antico.	120.a	
Amor quando fioriuu.	140.a	
B En mi credea passar mio tempo homai	94.a	
Chi è fermato dimenar sua vita.	42.a	
Chiare, fresche, e dolci acque.	61.a	
Che debb'io far?che mi consigli Amore.	118.a	
D I pensier in pensier, di monte in monte	66.b	
Di tempo in tempo mi si fa men dura	75.a	Z Giueri
Giovene donna sott'un verde Lauro	15.b	[177v]
Gentil mia donna i vegio.	36.b	
H Or vedi Amor che giovinetta donna.	58.a	
I N quella parte dov'Amor mi sprona.	61.a	
Italia mia, ben ch'el parlar sia in darno	64.b	
I vo pensando, e nel pensar m'assale	114.b	
L Assare il velo o per sole, o per ombra.	4.a	
L'aere gravato, e l'importuna nebbia.	32.a	
Lasso me, ch'i non so in qual parte pieghi.	33.b	
La ver l'aurora, che si dolce l'aura.	106.b	
M Ai non vó piu cantar, com'io soleua.	50.a	
Mia benigna fortuna, e 'l viver lieto.	145.a	
N EL dolce tempo de la prima etade.	8.a	
Ne la stagion ch'el ciel rapido inchina	14.a	
Non al suo amante piu Diana piacque.	26.a	
Nova angeletta sovra l'ale accorta.	52.a	
Non ha tanti animali il mar fra l'onde.	105.a	
O Cchi miei lassi, mentre ch'io vi giro.	5.a	
O aspettata in ciel beata e bella.	12.b	Per
P er ch'al viso d'Amor portava insegna.	28.a	[f.] 178
Per che quel, che mi trasse ad amar prima.	29.b	
Per che la vita è breve.	34.b	
Poi che per mio destino.	38.b	
Q Vel foco ch'io pensai che fosse spento.	28.b	
Qual piu diuersa e nova.	69.b	
Quand'il soaue mio fido conforto.	153.b	
Quel antico mio dolce empio signore	154.b	
S I è debile il filo a cui s'attene.	18.a	
Spirto gentil, che quelle membra reggi.	26.	
S'el pensier che mi strugge.	59.b	

S'il dissi mai, ch'i venga in odio a quella. 92.b
 Standomi un giorno solo a la fenestra. 138.b
 Solea da la fontana di mia vita. 144.a

T'Acer non posso, & temo non adopre. 140.a

V'Er di panni sanguigni oscuri ò Persi. 15.a
 Volgendo gli occhi al mio novo colore. 31.a
 Una donna piu bella assai ch'el sole. 55.b
 Vergine bella che di sol vestita. 160.b



Apparato

Il punto del testo in cui si trova la correzione è indicato nel modo già usato all'interno dello studio (s o c per soneto o canción, numerazione di Garcés / numerazione canonica, numero di verso). Per frontespizio e censura si indica il numero di riga. I testi preliminari sono indicati attraverso la numerazione romana che ad essi abbiamo assegnato. I testi finali (appendice) sono contrassegnati dal titolo che viene loro dato nell'edizione del 1591.

La lezione corretta a testo è inserita prima della parentesi quadra (). Dopo di essa si trova la lezione errata che appare nell'edizione del 1591.

[Frontespizio]:

r.7 Monarcha] Manarcha

[Censura]

r. 2 Consejo] Cousejo

[Preliminari]

IV,4 edad] edal

XIII,7 innocente] innoscente (corretto in base alle *erratas*)

XIV,2 bicipite] biscopite (corretto in base alle *erratas*)

XXII,2 sé] scé (corretto in base alle *erratas*, qui e in tutte le successive occorrenze)

XXIV,2 augmentando] augmentendo

Sonetos y canciones

s11/12,10 dará] daría (corretto in base alle *erratas*)

s14/16, 11 nel] en el (corretto in base alle *erratas*)

s17/19, *incipit* di] de di (corretto in base alle *erratas*)

c5/28,31 manca il rientro che indica l'inizio di una nuova strofa.

c8/37,39 desseo] desso

c8/37,63 por] pot

c8/37,93 encaminar] en caminar (corretto in base alle *erratas*)

s35/43,14 aunque'el] aunque el

s44/57,*incipit* venture] vneture (corretto in base alle *erratas*)

c14/59,4 entre'el] entre el]

c20/73,10 siempre] siepmre (corretto in base alle *erratas*)

c20/73,90 con que amor] con amor (corretto in base alle *erratas*)

s85/65,10 y no] y on (corretto in base alle *erratas*)

s100/124,1 aun mi] aun a mi (corretto in base alle *erratas*)

c26/125,26 dañ] daño (corretto in base alle *erratas*)

c26/125,50 da] de (corretto in base alle *erratas*)

c28/127,11 grano] gano (corretto in base alle *erratas*)

c29/128, 99 arrastrando] arranstrando

s104/133,10 desseo] desso

c31/135,26 ansí] ensi

s125/160 (titolo) SONETO] SONETN

s126/161,13 sabéys] sebeys

s138/173,5 dulce amargo] dulce y amargo (corretto in base alle *erratas*)

s149/184,13 yrà a parar] yrà parar (corretto in base alle *erratas*)

s164/199, *incipit* *distringi'l*] *distrunge'l* (corretto in base alle *erratas*)

s178/216, titolo 178] 168

s184/222,10 l'alma] lalma

c38/239,17 flores] flore

s205/245,1 Ante] Aante

s207/247,13 instiga] instinga

s218/258,3 sospirando] sospitando

s224/265,13 amando] y amando (corretto in base alle *erratas*)

s225/267,8	del altura] dell'altura
s231/275,7	entorpesce] emtorpesce
s241/285,13	alçar] alcançar (corretto in base alle <i>erratas</i>)
s246/290,2	más me desplugo] mas desplugo (corretto in base alle <i>erratas</i>)
s256/300,2	abraças] abraçes (corretto in base alle <i>erratas</i>)
s259/303,1	Amor] Ammor
s267/311,incipit	<i>Quel</i>] <i>Qual</i> (corretto in base alle <i>erratas</i>)
s270/314,1	Ay mente] Ay mi mente (corretto in base alle <i>erratas</i>)
c44/325,31	Nel testo manca il rientro di inizio strofa.
c44/325,63	con aspecto] con un aspecto (corretto in base alle <i>erratas</i>)
c44/325,73	nuvezilla] nuvesilla (corretto in base alle <i>erratas</i>)
s290/337,11	elava] eleva (corretto in base alle <i>erratas</i>)
s291/338,2	a amor] amor (corretto in base alle <i>erratas</i>)
s297/344,14	rebossa] reboça (corretto in base alle <i>erratas</i>)
c48/360,30	guerra] gerra

[Appendice]

De Paulo Pansa, 52 inexorable] inxonerable (corretto in base alle *erratas*)

" " ,161 humildad] humiidad

Rivista di lingue e letterature
iberiche e latinoamericane

TRIANGULUM

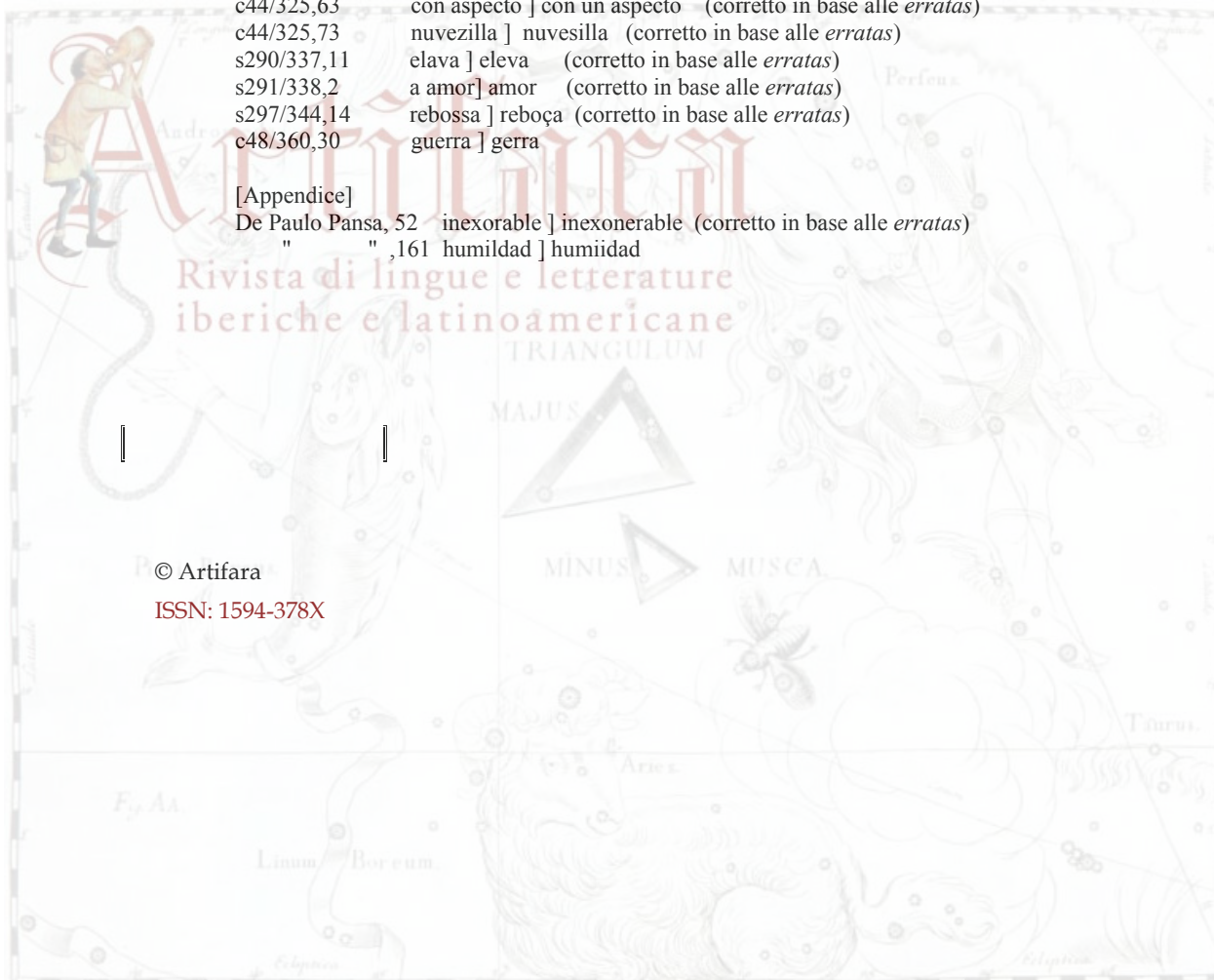
MAJUS

MINUS

MUSCA

© Artifara

ISSN: 1594-378X





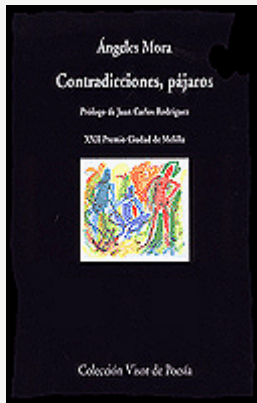
Poemas

Ángeles Mora

“Escribo para construirme, para construir un yo que al mismo tiempo es el que construye el poema...”

Nota:

L'ampio percorso artistico della poetessa andalusa Ángeles Mora include i seguenti titoli:



Ángeles Mora, *Contradicciones, pájaros*,
XXII Premio Internacional de Poesía
Ciudad de Melilla

Pensando que el camino iba derecho (Granada, Diputación Provincial de Granada, 1982), *La canción del olvido* (Granada, Diputación Provincial de Granada, 1985), *La guerra de los treinta años* (Cádiz, Caja Ahorros y Monte de Piedad de Cádiz, 1990), *Conocimiento de las ruinas* (1990), *La dama errante* (Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1990), il racconto breve *Cuarto cerrado* (1994), *Elegía y postales* (Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 1994), *Antología poética* (Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995), *Cámara subjetiva* (Palma de Mallorca, Monograma Ediciones, 1996), *Canto de sirenas* (Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 1997), *Caligrafía de ayer* (Rute, Ánfora Nova, 2000) e *¿Las mujeres son mágicas?, 4 estaciones* (Lucena, Ayuntamiento de Lucena, 2001).

Insignita del premio “Rafael Alberti” nel 1990 per il suo *La guerra de los treinta años*, con *Contradicciones, pájaros* (Madrid, Visor Libros - 2001) ha ottenuto il “XXII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla”. Diversi poemi sono stati inclusi in antologie poetiche.

La sezione “Editiones” di *Artifara* propone all’attenzione dei propri lettori alcune poesie, che per l’occasione sono state tradotte per la prima volta anche in lingua italiana da Elena Palumbo Mosca.

Aquel calor

Si esta noche la sombra
cayó sobre la sombra,
y el silencio su sello puso
sobre labios ya mudos,
qué puede sorprenderte.

Quel calore

Se questa notte l’ombra
è caduta sull’ombra,
e se il silenzio ha posto il suo sigillo
sopra labbra già mute
che può sorprenderti.

Si aquel calor es una historia antigua
y sus cenizas las esparce el viento.

Qué puede sorprenderte,
si ya tanto llovió sobre mojado.

(del libro *Pensando que el camino iba derecho*)

Se quel calore è già una vecchia storia
e le sue ceneri le disperde il vento.

Che può sorprenderti
Se già è piovuto tanto sul bagnato.

* * *

Simpatía para el diablo

*Aquí,
los tuyos piensan mucho en tu
peinado...
(C. Vallejo)*

Imaginando
que un tren habrá llegado a su destino
-ese tren que te acerca-
que en el andén, sobresaltados,
tus ojos se espabilan,
el reloj se impacienta.

O así me lo imagino:
que un taxi llega siempre al amor mío
-cada hora te acerca-
que tus besos encuentran el balcón,
mi vestido te anuncia,
el corazón se alerta.

Quiero decir, sabiendo
que cruzaste la calle,
que el ascensor te reconoce
-y el giro de la llave-
que los zapatos te abandonan,
que tu camisa ha visto
el último botón de mi camisa.

Y dando por supuesto
que en la alfombra se aplasta un cigarrillo
sobre una quemadura irreparable...

Mira que eres desastre.

(del libro *La canción del olvido*)

Simpatia per il diavolo

*Qui,
i tuoi pensano molto alla tua
ricercatezza...
(C. Vallejo)*

Immaginando
che un treno sia arrivato a destinazione
- quel treno ti avvicina -
sul marciapiede, all'improvviso,
si riscuotono gli occhi,
l'orologio è impaziente.

O così io l'immagino :
Che un tassì arriva sempre all'amor mio
-ogni ora ti avvicina-
che i tuoi baci incontrano il balcone,
il mio vestito ti annuncia,
il cuore è all'erta.

Voglio dire, sapendo
che hai traversato la strada,
l'ascensore ti riconosce
-e il giro della chiave-
le scarpe ti abbandonano,
la tua camicia ha visto
l'ultimo bottone della mia camicia.

E dando per scontata
una sigaretta schiacciata sul tappeto
sopra una bruciatura irreparabile...

Ma sei proprio un disastro.

* * *

La chica de la maleta

Esta fría mañana tan cerca de diciembre
no tomé el desayuno, no he leído el periódico,
no me metí en la ducha después de la gimnasia
(esta oscura mañana no quise hacer gimnasia)
no subí la persiana para asomarme al cielo
ni he mirado en la agenda las promesas del día.
Esta dura mañana con su duro castigo
he roto algunas cosas que mucho me quisieron
y salvé algunas otras porque duele mirarlas.
Me estoy haciendo daño esta mañana fría,
quisiera destruirme sin salir de la cama
o encontrar la manera de dormir un momento.

Cuando menos lo esperas, suele decir la gente,
la sorpresa aparece con sus dientes de anís.
Cuando menos lo esperas, si te fijas un poco,
verás que el aire lleva gaviotas y mensajes...
mas ya no van conmigo esos viejos asuntos.
El aire arrastra lluvias y tristezas heridas
y yo no quiero verlo cruzar como un bandido
tan guapo y tan azules sus ojos venenosos.

Esta fría mañana tan cerca de diciembre
cuando rozan los árboles de puntillas las nubes
junto a tanta miseria, tan helada ternura,
yo dejo mi impotencia, mi personal naufragio
entre estos blancos pliegues olvidado...
Aunque mi cuerpo caiga doblemente desnudo
en ese traje roto que luego es un poema.
Aunque otro sueño baje su luz por la almohada
y ya no te despierte mi voz en el jardín.

(del libro *La guerra de los treinta años*)

La ragazza della valigia.

Questa fredda mattina sì vicina a dicembre
non ho fatto colazione, non ho letto il giornale,
non ho fatto la doccia dopo la mia ginnastica
(questa scura mattina non ho fatto ginnastica)
non ho alzato la persiana per affacciarmi al cielo
né ho guardato l'agenda, le promesse del giorno.
Questa dura mattina col suo duro castigo
ho rotto delle cose che mi amarono molto
e risparmiato altre, che guardarle fa male.
Mi sto facendo male questa mattina fredda,
Se potessi distruggermi senza uscire dal letto
o trovar la maniera di dormire un momento.

Quando meno lo aspetti, suole dire la gente,
Appare la sorpresa con i suoi denti d'anice.
Quando meno lo aspetti, se fai un po' attenzione,
l'aria ti porterà gabbiani e messaggi...
Ma queste vecchie storie non vanno più con me.
Il giorno porta piogge e tristezze ferite
E non voglio vederlo andare come un bandito
tanto bello ed azzurri gli occhi velenosi.

Questa fredda mattina sì vicina a dicembre
quando in punta di piedi sfioravano gli alberi le nuvole
insieme al mio soffrire, tenerezza gelata,
lascio la mia impotenza, il mio stesso naufragio
dimenticato fra queste bianche pieghe...
Anche se nudo due volte sta il mio corpo
nell'abito strappato che è una poesia.
Anche se un altro sogno illumina il cuscino
e non ti sveglia più in giardino la mia voce.

* * *

Los desastres de la guerra

Escrito está en mi alma vuestro gesto
(Garcilaso)

Ya no tengo virtudes públicas.
No me quedan vicios privados.
Sólo en mi corazón se agravan
las lesiones...
me dijiste riendo,
yo no sé si llorando.

Y aquí vine a escribirlo en mi cuaderno.

(del libro *La guerra de los treinta años*)

I disastri della guerra

Scritto nella mia anima è il vostro gesto
(Garcilaso)

Non ho più virtù pubbliche.
Non mi restano vizi privati.
Solo nel mio cuore si aggravano
le lesioni...
mi dicesti ridendo,
io non so se piangendo.

E qui sono venuta a scriverlo sul mio quaderno.

POETICA

Yo sé que estoy aquí
para escribir mi vida.
Que vine poco a poco
hasta esta silla.

Y no quiero engañarme.

Sé que voy a contártela
y que será mentira:
Sobre la mesa sucia
una gota de tinta.

(del libro *Contradicciones, pájaros*)

POETICA

So di essere qui
per scrivere la mia vita.
Che son venuta pian piano
fino a questa sedia.

E non voglio ingannarmi.

So che te la racconterò
e che sarà menzogna:
sopra il tavolo sporco
una goccia di inchiostro.

* * *

EL ESPEJO DE LOS ESPÍAS

Estamos al fin hechos
a cierta imagen y semejanza vana
de esta violencia que se ha llamado vida.
Que cada día
nos arrastra de nuevo
para llevarnos siempre
al mismo sitio.

Así el lenguaje
acaba siempre siendo un animal
herido, un topo que no zapa,
mudo,
helado espejo de los espías.

(del libro *Contradicciones, pájaros*)

LO SPECCHIO DELLE SPIE

Insomma siamo fatti
a immagine certa e somiglianza vana
di questa violenza che hanno chiamato vita.
Che ogni giorno
ci trascina di nuovo
e ci riporta sempre
nello stesso posto.

Così il linguaggio
finisce anche per essere un animale
ferito, una talpa che non scava,
muto,
gelato specchio delle sue spie.





Il Picariglio Castigliano, cioè la vita di Lazariglio di Tormes In Venetia. Presso il Barezzi MDCXXII

M. Consolata Pangallo

Il *Picariglio Castigliano* di Barezzo Barezzi è espressione della ricezione del messaggio picaresco veicolato da una delle più rappresentative opere del genere: la *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*.

Questa edizione propone una trascrizione della prima traduzione italiana del *Lazarillo* elaborata da Barezzo Barezzi e da lui stesso stampata a Venezia una prima volta nel 1622^[1], in una seconda edizione nel 1626, ed in una terza, con notevoli varianti rispetto alle altre due, nel 1635^[2].

La figura di Barezzi è rappresentata dalla sua attività di tipografo-editore, autore e traduttore nel periodo appena successivo all'apogeo di Venezia come centro culturale europeo, ed è stato studiato, nella sua veste di cultore di cose ispaniche, da un certo numero di specialisti, fra cui conviene ricordare Elisa Aragone, Edmond Cros, Bruno Basile, e José Luis Colomer^[3].

Dall'esame dei vari repertori bibliografici italiani che si sono occupati di lui^[4] e, principalmente, dalle indagini condotte da Elisa Aragone è possibile tracciare di Barezzi un sommario profilo biobibliografico: nato verosimilmente nel 1560 a Cremona da famiglia proveniente dal contado, si trasferì non ancora ventenne a Venezia, per esercitarvi la «nobile arte»^[5] di stampatore. Questo primo dato biografico tuttavia non ha tanto il valore di una caratterizzazione, quanto di una prassi comune al tempo^[6]. A Venezia, città il cui sviluppo editoriale era stato estremamente rapido^[7], si recavano molti di quanti avevano deciso di dedicarsi all'arte della stampa, sia per l'importanza commerciale esercitata da questa città, sia per il suo sistema di distribuzione, il migliore nel mondo. Il giovane Barezzi iniziò nella città lagunare un lungo apprendistato in una delle più celebri stamperie locali, quella di Francesco Ziletti: i dieci anni trascorsi al suo servizio, quattro come giovane di bottega e sei come garzone, gli consentirono di iniziare a stampare col proprio nome nel 1588, com'è rilevabile dalla *Giunta di tre libri di Tomaso Costo ... al compendio dell'Istoria del Regno di Napoli*, pubblicata in quell'anno e recante il suo nome^[8].

Negli *Atti dei Libreri Stampatori e Ligadori* il nome di Barezzi compare per la prima volta il 1° agosto 1591 quando egli, dopo un esame superato agevolmente e il pagamento della tassa regolamentare, ottenne di essere immatricolato tra i librai. Da allora in poi il suo nome compare frequentemente in tali *Atti*, a testimonianza anche di una certa partecipazione alla vita pubblica cittadina^[9].

Nel periodo iniziale della sua attività (coincidente con la fase di transizione dal regno di Filippo II a quello di Filippo III, che assunse il potere nel 1598) Barezzi si associò talvolta con altri: nel 1588 e '94 con Andrea Muschio^[10], nel 1592 con Bernardo Basa, nel 1599 con "soci" non specificati, nel 1601 con Mattia Collosini, nel 1602 con certi «compagni».

Dall'assenza di sue precise indicazioni a viaggi fuori Italia e dal fatto che i cronisti della sua vita non fanno alcun cenno in proposito, si deduce con ragionevolezza che egli non si sia mai recato in Spagna.

Delle tre attività svolte da Barezzi (tipografo-editore, traduttore e scrittore) quelle che rivestono maggior interesse sono i suoi impegni editoriali e di traduzione legati al mondo ispanico, ed in

particolar modo alla letteratura picaresca, alla quale si avvicinò in prima istanza con la traduzione della I parte del *Guzmán de Alfarache*, pubblicata a Venezia nel 1606 con il seguente frontespizio: *Vita del picaro Gusmano d'Alfarace, descritta da Matteo Alemanno di Siviglia, E tradotta dalla Lingua Spagnuola nell'Italiana da Barezzo Barezzi Cremonese. Nella quale Gusmano narrando le di lui attioni, fa vedere a ciascuno, come in un lucidissimo Specchio, che le Virtù conducono al supremo de gli Honori; & che i Vitij traboccano nel precipitio delle miserie, & sino alla mendicITÀ. Ove in molta copia et dottamente descritti, & concatenati si leggono Ragionamenti nobili. Auertimenti Economici, & Politici. Discorsi gratiosi. Documenti Morali. Auenimenti marauigliosi. Sentenze gravi. Proverbi notabili, & Detti Singolari. Aggiuntevi due copiosissime Tavole. l'una de' Capitoli, & l'altra delle cose più memorabili. Con licenza de' Superiori, et privilegi. In Venetia, Presso Barezzo Barezzi M.DC.VI. Alla Libreria della Madonna.*

Le edizioni successive comprendono la traduzione dell'intera opera: ciò si verifica a partire dall'edizione del 1615^[11], che infatti esce in due volumi, ognuno dei quali dedicato a un diverso personaggio illustre^[12].

Il *Gusmano* fu ben accolto dal pubblico, come è desumibile dalla circostanza che, in poco più di venti anni, se ne fecero cinque edizioni. Oltre alle edizioni già nominate, si pubblicarono la ristampa del 1621 –l'unica che uscì a Milano presso il Bidelli–, e quelle del 1622^[13] e del 1629.

Al *Gusmano* Barezzi fece poi seguire la traduzione del *Lazarillo*, mentre una ultima esperienza traduttoria entro il filone della *picaresca*, è rappresentato dalla *Picara Justina*, che viene pubblicata, per la prima volta, in due volumi, nel 1624 e '25. Il primo volume reca il seguente frontespizio: «*Vita della Picara Giustina Diez; Regola degli animi licentiosi: In cui con gratiosa maniera si mostrano gl'inganni, che hoggidì frequentemente s'usano; s'additano le vie di superarli; e si leggono Sentenze gravi, Documenti morali, Precetti Politici, Avvenimenti curiosi, e Favole facete, e piacevoli. Composta in lingua Spagnuola dal Licenziato Francesco di Ubeda naturale della Città di Toledo: Et hora trasportata nella favella Italiana da Barezzo Barezzi Cremonese. Dedicata al Molto Illustre, e generosissimo Sig., In Venetia, Appresso Barezzo Barezzi, M.DC.XXIV*».

A presentazione del secondo volume si trova invece quest'altro frontespizio: *Della vita della Picara Giustina Diez Volume Secondo: Intitotato La Dama vagante Saggia ne' detti, Gratiosa nel conversare, Gentile nello Schernire, Vivace nel Motteggiare, Pronta nell'inventare, Accorta nell'ingannare, Svegliata nel adormentare, Segretaria nello scrivere, Presta nel prendere, e non mai rendere; Et ingegnosa nel raccontar a tempo, e sotto finti sembianti, Dicerie, e Avvenimenti notabili, con Sentenze, e Detti singolari. Lettione veramente grave, curiosa, picante, lieta, e utile. Dedicata al molto Illustre sig. Cavalier Rovello, In Venetia, Presso il Barezzi, M.DC.XXV*».

Quanto alla tradizione del *Picariglio Castigliano* possediamo, oltre alla 1^a edizione pubblicata nel 1622, altre due edizioni uscite rispettivamente nel 1626 e nel 1635^[14]. Come si potrà facilmente comprendere dalla descrizione delle tre edizioni che qui di seguito viene proposta, l'edizione del 1626 non presenta sostanziali differenze rispetto all'edizione del 1622.

L'edizione del 1635, invece, modifica notevolmente la situazione testuale delle altre due edizioni; in primo luogo perché aggiunge la traduzione di tutta la seconda parte del *Lazarillo* pubblicato ad Anversa nel 1555, e in secondo luogo perché all'interno della prima parte introduce varianti di diversa entità rispetto alle precedenti.

Fra i piccoli cambiamenti introdotti dall'edizione del 1626 riporto, a titolo di campione, i seguenti:

a) La variazione del frontespizio:

IL

PICARIGLIO CASTIGLIANO,

cioè

478

LA VITA DI
LAZARIGLIO DI TORMES.

*Nell'Academia Picaresca lo Ingegnoso Sfortunato,
Composta, e hora accresciuta dallo stesso LAZARIGLIO,
e trasportata dalla Spagnuola nell'Italiana favella
da BAREZZO BAREZZI.*

*Nella quale con vivaci Discorsi, e gratiosi Trattenimenti
si celebrano le Virtù, e si manifestano le di lui,
e le altrui miserie, e infelicitadi:
e leggiadramente si spiegano*

Ammaestramenti	Sentenze gravi,
saggi,	
Avenimenti mirabili,	Fatti egregi,
Capricci curiosi,	Detti piacevoli, e
Facetie singolari,	Proverbi sententiosi

Ornata di due copiosissime Tavole.

DEDICATA

Al Molto Mag. Signor PIETRO ZERBINA.

[marchio tipografico]^[15]

IN VENETIA. Presso il Barezzi MDCXXVI

Con Licenza de' Superiori, e Privilegi.

b) Nel prologo, alcune brevissime variazioni o aggiunte («et forse sia» anziché «et»; inserimento di «mi ricordo d'haver letto a questo proposito; che non v'è Libro..», anziché «Che non v'è Libro..»); e la fine di esso, in cui omette una parte: «...così vi riuscirà anco il presente Picariglio. [...] Pregovi dunque ad accoglierlo con lieta faccia, com'è il solito vostro. Amatevi, et vivete felici, e lieti».

c) Nel titolo del capitolo primo, la soppressione dell'inciso «e con questa occasione si mostra»;

d) Piccoli cambiamenti quali, ad esempio, nel capitolo terzo «e non mi rimediava a quello, **di** [aggiunta] che io haveva necessità»;

e) Piccoli cambiamenti come l'eliminazione del carattere corsivo (e anche centrato) per alcuni proverbi;

f) La correzione di piccoli errori di stampa lungo tutto il testo.

Per quanto riguarda invece l'edizione del 1635, occorre in primo luogo osservare la variazione del frontespizio:

a)

IL

PICARIGLIO CASTIGLIANO,

cioè

La vita del Cattivello LAZARIGLIO di Tormes.

Nell'Academia Picaresca lo Ingegnoso Sfortunato.

PRIMA PARTE,

Composta dallo stesso LAZARIGLIO, e
trasportata dalla Spagnuola nell'Italiana favella
da BAREZZO BAREZZI.

*Que con Gratosi Trattenimenti si celebrano le Virtù, e
si manifestano le di lui, e le altrui infelicitadi:
e leggiadramente si spiegano*

Avvisi saggi, Avenimenti rari,	Sentenze gravi, e Fatti egregi,
Capricci curiosi, Facetie singolari,	Detti e Proverbi gravi.

AGGIUNTOVI LA SECONDA PARTE,
non meno Pellegrina, e Bella, che si sia la Prima
Adornata di Due copiosissime Tavole.
Al Molto Illustre Sig. PIETRO ZERBINA.

[marchio tipografico]
IN VENETIA. Presso il Barezzi. MDCXXXV.
Con Licenza de' Superiori, e Privilegi.

b) Vi sono alcuni cambiamenti anche nel prologo, ovvero: «Barezzo Barezzi a' Virtuosi e Nobili Ingegneri», anziché «Barezzo Barezzi a chi legge». Inoltre, la fine dello stesso, si presenta diversa sia dall'edizione del 1622 sia da quella del 1626: «...che la terza parte della Vita del picaro la quale è sotto le stampe, et ben presto comparirà nelle vostre mani, et non molto tardarà anche ad uscire altre mia fatiche, intorno le quali ho faticato molti anni, e saranno di molto profitto. Le quali opere pregovi ad accoglierle con lieta faccia, com'è il solito vostro. Amatevi, et vivete felici, e lieti nel Signore».

c) Nella prima parte vengono inserite ulteriori aggiunte (rispetto alle edizioni del 1622 e del 1626), prevalentemente di carattere moraleggiante, alla fine del cap. XX, i capitoli dal XXX al XXXVII, contenenti aggiunte sull'avarizia, e il capitolo XL dedicato alle bugie. Riporto di seguito i titoli dei capitoli che contengono tali aggiunte, è da notare che esse sono sempre introdotte da un collegamento alla fine del capitolo precedente.

- Cap.20. Un Principale Gentil'huomo di Spagna, unico figlio, s'innamora di Gratosia la bella Cinganetta, e per divenirgli sposo, a lei promette di farsi Cingano. Et in ciò si fanno molti gratiosi discorsi d'Amore, di Honestà, della forza dell'Oro, e de' Poeti.
- Cap.30. De gli affetti, effetti e diffetti de gli Avari, e che tutti questi pessimi frutti, e malvagi vitij fuggir si devono.
- Cap.31. L'Avaro non ha mai quiete s'egli prende moglie, per cagione del cumulare danari; e come per essi si fa tiranno sopra li contadini.
- Cap.32. De' danni che recano li danari a' gli Avari ; e molti esempi si narrano de' Sprezzatori di essi, e accoppiare si veggono molte sentenze, e detti saggi, e prudenti.
- Cap.33. Si continua il dire i mali effetti dell'Avarizia ; e quanto sia abominevole all'huomo questo vizio diabolico, e fuggirlo si dee con ogni sollicita diligenza.
- Cap.34. Con bella maniera, e dotta, si scuopre, che le ricchezze non bene impiegate, ci apportano molte infelicitadi, e oggidì queste Arpie, con ogni loro potere procurano d'introdursi in ogni luogo.
- Cap.35. Lazariglio seguita a narrare le offese, che l'Avaritia fa ad ogni stato di persone, e non lascia luogo, dove introdurre si possa, contaminando gli huomini giusti.
- Cap.36. De' pessimi effetti de gli Avari, e le loro malvagie iscusationi.

Cap.37. Si spiegano le infamie de gli Avari; e che l'operare virtuosamente è cosa laudabile sempre.

Cap.40. Trattasi delle Bugie, del Mentire, delle Menzogne, e cagione di ciò è lo allontanarsi dalle Virtù, e abbracciare i vitij; e chi fugge l'Oro s'introduce all'acquisto della vera Gloria.

Tuttavia, la principale modificazione proposta dall'edizione del 1635 è l'aggiunta della seconda parte anonima del *Lazarillo de Tormes*, di cui riporto il frontespizio e la Tavola dei capitoli. Va però ricordato che alcuni studiosi, sbagliando, attribuiscono questa seconda parte a Juan de Luna^[16], mentre invece si tratta dell'edizione di Anversa 1555, come già aveva riconosciuto Elisa Aragone^[17].

a) Frontespizio:

IL

PICARIGLIO

CASTIGLIANO,
SECONDA PARTE,

Che continua la Narratione della VITA del Cattivello
LAZARIGLIO di Tormes.

Tradotta dal Spagnuolo nell'Italiano, e Hora accresciuta
di spiritosi, e Nobilissimi Pensieri da
BAREZZO BAREZZI.

*Que con vivace, e leggiadra maniera s'apprende ad abbracciare
le Virtudi, et à prudentemente fuggire
i Vitij; sentiero vero d'innalzarsi al
colmo de gli honori.*

Et narransi le non mai più udite Disavventure, e
Avventure succedutegli sotto l'Acque del
Mare in Guerra, e in Pace.

Adornata di Due copiosissime Tavole.

[marchio tipografico]

IN VENETIA. Presso il Barezzi. MDCXXXV.

Con Licenza de' Superiori, e Privilegi.

b) Tavola dei capitoli:

TAVOLA
DE' CAPITOLI
DELLA SECONDA PARTE
DELLA VITA DI LAZARIGLIO
DI TORMES.

Cap. 1. Lazariglio con Detti, e Fatti singolari tratta della vera Amicitia, e della Gloria desiderata, e che ogn'uno brama Honore, Lode, e Virtù; e narra un Discorso da lui udito recitare in un'Accademia dalli Virtuosi Signori Pietro Ponticelli, e Giovanmaria Zerbina.

Cap. 2. Come siamo per natura generati all'Honestà: e perciò le bestie non conoscono la beltà. anzi la vera gratia, e beltà consiste nell'animo virtuoso.

- Cap. 3. Continua Lazariglio nel riferire il gratioso Discorso fatto dal Signor Ponticello, ove leggiadramente fa vedere qual esser dee un Huomo ben adornato di Virtù; e che il praticare co' Virtuosi reca Honore, e Gloria in abbondanza.
- Cap. 4. Segue Lazariglio nel dire le Lodi datte dal Sig. Ponticello alla Virtù, e che l' Huomo saggio e stimato, e riverito da qual si fra Natione del Mondo.
- Cap. 5. Lazariglio v'è narrando le Eccellenze spiegate dal Signor Ponticello in lode della Virtù, col mezzo della quale s'acquista Gloria, e Honore.
- Cap. 6. Il desiderio di Gloria, e della Lode, congiunte con la Fede, Amore, e Giustitia ci fan ottenere il vero Honore, che così discorre il Signor Ponticello.
- Cap. 7. Dalla narrativa unita dal Sig. Ponticello; soggiunse il Sig. Giovanmaria Zerbina, e disse, che la Christiana Pietà è unita col desiderio di Gloria: Mosè, Davide, Salomone; N.S. Gesù Christo, S. Pietro, S. Paolo hanno fatto gran stima della Lode, e dell' Honore: e qual sia la Vera Virtù, il Sommo Bene, il Dono di Dio, e la Suprema Gloria.
- Cap. 8. Dalla partenza, che fece Lazariglio dalla Città di Toledo per gire ad imbarcarsi, e di quello che avvenne.
- Cap. 9. Sincerità d' Amore, e Beneficenza Nobile. Si narrano le sventure di Gentilina, e la vera nobiltà d' animo di Filippo Cavaliere di Siviglia nel beneficiarla fino alla morte.
- Cap. 10. Si discorre della vera Amicitia, e della Magnanimità, e come essercitare si debbono esse Virtù.
- Cap. 11. Nobile Cortesia, e Nobilissima Magnanimità. L' illustre Sig. Enea di Pij usa verso un personaggio Spagnuolo molti atti, e fatti di gran Cortesia, dal quale ne riceve poi a prò del Serenissimo Sig. Duca di Ferrara suo Signore, un guiderdone compitissimo.
- Cap. 12. Generosità di Gentildonna nel Predonare, e Beneficare. Ammirabile attione di un grande eccesso di cortesia di una Nobile Donna Cremonese nel donare altrui la vita, perdonare la morte del Figliuolo unico, e a cui poscia lo lasciò herede di ogni sua facultà.
- Cap. 13. Don Diego di Mendozza discorre della igratitudine, vitio abominabile, e che distrugge le virtudi: e à quello proposito narra un' Avvenimento di uno ingrato servo; caso veramente molto singolare.
- Cap. 14. Alfonso Spagnuolo, ingrato verso il suo Padrone, à lui grandissimo benefattore, al quale ruba gran valfente della di lui mercantia, e poi lo querelò al Supremo Magistrato.
- Cap. 15. Alfonso strepita d' avanti a Giudice, e del Rè, acciò sia fatta giustitia.
- Cap. 16. Molti mercanti fanno scurtà per M. Fabrizio; e Alfonso fa nuovi strepiti innanzi al Rè, e al Giudice con inganni.
- Cap. 17. Messer Fabrizio con larghe offerte cerca di placare il furioso Alfonso, i quale con altri inganni procura la totale ruina di M. Fabrizio, il che fù la sua virtuosa morte.
- Cap. 18. Ingratitudine Barbara. Avvenimento grave, nel quale resta ammaestrato ciascuno ad essere Grato; e, ogn' uno deve studiare di sempre beneficiare il prossimo. Perino di Toledo da' Corsari è fatto schiavo, e per essere giovane adorno di virtù, fù da essi dato in dono al Rè Turco, appresso il quale acquistò molto della sua gratia, e tanta, che fece avere presso di lui il primo luogo à Belino faccente ne' gran maneggi; ove in ricompensa macchina un tradimento contra Perino.
- Cap. 19. Il Rè Turco alla presenza di Belino ordina al Custode de' Leoni, che la sera del medesimo giorno; verrà uno à dirti, s' hai eseguito quello, che il Rè mio Signore ti Hà imposto, e tu gettalo à Leoni. Mandò Perino, in andando dubitò, fuor di via ricorre à Dio, e ciò fatto si pose in cammino. Belino, che brama veder morto Perino colà giunse prima, e fù datto a' Leoni, e salvo rimase Perino, ciò cagionò l' Ingratitudine.
- Cap. 20. La perfida Ingratitudine di Belino hebbe il suo castigo; Venne il Rè in luce della verità, e indi a non molto tempo morì; e Giulia col fratello visse felicemente.
- Cap. 21. Dell' Eminenza della Giustitia. Considerazioni notabili della Giustitia, e delle parti dà Lei dipendenti.
- Cap. 22. Della Virtù della Prudenza, Quinta Essenza, molto necessaria alla Giustitia.
- Cap. 23. Infedeltà di Servo, e prudenza di Cavaliere Saggi. Della perfida malvagità di un traditore Servo, e della Prudenza cortese di due Cavalieri nel salvare la vita, e l' honore ad una Dama.
- Cap. 24. Il giovane Virtuoso; come, e quale deve essere. Trattasi della Vergogna, accompagnata da Honestà, e da Modestia, virtudi honorate per il vivere virtuosamente; e molto utile alla Gioventù.
- Cap. 25. Magnanimità di Donzella zelante dell' honor suo, e molto più magnanimo verso di lei dimostrò un gran Principe. Stella bellissima giovane, figlia di Madre Nobile, caduta in basso stato, di lei s'innamora Neofilo; ma per esser il Padre di lui ricco, ma avarissimo non consente, che il figlio la prenda in moglie. Francesco Sforza Duca di Milano vagheggia Stella, non consente a niuna cosa; e egli tenta la Madre, che vinta da promesse, conchiude dargli la figlia.
- Cap. 26. Conforme all' appuntamento il Sforza sen v'è alla casa, e stanza di Stella, e ritrovatala tutta honesta, commosse l' animo del Sforza à non farle sforzo; ma con gran magnanimità fa, che Neofilo la prenda per moglie, e lieti se ne vivono insieme.

- Cap. 27. Amante Innabile alle Guerre d'Amore. Narrasi la Costanza d'una Donzella, e l'accortezza dell'Amante, e marito suo, inhabile alle Guerre d'Amore; per lo che ella visse, e morì vergine.
- Cap. 28. Contese di Nobiltà, e Valore; per Amore di Gentilissima Donzella. Un Macedone loda la Città di Macedonia essere la più nobile, e un Atheniese celebra Athene essere più nobile: il Padre della Donzella col consenso di quelli, si rimettono in Alessandro il Magno, e ciò per fuggire tra loro il diciderla con l'Arme.
- Cap. 29. La Giovane, come prudentissima, si rimette di stare à quanto sarà terminato dal Magno Alessandro, il quale disse, che lo stecato ciò decidere dovesse.
- Cap. 30. Per accidenti varij non hebbe, e hebbe fine lo stecato. Il Grande Alessandro, l'uno, e l'altro ascolta le loro sottili pretensioni; e si rimette alla prima udienza.
- Cap. 31. Alessandro il Magno consulta i Casi, co' suoi Capitani; fa chiamar la Giovane per saper da lei il suo volere, e sapere; ella col suo valore, rimette in modo gratioso il giudizio ad Alessandro; e egli li amanti manda nella battaglia, ove combatendo si muoiono; e ella se ne visse in perpetua virginità.
- Cap. 32. Lo stupore delle Stravaganze Capricciose. Lazariglio di Tormes, col suo Signor Cavaliere, e loro Soldato s'imbarcarono, e del naufragio che seguì in Mare, e di quello succedete à Lazariglio, sotto le acque del Mare.
- Cap. 33. Lazariglio di Tormes affondatosi con molti altri nel Mare, e valorosamente con la spada in mano difendendosi da un Esercito di Tonni, e ne uccide, e fa gran strage di essi: poscia divenuto anch'egli pesce Tonno narra quello che gli avvenne.
- Cap. 34. Lazariglio si ritrova in grande angoscie, e travagli nel centro del Mare, e ciò che di lui seguisse.
- Cap. 35. Lazariglio di Tormes, divenuto un Tonno; uscì dalla spelonca, e lo presero le sentinelle de li Tonni, e lo condussero davanti al loro Generale, e di quello, che con esso successe.
- Cap. 36. Come dopo d'essere il coraggioso Tonno Lazariglio, con tutti gli altri Tonni entrato nella spelonca, e non trovando di Lazariglio, se non i suoi vestiti, v'entrarono tanti Tonni, che furon quasi per affogarsi; e del rimedio, che il Tonno Lazariglio vi diede.
- Cap. 37. Racconta Lazariglio della mala remunerazione, che gli diede il Generale de' Tonni per ricompensa de' suoi valorosi servigi; e della contratta amicizia col Capitano Licio.
- Cap. 38. Come trà il Capitan Licio, e il Tonno Lazariglio seguì una fraterna amicizia, e de' buoni trattamenti, che vicendevolmente seguirono insieme.
- Cap. 39. Racconta Lazariglio quello, che al Capitan Licio occorse alla Corte co'l Generale, e della sua prigionia, e di quello che fù operato in quella occasione a suo servizio.
- Cap. 40. Lazariglio Tonno, e i suoi Tonni ben'ordinati andarono alla Corte con risoluzione di liberare il loro Capitano Licio, sentenziato a Morte.
- Cap. 41. Come il Tonno Lazariglio liberò dalla morte il Capitano Licio suo amico, e di quello, che egli fece di più per lui.
- Cap. 42. Havendo il Tonno Lazariglio raccolti tutti insieme i suoi Tonni, entrarono in casa di Don Pavero il traditore, e ivi l'ammazzarono.
- Cap. 43. Come sedato, e passato il romore del Capitano Licio, Lazariglio, e i suoi tonni si ragunarono a Consiglio, per risolver'intorno à quello, che s'aveva da fare; e al Rè delli Tonni mandarono un'Ambasciata.
- Cap. 44. Come la signora Capitana tornò dal Rè, e della buona risposta, che ella hebbe.
- Cap. 45. Come il Tonno Lazariglio stette al servitio del Rè, de' Tonni, e fù suo familiare, e favorito.
- Cap. 46. Come il Rè, e Licio, risolsero d'accasar Lazariglio con la bellissima Luna, e si fecero le nozze nobilissime.
- Cap. 47. Andando Lazariglio a caccia, e smarritosi dalli suoi, trovò la Vertà; e licenziatosi da essa, e andando con le Tonne à gittar fuori le uova fù preso nelle reti, e tornò ad essere huomo.
- Cap. 48. Si racconta la conversione di Lazariglio di Tonno in huomo, fatta in Siviglia sopra un gran Palco. Si parte per Toledo, ove patisse molti travagli, e disavventure.
- Cap. 49. Relatione promessa da Lazariglio, ove narra, che chi ama la Verità, de' fuggire i Vitij; e chi si dà in potestà delle Crapule, delle Lascivie, e delle Vanità, e non ascolta i buoni consigli della Ragione, presto se ne v'ad all'inferno.
- Cap. 50. Chiunque abbandona la Ragione, e la Verità, e si lascia dominare da' Sensi, precipitoso cade nell'abisso delle calamitadi.
- Cap. 51. La Natura Humana è totalmente addolorata per la cecità de' mortali; la Ragione la consiglia à valersi del Tempo; ma ciò non fa acciecata dall'amor de' suoi figlioli; e per non rimediarsi vanno di male in peggio.
- Cap. 52. La Giustizia manda la Morte à gastigare li pensieri mortali, figliuoli dell'Humana Natura, e di essi ode, e vede le loro infelici morti, e esser dannati all'inferno; e narrano le lagrimose pene loro, e de' loro fratelli: Et che il più sano rimedio è fuggir i Vitij, e abbracciare le Virtudi.
- Cap. 53. Come Lazariglio di Tormes se n'andò à Salamanca; narra, chi sia Licenziato Asino; e della

gratiosa amicitia, e disputa, e Vittoria che egli hebbe col Signor Rettore del Studio.

- Cap. 54. Lazariglio si fa conoscere Historiografo, e Filosofo Eccellentissimo, narrando un fatto illustre del sig. Sinan Bafsà Generale del Turco contra i Persiani, simile alli Quesiti del Signor Rettore di Salamanca.
- Cap. 55. Il nostro Lazariglio è honorato come Virtuoso; com'ei si portò con gli Studenti nel vincerli alle Carte; ci dà molti buoni ricordi; e dà fine à quella Seconda Parte, del Picariglio.

Il fine della Tavola de' Capitoli.

Per quanto riguarda questa seconda parte, rispetto alla seconda parte anonima di Anversa 1555, ho potuto rilevare che anche in questo caso Barezzi apporta delle aggiunte al testo, di notevole entità, e in misura anche maggiore rispetto alla prima parte. Basti notare che la traduzione dell'originale spagnolo ha inizio dopo ben 31 capitoli aggiunti da Barezzo Barezzi: soltanto col 32°, infatti, ritroviamo l'aggancio con il primo capitolo della seconda parte che il traduttore aveva utilizzato come capitolo finale della prima. Numerose poi sono le interpolazioni di Barezzi, in particolare tra il cap. XLIX e il LII, come si può notare osservando la Tavola dei Capitoli riportata più sopra.

Note

[1] Una copia di questa edizione, in una seconda impressione, si trova conservata presso la biblioteca del British Museum di Londra.

[2] Per quanto riguarda la diffusione della letteratura picaresca in Italia, (i possibili condizionamenti che Barezzo Barezzi poteva subire nella ricezione del messaggio picaresco); la descrizione della tipologia delle numerose (e, in alcuni casi, estese) interpolazioni introdotte da B.B nella sua traduzione; e l'aspetto filologico-testuale del *Picariglio Castigliano* a confronto con il *Lazarillo de Tormes* rimando alla mia tesi di dottorato (Università di Pisa, a.a.1998-99, IX ciclo)

[3] Cfr. E. Aragone, "Barezzo Barezzi stampatore e ispanista del Seicento", *Rivista di Letterature moderne e comparate*, vol. XIV (1961), Firenze, Sansoni, pp. 284-312; E. Cros, *Protée et le Gueux. Recherches sur le origenes et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Paris, Didier, 1967, cap. III, 4: "Les contenus prèromanescs dilués dans les miscellanées (la traduction italienne du Lazarillo de Tormes, par Barezzo Barezzi)", p. 118-128; B.Basile, "Lazarillo de Tormes in Italia: la versione ingegnosa di Barezzo Barezzi", in *Spicilegio moderno*, 15.16 (1964), Bologna, pp.80-99; J.L.Colomer, *La traduzione del romanzo picaresco in Italia. Il "Picariglio Castigliano" di Barezzo Barezzi*, Tesi di Laurea della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bologna, relatore prof. Ezio Raimondi, a.a.1986/87. J.L.Colomer, "Traducción y recepción: la lectura europea de la picaresca en *Il Picariglio Castigliano* di Barezzo Barezzi (1622)", *Revista de Literatura*, LIII, n. 106 (1991), pp. 391-443.

[4] In ordine cronologico J. De S. Antonio, *Bibliotheca Universa franciscana*, Madrid, 1732, pp. 181, 520, 534; F. ARISI, *Cremona literata*, III, Cremona, 1741, p. 23; G.M. Mazzucchelli, *Gli scrittori d'Italia*, vol. II, parte I, Brescia, presso Giambattista Bossini, 1758, pp. 349-350; V. Lancetti, *Biografia cremonese*, II, Milano, 1820, p. 84-88; E. Toda y Güell, *Bibliografia espanyola d'Italia*, Castell de Sant Miquel d'Escornabou, vol. I-V, 1927-31: dal I vol. pp. 58-60, 390; dal II vol. pp. 290-291, 482; dal III vol. pp. 23-24; dal IV vol. pp. 191-192, 370-371; Cioni e Mutini, «Barezzo Barezzi», in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani, 1964, pp. 336-340.

[5] Cfr. V. Lancetti, *Biografia Cremonese*, II, Milano, 1820, p.84.

[6] A questo proposito Bongi (*Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia*, Roma, presso i principali librai, 1890, pp. V-VI) rileva come nota singolare della storia della tipografia la particolarità «di essere stata praticata spessissimo, nella diverse città, da persone venute da fuori, che talvolta vi si condussero insieme colle famiglie e vi si fermarono». In Venezia, e qui ritorniamo al discorso specifico, la serie dei trinesi, cioè emigrati da Trino, librai e stampatori, si apriva nel 1483 con Bernardino Giolito dei Ferrari, chiamato "Stagnino". In seguito anche Giovanni Giolito (detto "il vecchio" per distinguerlo dal nipote), mercante famosissimo a Trino, dove aveva pure

aperto una prima stamperia, si trasferì a Venezia continuando il lavoro di traffico dei libri inizialmente nella stamperia del suo parente e compaesano Bernardo "Stagnino", e poi, dal 1538, aprendo una stamperia propria. Dopo la morte di costui, uno dei suoi figli maggiori, Gabriele, riaprì la stamperia paterna a Venezia, facendola diventare una delle principali officine della città, da cui uscivano libri e stampe pregiati per nitidezza ed eleganza.

[7] Si consideri che il primo libro veneziano a stampa apparve solo nel 1469, ma che già alla fine dell'epoca degli incunaboli la città lagunare era la prima in Europa.

[8] Che Barezzi abbia iniziato a stampare col proprio nome nel 1588 è opinione di E. Pastorello (*Tipografi, editori, librai a Venezia nel secolo XVI*, Firenze, Leo S. Olschki ed., 1924, p. 5, num. 24) ma non di H. Brown (*The Venetian Printing Press*, London, 1891, p. 398), secondo cui tale inizio sarebbe avvenuto nel 1592, cioè dopo l'immatricolazione. Concordo per la prima ipotesi per il dato altrimenti inspiegabile del nome che compare effettivamente nell'edizione di Costo.

[9] Per la documentazione delle varie tappe di questa attività civica e politica si veda E. Aragone, "Barezzo Barezzi ...", *op. cit.*, p. 286.

[10] Per quanto riguarda gli editori e librai con cui collaborò Barezzi, si veda E. Pastorello, *Tipografi, editori, librai...*, *op. cit.*, p. 56.

[11] Di questa edizione è conservato un esemplare presso la Biblioteca Nazionale di Roma, rilegato in due volumi rispettivamente di 454 pagine, e di 672 pagine; un'altra copia, solamente della seconda parte pubblicata nel 1615, si trova presso la Biblioteca Vallicelliana di Roma.

[12] Nel vol. II, p. 295, Barezzi introduce una breve tirata ironica sull'uso e abuso del "don" da parte degli spagnoli in Italia, concetto espresso solo sinteticamente nell'originale.

[13] Una copia di quest'edizione, rilegata in un unico volume, si trova allogata presso la biblioteca Casanatense di Roma; mentre una copia, sempre del 1622, ma solo della prima parte, è conservata nella biblioteca Vallicelliana di Roma.

[14] Non prendo in considerazione l'edizione fantasma del 1632 in quanto non si ha la certezza dell'esistenza di tale edizione, citata solamente da Toda y Güell (*Bibliografía Espanyola d'Italia...*, *op. cit.*, vol. II, p. 291) che indica la presenza di un esemplare presso la Biblioteca Nazionale di Roma. Di fatto l'esemplare non è presente presso tale biblioteca, nello schedario risulta solamente una copia dell'edizione del 1622 (non consultabile poiché si trova attualmente in una sala in ristrutturazione della biblioteca).

[15] Il marchio tipografico di quest'edizione è diverso da quello dell'edizione del 1622, mentre nell'edizione del 1635 riappare lo stesso marchio dell'edizione del 1622.

[16] Cfr. Toda y Güell, *Bibliografía Espanyola d'Italia...*, *op. cit.*, p. 291; ed anche Bruno Basile, "Lazarillo de Tormes in Italia...", *op. cit.*, p. 80 n.5, e p.86.

[17] E. Aragone, "Barezzo Barezzi...", *op. cit.*, p. 295-296, n.11.



CRITERI DI EDIZIONE

Nella trascrizione del testo ho adottato i seguenti accorgimenti: gli accenti e gli apostrofi sono stati adeguati all'uso attuale; il compendio & è stato trascritto sempre come "e"; si è introdotta la distinzione tra le lettere s/f e u/v secondo l'uso moderno; si sono risolti tutti i compendi relativi ad "m" e a "n". Ho, invece, mantenuto l'impiego delle maiuscole anche dove non necessario ed ho conservato la lettera "h" anche nei casi in cui modernamente non se ne fa più uso.



IL

PICARIGLIO CASTIGLIANO,

cioè

LA VITA DI
LAZARIGLIO DI TORMES.

Nell'Accademia Picaresca lo Ingegnoso Sfortunato, Composta, e hora accresciuta dallo stesso LAZARIGLIO, e trasportata dalla Spagnuola nell'Italiana favella da BAREZZO BAREZZI.

Nella quale con vivaci Discorsi, e gratiosi Trattenimenti si celebrano le Virtù, e si manifestano le di lui, et le altrui miserie, e infelicitadi: e leggiadramente si spiegano

Ammaestramenti saggi,	Sentenze gravi,
Avenimenti mirabili,	Fatti egregi,
Capricci curiosi,	Detti piacevoli, e
Facetie singolari,	Proverbi sententiosi

Ornata di due copiosissime Tavole.

DEDICATA

Al Molto Magnifico Signor PIETRO ZERBINA

Seconda [marchio tipografico] impressione
IN VENETIA. Presso il Barezzi MDCXXII
Con Licenza de' Superiori, e Privilegi.

MOLTO MAGNIFICO SIGNORE,
MIO SIGNORE SINGOLARISSIMO.

Havendo veduto, da non molti anni in qua, essersi stampata, e più, e più volte ristampata, la Vita di Lazariglio di Tormes nella favella Spagnuola, non solo ne' Regni di Spagna, e di Portogallo, ma anche nella Fiandra, e nell'Italia in varij luoghi; mosso da questo concorso la lessi, e ritrovai esser lettione da non essere sprezzata; perché scrivendo egli la sua Vita ci avvisa a guardarsi da' molti errori, che corrono nella veloce corrente di questo Mondo; anzi di questa nostra vita; e sotto la scorza

del dire di se stesso iscopre pregiatissimi sentimenti; saggi Documenti; Sentenze gravi; Historie memorabili; Fatti, e Detti singolari; e mentre discorre, e ragiona sovente colpisce tal'uno, che non se ne avede; poscia dà ricordi utili pel ben vivere; e ammaestra ciascuno a fuggire i Vitij, e ad abbracciare strettamente le Virtù: la onde lo guidicai degno d'esser trasportato nell'Idioma nostro, al che fare essendomi apposto mi è riuscito presso, che a bene: Eccola qui Signor Zerbina, stampata nella nostra Italiana favella, e da me a Vostra Signoria inviata, accioché dalla lettione sua, qual Ape diligentissima scielga, e raccoglia tutto il soave, e tutto il buono delle Virtù, accoppiandole con quelle, che li Molti Magnifici Signori Baldessaro vostro Genitore, e il Signor Evangelista vostro Zio vi hanno date, e con quelle altresì, che da voi stesso vi sete procacciato di farne acquisto, delle quali non contento attendete tuttavia con generosa diligenza a divinire compiutamente Virtuoso; e non ad altro fine, che di rendere, non meno degli Avi ed Attavi vostri, molto più illustre la nobile, e antica prosapia Vostra; la quale felicemente già visse, hora più che mai vive, e col favore del Cielo per mai sempre viverà. Trappasserei più oltre nelle lodi, e meritamente: ma la di lei modestia me lo vieta: dirollo, e ben presto, con più opportuna occasione. Restami hora solo di supplicare Vostra Signoria a ricevere con la sua solita piacevolezza, questo povero dono dalle mie cadenti mani, e glie lo presenterei più ricco se il mio potere fusse conforme al volere; ma dove mancano le forze, supplisce la feconda, e ardentissima mia volontà: e qui facendo fine; ma non giamai di servirla, e di riverirla; le prego da Iddio, non solo la conservatione, e prolungatione della vita, ma augumento ancora di grazie, e di virtù maggiori, e di maggiori meritati honori.

In Venetia li 17. Gennaro 1622.

di V. S. Mag. ^{ca}

Servitore affettionatiss.

BAREZZO BAREZZI

BAREZZO BAREZZI A CHI LEGGE.

Io mi rallegro, e ricevo a singular favore, che cose tanto segnalate, e per avventura non più udite, ne vedute, comparischino alla notitia di molti, e non si seppelliscano nella oscura sepoltura dell'oblivione: perciocchè potrebbe essere, che alcun leggiadro spirito, che questa vita di Lazariglio di Tormes leggerà, ritrovi cose che molto le piaceranno; et a quelli che non abbondano di tanto vivace spirito, apporti anco non picciolo gusto, e diletto: e a questo proposito, dice Plinio; che non v'è Libro, per cattivo, ch'egli sia, che in sé non racchiuda, e contenga qualche cosa di buono; tanto più, che li gusti non sono tutti simili; perché quello, che non appetisce uno, l'altro impazzisce per haverlo. Per il che sovente vediamo esservi cose buonissime, tenute in poca stima d'alcuno, che da altri, non così vengono tenute, e per ottenerle divengono straordinariamente solleciti, diligenti, e poco meno, pel gran desiderio, che mentecati. Et però niuno deverebbe sprezzare i scritti altrui; e come Neroni Giudici isquarciarli, e gettarli al fuoco; se però cose detestabili non fossero; anzi tenuti sono di celebrarli, e porgli in vista, a fine che altrui si compiaccia di quella parte, che più le piace, e diletta; e tanto più sono tenuti a ciò fare, non essendo a loro pregiudicio, e potendosene trarre alcun frutto, e profitto: perché se così non fusse, niuno, o molti pochi s'affaticherebbero con lo ingegno loro, e con la penna continuamente tra le dita, perciocchè non per altro sudano, e crepano sotto lo inchiostro, se non per essere lodati, o almeno siino ricompensati, col gratificarli di leggere, e gustare le opere loro,

che però M. Tullio Cicerone disse, Che l'Honore crea, e nodrisce le Scienze. Che pensate, Gentilissimi Lettori, che quel Soldato, ch'è primo a salire la scala, habbia egli forse in odio il vivere? non per certo; ma ben sì il desiderio d'immortalarsi lo fa porre all'evidente pericolo: Così è nelle Arti, e nelle altre Scienze. Predica egregiamente quel Dotto Padre, et è persona, che desidera molto l'utile delle Anime; ma di gratia si addimandi a sua Paternità, se gli duole quando gli viene detto. O come meravigliosamente ha discorso Vostra Signoria. Giostrò molto male il Signor Don Alonso, il quale donò la sua sopraveste tutta ben guernita, e riccamata al buffone del Signor Don Diego, perché lo lodava di haver molto ben corso le sue lance. Ditemi per vostra bontà, o miei Signori, e Padroni; che cosa havrebb'egli fatto, se fusse stato il vero? Il tutto va di questa maniera: et io confessando di non essere più buono, che gli miei vicini, di questo mio non nulla, che in questo rozo stile scrivo, non mi rincrescerà, che tra tanti vi sieno de' partiali; ma sono anche sicuro, che in questo picciolo Libro alcun gusto vi troveranno; e vedranno in quante maniere visse un Picariglio Castigliano combattuto da continue fortune, pericoli, et avversitadi. Et vino sicurissimo, che si come tutte le opere da me tradotte, composte, e stampate, vi sono state, grate, di profitto, e di diletto; così vi riuscirà non meno il presente Picariglio, che la terza Parte della Vita del Picaro la quale insieme con le altre due parti, et con la Picara Giustina hora si stampano, e ben presto compariranno nelle vostre mani, et non molto tardarà anche ad uscire in luce i Consigli de gli Animali, e le Bellezze delle Donne. Et appresso Il Petrarchista Prima, e Seconda Parte di Nicolò Franco: ove si tratta gli amori del Petrarca, con Lettere missive, e responsive, et altre cose belle del famoso Firenzuola; Le quali opere pregovi ad accoglierle con lieta faccia, com'è il solito vostro. Amatemi, e vivete felici, e lieti.

APPROBATIO

Opus hoc ludricum legi, acute sane excogitatum in legentis usum, et cautionem, et ut res ipsa ferebat, non inelegans reperi. Habes in re levi non leve compendium. Technas, dolos, fraudes, et machinas exhibet, ut caveas, non ut discas, in humanae enim vitae instructionem omnia haec auctorem iocosum chartis illevisse puto. Hinc dignum censui, ut bono publico prodiret. Ex aedibus Sancti Nicolai Tolentinatis Venetiarum IX. Kal. Decemb.

MDC XXI.

D. Jo. Baptista Magnauacca Theologus, Clericus Regularis

Conceditur typis, attenta suprascripta approbatione, e c. Ita, e c. Fr. Ioan. Domin. Vignutius de Ravenna Sac. Theol. Magister Inquisitor Generalis Venet.

TAVOLA DE' CAPITOLI
DELLA VITA
DI LAZARIGLIO DI TORMES.

- Cap. 1. Lazariglio narra quali fussero i suoi Genitori, la sua patria, e educatione; che i vitij conducono gli huomini a cattiva infamia; di quanti mali sia cagione la necessità; e che le belle Donne aviluppano il cervello a gli huomini, ancorché grandi siano.
- Cap. 2. Si discorre brevemente qual sia la vera nobiltà: Lazariglio s'accomoda a servire un Cieco picaro, e dice quel che gli successe nell'uscire di Salamanca; e gli avvertimenti datigli da esso Cieco: e narrasi un fatto di saviezza, e di prudenza, virtù molto necessarie all'huomo.
- Cap. 3. Narrasi le facete astutie, e ingegnose accortezze, così del Cieco, come di Lazariglio, concatenate con molti bei Detti, e Proverbi a proposito di quello si tratta.
- Cap. 4. Narransi i danni, che apporta all'Huomo il soverchio bere; e che non è bene l'essere severo con la servitù, e di quanto detrimento siano le Meretrici, e intorno a ciò si danno molti utili avvisi.
- Cap. 5. Grattiosa narrativa delle Tristitie, Fellonie, Furti, Inganni, Tradimenti, Sfacciataggini, Bruttezze, e importune chiacchiere, che usano le Meretrici contra gl'incauti Huomini.
- Cap. 6. Si raccontano Avenimenti ridicoli, e ingegnosi; seguiti tra'l Cieco e Lazariglio; e come egli da lui si partì, prendendone non picciola vendetta.
- Cap. 7. Lazariglio s'accomoda a' servigi d'un Medico avaro, del quale si narrano alcune sue spilorcierie platevoli: Lodasi la sobrietà: si raccontano detti, e fatti gravi, e sententiosi; e molte altre cose notabili.
- Cap. 8. Lazariglio travagliato dalla fame col suo ingegno diviene padrone della cassa del Pane, uno de' quali con esso lui si duole, e gli dice qual sia lo stato di un Huomo miserabile, e che aiutare, e soccorrere si devono i poveri.
- Cap. 9. L'avaritia apporta danno grandissimo all'Huomo; e che l'oro vince, espugna, e uccide con infamia. Lazariglio per trarsi la fame gratiosamente imita il Sorice, al quale succedono molti piacevoli avvenimenti, per cagione de' quali fu licenziato dal Medico suo padrone.
- Cap. 10. Che il vivere moderato sia la salute del corpo; e a proposito si narrano i Fatti, e i Detti di huomini celebri, che ci ammaestrano ad amar la sobrietà, e a fuggire la crapula.
- Cap. 11. Che le ricchezze sono, nel più, nimiche del vivere modesto, e di ciò s'apportano molti esempi notabili.
- Cap. 12. Di grandissimo giovamento, e utilità alla vita, e a gli haveri è la Parsimonia; si spiegano i suoi adornamenti, e si fa mentione d'alcuni huomini illustri amatori di questa virtù.
- Cap. 13. De' molti danni che apporta il disordinato mangiare; delle qualità de' malitiosi crapulatori, e la penitenza ch'eglino s'aquistano; quali fussero i mangiatori Antichi; e quali siano i Moderni.
- Cap. 14. Si discorre de' Conviti, e de gli errori, che commettono i Convitanti, e i lor varij fini de' Conviti degli antichi Romani, e si lodano i Conviti Filosofici.
- Cap. 15. Continuando Lazariglio il racconto della sua Vita fa vedere il colmo delle sue disgratie; e che la superba gonfiezza dell'Huomo, cagiona a se stesso grandissimi travagli.
- Cap. 16. Narrasi un gentil costume delle Donne di Toledo: Lazariglio, benché servisse lo Scudiero Castigliano, se voleva vivere, gli conveniva chieder per amor di Dio: si dice qual fusse la gonfiata riputatione, l'accortezza, e l'appetito del suo padrone, e altre cose curiose si raccontano.
- Cap. 17. Che soccorrere, e aiutare si devono i poveri; si biasimano quegli, che da loro gli scacciano: Lazariglio, co'l suo padrone si veggono ridotti in estrema miseria, e poscia lieti. Si narra un Avenimento di un morto molto piacevole, e la paura, ch'egli hebbe.
- Cap. 18. Lo scudiero terzo Padrone di Lazariglio dà principio a narrare un avvenimento maraviglioso, d'una bella Cinganetta, con alcune gratiose canzoni nella favella Castigliana.
- Cap. 19. Si tratta della bellezza, e dell'accorto sapere di Grattiosa Cinganetta, e della buona ventura, ch'ella diede ad una Dama.
- Cap. 20. Un Principale Gentil'huomo di Spagna, unico figlio, s'innamora di Grattiosa la bella

- Cinganetta, e per divenirgli sposo, a lei promette di farsi Cingano.
- Cap. 21. Gratirosa la bella Cinganetta parla a lungo col Cavaliero Ardito, ne' cui amorosi ragionamenti si vede la vivacità perspicace de loro felici ingegni.
- Cap. 22. Lo innamorato Cavaliero Ardito abbandona ogni cosa, e si fa Cingano: narrasi le Cerimonie, che usano i Cingani nell'accettare, e vestire i Novizzi; le leggi, statuti, e costumi loro, e d'un bello ragionamento amoroso, che fece Gratirosa al suo ardito Cavaliero.
- Cap. 23. Quale sia la forza dell'amore sensuale, si dice gli costumi malvagi, e accorti de' Cingani, che usar si dee l'industria nel ben operare; delle nobili qualità, e gran fama del Cavaliero Ardito, e della bella Gratirosa, e si dà principio a narrare un curioso Avenimento di un Incognito innamorato della bella Cinganetta Gratirosa.
- Cap. 24. Il Cavaliero Ardito teme di Gratirosa, per lo che tenta, e intende la vera cagione della venuta del Morsicato; seguono tra essi molti, e varij discorsi gravi, e dilettevoli; e oltre di ciò si narrano due Avenimenti, uno tragico, e l'altro faceto, con molte altre cose notabili.
- Cap. 25. Tra il Cavaliero Ardito, Clemente il morsicato, e Gratirosa la bella Cinganetta passano diversi ragionamenti amorosi, e a vicenda cantano bellissime canzoni Castigliane. Si racconta lo sfortunato caso del Cavaliero, che sfuggendo la sfacciataggine di una Donna, e per difesa d'honore uccise un uomo, e ne fu carcerato.
- Cap. 26. Incatenato, e con sprezzo è condotto legato a Murcia il Cavalier Ardito; Gratirosa giamai l'abbandona: Seguono varij accidenti: Gattina Cingana vecchia iscuopre al Governatore Gratirosa esser sua figlia e il Cavaliero esser Personaggio illustre; e finalmente si celebrano le nozze, con festa di tutta la Città.
- Cap. 27. Lazariglio continua il dire la sua Vita, e come strettamente se la passava co'l Scudiero suo padrone; narra molti suoi pazzi puntigli d'honore, le sue ricchezze, e la sua partenza, senza pagare l'affitto, né il salario a Lazariglio.
- Cap. 28. S'accomoda Lazariglio a servire una Persona qualificata, e a ragion de libri molto dotto: si dice le sue qualità; e che i Libri non fanno dotti gli Ignoranti; e della necessità, che s'ha di buona memoria.
- Cap. 29. Lazariglio si ritrovò il quinto Padrone, e era un tristo, e finto Dispensatore di Bolle, il quale con picaresche inventioni ingannava le genti in vari modi, e in diverse maniere; e di lui si narra un caso furbesco molto singolare.
- Cap. 30. Lazariglio lascia il servire altrui; e s'accomoda per garzone ad imparare l'arte del Cembalaio; il cui padrone era un humore altiero, e huomo tale, che non la cedeva a' principali Cavalieri. Trattasi de' Bravi moderni, e d'altre cose gustevoli.
- Cap. 31. Lazariglio fa compagnia con un Capellano, e essercita quattr'anni l'Acquarolo, e il capitale, che egli avanzò in questo tempo; ove si scorge, che la necessità fa virtuoso l'huomo.
- Cap. 32. Come Lazariglio si pose ad esser huomo di Giustitia per imparare il mestier Birresco, e Zaffesco, e di quello, che gli successe.
- Cap. 33. Lazariglio entra in un Ufficio Reale, col quale vive lietamente; prende moglie, e s'accomoda alla di lei volontà, facendo buon stomaco, e migliore digestione, per vivere picarescamente vita quieta: qui si tratta de' Curiosi de' fatti altrui.
- Cap. 34. Si narrano le felici prosperità di Lazariglio, con altre cose notabili, e si dà fine a questo Libro.

Il fine della Tavola de' Capitoli.

TAVOLA DELLE COSE PIÙ MEMORABILI, CONTENUTE NELLA VITA DI LAZARIGLIO

A

<i>Adonia</i>	suoi conviti, quali, e qual fine.	cap. 14
<i>Adriano</i>	Imperatore modesto nel vitto.	cap. 12
<i>Affitto</i>	e il suo significato.	cap. 27
<i>Agesilao</i>	Re, Parco.	cap. 10
<i>Agripina</i>	licentiosa.	cap. 5
<i>Agrippa</i>	parco.	cap. 10
<i>Albidio</i>	Romano gran crapulone.	cap. 9
<i>Alfonso</i>	Re di Napoli suo detto singolare di cibo reale.	cap. 7
<i>Allegrezza</i>	Non v'è allegrezza senza disgratia.	cap. 17
	Allegrezza, a chi assomigliata.	cap. 20
	Effetti, e affetti, e affetti di allegrezza, quali.	cap. 26
<i>Alessandro</i>	il Magno suo detto di parçità.	cap. 10
<i>Amore</i>	Chi ama è senza cuore.	cap. 20
	Impeti amorosi, quali, e come siano.	cap. 22
	Giuramenti de gli amanti, come, e quali siano.	cap. 22
	Forza dell'amore sensuale, quale, e come sia.	cap. 23
	Chiunque ama teme.	cap. 24
	Amanti gelosi della cosa amata.	cap. 21
<i>Amici</i>	quali e come.	cap. 33
<i>Ammaestramenti</i>	notabilità maestri artefici.	cap. 30
	Ammaestramenti, contra la lussuria.	cap. 5
<i>Animali</i>	come vivano.	cap. 10
	Gli animali giovano a loro stessi, e l'huomo no.	cap. 8
<i>Annibale</i>	Africano, parco.	cap. 10
<i>Antonino</i>	Imperatore parco.	cap. 10
<i>Antonino Pio</i>	parco.	cap. 12
<i>Apitio</i>	in una cena spese un tesoro.	cap. 11
<i>Appetito</i>	come sia.	cap. 16
<i>Archesilao</i>	amò il vino.	cap. 4
<i>Aristotele</i>	delitioso.	cap. 10
<i>Arroganza</i>	Effetti dell'arroganza, come e quali sieno.	cap. 29
<i>Artaserse</i>	sua sete, quale.	cap. 10
<i>Arte</i>	è buona per acquistarsi il vitto.	cap. 30
<i>Asinio</i>	celere, goloso.	cap. 11
<i>Assuero</i>	Re, quali fussero i suoi conviti.	cap. 14
<i>Attico</i>	Romano delitioso, e parco.	cap. 10
<i>Avaro</i>	tenace e come sia.	cap. 7
<i>Avenimento</i>	ridicoloso di un grappolo di uva.	cap. 6
	Avenimento gratioso della Salsiccia del Cieco.	cap. 6
	Avenimento curioso di un incognito quale, e come sia.	cap. 23
	Avenimento ridicolo di un morto.	cap. 17
<i>Aufidio</i>	il Leccardo, goloso.	cap. 11
<i>Avisi</i>	e ricordi salutevoli all'huomo per diffendersi dalle meretrici.	cap. 5

B

<i>Bacio le mani</i>	come dir si dee.	cap. 27
<i>Baldovino II</i>	Re di Gerusalemme, sua attione.	cap. 7
<i>Bellezza</i>	Privilegio della bellezza, quale.	cap. 23
	La bellezza ha gran forza.	cap. 18

<i>Benivolenza</i>	Effetti di benivoglienza, quali.	cap.	23
<i>Bere</i>	soverchio cagiona molti danni, e quali.	cap.	4
<i>Birri</i>	quali gastighi meritano.	cap.	32
<i>Bravi</i>	Nomi d'huomini bravi, quali sieno.	cap.	30
	Inventiva contra i Bravi. Bravi, chi, come e quali sieno.	cap.	30
	Maniere e arme de' bravi.	cap.	30
<i>Buffoni</i>	più de' Discreti abbracciati.	cap.	19
<i>Bugia</i>	quando non sia bugia.	cap.	21
	Le bugie non possono star celate.	cap.	24

C

<i>Cacco</i>	ladro.	cap.	18
<i>C. Cesare</i>	parco.	cap.	10
<i>Caio Hercio</i>	amico del lusso.	cap.	11
<i>Caligula</i>	amico del lusso.	cap.	11
<i>Carità</i>	si dee amare.	cap.	8
	La carità si ritrova anco ne gli huomini tristi.	cap.	23
<i>Case</i>	sventurate, come, e quali.	cap.	16
<i>Catone</i>	suo detto.	cap.	1
	suo vivere quale, e suoi detti.	cap.	10
	parco.	cap.	10
<i>Cavaliero Ardito</i>	Il Cavalier Ardito ragiona con Gratosia, e le scuopre il suo amore.	cap.	20
	accetta le condizioni di Gratosia.	cap.	20
	risponde a Gratosia con gentilezza.	cap.	21
	va a ritrovar Gratosia per farsi Cingano.	cap.	22
	si sottopone alle leggi Cinganesche per suo amore.	cap.	22
	ancorché Cingano si sia fatto, mai vuol rubbare.	cap.	22
	sua generosità.	cap.	22
	non vuol rubbare, e ciò perché.	cap.	23
	industrioso nel ben operare.	cap.	23
	sue qualità, e quali.	cap.	23
	si querela con Gratosia.	cap.	23
	Accortezza sua quale.	cap.	24
	dotato di gran forze.	cap.	25
	Molte altre lodevoli sue qualità si narrano, ibid. Il Cavalier Ardito, e Clemente cantano insieme a vicenda.	cap.	26
	L'Ardito Cavaliero dimostra gran costanza, fedeltà, e prudenza.	cap.	26
	uccide un soldato, e perché.	cap.	26
	è fatto prigionie.	cap.	26
	è condotto prigionie con Gratosia a Murcia.	cap.	26
	Il Governatore di Murcia visita in carcere il Cavalier Ardito, e di quello, che seco successe.	cap.	26
	Cavalier Ardito lieto, e travagliato, come, e perché.	cap.	26
	è condotto in casa del Governatore, e a che fare.	cap.	26
	Si scuoprono il Cavaliero, e Gratosia; quali i suoi genitori.		
<i>Cavaliero</i>	vero non è bugiardo.	cap.	21
<i>Cecità</i>	de gli huomini, qual sia.	cap.	5
<i>Cembalo</i>	Modi usati in vendere da un Cembalaio.	cap.	30
	Castighi, che usava dare un Cembalaio a chi la pigliava seco.	cap.	30
<i>Cena</i>	trionfale come, e quale.	cap.	11
	Di cena detto.	cap.	27
<i>Centauri</i>	amatori del vino.	cap.	4
<i>Cervello</i>	fumicante.	cap.	30
<i>Cesari</i>	machiati, per la lussuria.	cap.	5

<i>Chrisippo</i>	suo detto di parsimonia.	cap. 10
<i>Cibi</i>	cari, quali, e come.	cap. 11
<i>Cieco</i>	primo padrone di Lazariglio suo ammaestramento bestiale, e quale. Garzoni dei Ciechi, come debbono essere.	cap. 2
	Cieco, Aquila, come.	cap. 3
	sua buona memoria. Inventioni sue sottilissime Sapeva più de' Medici.	cap. 14
	Era avaro. Diligentissimo.	cap. 15
	si duole di Lazariglio, e perché.	cap. 16
	suo costume nel dire le orationi.	cap. 17
	astuto, e accorto.	cap. 17
	malizioso, e come.	cap. 18
	dà del bocal nella faccia a Lazariglio, motteggia Lazariglio.	cap. 3
	troppo severo con Lazariglio.	cap. 4
	vitioso, e come.	4
	sua liberalità, quale.	cap. 6
	di sottilissima accortezza, e come.	cap. 6
	astutissimo, e come.	cap. 6
	a tutti narrava i misfatti di Lazariglio.	cap. 6
	trovò la salsiccia rubata; e il ladro, e lo gastiga.	cap. 6
	co'l vino medica Lazariglio, e lo licentia	cap. 6
<i>Cincinato</i>	parco.	cap. 6
<i>Cingani</i>	sono ladri. Sua origine.	cap. 10
	Cingane sono accorte in ogni cosa.	cap. 18
	Buonaventura delle Cingane in che consiste.	cap. 18
	Cingane, come siano.	cap. 19
	sono accorte molto.	cap. 20
	Cingani sono secretissimi. Ingegnosi sono tutti i Cingani, e come.	cap. 21
	Cingaresche cerimonie, quali, e come, lor costume nel maritarsi	cap. 22
	Tra Cingani non v'è gelosia. Crudeltà più che barbara usata da'	cap. 22
	Cingani, quale. Loro habitationi, e vitto	cap. 22
	suoi costumi pessimi, quali.	cap. 22
	sono pessimi huomini. Cingani, e ladri che sono soggetti.	cap. 22
	Costume de i Cingani con i Governatori delle Terre, quale.	cap. 22
	Ne' Cingani non v'è carità.	cap. 23
	Anche tra Cingani regna la Cupidità.	cap. 23
<i>Circe</i>	Trasformatrice.	cap. 24
<i>Claudio</i>	Cesare, crapulone.	cap. 5
<i>Clemente VI</i>	prudentissimo e savio.	cap. 11
<i>Clemente</i>	il Paggio Poeta sua risposta al Cavaliero Ardito	cap. 2
	dice la cagione della sua venuta.	cap. 24
	morsicato, sua liberalità verso i Cingani.	cap. 24
	si rimane con essi.	cap. 25
	dotato di gran forze e valore.	cap. 25
<i>Cleomene</i>	amò il vino	cap. 4
	Cleomone Spartano, parco.	cap. 10
<i>Cleopatra</i>	Reina superò nel lusso M. Antonio.	cap. 11
<i>Clitinnestre</i>	adultera	cap. 11
<i>Clodio</i>	Grande amico del lusso	cap. 5
<i>Concerto</i>	lagrimevole, qual sia.	cap. 11
<i>Conservare</i>	Modo di conservarsi lungamente quale, e come.	cap. 8
<i>Contento</i>	Il non contentarsi impoverisce.	cap. 10
<i>Convito</i>	de' crapuloni quale.	cap. 13
	perché si sogliono fare.	cap. 10
	Errori di convitanti quali.	cap. 14
	Diversi sono i fini de' convitanti.	cap. 14
	Conviti de' Romani honorati, come.	cap. 14
	Convito Christiano salutare.	cap. 14
	Conviti filosofici lodati, e quali.	cap. 14

<i>Cornelio</i>	Scipione, sua accortezza.	cap.	4
<i>Corpo</i>	Il corpo nostro, non è nostro. Corpo, come gastigar si dee.	cap.	5 14
<i>Corteggiano</i>	forbito, come sia.	cap.	27
<i>Crapuloni</i>	infelici, e perché. Penitenza de' crapuloni, quale.	cap.	12 13
<i>Crasso</i>	nel vitto fu moderato.	cap.	10
<i>Credere</i>	Facilmente si crede quello, che ha sembianza di bene. Attioni di huomo pessimo, per far credere falsità per verità. Stupore, e pietà di popolo credente.	cap.	29 29 29
<i>Cuochi</i>	e Scalchi nimici della sanità, e a chi assomogliati.	cap.	12

D

<i>Danaro</i>	Effetti del danaro quali. Il danaro è favorito in ogni luogo. è il Plus ultra in questo mondo. Virtù sue. può, e vale assai. fa gran cose. ha gran virtù.	cap.	9 20 20 21 24 30
<i>Danni</i>	della crapule.	cap.	9
<i>Dare</i>	Il dare è atto di generosità.	cap.	20
<i>Dario</i>	Re sua sete, quale.	cap.	10
<i>Delicati</i>	Delicatuzzi, e danni, che ricevono, e ad altri fanno.	cap.	13
<i>Demostene</i>	suo detto notabile.	cap.	4
<i>Detti</i>	D'allegrezza. D'amicitia. D'aspettare. D'aspettatione. D'avaritia. Di aiuto. Di bene. Di bene Operare bene, o male. Buoni avisi. Di caduta. Di carnalità De' Cingani Di consiglio. Di consolatione Di conversare con donne, detti notabili. Di dispiacere. Di disegno. D'essere, e fare. Di non essere. Del fare, e dire. Di buona fortuna. Di fuggire pericoli. Di male lingue. Di maneggio. Di mercede. Di Meretrici. Di parere Di parole Di pazienza. Di patria. Di pazzia.	cap.	8 33 16 19 9 16 16 31 1 2 19 4 18 9 9 16 33 33 27 21 16 34 32 33 33 15 5 28 8 6 34 15

	Di perdono.	cap.	29
	Di possedere il suo, l'altrui.	cap.	2
	Di povertà.	cap.	15
	Di prestezza.	cap.	7
	Di pudicitia.	cap.	5
	Di rubare l'altrui.	cap.	9
	Di sanità.	cap.	6
	Di sapere.	cap.	19
	Del saper i fatti altrui.	cap.	27
	Di scoprimento.	cap.	23
	Di sventura	cap.	16
	Di tener conto.	cap.	20
	Di vendetta.	cap.	6
	Di vendetta.	cap.	4
	Di verginità.	cap.	20
	Di vergogna.	cap.	5
	di Vincer la Carne.	cap.	5
<i>Diogene</i>	Cinico, e suoi detti, sua sentenza notevole contra i colerici	cap.	1
	Detti suoi singolari contra le Meretrici.	cap.	5
	Ad un giovane suo detto.	cap.	5
<i>Dionisio</i>	Tiranno, sua voglia quale.	cap.	10
	amò il vino	cap.	4
<i>Dispensatore</i>	di Bolle, fu il quinto Padrone di Lazariglio, e era un sottilissimo ladro, suoi artificij quali	cap.	29
<i>Documento</i>	nel ben vivere.	cap.	13
<i>Donna</i>	bella, e gratiosa facilmente lega l'huomo.	cap.	1
	Donne di Toledo suo costume, e quale.	cap.	16
	Donne non vogliono parole	cap.	16
	Donne avarie come, e quali.	cap.	20
	Donna pazza, quale.	cap.	25
	Donna sagace. e suoi inganni, come, e quali.	cap.	25
	Donne sacende, quali sieno.	cap.	27
	. Non bisogna pungere le donne, e ciò perché	cap.	33

E

<i>Egitij</i>	lor uso nel bere.	cap.	4
<i>Elena</i>	cagione di gran ruine.	cap.	5
<i>Eliogabalo</i>	ciò ch'egli faceva ne' conviti.	cap.	11
<i>Elpenore</i>	amò il vino.	cap.	4
<i>Epaminonda</i>	parco.	cap.	10
<i>Epicuro</i>	come vivesse.	cap.	10
<i>Epitteto</i>	sua lucerna.	cap.	28
<i>Epulone</i>	non isdegnava più la mano del povero.	cap.	8
	suoi conviti, quali.	cap.	14
<i>Erisitone</i>	Immoderato.	cap.	12
<i>Esopo</i>	Istrione, amico del lusso.	cap.	11

F

<i>Falsità</i>	Isceprendosi falsità s'inganna altrui.	cap.	29
<i>Fame</i>	La fame accuisce l'ingegno.	cap.	3

	che effetti faccia.	cap.	9
	ella è ottimo companatico.	cap.	10
	Fame dello Scudiero, qual, e come fusse.	cap.	15
<i>Favorino</i>	nimico del banchettare.	cap.	10
<i>Faustina</i>	Impudica.	cap.	5
<i>Filostrato</i>	amò il vino.	cap.	4
<i>Fintione</i>	di pessimo huomo per ingannar genti, come sia.	cap.	29
	Col dir male del finto bene tanti più s'ingannano le genti, e come.	cap.	29
<i>Francesco</i>	Sforza, giusto.	cap.	9
<i>Francesi</i>	sua legge, quale.	cap.	10

G

<i>Gattina</i>	Cingana diligente.	cap.	18
	Dà contezza a Gratirosa dell'essere del suo amante.	cap.	21
	Narra un curioso avvenimento, e piacevole.	cap.	24
<i>Gelosia</i>	che effetti produca	cap.	21
	Offusca l'intelletto.	cap.	23
	Chi è geloso è indiscreto.	cap.	23
	Sua sottigliezza, quale.	cap.	26
	Effetti suoi.	cap.	25
<i>Giovanna</i>	Regina di Napoli.	cap.	9
<i>Giovanni</i>	Visconte Arcivescovo, e Duca di Milano, savio, e prudentissimo.	cap.	2
<i>Giovani</i>	bene e male accostumati, quali.	cap.	14
<i>Giuseppe</i>	Spinelli, suo detto contra le meretrici.	cap.	5
<i>Gloria</i>	Procurare si dee la gloria di Dio, e non quella del ventre.	cap.	12
<i>Godere</i>	Quelli, che godono sono tre, e quali.	cap.	34
<i>Gola</i>	insatiabile, come.	cap.	12
	Golosi biasimati.	cap.	9
	Golosi di riputatione, quali, e quanti siano.	cap.	13
<i>Gratiano</i>	da Faenza avaro, sua morte quale.	cap.	9
<i>Gratirosa</i>	la bella Cinganetta, sue qualità.	cap.	18
	Ballatrice, e cantatrice	cap.	18
	Moteggiata.	cap.	18
	è appresentata di Versi, da chi, e come.	cap.	18
	Vivacità, e gratie di Gratirosa quali.	cap.	18
	Suoi ammaestramenti notabili.	cap.	18
	Sue doti virtuose.	cap.	18
	Bellezze sue, quali.	cap.	18
	Fossetta del Barbozzolo lodata.	cap.	19
	Bella, e a chi somigliata; saggia nel suo dire.	cap.	19
	Risposta amorosa al Cavalier Ardito, e molto leggiadra.	cap.	20
	Loda la verginità.	cap.	20
	Conditioni, e patti, che vuole Gratirosa dal Cavalier Ardito.	cap.	20
	Libertà, e honestà sua.	cap.	20
	Appuntamento tra Gratirosa, e il Cavaliero Ardito.	cap.	20
	Ragionamento di Gratirosa delle qualità dei Poeti.	cap.	20
	Scherni nel dire di Gratirosa quali.	cap.	21
	moteggia il Cavalier Ardito, e come.	cap.	21
	Replica di Gratirosa al Cavalier Ardito.	cap.	21
	Si diffende con molto sapere.	cap.	21
	Sonetto in lode di Gratirosa.	cap.	21
	Riprende il Cavalier Ardito.	cap.	21
	Lascia consolato il Cavalier Ardito.	cap.	21
	Ragiona dottamente a sua difesa d'honore.	cap.	22
	Temeva molto del suo Cavaliero.	cap.	23

In ogni luogo correva la fama del Cavaliero, e di Gratosia.	cap.	23
Iscuopre, che huomo sia il morsicato da Cani.	cap.	23
Con molto sapere si diffende dal suo amante.	cap.	23
Conversatione tra il Cavaliero Ardito, Gratosia, e Clemente, e loro ragionamenti	cap.	25
Bellezza di Gratosia lodata.	cap.	25
Canzone cantata da Gratosia.	cap.	26
Gratosia prega per la salute del Cavaliero, La moglie del Governator di Murcia volle veder Gratosia, e quello, che con lei avvenne	cap.	26
La Cingana vecchia iscuopre al Governatore Gratosia esserle sua figlia, e ciò come.	cap.	26
Gratosia piena di confusione, né sa perché.	cap.	26
Diffende il Cavalier Ardito, e rivela chi egli sia.	cap.	26
Suoi sospiri, quali.	cap.	26
Suo pudico rossore, e ciò perché.	cap.	26
Addolorata, e perché.		
Gratosia, era D. Costanza di Menesse.		
Allegrezze, e nozze del Cavaliero Ardito, con Gratosia, quali, e come.		

H

<i>Hebrei</i>	come chiedessero limosina.	cap.	18
<i>Herode</i>	suoi conviti, quali.	cap.	14
<i>Hidalgo</i>	Castigliano.	cap.	16
<i>Hippocrate</i>	suo detto di sanità.	cap.	10
<i>Historia</i>	della vendetta fatta da Lazariglio contro il Cieco	cap.	6
	Piacevole d'un Medico avaro, e delle burle fattegli da Lazariglio	cap.	7
	D'un innamorato, e della morte di due Cavalieri Spagnuoli.	cap.	24
	Amorosa tragicomedia del Cavalier Ardito.	cap.	25
<i>Homero</i>	parco	cap.	10
<i>Honore</i>	Vanità dell'honor mondano, come, e quale.	cap.	15
	Honor vano, superbo, e digiuno quale.	cap.	17
	Puntigli d'honore, pazzi.	cap.	27
	Puntigli nel salutare.	cap.	27
	Honore da chi non temuto.	cap.	33
<i>Huomo</i>	vassallo di fetida puzza, come sia.	cap.	5
	Vile conditione dell'huomo, quale.	cap.	5
	Huomini stolidi di libidine quali.	cap.	5
	Miserabile, come, e quale sia.	cap.	8
	Conservar e preservare si dee l'huomo, e come.	cap.	13
	Huomini vanagloriosi, quali, e dove siano	cap.	16
	Huomini pecoroni quali siano	cap.	27
	Huomo dotto a ragion di libri, come, e quale	cap.	28
	Huomini pessimi quali, e come siano.	cap.	29

I

<i>Indiani</i>	lor costume nel seppelire i morti.	cap.	22
<i>Inganni</i>	Artificio per ingannare, come fusse.	cap.	29
	Caso notabile, e picara inventione per ingannare le genti.	cap.	29
	Inganno diabolico.	cap.	29
	Inganno notabile.	cap.	29

<i>Ingegno</i>	è più vivace ne' Cingani, come, e perché.	cap.	18
<i>Ignorante</i>	Non giova la copia di libri ad un ignorante. Ignorante c'ha libri a chi assomigliato.	cap.	28
<i>Innamorati</i>	Mal segno ne gl'Innamorati, ciò che sia.	cap.	18
<i>Interessi</i>	cagionano gran mali.	cap.	29
<i>Invettiva</i>	contra quelli, ch'odiano i poveri. Contra i curiosi de' fatti altrui.	cap.	17
<i>Invidia</i>	habita anco tra gente barbara.	cap.	22

L

<i>Lacidio</i>	amò il vino.	cap.	4
<i>Ladri</i>	come si gastigassero anticamente. Non tutti si gastigano. Gastigo dato ad un ladro, come	cap.	1
<i>Lapiti</i>	amatori del vino.	cap.	4
<i>Lazariglio</i>	suoi genitori quali, sua nascita, e come.	cap.	1
	Ammonito a ben operare.	cap.	2
	Ingannava il Cieco, e come.	cap.	16
	Bevea il vino al Cieco in vari modi, e come.	cap.	4
	Cerca modo di ben vendicarsi del Cieco.	cap.	4
	Ruba la salsiccia al Cieco.	cap.	6
	Si pente di non haver mangiata il naso al Cieco.	cap.	6
	Obligatissimo al vino, e ciò perché.	cap.	6
	Era vivace, e aveduto.	cap.	7
	Pregava Dio per la sanità de gl'infermi, e ciò perché; pativa gran fame.	cap.	7
	Travagliato, e ciò perché.	cap.	8
	Con altra chiave diviene padrone della cassa del Medico.	cap.	8
	Baci delicati di Lazariglio quali.	cap.	9
	Diviene Sorice, e come.	cap.	9
	affannato, e ciò perché.	cap.	9
	Dolori suoi quali.	cap.	9
	fura il pane, e come.	cap.	9
	Assalisce la cassa.	cap.	9
	non ardiva assalire la cassa, e ciò perché.	cap.	9
	Ferito dal Medico, come, e perché.	cap.	9
	è dal Medico licenziato, come, e perché.	cap.	15
	Lazariglio in Toledo mendicando.	cap.	15
	Divien paggio d'un Scudiero, e narra le di lui qualità	cap.	15
	Accortezza sua quale.	cap.	15
	Piange i suoi travagli.	cap.	15
	Accostumato.	cap.	15
	Amava la sobrietà forzatamente.	cap.	16
	Per trarsi la fame va cercando per amor di Dio.	cap.	16
	Compassionevole del suo padrone.	cap.	16
	Consideratione compassionevole verso i bisognosi	cap.	17
	Lazariglio col Scudiero suo padrone ridotti in gran miseria.	cap.	17
	Paura ch'ebbe, come, e quale.	cap.	27
	Curiosità di Lazariglio.	cap.	27
	Lazariglio prigioniero, e perché.	cap.	27
	dice quali sieno i beni del Scudiero	cap.	28
	Si parte dal suo quarto padrone, e perché	cap.	30
	Apprende il Cembalaio.	cap.	31
	Fa l'acquarolo.	cap.	31
	Utili, ch'ei fece nell'esser acquarolo.	cap.	32
	Si fa Birro, e ciò che gli avvenne.	cap.	33
	Diviene huomo di ufficio Regio, e che, e come sia.	cap.	33
	prende moglie, e fa buon stomaco.	cap.	33

	Quiete di Lazariglio, quale e come fusse.	cap.	34
	Prosperità sue quali	cap.	34
	amava i Tedeschi, e ciò perché.	cap.	34
	Felicità sua quale.		
<i>Lentulo</i>	Augure, e altri, nimici del lusso ne' cibi	cap.	22
<i>Leontichida</i>	suo detto notabile di sobrietà.	cap.	7
<i>Licurgo</i>	e sua legge nel vivere.	cap.	10
	Licurgo, sua legge del cibarsi.	cap.	10
<i>Libri</i>	Haver libri assai, a che giovano. Libri senza memoria poco giovano	cap.	28
<i>Lodovico</i>	Borgognone prende giusta vendetta della moglie promessagli	cap.	7
<i>Lucio Silla</i>	nimico del lusso.	cap.	12
<i>Lucullo</i>	primo introduttore del lusso in Roma.	cap.	11
	suoi detti di prodigalità.	cap.	11
<i>Lusso</i>	ne' cibi come, e quale.	cap.	11
<i>Lussuria</i>	effetti, ch'ella cagioni.	cap.	4

M

<i>Male</i>	l'operare male, ciò che cagioni.	cap.	1
	Nel male trova il bene, e come.	cap.	9
<i>Mangiare</i>	Per il mangiare si tolerano molte cose.	cap.	1
	Voracità biasimata.	cap.	9
	Mangiar Laconico, come, e quale.	cap.	10
	Mangiar, e bere di soverchio cagiona molti mali.	cap.	13
	Far mangiar il suo con disgusto.	cap.	13
	Affanno granché, che reca il non haver di che mangiare.	cap.	15
<i>Mangiatori</i>	antichi, quali.	cap.	13
	moderni	cap.	13
	Il savio, dice, che fuggir si deono i mangiatori.	cap.	14
<i>Manlio Curio</i>	era di poco cibo.	cap.	10
<i>Maraviglie</i>	e stupori, quali.	cap.	26
<i>Marc' Antonio</i>	Romano.	cap.	4
	Consumò in conviti 12 milioni d'oro.	cap.	11
<i>Massinissa</i>	Re, temperato.	cap.	10
<i>Medea</i>	Crudele.	cap.	5
<i>Medici</i>	devono esser temperati, e sobrij.	cap.	7
	quando siano allegri.	cap.	19
<i>Medico</i>	avaro secondo padrone di Lazariglio.	cap.	7
	Cipolle erano le conserve del Medico, per Lazariglio,	cap.	7
	Vivere del Medico, quale, e come fusse.		
	In casa del Medico non v'era cosa alcuna da mangiare.	cap.	7
	Medico pieno di stupore per due pani, e perché.	cap.	8
	sua disperatione quale, e come.	cap.	9
	fortifica la sua cassa.	cap.	9
	crede, che sia Biscia, e non Sorice.	cap.	9
	si consiglia contra i Sorici.	cap.	9
	trova la chiave a Lazariglio.	cap.	9
<i>Medusa</i>	Trasformatrice.	cap.	5
<i>Memoria</i>	Nelle dottrine il dono della memoria è necessario.	cap.	28
<i>Mense</i>	Ambitiose, quali.	cap.	10
<i>Meretrici</i>	sue ingannevoli qualità.	cap.	4
	di quanto danno siano.	cap.	4
	sono avare, e prodighe. Epiteti suoi quali.	cap.	4
	cagione di molti mali, e quali siano.	cap.	4
	Meretrice, ciò ch'ella sia.	cap.	4
	lor seguaci, e quali, e come sieno.	cap.	5
	Modi zifereschi, che usano esca, e trame delle Meretrici quali	cap.	5
	siano.	cap.	5
	ottengono ciò che a lor pare con alcuni	cap.	5
	Fregi delle Meretrici, quali.	cap.	5
	lor operationi a destruttione de gli Huomini		
<i>Messalina</i>	Libidinosa.	cap.	5
<i>Moglie</i>	Non si fidi la moglie nelle altrui mani.	cap.	33
<i>Morsicature</i>	Medicamento per le morsicature de' cani.	cap.	23
<i>Mula</i>	Segni di mula buona, quali.	cap.	22

N

<i>Nabal</i>	goloso, e suoi conviti.	cap.	14
<i>Necessità</i>	ne gli animi vili cagiona gran mali.	cap.	1
<i>Nobiltà</i>	Discorso bello, ove si spiega, quale sia la vera nobiltà. Nobiltà ridente, quale.	cap. cap.	2 16

O

<i>Occhi</i>	Chiuder gli occhi si dee, e ciò perché. Occhi brillanti come siano.	cap. cap.	5 7
<i>Olimpia</i>	Regina, suo detto della bellezza delle donne. Altro detto della buona fama	cap.	1
<i>Oratio</i>	il Lirico Poeta loda la parsimonia, e biasima il soverchio mangiare	cap.	12
<i>Origene</i>	Parco.	cap.	10
<i>Oro</i>	bramato, da chi, e come. L'oro solo espugna le fortezze. L'oro, le cose dure intenerisce.	cap. cap. cap.	7 9 25
<i>Ostentatione</i>	superba, e pazza, quale.	cap.	37
<i>Ottaviano</i>	Augusto, temperato.	cap.	10

P

<i>Padrone</i>	che fugge dal servo, come.	cap.	27
<i>Pane</i>	Che parla, e si conduole con Lazariglio, per la crudeltà del Medico.	cap.	8
<i>Paolo Emilio</i>	suo detto di militia, e di ricreazione.	cap.	14
<i>Parsimonia</i>	de i vecchi Romani ne' primi tempi, e leggi sopra di essa Effetti buoni della parsimonia, e suoi nimici, quali.	cap. cap.	12 12
<i>Parthi</i>	fuggendo vincono.	cap.	4
<i>Pasife</i>	Libidinosa.	cap.	5
<i>Perdonare</i>	si devono le ingiurie.	cap.	7
<i>Pericle</i>	Parco.	cap.	10
<i>Perla</i>	Una perla di valuta di 250. mila scudi.	cap.	11
<i>Persone</i>	che sono, o non sono degne d'essere servite, e quali.	cap.	27
<i>Piacer</i>	carnale ciò che sia.	cap.	4
<i>Picaro</i>	Schermitore picaro come sia.	cap.	9
<i>Pitagora</i>	Temperato. suo detto di sobrietà.	cap. cap.	10 14
<i>Platone</i>	parco nel bere. dannò il mangiar italiano. fu temperato.	cap. cap. cap.	4 10 10
<i>Plinio I. e</i>	parchi nel cibarsi.	cap.	10
<i>Plinio II.</i>	Plinio oratore suo detto.	cap.	10
<i>Plotino</i>	Parco.	cap.	10
<i>Poesia e Poeti</i>	Lodati. Poesia quando, e come usar si deve. Poesia, ciò ch'ella sia. Poeti,	cap. cap.	20 20

	sono ricchi, e come. Poeti poveri quali.		
<i>Poltrone</i>	Un poltrone rade volte diviene bravo.	cap.	28
<i>Pompeo</i>	il Magno, parco.	cap.	10
<i>Porco</i>	e suo costume, quale, e a chi assomigliato.	cap.	7
<i>Poveri</i>	non si devono schiffare.	cap.	8
	da chi sprezzati.	cap.	8
	Povero abborito, e i Cani, e Cavallino.	cap.	8
	Merci de' poveri quale siano.	cap.	8
	Poveri scacciati di Toledo, e perché.	cap.	17
<i>Pratiche</i>	Le pratiche cative sono causa di notabili errori.	cap.	1
<i>Principi</i>	felici, quali siano.	cap.	28
<i>Proverbi</i>	d'aiutarsi.	cap.	7
	d'assomiglianza.	cap.	3
	Avari, e strettezza loro.	cap.	3
	Di avedutezza.	cap.	16
	Avertimenti a' semplici.	cap.	3
	Di bene.	cap.	34
	Di bene, e di male.	cap.	6
	Del far poco bene.	cap.	9
	Di far bene.	cap.	26
	Di far bene.	cap.	34
	Del star bene.	cap.	15
	Del bere.	cap.	3
	Di bevitore.	cap.	3
	Di burlare.	cap.	6
	Di caprici.	cap.	32
	Di cattive cose.	cap.	25
	Di colera.	cap.	4
	Di comodità.	cap.	6
	Di consiglio.	cap.	6
	Di curiosità.	cap.	33
	Di diligenza.	cap.	3
	Di donne, e sue domestichezze.	cap.	16
	Del dormire.	cap.	9
	Di dormire.	cap.	15
	D'eleggere il manco male.	cap.	1
	Di chi non sa fare.	cap.	33
	Di faticarsi.	cap.	19
	Di fedeltà.	cap.	6
	Di fuggirla.	cap.	32
	Di furba.	cap.	9
	Di gastigo.	cap.	4
	Di giudice irato.	cap.	26
	Di golositade.	cap.	3
	Di guadagno.	cap.	31
	D'honore.	cap.	33
	D'inganni.	cap.	29
	D'ignoranza.	cap.	9
	D'instabilità.	cap.	30
	D'invito.	cap.	9
	Di liberalità.	cap.	6
	Di mal animo.	cap.	4
	D'offesa.	cap.	9
	Di pensar male.	cap.	24
	Di perdere.	cap.	27
	Di prudenza.	cap.	6
	Di prudenza.	cap.	7
	Di ricchezze.	cap.	6
	Di rifarsi.	cap.	3
	Di rimedio.	cap.	7
	Di rubare.	cap.	6
	Di sapere.	cap.	6

	Di sapere.	cap.	27
	Di scherzo.	cap.	6
	Di scusa.	cap.	6
	Fingersi semplice.	cap.	3
	Di servitù.	cap.	15
	Di tempo.	cap.	33
	Di timore.	cap.	9
	Di vantaggio, e utile.	cap.	2
	Di vantaggio.	cap.	29
	Di vendetta.	cap.	4
	Di vendetta.	cap.	6
	Del vino.	cap.	3
	Virtù, suo valore.	cap.	2
	Della vita cattiva.	cap.	1
	Di vita.	cap.	7
<i>Prosperità</i>	nemica della sobrietà.	cap.	11
<i>Protomastro</i>	de Spilorcianti, quale.	cap.	7

R

<i>Riprendere</i>	come far si dee.	cap.	4
<i>Riputatione</i>	pazza, come sia.	cap.	16
<i>Ruberto</i>	Imp. di Costantinopoli.	cap.	7

S

<i>Sanchio Cieco</i>	Cacciatore celeberrimo sapeva ov'erano i nidi degli animali. Altra sottile accortezza di Sanchio Cieco.	cap.	6
<i>Sanità</i>	vuole Parsimonia.	cap.	12
<i>Santi</i>	parcissimi nel vitto.	cap.	20
<i>Scandali</i>	il vietarli è bene.	cap.	29
<i>Scienze</i>	suoi effetti, e qualitàdi.	cap.	28
<i>Scudieri</i>	sono quelli, a' quali s'appoggiano le Dame andando per la Città.	cap.	15
	Letto dello Scudiero, qual, e come fusse.	cap.	15
	Sua sobrietà, quali.	cap.	15
	Vantatore, e come.	cap.	15
	Accorto, e come.	cap.	16
	Lieto, e perché.	cap.	17
	Spilorcio.	cap.	19
	Pazzia dello Scudiero Castigliano nel salutare altri.	cap.	27
	Sue ricchezze pazze quali, e come fussero.	cap.	27
	Come pagasse l'affitto.	cap.	27
<i>Seneca</i>	parco.	cap.	10
<i>Sentenze.</i>	Di cervello.	cap.	33
	Di crapula.	cap.	13
	Di dare.	cap.	20
	Di golositade.	cap.	13
	D'impossibilità.	cap.	15
	Di male, e di bene.	cap.	34
	Contra le Meretrici.	cap.	4
	di chi piglia moglie.	cap.	1
	D'offesa.	cap.	9
	Del soverchio mangiare.	cap.	15

	di vendetta.	cap.	4
	Di vita.	cap.	9
<i>Servitù</i>	non riuscita, detto.	cap.	2
<i>Severo</i>	Imp. Parco.	cap.	10 e 12
<i>Socrate</i>	suo detto di fame.	cap.	10
	Temperato.	cap.	10
<i>Sobriota</i>	suo albergo dove.	cap.	7
	Sobrietà utile.	cap.	13
	Frutti della sobrietà, quali.	cap.	14
<i>Sorici</i>	ove si stiano.	cap.	9
<i>Spada</i>	tagliante.	cap.	15
<i>Spartani</i>	suoi condimenti nel cibo, quali.	cap.	10
<i>Superbo</i>	quale, e come sia.	cap.	15

T

<i>Tavolaccio</i>	di Minerva, quale.	cap.	11
<i>Tedeschi</i>	sono liberali, e amorevoli.	cap.	34
<i>Temperanza</i>	lodata.	cap.	9
<i>Timoteo</i>	suo detto.	cap.	10
<i>Tolomeo</i>	Re d'Egitto, suo appetito, qual.	cap.	10
<i>Trigilio</i>	di Siviglia suo avvenimento piacevole.	cap.	24

V

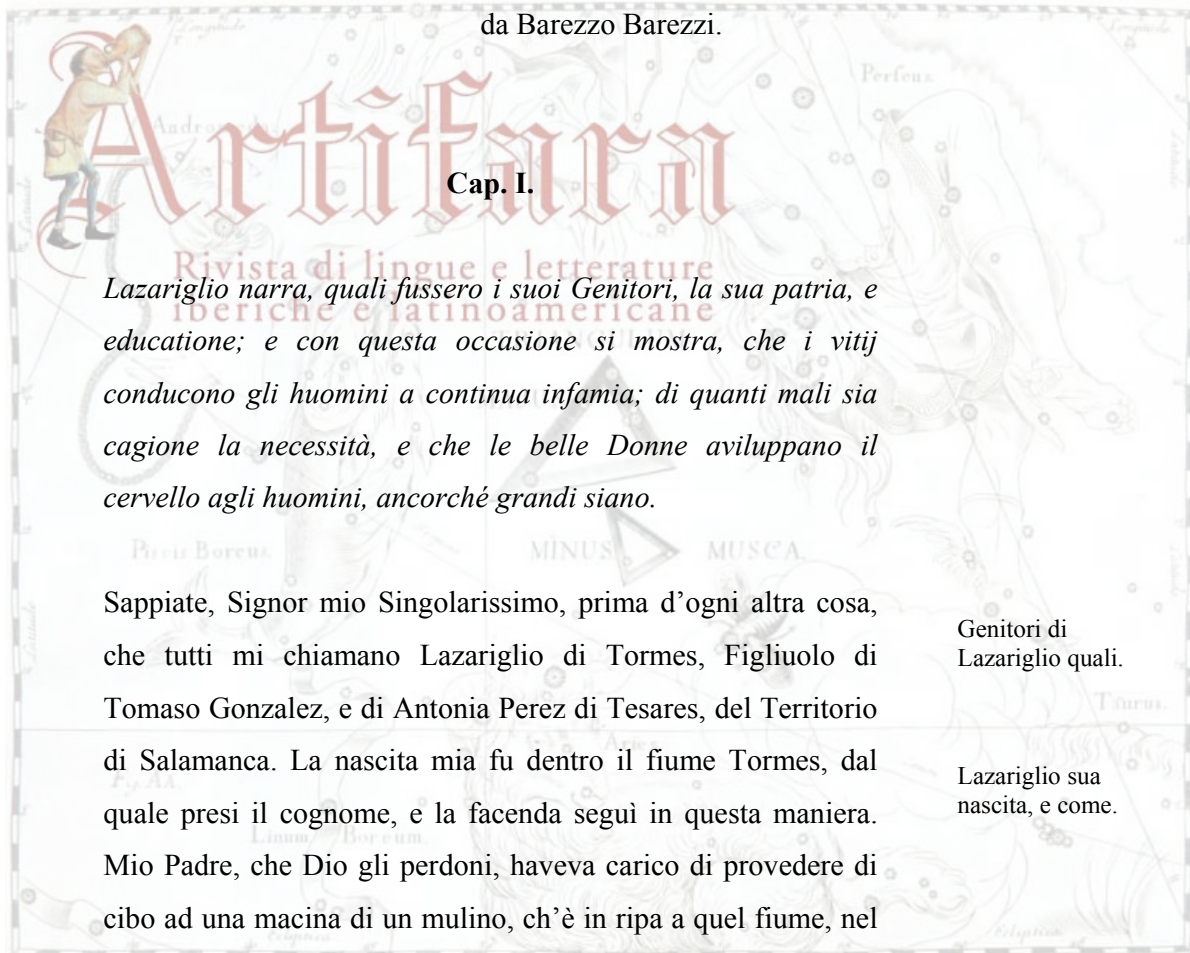
<i>Verginità</i>	a chi assomigliata.	cap.	20
<i>Verità</i>	L'argomentare di verità, si trova la verità.	cap.	24
<i>Vespasiano</i>	Imp. Temperato.	cap.	10
<i>Vino</i>	Utilità, che rende il vino moderatamente bevuto. Danni, che fa il vino a chi ne bee assai. Trionfi, c'hebbe il vino di varie persone, e stati.	cap.	4
	come dee esser bevuto. Il vino è buono, e cattivo, e come.	cap.	4
<i>Virtù.</i>	Le virtù illustrano, e come.	cap.	2
	Virtuosi abboriti, da chi.	cap.	27
<i>Vitellio</i>	detto Gorgo di crapule.	cap.	11
<i>Vocabulari</i>	Autori di vocabolari lodati, e quali.	cap.	2

Z

<i>Zoroastro</i>	parco.	cap.	10
------------------	--------	------	----

IL PICARIGLIO
 CIOÈ LA VITA DEL CATTIVELLO
 LAZARIGLIO DI TORMES

Nell'Academia PICARESCA lo Ingegnoso Sfortunato;
 Descritta da lui nella favella Castigliana,
 e hora trasportata nell'Italiana
 da Barezzo Barezzi.



Lazariglio narra, quali fussero i suoi Genitori, la sua patria, e educatione; e con questa occasione si mostra, che i vitij conducono gli huomini a continua infamia; di quanti mali sia cagione la necessit , e che le belle Donne aviluppano il cervello agli huomini, ancorch  grandi siano.

Sappiate, Signor mio Singolarissimo, prima d'ogni altra cosa, che tutti mi chiamano Lazariglio di Tormes, Figliuolo di Tomaso Gonzalez, e di Antonia Perez di Tesares, del Territorio di Salamanca. La nascita mia fu dentro il fiume Tormes, dal quale presi il cognome, e la facenda seguì in questa maniera. Mio Padre, che Dio gli perdoni, haveva carico di provvedere di cibo ad una macina di un mulino, ch'è in ripa a quel fiume, nel qual luogo egli fu mulinaio più di quindici anni; e trovandosi mia madre una notte nel mulino, gravida di me, le presero le doglie, e quivi dentro ella mi partorì; sì che con verità posso dire d'esser nato nel fiume Tormes. Hor essendo io fanciullo di sei anni, imputarono mio padre di molti raspanti salassi fatti nei sacchi di quelli, che ivi a macinare venivano, per il qual caso da i Birri fu condotto prigione, e poscia innanzi al Giudice, ove

Genitori di
 Lazariglio quali.

Lazariglio sua
 nascita, e come.

L'operare male ciò
 che cagioni.

confessò e non negò, perch'era huomo di ingenua coscienza; e patì per giustizia quello, che i suoi misfatti meritavano. Egli fu accarezzato dal ministro di giustitia, e accompagnato fuori dalla Città, scacciandoli le mosche, e poscia bandito. In questo tempo si fecero soldati per la Germania contra Lantgravio, tra i quali v'andò mio padre con carico honorato di mulatiero di un tal Cavaliero, che a quella guerra andò; e come servitor reale finì la sua vita. Questo fu il fine degli honori salassanti i sacchi, ch'ebbe Tomaso Gonzalez mio padre, il quale se havesse fatto di molti salassi da poter contribuire, non haverebbe conseguito il premio delle sue malitie; ma perché piccioli furono, tanto perciò maggiore fu il suo gastigo: onde Catone il Maggiore ben diceva, che i ladri delle cose private stavano in prigione co' ceppi a' piedi, e i ladri delle cose pubbliche andavano vestiti di scarlato, e d'oro. Già anticamente il furto semplice non era punito nella vita; ma andavano co' ferri a' piedi. Di gran lunga è più grave il delitto del rubamento delle pubbliche entrate, che del semplice furto; e nondimeno quelli, che rubano il fisco del Re, divengono grand'huomini. Questa è materia, che si pratica cottidianamente: ma non tutti, o pochi sono gastigati: Ma mio padre per sole poche brancate di farina gran travaglio per guistitia sofferse. Insomma, non sono giuste le bilanze, e chi aggiustar le dovrebbe, non lo fa, e in luogo di gastigo, dona premio, e grande. Hor seguitiamo. La mia vedova madre Antonia Perez, come quella, ch'era senza marito, e senza coperta vedendosi, determinò d'appoggiarsi a' buoni huomini, assicurandosi, che alcuno le porgerebbe aiuto, e perciò ella se ne venne ad habitare nella Cittade, e prese una casetta ad affitto, e si pose a cucinare il mangiare a certi studenti di buona lega, e a lavare camicie a' servitori di stalla del Comendatore Magdalena; di modo, che frequentando queste pratiche, ella, e

Catone, e suo detto.

Come si gastigassero i ladri anticamente.

Non tutti i ladri si castigano.

Necessità negli animi vili cagiona gran mali.

un uomo honorato Moro, di quelli, che nettano le bestie con la striglia, fecero insieme così stretta amicitia, che alcune volte egli se ne veniva la sera a casa nostra, e, quivi dimorava, partendosene poi la mattina. Altre volte di giorno s'accostava all'uscio, con iscusata di comperare delle ova fresche, e se n'entrava in casa a permutare ova calde per ova fredde. Io al principio, benché fussi fanciullo, del venir suo molto mi dispiaceva, perché io havea di lui paura, vedendolo di così negro colore, oltre il rozo, e barbaro procedere, ch'egli haveva; ma poiché m'avvidi, che la venuta sua migliorava nel mangiare, e in altre cose per utilità della nostra casetta, cominciai a volerli bene, e tanto più, perché giamai veniva con le mani alla cintola; anzi sempre portava pane, cacio, pezzi di carne; e lo Inverno non mancavano legne, con le quali molto bene si scaldavamo: sì che continuando l'alloggiamento, e la conversatione, venne mia madre a darmi un moretino bellin bellino, il più caretto, che si potesse vedere, il quale io sfasciava, nettava, scaldava, e rifasciava; e cantandolo lo addormentava. Mi ricordo, sendosi fatto grandicello, che alle volte stando il negro mio padregno posticcio con il moretino scherzando, il mio fratellino lo mirava, e vedendo mia madre, e me bianchi, e egli negro, come il buio, via da lui si fuggiva, e come pauroso correva a mia madre, e accennandolo col dito, dicea; Mamma il bau, il bau; e egli mezo istizzito, e ridendo gli rispondeva, dicendogli: a me dici questo figlio di femina trafficata? Io anchorché fanciullo, notai quella parola, e l'atto del mio fratellino. O quanti ne devono essere nel Mondo, che si fuggono da altri, perché non si veggono, ne possono vedere se stessi. Onde Diogene Cinico diceva: Che quando considerava nell'humana vita li Rettori delle Cittadi, li Medici, e i Filosofi; non v'era animale dell'huomo più Savio: considerando poi gli

Per il mangiare si
tollerano molte cose.

Diogene Cinico, e
suoi detti.

interpreti de' sogni, gl'indovini, e altri simili, overo quelli, che servono alla gloria, o alle ricchezze, diceva, che l'huomo era animale stoltissimo: dimostrando, che lo ingegno humano è acconcio al bene, essendovi essercitato; ma cadendo ne' vitij (come faceva il Moro) è più vile, che le bestie. Se il Moro havesse tacciuto, più prudenza havrebbe mostrato; perché l'adirarsi non è saviezza. Lo stesso Diogene diceva; che s'haveva d'apparecchiare più tosto il parlare, che'l laccio.

Sentenza notabile
contra i colerici.

Quegli, che si disperano, e si danno nella colera, corrono al laccio; alli quali gioverebbe molto il ricorrere alla consolatione del prudente parlare: perché il parlare è un medico all'animo infermo. Ma il Moro come scioperato, e spensierato, non considerava all'avenire, e perciò, chi fa quello, che non deve, gl'interviene quello, che non crede. E dire se gli havrebbe potuto; dimmi la vita, che fai, ch'io ti dirò la morte, che farai.

Proverbi.

Li figliuoli pari miei, e del mio fratellino, spesse volte dicono cose, che paiono ridicole, e nel senso vero sono sententiosissime: ma assè, che gli è dato nel caso, che non so, come bene ne riuscirà: bene no, perché chi vuole bene, opera bene, e chi male, male ritrova. Però volse la nostra mala fortuna, che la pratica del Signor Cavaliero Morisco, che così si nominava, giunse alle orecchie del Maggiordomo, e di lui fatta diligente inquisitione si trovò, che la metà a punto (o valent'huomo) della biada, che per le bestie le si dava, poneva da parte per cibare noi altri ancora, e ciò non bastando rubava le crivellature, legne, striglie, pettini, coperte da cavalli; e quando

Detto.

altra cosa non haveva (o pazzo errore) sferrava le bestie, e con queste cose tutte soveniva la povera mia madre, accioch'ella potesse allevare il mio fratellino. Non si maravigliamo di coloro, che l'uno ruba a' poveri, e l'altro di quel di casa, per mantenere le loro cattive pratiche, e per altri simili aiuti,

Le pratiche cattive
sono causa di
notabili errori.

quando che l'amore sensuale innanimava un povero schiavo a fare altrettanto, e peggio. Furono tutti i suoi furti provati, e anche di più: e a me fecero di molte, e varie interrogazioni, alle quali, come fanciullo, rispondevo loro, anzi per la paura, ch'io havevo delle minacie, che mi facevano, iscoprivo, quanto sapevo, infino a certe serrature, che di ordine di mia madre havevo vendute a un fabro. Fu sentenziato, che lo infelice Sig.

Cavalier Morisco fusse frustato, e acciò fusse nell'avenire conosciuto, lo bollarono in faccia, e a mia madre posero pena grave per giustizia, che per l'usato Censo in casa del Signor

Comendatore più non entrasse, né il misero Signor Morisco nella sua accogliesse, che ciò a lei fu di gran dolore, siché per non gettar la corda dietro al secchio, la poveretta fece forza a se stessa, e adempì la sentenza, e per schivare i pericoli, e allontanarsi dalle male lingue de' vicini, se n'andò a servire in

un albergo, ove finì di allevare il mio fratellino infino che seppe camminare da se stesso; e me finché fui ben grandicello, che andava a comperar vino, e candele per i forestieri, e a fare altre cose, che essi mi ordinavano. Veramente gran compassione si deve havere del Signor Morisco; ma se io m'appongo al vero,

credo, che Antonia Perez dovesse essere donna assai gratiosa, e di honeste qualità dotata, che perciò egli vedendola bella, ne fusse da lei co' begli occhi affaturato; perch'ella molto si godeva nel mirare gli huomini, quali sovente non sapendo come, sono dalle donne strettamente legati; ma non so quali

fussero i legami, se non erano le gratie, che risiedevano in lei; come iscoperse la Regina Olimpia madre di Alessandro il Magno risiedere in una femina di Mondo, la quale il figlio, o come altri vogliono Filippo suo marito ardentemente amava, dalla quale si giudicava, ch'egli fusse guasto con veleni amatorij. Fece la Regina a sé la femina, e vedendola, oltre la

Gastigo dato ad un ladro, come.

Proverbio.

Donna bella, e gratiosa lega facilmente l'huomo.

Olimpia, Regina, suo detto.

bellezza, di costumi liberali, e d'ingegno benigno ornata, disse: Tacciano quelli, che ti chiamano incantatrice, perciocché tu stessa sei la bevanda amatoria. Ma se il Morisco non considerò il fine delle sue pazzie; neanche Antonia Perez meno di lui vi pose pensiero; perché se prima pensato ella vi avesse, non sarebbe incorsa nel trabocco dell'infamia. E quanto vaglia la buona fama in una donna, chi ha giudicio o comprenda da un nobile, e gratoso detto della stessa Regina Olimpia, la quale intendendo, che un Cortegiano haveva preso bella moglie, ma di rea fama, disse; Non è savio, chi piglia moglie con gli occhi, e non con le orecchie. La bellezza si vede con gli occhi, e la fama si comprende con le orecchie. Ma alcuni non le pigliano né con gli occhi, né con le orecchie; ma sì con le dita, havendo l'occhio solamente alla quantità della dote. Insomma egli è meglio un buon nome, che tutte le ricchezze del Mondo. Si che la donna, né il Morisco fecero stima di honore, e però divennero favola del volgo.

Altro detto natabile della Regina Olimpia.

Sentenza singolare.

Cap II.

Si discorre brevemente qual sia la vera nobiltà: Lazariglio s'accomoda a servire un Cieco picaro, e dice quel, che gli successe nell'uscire di Salamanca. E gli avvertimenti datigli da esso Cieco: e narrasi un fatto di saviezza, e di prudenza, virtù molto necessarie all'huomo.

Parmi udire una voce, che meco ragioni, e che da me ricerchi attentione. Io voglio udirla; uditela ancor voi, altri, che voglio credere, sia per essere qualche cosa di gusto, e di profitto. Poiché mi inviti col tuo silentio a ragionare, eccomi pronto a sodisfarti. Non ti dolere (o Lazariglio, e ciascun altro,

Discorso bello, ove si spiega, quale sia la vera nobiltà.

chem'ode) se tuo padre, e madre sono stati poco onorevoli; perché se tu sei buono, non devi prenderti cura di qualche difetto, c'habbiano i tuoi genitori; ma dirizzarti nel sentiero, che ti conduce a gli honori sempiterni. Nasca l'huomo da qual si voglia padre, s'ei vive Christianamente, entra sicuro nel felice porto della salute: Sappi, che i vitij de' padri non nuocono a' figliuoli. Non ti prendere impaccio de' vitij, ch'ebbero i tuoi genitori; ma procura d'havere un sol bene, ch'è l'abbracciare la virtù. Non è altra libertà nel Mondo, che il non servire al vitio, e al peccato; perché non si trova altra nobiltà di parentado (quanto a Dio) com'è lo essere per virtù illustre. Colui è chiaro, illustre, e nobile nel più alto grado di nobiltà, che non si compiace di servire a' vitij; anzi si scosta da tutti quelli. Colui è più potente, valoroso, anzi Signore, non è già perché derivi da chiara progenie, né perché habbi dignitadi di questo Mondo; ma perché ha maggior fede, e tiene miglior vita: perciò considera di non ti preferire ad un altro, perché discendi da miglior progenie, che quello. Sappi di più, che la Christiana religione non accetta più una persona, che un'altra; non fa differenza tra alti, e bassi; né anco mira la dispositione del corpo, ma solo alla virtù dell'animo. Vedesi, che la maggior parte degli huomini sono dediti a più vitij quelli, che sono di nobile progenie, che gli altri. Avviene molte volte, che l'altezza di progenie, e la nobiltà di sangue va a guernirsi nella vergognosa bassezza de' vitij. Che giova la nobile prosapia a colui, che la imbratta, e oscura co' vitij, e rei costumi? e per lo contrario, che nuoce la bassa conditione a chi l'adorna, e nobiltà co' buoni costumi? Colui, che si vanta di essere di nobile progenie, fa manifesto, ch'ei si trova alieno da ogni virtù. O quanto sarebbe meglio, e più laudabile, il farsi uno chiaro, e illustre con le virtù, ancorché fusse nasciuto di parenti

Le virtù illustrano,
e come.

vili, ch'essendo di nobile prosapia, oscurarla co' brutti vitij. Se nella nobiltà v'è cosa buona, quella consiste nella virtù. Non veggo altra cosa nella nobiltà, se non, che i nobili sono tenuti a non discostarsi punto dalla diritta via della virtù, per la quale caminarono a lunghi passi tutti i suoi antenati. Rallegrati adunque Lazariglio mio, che se tu vivi nella virtù, e non te la lasci uscir di mano, che essa ti farà illustre ne gli occhi di ciascuno, ancorché tu fussi nasciuto di più bassa progenie. Et per concludere dicoti: se tu vuoi esser nobile, fa, che sij buono, e colmo di virtù. Però, non ti rammaricare, ma osserva i miei precetti, e imprimi nel tuo cuore quel bel Proverbio, che hora ti dirò, che certo viverai diversamente da quello, che vissero i tuoi genitori.

Colui, che di virtù non ha lo scudo,

Mancandoli la robba, resta ignudo.

Proverbio.

Io ti ringratio qualunque tu sia, e molto te ne resto obligato, e piaccia a Dio, che questi tuoi avvisi facciano alcun profitto; ma dubito molto di me, come sentirai, perché fui oltre a modo sfortunato. In questo tempo, mentre mia madre dimorava nell'albergo, venne ad alloggiarvi un Cieco che parendoli, dal sentirmi spesso a chiamare, ch'io fussi atto per ben guidarlo, mi chiedette a mia madre, e ella si contentò, e me gli diede, e con molto affetto a lui mi raccomandò, dicendogli; com'io ero figliuolo di un huomo da bene, che per difesa della fede era morto combattendo contra gli Heretici; e ch'ella confidava in Dio, ch'io non riuscirei peggiore di mio padre; e lo pregava mi trattasse bene, e m'havesse riguardo, perch'ero un povero orfanello. Egli rispose, che così farebbe, e che mi accettava non per garzone, ma per figlio, e come tale ei mi tratterebbe; ma sovente le parole non corrispondono ai fatti. Cominciai a servire, e a guidare il mio vecchio, e nuovo padrone. Stati che fussimo alquanti giorni in Salamanca, parendo al Cieco mio

Detto.

padrone, che non vi fusse guadagno a suo contento, determinò d'andare altrove: e quando eramo per partirsi, con buona licenza sua, io andai a vedere mia madre, e amendue si lasciassimo in preda al pianto; e ella finalmente mi diede la sua benedittione, e dissemi. Figlio mio caro, e occhio de gli occhi miei, io so, che non ti vederò più, procura d'esser buono, virtuoso, e temente Iddio, il quale in ogni tua attione ti sia scorta, e guida: io ti ho allevato, e t'ho posto con un buon padrone, aiutati, che va per te, e fa, che sij valent'huomo. Qui finirono i complimenti, senza un bacio materno, che se fussi stato il fratellino mio morettino, forse, forse, come più molle, e delicato, e di più fresco amore mi havrebbe succhiato e sanguisugato, ma la distanza del tempo fece, che ella si scordasse de' primi amori paterni. Horsù non è bene, che una botte habbia due spine; come anche non è bene, che in una casa vi sian due borse; né due galli in un pollaio; e in un negotio complimentari. Giunsi, ov'era il Cieco mio padrone, il quale mi stava aspettando; e mi consolò non poco, con belle, e acciecate parole. Uscimmo di Salamanca, e giungendo alla porta, quivi nell'entrare di essa vi si trova un animale di pietra, c'ha quasi forma di un Toro, all'ora il Cieco mio padrone mi ordinò, ch'io mi avvicinassi a quel animale, e quando ci fui appresso, egli mi disse. Lazariglio avvicina l'orecchia a questo Toro, che udirai dentro di esso un gran rumore. Io semplicemente me gli accostai credendo che così fusse; ma quando egli sentì, e con le mani tastò, ch'io haveva il capo pari alla pietra, con amendue le mani mi fece dare una così gran testata nel maladetto Toro, che mi sentei gire la testa in mille pezzi e per il bestial colpo molti giorni mi durò il dolore di quella crudele percossa. Subito, ch'egli m'ebbe fatto urtare del capo nel Toro mi disse. Scioccarello, che sei, nell'avenire non esser così facile a

Lazariglio
ammonito a ben
operare.

Cieco primo
padrone di
Lazariglio, suo
ammaestramento
bestiale, e quale.

credere a ciascuno: alle tue spese hai questa volta imparato; non te la dimenticherai e sappi, che al garzone del Cieco conviene esser aveduto, e ch'egli sappia dieci punti più del Diavolo; e poscia ei si mise a ridere a creppa cuore. Questa sua breve lettione mi svegliò dalla semplicità mia, nella quale, come fanciullo, ero adormentato, e dissi tra me. Assè, che il padrone dice il vero, perché mi conviene haver buon orecchio, e essere presto d'occhio, lesto di mano, e veloce de' piedi; e fu un avvisarmi, che ritrovandomi solo, pensar dovessi a' fatti miei, e valermi della risvegliata mia vivacità, e a cercare sempre il mio vantaggio; perché ogni uno è tenuto a cercare il fatto suo; e di non tenere galline, che non faccian'ova; perché è mala cosa il non esser buono né da suola, né da scappino: però abbassati, e acconciati, diceva uno; e io pur che acconci i fatti miei, non mi curo d'abbassarmi; perché coda di Asino non fa crivello, e ogniuno voga alla galeotta. Cominciassimo il nostro viaggio, e così caminando in pochi giorni m'insegnò a parlare in zergo, cioè, furbescamente, e ne divenni Dottore, perché oltre quello, ch'io appresi dal mio eccellente padrone, ne inventai tante altre bellissime voci, che se io sapessi, ne comporrei un volume più grande di quello di Antonio Nibrissense, e del Vocabolario del Cornucopia; ma non giungerebbe certo il Montemerlo, l'Alunno, né il Pergamino, né quello della Crusca, e molto meno s'avvicinerebbe a quel copiosissimo, e tanto desiderato da ciascuno delle Bellezze della lingua Italiana del Signor Giovanni Cifani, che trapassa di voci scelte più degli altri a molte migliaia. Il mio Cieco padrone veggendomi di così buono, e vivace ingegno se ne godeva molto e dicevami. Io non posso darti né oro, né argento, ma darotti avvisi per vivere accortamente, che molto ti valeranno; e così fu, che doppo Dio, egli mi diede la vita, e se ben'era Cieco, m'illuminò, e mi

Detto.

Garzoni dei Ciechi
come debbono
essere.

Proverbi.

Autori di
Vocabolari lodati, e
quali.

Detto.

dirizzò nella corrente carriera di vivere del tempo presente. Tra le altre cose fa bisogno, (dissemi,) che tu apprenda ad esser savio, e prudente, per poterti valere nelle occasioni, e specialmente a ben risvegliarti, e isorgere di quanta virtù sia il saper gli huomini hoggidi ascendere, essendo al basso, e quanto vitio, e dappocaggine sia, essendo inalzati, il lasciarsi abbassare, e per esempio ti narrarò un fatto illustrissimo, ch'io

vidij da un gran Cavaliero, e è questo. Giovanni Visconte Arcivescovo, e Duca di Milano, essendosi al principio di Gennaio l'anno 1351. Il Sommo Pontefice Clemente VI sdegnato contra di lui per la presa di Bologna in Italia, fu iscommunicato, e la sua Città di Milano interdetta. Il Papa gli mandò poscia un Legato, che fu con grande humanità, e illustrezza dall'Arcivescovo ricevuto: il quale da parte del Sommo Pontefice gli disse, che dovesse restituire Bologna alla Chiesa; e che anche del suo Dominio, una delle due cose facesse, cioè; ch'egli governasse lo Spirituale, od il temporale solo. La qual cosa intendendo l'Arcivescovo Giovanni gli rispose, che la seguente Domenica nel Duomo della Città gli havrebbe dato conveniente risposta; dove al diputato giorno convenendosi ogni uno, Giovanni con grandissima solennità celebrò la Messa, la quale essendosi finita, in presenza dal popolo il Legato secondo l'ordine dato un'altra volta replicò l'ambasciata del Papa: allhora il magnanimo Arcivescovo Giovanni trasse fuori con la destra mano una rilucente spada, ch'egli aveva a lato, e nella mano sinistra pigliò una Croce, dicendo: Questa Croce è il mio Spirituale, e la spada voglio, che sia il mio Temporale, per la difesa di tutto'l mio Imperio: e questa fu la risposta, che in tal negotio diede. Il Legato tornando al Pontefice riferì ciò, che l'Arcivescovo haveva detto. Perloché movendosi il Papa a maggior ira, di subito gli

Gio. Visconte
Arcivescovo, e
Duca di Milano,
savio, e
prudentissimo.

mandò un Breve, citandolo di persona dinnanzi a sua Santità, sotto pena di Scommunica, L'Arcivescovo rispose; che di buona voglia ubbidirebbe; e prestamente mandò un suo gentil'huomo in Avignone, con impositione, che quanti palazzi, case, e alloggiamenti poteva havere, togliesse ad affitto per sei mesi, e gli fornisse di tutte le cose necessarie per il vitto di dodici mila cavalli, e sei mila fanti. Per lo che in Avignone non si trovava niun albergo per li forestieri, che cotidianamente quivi giungevano. Di tal cosa essendone fatta relatione al Papa; fece addimandare alla sua presenza il Gentilhuomo del Arcivescovo, e intendendo da lui, come l'Arcivescovo suo Signore voleva venire a baciare il piede a sua Santità con le dette genti, e oltre a ciò con grandissimo numero di Gentilhuomini, e Cittadini Milanesi, sua Santità volle all'ora sapere da lui quanta spesa egli haveva già per questo effetto fatta. Rispose il Gentil'huomo. Beatiss. Padre, fin hora ho speso più di quaranta mila fiorini d'oro; de' quali denari facendolo sodisfare, gli comandò, che subito si partisse d'Avignone, scrivendo all'Arcivescovo, che dovesse rimanersi a Milano.

Da questo egregio fatto si dimostra un isquisita prudenza nell'una, e nell'altra parte. Et a me viene confermato il mio detto; e più chiaramente lo esprime quel valent'huomo Garcias, che dice; Chi è in tenuta, stia saldo, e Dio l'aiuta. Ma hoggidi si piglia, si promette, e mai si rende; e a chi tocca, tocca; perché la roba non è di chi la fa, ma di chi la gode; ma è anco vero, che la roba non fa gli huomini, ma gli huomini fan la roba, per ispenderla; e a gli savij un quattrino gli fa per un fiorino: E sapiate certo, che tutto quello, che viene di buffa in baffa, se ne va di ruffa in raffa; e finalmente la roba ruba l'anima, e il restante di quanto possiede.

Clemen. VI.
Prudentissimo, e
savio.

Detto.

Cap. III.

Narransi le facete astutie, e ingegnose accortezze, così del Cieco, come di Lazariglio, concatenate con molti belli detti, e Proverbi a proposito di quel che si tratta.

Hor tornando al mio Cieco padrone, e narrandomi egli la somma delle accorte attioni sue, seppi, che (da che Dio creò il mondo) niuno visse il più astuto, né il più sagace di lui: e nella professione, e essercitio suo, era un Aquila d'acutissima vista, che niun'altro l'hebbe giamai così acuta, e penetrante. Cento, e tante orationi sapeva; aveva un tono basso, riposato, e molto risuonante, che quando ne recitava alcuna, facea con la sua voce rimbombare tutta la Chiesa: di più aveva un viso humile, e divoto, che con grave, e assai buon rintonante, senza far gesti, né visaggi, come gli altri Ciechi fanno, rendea edificata ciascuna persona. Appresso a questo aveva mille altre maniere, e sottilissime inventioni per cavar denari: dicea sapere infinite orationi per molti, e vari effetti, e in particolare per le donne, che non ingravidavano, o che nel parto perivano, e per quelle ancora, che fussero mal maritate, accioché i loro mariti gli volessero bene. Faceva pronostichi alle donne gravide, se maschio, o femina partorirebbero. In casi di medicina, diceva, che Galeno, Hippocrate, e Avicenna non havevano saputo la metà di quello, che lui sapeva. Per il dolore di denti, languidezze di stomaco, cattari, mal di matrice, e altre infirmità più importanti, e in fine, niun v'era, che gli dicesse patire alcun male, che subito non gli dicesse, fate questo, e questo; cocete la tal herba; pigliate la tal radice; ungetevi co'l tal olio; fattevi il tal bagno, la tal fummigazione; e così non lasciava alcuno senza rimedio. Con questo suo modo di fare, tutto il Mondo gli andava dietro, e felice si teneva colui, che dalle sue mani era medicato; e specialmente le donne, per esser elleno nel più

Cieco, Aquila, come.

Sua buona memoria.

Inventioni sue sottilissime.

Sapeva più de' Medici.

semplicissime, che quanto lor gli diceva, il tutto credevano, e da queste con li artificij suoi ne traheva grande utilità; e guadagnava più egli solo in un mese, che cento Ciechi in un anno; perché dava da intendere alle persone semplici, che le lucciole erano lanterne, e che la Luna era il Sole, e il bianco negro: da simili huomini bisogna guardarsi, e se ti dicono, che non hai naso, e tu mettivi la mano; bisogna andar lentamente al

Proverbi.

crederli, e veder il pelo nell'ova, perché non è terreno il loro da porvi vigna; e chi tosto crede, tardi si pente. Ma devi anco sapere, che il mio Cieco, se ben guadagnava, radunava, e haveva, nulla di meno era il più avaro, e misero huomo del Mondo; e di ciò io ne faccio ampia, e indubitata fede, come quello, che l'ho sperimentato in fatti, più, e più volte, e era tanto stretto, che non haverebbe dato del proferito; e non se gli sarebbe cavato un aco dal forame con le tenaglie; era più scarso, ch'l fistolo; e stretto, come'l Gallo: perciocché mi uccideva di fame, e non mi rimediava a quello, che io haveva necessità. Dico il vero: e se con la mia sottigliezza, e accorte inventive, e inventioni non m'havessi saputo provvedere, molte volte, come codardo, mi sarei morto di fame; e con tutto il suo sapere, non mi poteva arrivare, perché con leggiadria in ogni cosa lo contraminava di tal sorte, che sempre, o le più volte mi toccava il più, e lo migliore, e per questo io gli faceva burle indiavolate, delle quali ne narrerò alcune, ma non tutte certo: egli le meritava, perché mi haveva addottrinato così eccellentemente, che ben poteva dire; qual è la Signora, tal è la Cagnuola; qual è la madre, tal è la figlia; e ogni pianta serba della sua radice, e il ramo al tronco s'assomiglia; e i servidori sono simili al padrone, si che, se il mio Cieco era sciagurato, io era furfante più di lui; vi so dire, che amendue eravamo d'un panno, e di una lana; e come i popponi da Chioggia che sono

Era avaro.

Proverbi.

Proverbi.

tutti di un sapore, e di una buccia. Il mio da ben Cieco, perché nulla, o almeno pochissimo si fidava, haveva per usanza di portar il pane, e tutte le altre cose in una tasca di buona, e forte tela, che si serrava con una catenella di fero, col suo luchetto, e chiave; e al mettere, e cavare le cose, lo faceva con tanta diligenza, e vigilanza, e tutto per conto, che non bastava tutto 'l Mondo ascemargli una molica di pane perché chi vive contando, vive cantando. Quando l'apriva, io pigliava dalle sue mani quella poca spolorzaggine, ch'egli mi dava, la quale in meno di due bocconi era ispedita; e dopo che ben serrato havea il lucchetto, ei si stava spensierato, credendo, ch'io attendessi ad altro; ma io per un poco di cucitura, che molte volte da l'un lato della tasca discucivo, ne cavavo quello, che volevo, o che potevo, e subito tornavo a cucire; e così salassavo la tasca; e a dire il vero cavavo non solo pane: ma buoni pezzi di carne; di piccioni, e di salsicia, e poscia cercavo conveniente commodità, e tempo per riffare, non la caccia, ma il maledetto mancamento, che il mal Cieco mi usurpava; e a lui toccava il danno, e le beffe, e diceva tra me, Zara, a chi tocca, e a chi tocca suo danno. La somma strettezza del mio Cieco mi havea indotto a tal termine, che ciò che potevo rapire, e rubbare tutto pigliavo, né gli mancavo. Io havevo de' mezi soldi, e quando gli ordinavano, ch'ei dicesse delle orationi, e che li davano soldi intieri, mancando egli di vista, appena haveva colui, che glie li dava accennato, quando io l'havevo lanciato in bocca, e il mezo soldo subito apparecchiato, che per presto, ch'egli stendesse la mano, già era pronto il mio cambio, senza rimettere per Bisenzone, raddoppiato il capitale. Querelavasi il tristo Cieco, che non toccava più soldi intieri, perché al tasto subito li conosceva, e parlando meco diceva. Che diavolo è questo, che doppo che stai con me, le genti non mi danno se non mezi soldi,

Cieco sua diligenza.

Proverbio.

La fame accuisce
l'ingegno.

Proverbio.

Lazariglio
ingannava il Cieco,
e come.

Cieco si duole di

e per innanzi sempre mi davano soldi intieri, e più ancora; in te certo deve essere questa disdetta: avertisci pela la gaza, che non gridi: ma egli, ch'era peggio del Diavolo, abbreviava l'oratione, né la diceva neanche la metà; perch'egli mi haveva commesso espressamente, che partendosi colui, ch'haveva ordinato l'oratione, lo tirassi per lo capuccio della cappa; il che facevo immediatamente; e egli subito ritrovava con la sua sonora voce

Lazariglio, e perché.

Proverbio.

ad intonare, dicendo: Anime divote, qual sarà di voi, che questa mattina mi faccia dire l'oration tal, e tale; e poscia rintonava, e diceva. Deh dove regna tanta divotione, non vi è, chi faccia dire pur un'oratione? Signori ricordatevi, che siete peccatori, emendatevi, fatte delle elemosine al vostro povero Cieco; sapete pure che la oratione, e la elemosina placano la giusta giustizia d'Iddio; però siate liberali co' poveri, e in ciò solleciti, che il Signore vi aiuterà, e libererà ancor voi da ogni male. E replicando sovente diceva; Signori Cavalieri fate limosina al povero Cieco. Usava tener appresso di sé un boccaletto: errai, e non vorrei confessar l'errore; deh non me lo fate dire, vi prego: hor ve lo dico, e dico verità, egli era un boccalone, e pieno di ottimo vino; e quando mangiavamo, io presto lo prendevo, e mi ranichiavo sotto, dandogli due par di taciti, e saporosi baci; o com'era buono; e subito lo ritornava al luogo: ma mi durò ben poco questa consolatione: perch'egli in due sorsi, che bevea, conosceva il mancamento. La onde per conservare il vino salvo, e sicuro, mai più abandonò il boccale, anzi lo teneva per il manico appresso di sé: ma non v'era pietra calamita, che così tirasse a sé come faceva io con una paglia grossa, e lunga, che per questo bisogno haveva accomodata, la quale mettendo nella bocca del boccale, succhiando il vino, lo traheva in me, e egli rimaneva in secco: ma il tristo del Cieco, essendo oltre a modo astuto, credo, che mi sentisse, e perciò nell'avenire mutò

Cieco suo costume nel dire le orationi.

Lazariglio bevea il vino al Cieco in vari modi, e come.

Cieco astuto, e accorto.

proposito, perché s'accomodava il boccalone tra le ginocchia, e coprivalo con amendue le mani, e così se lo bevea tutto, sicuro, e solo. Io, come quello, ch'ero uso a bere vino, non ne potevo più bere, me ne moriva di voglia, e tanto più vedendo, che'l rimedio della mia paglia più non mi giovava, né mi valeva; per lo che mi risolsi di fare un picciolo, e sottil bucolino nel fondo del boccale, e gentilmente con una molto leggiera

foccacietta di cera lo chiudeva, e nel tempo del mangiare (fingendo d'haver freddo) mi poneva tra le gambe del perverso Cieco a scaldarmi ad una picciol fuocaia, ch'havevamo, la quale con gentil destrezza tirava sotto il boccale, il quale sentendo il calore, si liquefaceva la cera, e subito incominciava la fontanella del boccale a gocciolarmi, e stilarmi in bocca, la quale io in modo accomodava, che maladetta quella goccia, che andasse a male. In somma è pur vero, Che'l mangiare è cosa da facchino, e l'bere da gentilhuomo; e quasi sempre egli bevea vino, che dava del becco alle stelle; e a me sapeva molto buono, né mi faceva male, perché, chi bee al boccale, bee quanto gli pare; e ancor ch'io bevessi bene, non pigliai giamai carte di più, e molto meno ne pigliava il Cieco, perché non bevea nulla, o poco; e quando egli voleva bere, e non vi trovava niente, si stupiva, si dava palmate nella faccia, si malediceva, davasi al Diavolo, bestemmiava il boccale, e'l vino, non sapendo come ciò potesse essere. Non direte già, ch'io ve lo beva, dicevo io, che in questo non ve ne ho né arte, né parte; e son puro come un

Colombo: ma tante volte il malizioso Cieco andò tasteggiando il boccale, che ritrovò il bucolino della fonte, e per certificarsene soffiò per la bocca del boccale, tenendo l'una delle mani sotto il fondo, e senti l'uscita, che faceva il fiato: e così egli si certificò della burla; ma la dissimulò, come non se ne avesse accorto, e per assicurarmi disse: assè Cieco tu bevi, che non te ne avedi,

Proverbi.

Proverbio.

Cieco malizioso, e come.

vorresti che la tua botte stesse sempre piena eh? e pigliando il boccale, e abbracciandolo stretto, stretto, con tutte due le braccia, cantando diceva: O bote mia, sei la vita mia; e volle, che ancor'io seco cantassi, e veramente cantavo con molto mio gusto, e consolatione; e io credei, ch'egli credesse d'haversi bevuto il vino. L'altro giorno m'accomodai a succhiare il buon licore, che usciva dal mio caro, e amato boccale, non pensando al danno, che m'era preparato, né che'l Cieco mi sentisse, e godeva estremamente la dolce caduta delle soavi gocce, standomi con la faccia alzata verso il Cielo, e con gli occhi quasi serrati, per meglio gustare il saporoso vino: e mentre io stava godendo un tanto gustoso diletto, se ne avide il crudo Cieco, e disse nel suo cuore, ch'io non lo potei sentire; hora è il tempo di prendere vendetta di costui; e così alzando con gran coraggio ed ambe le mani il dolce, e amarissimo boccalone, con tutta la sua forza lo fece a diritta linea cadere sopra la mia bocca, di modo, che il povero Lazariglio, che nulla di ciò mi guardavo; anzi, come altre volte, stavo tutto spensierato, e godendo, veramente mi pensai all'ora, che il Cielo con tutto quello, che v'è dentro, mi fusse caduto sopra. Tale fu il colpo, che mi balordi, e levommi di ogni sentimento; e il boccalaccio così forte, e pesante, pel vino che v'era dentro, con li pezzi mi vennero a dare nella faccia, squarciandomela in diverse parti, e gettandomi di bocca i denti, senza i quali, fino al di d'hoggi, mi trovo. Il mal Cieco, oltre il male fattomi, m'andava motteggiando, e dicevami: la gola fa mal arrivar il busto; ma a te è mal'arrivata la faccia: per la gola si piglia il pesce, e tu hai pigliato il boccale nel viso; tu hai la gola pelosa, e la faccia rotta; tu sei parente di Beltrame assai vino poco pane, e molto lecame; tu sei come i buoi di Fiesole, che si leccano i mocci, vedendo l'acqua d'Arno: gonfiati, gonfiati, leccati, leccati;

Il Cieco dà del bocal nella faccia a Lazariglio.

Cieco motteggia Lazariglio.

succhia, succhia; tracana, tracana; trangugia, trangugia goloso furfante. Da indi in poi odiai malamente, e sempre il mal Cieco; e ancor ch'egli mi amasse, accarezzasse e governasse bene, vidi però, che godeva del mio male, e haveva gusto del crudel castigo datomi. Doppo d'havermi così mal trattato, con molta carità mi lavò con pretioso vino i tagli, che fatto mi haveva con i pezzi del boccale, e sorridendo mi diceva. Che ti pare

Proverbi.

Lazariglio? ecco, chi ti ferì, ti sana, e ti dà salute; odoralo, che ti conforterà: lecalo che ti ricreerà; miralo, che ti rallegrerà. Non sai, che chi tutto beve, tutto piscia; e chi più beve, manco beve, e che la bocca è matta, che tutte le bocche sono sorelle, da quella del Lupo in fuori, che perciò la tua si dee fuggire: Ogni molino vuol la sua acqua, ma s'è soverchia non macina, e tu ne vuoi troppo: non far del tuo ventre una bote, perché non si può star in stropia, e gli vien poi rotto la groppa, e tu lo sai: a te dispiace il vino, come il mele a i Tedeschi; tu sei più goloso del gatto; a Golaro piaceva tanto la salsa verde, che mangiava tutte le sue biade in herba; e a te tanto piace il vino, che per berne ti contentaresti ogni giorno haver un mal mattino; attendi a guarire, che io te ne cavarò la voglia; che mi pare d'haver trovato la buona vena.

Proverbi.

Cap. IV.

Narransi i danni, che apporta all'Homme il soverchio bere; e che non è bene l'essere severo con la servitù; e di quanto detrimento siano le Meretrici, e intorno a ciò si danno molti utili avvisi.

Non v'è lingua, che sufficiente sia a narrare i gravi danni, e i disordini importanti, che cagiona il soverchio beber vino: se temperatamente il vino si beve, egli aumenta il calor naturale,

Utilità, che rende il

assottiglia lo ingegno, fa penetrare il cibo, rallegra il cuore, conforta lo stomaco, ristaura le forze; ma se smoderatamente è bevuto, a chi vi s'avezza debilita il capo, lega la mente, ottenebra la vista, dissolve i nervi, stempera il fegato, genera spasimo, abbatte i senti, corrompe il fiato, muove il vomito, intrica la lingua e toglie la memoria: di più per il soverchio bere vengono le fernesie, le vertigini, le smanie, e le repentine morti.

vino
moderatamente
bevuto.

Considerasi, che quanto il vino moderatamente è bevuto, dimestica, e mitiga gli animi austeri, e rigidi; tanto più bevuto oltre misura a furore, a stragi, e a pazzie i mortali precipita: o quanto danno apporta il troppo bere, poscia che più vili delle bestie ci rende. Che danno non ha dato il sovrabondante bere vino? poich'egli ha condotto al macello huomini bellicosi, e invitti. Egli ha sbarrato le mura pertinacemente per molti anni difese. Egli ha posto i più contumaci, e indomiti popoli sotto l'altrui imperio. Egli finalmente ha debellato gli eserciti più feroci. Che più? colui, che né per scabrosità di Monti, né per difficoltà di paesi, né per rigore di Verno, né per assalto di nemici, né per malvagità di temporali, né per rapidezza di fiumi, né finalmente per tempesta di mare mai potete esser vinto, dopo l'haver acquistato nome di Magno tra i Greci, fu dal soverchio bere atterrato, e vinto. Questo trionfo di Marc'Antonio, quel Triumvirato, che nel resto hebbe così nobil natura, e così grande animo. Chi cagionò la sanguinosa rissa de' Lapiti, e de' Centauri, se non il vino? Chi ruppe il collo ad Erpenore, precipitò Filostrato, accelerò la morte ad Archesilao, fece divenir pazzo Cleomene, fece perdere la riputazione a Lacido, e acciecò la vista a Dionigi il minore, se non lo smoderato bere? Perciò Platone fu di parere, che alcuno, mentre durasse nel Magistrato, non bevesse vino. E gli Egitii, moderando il rigore di questa legge, usavano di dare al loro Re

Danni, che fa il
vino a chi ne bee
assai.

Bere troppo gran
danno apporta.

Marc'Antonio
Romano.
Lapiti. Centauri.
Elpenore.
Filostrato.
Archesilao.
Cleomene.
Lacido.
Dionisio.

Platone.
Egitij lor uso nel
bere.

per ogni pasto una limitata misura di vino. Però ogni uomo da bene, e buono, non che perfetto, schifa, e sta lontano dal soverchio bere, più che non fanno i periti marinari da' pericolosi scogli di Scilla, e Cariddi, bastandogli tanto vino, che possa estinguerli la sete, e temperare la troppo crudezza dell'acqua, acciòché non offendi lo stomaco. Il vino è ben opera di Dio, e perciò buono; ma lo smoderato bere è opera del

Vino, come dee
esser bevuto.

Diavolo, e perciò pessimo. Se tanto dunque nuoce, e se tanto è dannoso, e al corpo, e all'anima, perché non astenersene? Il soverchio bere è materia di colpa, radice de' vitij, naufragio dell'intelletto, infamia dell'honestà; e corruttela de' buoni costumi; e chiunque si dà in preda al vino, diviene esca da bastone, uomo di galera, o pendaglio di legni.

Il vino è buono, et
cattivo, e come.

Il Padrone, per cagione di così poco momento, non doveva fare quello, che fece; ma ben si riprendermi paternamente, e con maniera dolce, e non commettere in me una tanta crudeltà. Io sono fanciullo, è vero, anzi de gli antichi Christiani, e come tale gli chiedei humilmente perdono, e similmente li perdonai le offese fattemi, promisi nell'avenire d'esser buono garzone, e ubbidientissimo come figlio, e lo pregai ad accettarmi nella sua buona gratia, com'ero prima. E quivi lasciandomi cader da gli

Riprendere come
farsi dee.

occhi (come Cocodrillo) alcune lagrimette, lo commossi talmente, ch'egli mi credette, e perciò intiera fede alle mie false promesse, credendole verissime, e così insieme ci pacificissimo; ma se io era ribaldo, egli era manigoldo; perché amendue havevamo di finissimo odio il fegato marcio. Non si può imaginare, quanto fuss'egli cipolla Marchiana, né io mondava nespole; l'andava da galeotto a marinaio; e se lui faceva il Gradasso, io faceva il Rodomonte, e se giocava coppe, io rispondeva con spade; egli finse d'esser verso di me amorevole Padrone, e io suo dolcissimo garzone: e è pur vero,

Proverbi.

Proverbi.

Proverbi.

che chi non sa fingere, non sa vivere; e non sa regnare, chi non sa dissimulare; e tal mano si bacia, che si vorrebbe vederla mozza; e chi non sa finger l'amico, non è fiero nimico.

Io attesi con pazienza a guarire, il tristo del Cieco a medicarmi: e quando fui mezo sano de' miei tagli e delle mie lividure, andavo considerando, che in pochi simili colpi il crudo Cieco era per liberarsi di me onde io determinai di liberarmi da lui:

ma il tutto con maturità di senno, e a maggior mio comodo, e utilità; e se bene feci sembianza di perdonargli il peccato del boccalaccio, e che in effetto me lo sarei dimenticato, non fu possibile, perché non s'asteneva egli di continuamente maltrattarmi, e molto più, e con più severità, che per l'innanzi non soleva fare, e sovente senza causa, né ragione alcuna mi feriva o mi dava pugni, e bastonate in abbondanza; e se alcuno lo sgridava per la tanta sua crudeltà, subito egli raccontava loro la cosa del boccale, con dirli; credete forse, che questo mio garzone sia così semplice, come ve lo pensate? Udite s'egli è semplice, (e quivi narravagli qualche altra mia leggerezza) il Diavolo non havrebbe ordito un'altra tal faccenda. Et egli no, credendo al mal Cieco, si facevano le mille croci di maraviglia, e dicevano tra sé. Guardate, chi crederebbe, che in un fanciullo

così picciolo ci fusse tanta sottile malvagità? e ciò detto davansi in preda al riso per le burle così vivaci, che io faceva al mio crudel Padrone; e tutti ad una voce dicevano: castigatelo, che Dio ve ne renderà ampia mercede; risciacquateli il bucato; fategli un gratta capo buon buono; lavategli la scuffia con sapon verde, calcategli i cerchi e fategli cantare la solfa. Io non diceva nulla, perché, chi vuole giusta vendetta, in Dio la metta: e la di lui vendetta, non piomba in fretta: ma non mi morse mai cane, ch'io non mi medicasi col suo pelo: né mi punse mai Scorpione, ch'io non mi ungesi col suo oglio: e se Affrica per me pianse,

Cieco troppo severo
con Lazariglio.

Proverbi.

Sentenze.

Italia per lui non rise: faccia, e dica ciò, ch'ei vuole ch'io al sicuro mi levarò le mosche d'intorno: e bisogna pensare un pezzo a quel, che s'ha da fare una volta sola.

Quando egli andava fuori di casa, io lo guidavo sempre per le peggiori strade, e per gli più intricati sentieri, che si trovassero, non per altro fine, se non, che una fiata ei si stroppiassero: o si rompesse il collo. Se v'erano pietre, ve lo conducevo dritto

dritto, accioché inciampasse: se v'era fango, lo guidavo per lo più alto, e a me ne toccava ancora la mia parte: ma godevo di

trarmi un occhio, per trarne dua al mio crudel Cieco, anzi a chi non ne haveva; per sospetto di questo il misero Padrone caminava sempre col capo alto, molto più alti alzava i suoi piedi, e nell'andare non mi levava mai le mani del mio povero

capo, il quale sempre portavo pieno di collottole, e d'aspri peloni, ch'ei di sua mano mi faceva; che ancor ch'io giurassi che ciò non facevo con malitia, ma per non trovar miglior

camino, nulla mi giovava, e peggio mi credeva, tanto, e tale era lo svegliato sentimento, e il vivace, e penetrante ingegno del traditore. Ma s'egli per una parte era valent'huomo, e

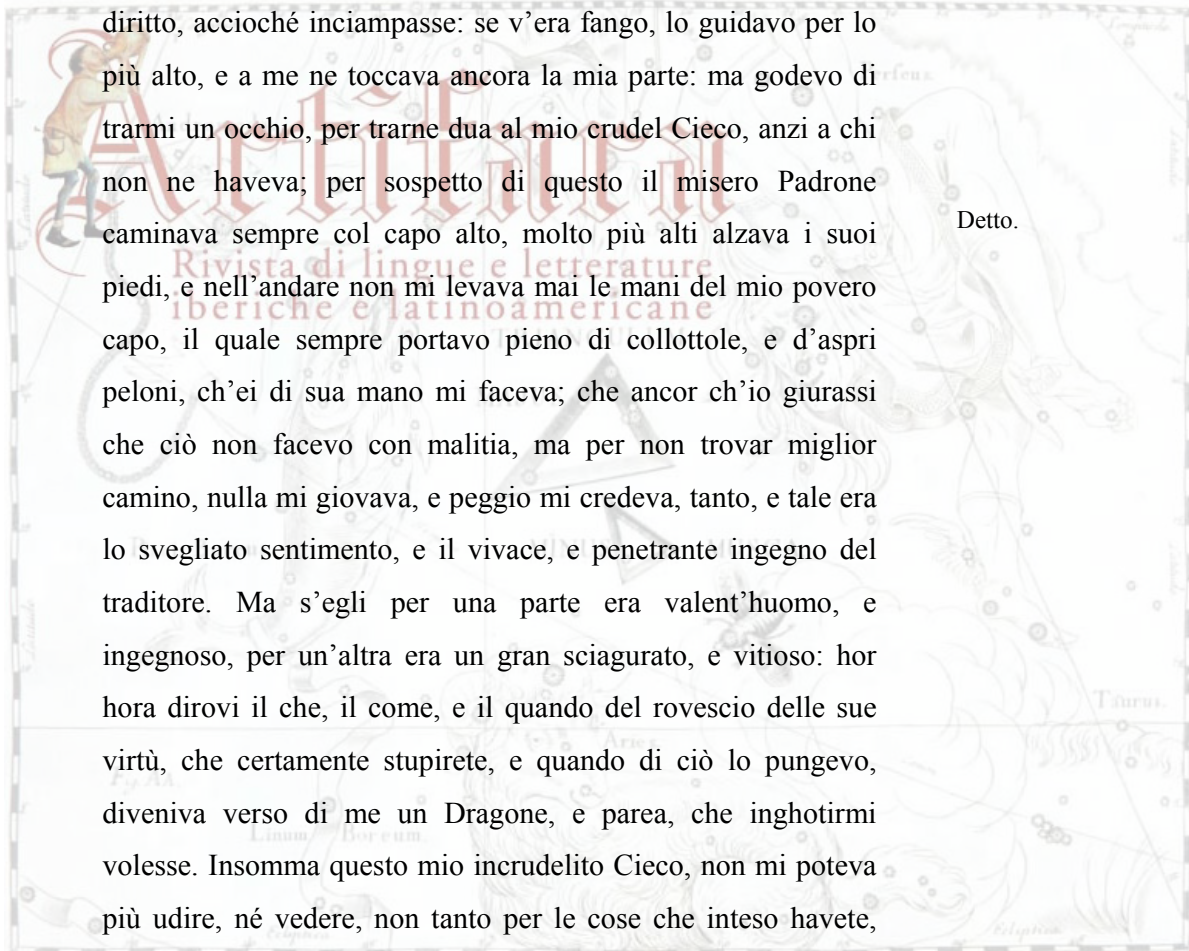
ingegnoso, per un'altra era un gran sciagurato, e vitioso: hor hora dirovi il che, il come, e il quando del rovescio delle sue virtù, che certamente stupirete, e quando di ciò lo pungevo,

diveniva verso di me un Dragone, e pareva, che inghotirmi volesse. Insomma questo mio incrudelito Cieco, non mi poteva più udire, né vedere, non tanto per le cose che inteso havete,

quanto perch'io fortemente lo riprendevo, ch'egli menasse una

vita tutta carnale, e vitiosa, mantenendo una sporca brutta, e sbellettata meretrice con le limosine, che le venivano date, e levando a lui, e a me quel vitto, che amendui, dovevamo mangiare, anzi a me solo lo levava, perché lor dui vivevano per lo più insieme una vita di questo Mondo, e io invece di pane mi

Lazariglio cerca modo di vendicarsi del Cieco.



Detto.

Cieco vitioso e come.

facevo mille segni alla bocca, e di questi mi pascevo, e quando il carnalaccio Cieco, dalla femina ne restava escluso, diveniva una furia infernale, e io pigliavo di mezo: perché ogni mosciolino gli recava noia, e egli dalla colera si rabbiava, e io facevo una buona messe, raccogliendo schiaffi, fianconi, pelli, e bastonate, e conveniva tenermele care, e ciò per una vile, e infame donna. O di quanto male son'elleno cagione. Queste

Detto.

ribalde ne' laccioli delle loro artificiose, e finte bellezze; e de' vezzi libidinosi, più di tutte le altre cose sogliono prendere non solo i savi huomini: ma anco gli incauti giovani, e molto più quegli, che ne' loro anni cadenti vanno fecondando la carne, gli uni, come da vile, e bestiale appetito, per lo bollimento del sangue spronati, e gli altri, come nella propria lor colpa, e continui vezzi perduti, che ancorché imbelli bellicosi credendosi di essere, sono abbatuti, e vinti. Et come i Parthi,

Proverbi.

Meretrici di quanto danno siano.

che fuggendo, combattere sogliono, e vincere: così queste ladre Volpi, e voraci Lupe, che succhiano il sangue, e divorano l'ossa, e il cuore de' lussuriosi huomini fuggendo gli abbattono, e vincono. Pazzi sono quelli, che si lasciano aggirare dalle ingannevoli morbidezze delle femine peccatrici: con ciò sia che benché le loro labbra ci paiano più dolci del mele stillato, e la

Parthi fuggendo vincono.

lor gola più molle della piuma, e' l collo, e' l petto più lisci, e bianchi dell'avorio, nulla dimeno il fin loro è più dell'assentio, e del fele amaro: la lingua loro è più pungente di un acutissimo coltello, e più tagliente di un rasoio: Fugga ogniuno le vestigie delle pedate loro; ne vi sia alcuno, che s'avvicini alle loro fetide caverne, nelle quali si scende all'ultimo del lor estermio.

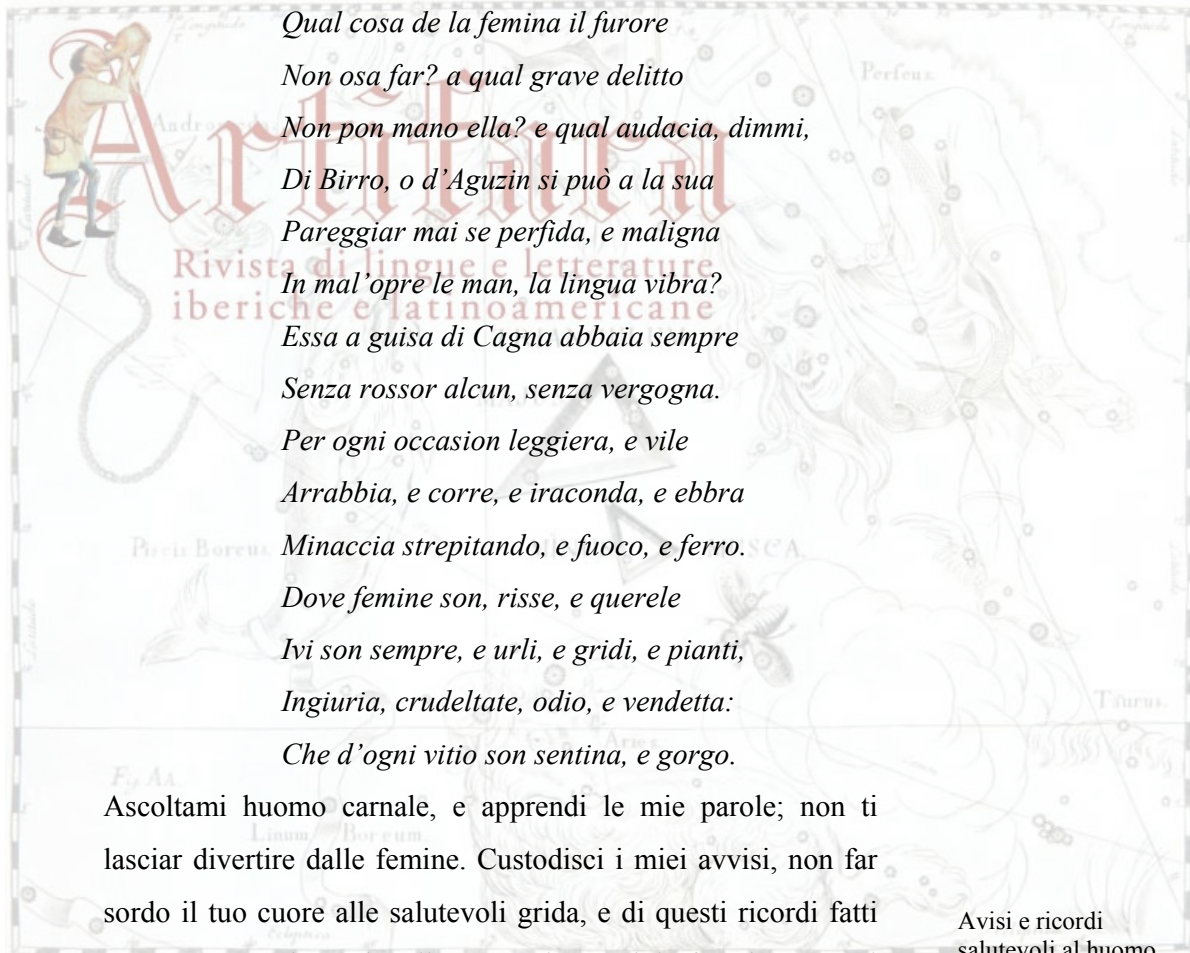
Meretrici sue ingannevoli qualità.

Male conoscono la natura delle meretrici coloro, che dai lor pestiferi, e lascivi sguardi si lasciano incapestrare. Tutto ch'esse siano per lor natura avarie, sono però ne' lor brutti appetiti sontuosissime, e prodighe, mentre che la niuna spesa

Meretrici sono avarie e prodighe.

perdonano per apparere vaghe, e pompose: Onde alcune quando da libidinoso pizzicore sono stimulate, si danno a consumare quanto hanno per isfogare la lor rabbiosa rabbia. Et è costume loro, che quando si giacciono con più huomini, divengono oltre a modo sfacciatissime; e a guisa d'immonde Arpie audacissime, e importune. Et quali sieno i lor Epiteti, Lopez di Vega gravissimo Scrittore, gli spiega con questi versi.

Meretrici epiteti
suoi quali.



*Qual cosa de la femina il furore
Non osa far? a qual grave delitto
Non pon mano ella? e qual audacia, dimmi,
Di Birro, o d'Aguzin si può a la sua
Pareggiar mai se perfida, e maligna
In mal'opre le man, la lingua vibra?
Essa a guisa di Cagna abbaia sempre
Senza rossor alcun, senza vergogna.
Per ogni occasion leggiera, e vile
Arrabbia, e corre, e iraconda, e ebra
Minaccia strepitando, e fuoco, e ferro.
Dove femine son, risse, e querele
Ivi son sempre, e urlì, e gridi, e pianti,
Ingiuria, crudeltate, odio, e vendetta:
Che d'ogni vitio son sentina, e gorgo.*

Ascoltami huomo carnale, e apprendi le mie parole; non ti lasciar divertire dalle femine. Custodisci i miei avvisi, non far sordo il tuo cuore alle salutevoli grida, e di questi ricordi fatti un vezzo pregiato al collo. Quando camini, fa, che teco si stieno; quando dormi, tienli alla guardia tua; e quando sei svegliato, conferisci con esso loro; perché il mandato è una lucerna, e la legge una luce, e la via della vita è il rimorso, che senti dalla dottrina. Guardati dalla rea femina, e dalla sua lingua lusinghevole sta lontano. Non t'innamorare della sua beltà; accioché a cenni fuor tu non rimanghi schiavo. La paga di una

Avvisi e ricordi
salutevoli al huomo
per difendersi dalle
meretrici.

meretrice a pena importa un pane, e vai, o pazzo, a perder seco l'anima, che vale più di mille tesori. Potrà alcuno ascondersi il fuoco in seno giamai, che non si cuoca, e abbruci i panni; o camminare su per le accese brace, che non si abbruci le piante de' piedi: così, se tu ti corichi con femina, e la tocchi, credi tu di partirti mondo? Se tu vai facendo adulterij, divieni povero di cuore, e oltre il mal nome, che ne riporti, vai a precipitare nell'anello delle ignominie, e corri rischio d'esser strangolato, o da pugnali malamente trattato. O quanto è amara la riuscita, che fanno i seguaci delle femine.

Sentenze.

E' prova certa, essere la femina, che concede a prezzo il suo corpo, più amara della morte. Ella è un laccio de' cacciatori, una nassa de' cuori; un tofico coperto di zucchero; una militia coperta di bene, e una fetida morte. Hoggidi non vi è alcuno, che conversi con queste bagascie, che non dia della faccia in un falimento, od in una perpetua infamia, o in un fino, compiuto mal francese; o in una crudele nemicitia, o in una vergognosa ignominia; o in una poco honorata morte. Non è buca, o voragine, dove precipiti più l'huomo, che nella casa della meretrice, percioché acciecato dalla velenosa delicatezza de' carnali piaceri si dannà, e contro se stesso si provoca l'ira di Dio: Se il giovane va con le meretrici, si contamina, e pecca; ma se il vecchio tra loro si trastulla, rimbambisce, e divien pazzo. Le meretrici disiolvono le amicitie e fanno i giovani ladri delle proprie case. La Cortegiana è un soave precipitio de' scioperati. L'amor delle femine snervò Sansone il forte, e fece idolatrare Salomone il Savio.

Sentenze.

Meretrici cagione di molti mali, e quali siano.

Detti sentenziosi.

Ma, che cosa è mai questo piacer carnale, se non un pentimento? Demostene facondissimo Oratore della Grecia tratto dalla fama di Laide, si trasferì a Corinto, alla bellezza della quale concorrevano quasi tutti i principali della Grecia:

Piacer carnale ciò che sia.

colla giunto, e con lei abboccatosi gli dimandò, quanto ella per una notte voleva per suo guiderdone: Voglio rispos'ella, cinquecento scudi. Demostene udendo lo strepitoso suono di cotanto alta voce, e di così grossa somma di danari, rispose. Signora, io non compero a sì gran prezzo un pentimento.

Demostene suo detto notabile.

Cosa frale, e volubile è la femina di mondo; ella è martello d'anime; mele attossicato; pania di scelerità, puntura d'aspe; e

Meretrice, ciò ch'ella sia.

caverna di morte: e pure non ha cosa il Mondo di cui più volentieri s'impanij l'huomo, di questa. Più facile è il passaggio dalla virtù alla Lussuria, che da quella alla Virtù. La Lussuria dishonora tutte l'età, infiacchisce la gioventù, e estingue la vecchiezza. Cornelio Scipione conoscendo, quanto fievoli fussero i soldati per cagione di cotal vitio, venendo egli alla volta della Spagna, ne privò tutto l'esercito suo di simili morbidezze, e ne scacciò più di duemila femine. Nuoce col duolo il piacer comperato.

Lussuria, effetti ch'ella cagioni.

Cornelio Scipione.

A prova lo sanno tutti coloro alla fine, che né gli stupri, né gli adulterij, e né gl'incesti inebbriati si vivono. Et questi sono gli scandali, per li quali in ogni Città sono permesse per minor male, danno, vergogna le pubbliche Meretrici, chiamate già così da' Latini, perché essercitano per mercede la dishonestà, e infame vita loro. Ma qui non finisco il mio dire, in scoprimento delle infinite ladrarie, ch'elleno cotidianamente usano co' loro drudi; onde state con attentione, che qui appresso compiutamente ve le racconterò.

Cap. V.

Gratiosa narrativa delle Tristitie, Fellonie, Furti, Inganni, Tradimenti, Sfacciataggini, Bruttezze, e importune chiacchiere, che usano le Meretrici contra gl'incauti Huomini.

Quanto sia di notabilissimo danno, e di niuna honorevolezza all'Huomo il praticare, e conservare con Donna impudica, oltre ad infiniti esempi antichi, e moderni, chiaramente lo manifesta la isperienza, madre di tutte le attioni humane, a chiunque non lo crede.

Diogene Cinico diceva, che le belle Meretrici erano simili al vino dolce, e avelenato, il quale da principio era grato; ma poi ne seguiva dolore mortale. Diceva ancora, che le Meretrici erano Regine de' Re, perché impetravano da quelli ciò, che desideravano. Chiamavale Regine degli Re, non che fossero alle mogli uguali, ma perché signoreggiavano sopra li Re, i quali non sempre ottengono dal popolo quello, che dimandano; ma non niegano alla Meretrice cosa alcuna. Tali dovevano essere quei Re barbari. Udendo uno, che inchinevolmente supplicava una Meretrice, gli disse Diogene. Che cerchi, o misero? gli è meglio non ottenere quello, che dimandi. Quasi che dir volesse, ch'è meglio essere cacciato dalla Meretrice, che ammesso: Tuttavia molti comprano a contanti il lor male, e la lor infamia.

Si fugge la pratica d'un ladro perché è infame: e non si fugge quella d'una rapace ladra, e impudica femina? non solo infame, ma vituperosissima ancora? Ma di esse chi potrebbe mai vivamente dipingere le tristitie, i tradimenti, le sfacciataggini, le lordure, le fellonie, i furti, l'importunità, le ciancie, e le

Diogene Cinico detti suoi singolari contra le Meretrici.

Meretrici lor seguaci, e come sieno.

anatomie, che usano di fare le Meretrici con i lor rasoï, come valenti barbiere spelando, e scorticando que' pollastroni, e pazzi vecchioni, che vanno a lor dietro? certo niuno. Queste sono le Circi, che incantano, e ammaliano gli huomini, se con la radice Moli a guisa d'Ulissi, non si preservano da cotanta peste. Queste, ico, sono le Morgane, le Falerine, e le Alcine da' Romanzi poeti introdotte. Queste, quand'han ben bene succhiato le sostanze de' cattivelli, e rifrustati con spese impertinenti e lor drudi gli piantano in secco scornati, e delusi. I lor gesti, i lor modi, i lor risi, i lor pianti, i lor inviti, e le loro accoglienze sono malitiosissimi zerghi, e occulatissime zifere, con le quali, come con uncini trafugano i danari, le robbe, i corpi, la fama, e l'anima de' miseri. I panni di razza, i leuti, i profumi, li specchi, i letti soffici, le sete, gli ori, i belletti, le musiche, gli uccelletti cantanti, i papagalli, i tapeti, gli origlieri, le pitture, i drappi, gli abbigliamenti, e i lisci delle lor contrafatte persone, e invetriati volti sono l'esca, e la pece, che trattiene le caterve de' lor vaghi.

Stiansi lontani i giovani dalle lor trame, perch'esse tengono sempre gli aguati de' malandrini, de' spioni, de' ruffiani, de' barri, e de' masnadieri. Le gelosie, le minaccie, le infermità, i batticuori, li sfinimenti, le lettere, i presentucci, li schiamazzi, le lagrime, le lodi, li storcimenti, i contegni, i voti, e i rammarichi son tutti infiniti; tutti simulati; tutti orditi a lor danno; e tutti apparecchiati alla lor ruina. Ma con tutto ciò si dolce, e lusinghevole infermità riputan molti il conversar con le Meretrici, che più agevole cosa stimano il biasimarlo, che' l fuggirlo. Non s'espugnano le mie porte, i miei usci con leve, o pali di ferro (disse una insolentissima Cotegiana,) ma con larghissime paghe, e sontuosi presenti. Si ricordi ciascuno a schiffare, e abhorrire l'immonda amistà di cotali ministre di

Modi zifereschi, che usano le Meretrici.

Esca, e trame delle Meretrici come, e quali siano.

Satanasso, se non vuole rimanere riccamato di scabbia, fregiato d'ulcere, marcato di fistole, miniato di stianze, bollato di crocciole e isbranato dal mal Francese.

Non sapete, che i corpi vostri sono membra Christiane? farete forse delle membra vostre membra d'una vile Meretrice? o questo no. Non sapete, che chi le s'avicina si fa un corpo con esso lei? e che chi s'appressa a Dio si fa uno spirito con esso

Il corpo nostro non è nostro.

lui? Ogni peccato, che commette l'huomo, è fuori del corpo: ma chi stramegia, come cavallo, con le femine, pecca nel corpo suo. Il corpo nostro, nostro non è: ma ci è dato in tempio dello Spirito Santo, essendo comperati a gran prezzo da Christo N.S. e Dio. Contenersi dee dalle Meretrici, sì perché non ci fan figliuoli, (e se pur ne fanno, o son incerti, o son posticci) sì perché non amano noi; ma solo i nostri danari, e le nostre

Facultadi. Diogene veggendo un giovanetto uscir di casa d'una di queste infami Meretrici tutto per vergogna vermiglio per haverlo incontrato, disse: non è vergogna, o giovane, che tu esca di cotal luogo: ma è ben infamia il dimorarvi, e non sapersene sbrigare. Il Cavalier Giuseppe Spinelli Dottor di legge ad un amico suo, che ginocchione supplicava in Venetia gratia d'una notte da una Cortegiana, gli disse a confidenza;

Diogene suo detto.

Deh misero te, quanto meglio ti risulterebbe il non impetrar questa gratia, che ottenerla? Non è vischio più tenace per invescar l'anime nostre, e ritenerle dal volo lor verso il Cielo della sofisticata, e mentita beltà d'una mercenaria, e sventrata femina. Qual indegnità, qual vizio, quale bestialità paragonare si può al costume di colui, che a guisa di stallone annitrisce al comparir d'una femina vile, e infame? come può esser ingenuo, né libero colui, al quale una meretrice limita la vita, e impone le leggi? se lo chiama, le vien humile innanti, come abiettissimo pecorone; se lo scaccia, si parte dolente, e tristo; se gli chiede,

Giuseppe Spinelli, suo detto.

Vile conditione dell'huomo quale.

Detto notabile.

Detto notabile.

si spoglia; se lo minaccia la teme. Come non è cosa più vituperosa, che l'esser di continuo preda della carne, così non è cosa più gloriosa, che il vincerla. Chiudansi gli occhi all'aspetto delle impudiche femine, i cui sguardi lascivi, e inanellati crini sono tenacissimi viluppi degli animi nostri. Mele avvelenato e mortifero sono i lor baci, i lor complessi, le lor parolette e tutte le lor creanze.

Chiuder gli occhi si dee e ciò perché.

Qual più vergognosa impresa può far l'Huomo, che consumarsi dietro a gli appetiti d'una impurissima Meretrice, e divenir vasallo d'un pezzo di carne, il cui essercitio non è altro, che fetido sterco nel divin cospetto? Come comparir ponno in luce coloro; che con le puzzolenti labbra (non dirò più oltre) mostrano la stolidezza del lor cuore, e la infamia delle lor menti? sordissimi, e d'ogni atroce gastigo son degni quegli, che a malvagio uso adoprano l'humane membra. O quanto mal si veggono quelle Cittadi, quando i lor Governatori liberano, e condannano ingiustamente altrui a' preghi d'una buffoniera, e d'una fucina di lussuria. E quanti Signori vivono, ch'a voglia delle lor bagascie governano le lor case, i lor sudditi, e le lor terre? Quanti credendosi di trovar sotto i rasi e gli ormesini delitie, e morbidezze, si sono trovati ammorbati, e a guisa di cavallacci sfregiati da i guidaleschi, e dalle scorticature cadono in un pelago di piaghe, e di miserie? Quanti prima coloriti, e carnosì, squallidi, e smedollati divengono? e la libidine è la lor fattucchiera, e la strega, che nella dishonestissima lor disciplina li mantiene, anzi gli sepelisce.

Huomo vassallo di fetida puzza, come sia.

Meretrici ottengono ciò che a lor pare con alcuni.

Troppo sozza cosa è, che la più vile, e immonda parte, che habbiamo, ci signoreggi, e ci spogli d'arbitrio. E se in cospetto d'alcuno si vergogna l'huomo di porsi all'atto venereo; perché in cospetto de li Angeli, e di Dio non si vergogna? Non permette Iddio, che sopra le forze sue alcuno tentato sia. Far si

Detti notabili.
Ammaestramenti
contra la lussuria.

può dunque resistenza co' digiuni, con l'orationi, con la spiritual lettione, con gli esercitij di carità, e col fuggir le occasioni. Grande è la pugna della carne per certo: ma che cosa non si può col Divino aiuto? a cui non è largo, e pronto del suo soccorso Iddio? a quegli, che non gli credono, non lo pregano, e non se ne confidano. Deboli siamo senza lui: non è si picciol vento, che non ci abbatta: ma se lui favorevole haveremo, niuna

cosa impossibile; niuna contraria ci avenirà. Periglioso è il sentiero, che ci fa nelle miserie miserrimi, se non si ritratiamo.

Ma ci è una lega de' Pazzi, a i quali più aggrada il puzzone, e il lezzo delle vettureggianti femine, che tutti i profumi d'Arabia: essi poi alla fine spolpati dopo l'haversi marcito 'l cervello, con l'ossa sgangherate, e scommesse, restano per simulacri al Mondo di deplorabile infelicità. Non senza mistero i Poeti finsero, che le Muse, e Pallade servassero incontaminata la loro verginità, perciocché non è vitio, che più scemi il cervello, e la memoria a gli huomini, che la smoderata libidine. Si rintuzzano gl'ingegni, quantunque acuti, a i prodighi della genitura, e del lor sangue.

Dove non è pudicitia, ivi non alberga il senno. E come può la sapienza, ch'è cosa divina, con le immonditie de i lussuriosi essercitij albergare? Non è cosa, che più macchiato habbia il nome di Giulio Cesare, di Augusto, e di molti altri Cesari, che l'esserne i libidinosi piaceri dissoluti. Queste ci spogliano spesso dei beni di fortuna non solo; ma di quegli di natura, e di gratia. Esse sono seminatrici di zizanie, e di bisbigli, e infamatrici delle honeste Donne. Quante Pasife per la fuocosa libidine loro a vacche somigliantissime hanno gli huomini ne gli inestricabili labirinti condotti? Quante Clitennestre per trovarsi con altri huomini, che co' mariti, della lor morte sono state cagione? Quante Messaline non contente dell'honorato

Detti.

Cesari macchiati per la Lussuria.

Fregi delle Meretrici: quali.

Pasife

Clitennestre.

Messaline.

commercio d'huomini nobili si sono date in preda del pistore, dello stalliero, e del guattero? Quante alla crudel Medea somiglianti si han lordate le mani nel sangue de' lor parenti? Quant'Elene hanno recato seco la ruina de' regni, non che delle famiglie? Che danni non danno? Che strage non menano seco le rubalde, e lussuose femine? Vedete la cecità de' fornicatori, che chiamano amiche le lor nemiche, vita le lor micidiali, e bene il lor male.

Medea.

Elena

O pernicioso diletto, o calamitosa, e essecrabile conditione, il vedersi asciugare il sangue, succhiare le vene, e rubare le sostanze dalle svergognate femine; per loro i fratelli si dividono, i figliuoli da i padri si partono; e le madri da i lor carissimi pegni abbandonate sono. Esse spesso sconciano le gravidanze, e se pur n'esce il parto, come dalla licentiosa Agrippina Nerone, e dall'impudica Faustina Commodo, due mostri della Romana potenza, così da loro per lo più nascono scelerati figliuoli. Tramutano esse, come di Circe, e di Medusa si favoleggia, i lor amanti in bestie, e in insensibili sassi: e non dimeno molti, che fanno dietro lor le pazzie, come Buoi al macello condotti, non s'aveggono, ch'elle sono il diluvio, e lo stratio delle lor facultà, e della lor vita.

Cecità degli
Huomini qual sia.

Agrippina.

Faustina.

Circe.
Medusa.

Che altro sono gli alberghi delle Meretrici, che sepolture piene d'immonditie, e di puzza? in che differente è un indemoniato da un lussurioso, ch'a ogni vista di bel corpo di Donna si dibatte, o stupido si rimane? egli benché ignudo per le strade non vada, non ha però quelle vestimenta, di che vestir si dee l'huomo; benché co' sassi no si batta, si ferisce almeno, con le scelerate voglie, le quali de' sassi son più dure, e aspre. Un cotal'huomo, ch'a guisa di Toro cacciato da tafani va tutto il dì rimescolandosi con le Meretrici, e tutto perduto ne' brutti piaceri della carne dorme ne' sepolcri de' Lupanai, chi non lo

Huomini stolidi di
libidine quali.

giudicherebbe degno dei ceppi, e delle catene? Non sanno quegli, che vanno dietro a cotali cattività, che le femine prostitute sono ostinatissime bestie, e truculentissime furie, che isbuccano da' lor aguati e detrimento della sciocca gioventù? Quanti dolori, quante offese, quanti pericoli, quante pugne, quante vergogne, quante contese agitano di continuo gli animi degli adulteri, e de' fornicatori?

Le Meretrici non sanno amare: ma insidiare. Sempre sono a consulti, come possano spogliare, imbolare, e impaniare i loro babbioni. Elle sempre con le loro false lusinghe, co' riti infiniti, con le mentite lagrime, co' simulati sospiri, co' spasimi fallaci, quando per le maniglie, quando per l'anella, quando per il vezzo di perle, quando per li rasi, per gli ormesini, e velluti, quando per lo ventaglio, quando per la collana, quando per la pigione, e quando per l'adobbamento della casa affrontano i mentecatti loro seguaci, e li spogliano. Le lupe sempre hanno sete, sempre fame, sempre qualche vogliuzza da sfogare. Esse poi con incantesimi, e veneficij; col cangiare spesso abiti, e color di volto, e col dipinger la bocca d'alcun vago sogghigno, e d'un ladro sorriso ammaliano i corriivi babuacci. Che dirò io delle gravidanze finte, de' falimenti astuti, delle smanie lascive, e de' contegni arteficiosi; onde grappano i loro favoriti mal condotti, e annullano le lor sostanze? Amari sono i lor piaceri, velenati i lor vezzi, e misleali le lor proferte. Chi può mai confidarsi di quella, i cui complessi son venderecci, i cui baci non si scroccano, e i cui trattenimenti costano il sangue? Non mancano le volpi, che ruffianeggiando tramano le ruine a gli incauti, e tenendo in dubbio le speranze loro, li fan arrabbiare. Turi dunque l'orecchie al canto di queste Sirene immonde chi vuol giungere a porto di salute. Ma è tempo, che io ritorni a seguitar di dire la mala vita del mio padrone, e continuare la mia non molto dissimile dalla sua.

Detti.

Meretrici lor operationi a distruzione degli Huomini.

Cap. VI.

Si raccontano avvenimenti ridicoli, e ingegnosi seguiti tra'l Cieco, e Lazariglio; e come egli da lui si partì, prendendone non picciola vendetta.

Havete inteso la mala vita, che tenea il maledeto Cieco; e perché lo dissuadevo dal mal oprare, sempre andava investigando qualche cagione, per potermi poi spilluccare a suo modo. Et accioché vediate fin dove s'estendeva l'ingegno di questo astuto mio padrone, vi narrerò un caso, dei molti, che seco mi occorsero, nel qual parmi, che mostrasse la sua molta astutia. Quando uscimmo di Salamanca, il suo motivo fu di venire alla Città di Toledo, perché diceva quivi essere la gente molto ricca, ancorché non molto limosiniera, e fidavasi in questi proverbi, che più dà l'avarò, che lo spogliato e lo spilorcio spende più del liberale; e a' sottili cascano le brache; e che niuno divenne mai povero per far elemosina: perché chi dona ai poveri impresta a Dio; e chi dona a' bisognosi, non havrà mai bisogno; però fa bene a non guardarsi a cui. Così venimo a questo camino, per i migliori Villaggi, e Terre, e dove trovammo da far buona raccolta, e guadagno, qui ci trattenivamo; e dove non si vedeva nulla, il terzo giorno facevamo S. Giovanni, S. Michele, e S. Martino in un istesso tempo.

Avenne, che arrivando ad un luogo, nomato Almorox, al tempo delle vendemmie, uno gli diede un grappolo di uva d'elemosina, e come sogliono ne gli cesti esser malmenati, e anco perché in quella stagione l'uva era troppo matura, le si sgranava il grappolo nelle mani, e a volerlo mettere nella tasca havrebbe patito molto: laonde veggendosi il Cieco ad un tal

Proverbi.

Avenimento
ridicoloso di un
grappolo di uva.

partito, e' si risolse di farmi un banchetto, si perché non lo poteva portar sicuro, come per regalarmi, e con questa sua attione rendermi consolato, essendo che quel giorno mi haveva dato molti buoni schiaffi, e rabbiosi pelloni di tempie. Finalmente egli si pose a sedere, e io appresso a lui sopra di un argine, e dissemi. Lazariglio, hora io voglio usar teco una liberalità grandissima, e è, che amendue voglio mangiamo questo grappolo di uva, e che ne habbi tu tanta parte come io, e voglio, che lo partiamo in questa maniera; tu beccherai una volta, e io un'altra con patto espresso, che tu mi prometti non pigliare per ciascuna volta più di un grano, e io ti prometto di fare lo stesso, finché lo finiamo, che così tra te, e me non vi sarà inganno, e lo mangeremo in pace, e con carità. Fatto in tal modo il nostro accordo incominciassimo a mangiar l'uva: ma subito al secondo tratto il traditor del Cieco si mutò di proposito, e cominciò a pigliarne a dua a due imaginandosi, ch'io doveva fare lo stesso. Io come vidi, ch'egli rompeva il patto, non mi contentai di gire del pari seco, anzi lo trapassai d'un punto più, e alle volte venendomi il comodo raddoppiava la partita. Finito il grappolo, stette il mal Cieco alquanto sopra di sé co'l raspo in mano, e menandolo tra le dita il capo intorno intorno, dissemi. Lazariglio tu mi hai ingannato e giurarei, che tu hai mangiato l'uva a tre a tre, e anco a quattro. Messere, certo io non ne mangiai niente più del mio dovere: e perché di me sospettate questo? Mi rispose il sagacissimo Cieco; sai tu a che m'accorgo, che ne hai mangiato a tre, e a quattro? perché dopo ch'io le mangiava a due a due, e tu tacevi. Io risi tra me, e benché fussi fanciullo, notai molto la discreta consideratione del padrone; il quale mi prese a dire.

Lazariglio voglio che tu sappi un fatto accortissimo di Sanchio il cacciatore Cieco, il quale molte volte nella caccia faceva la

Cieco, sua liberalità quale.

Cieco di sottilissima accortezza e come.

Sanchio Cieco
Cacciatore
celeberrimo sapeva,
ov'erano i nidi de gli
animali.

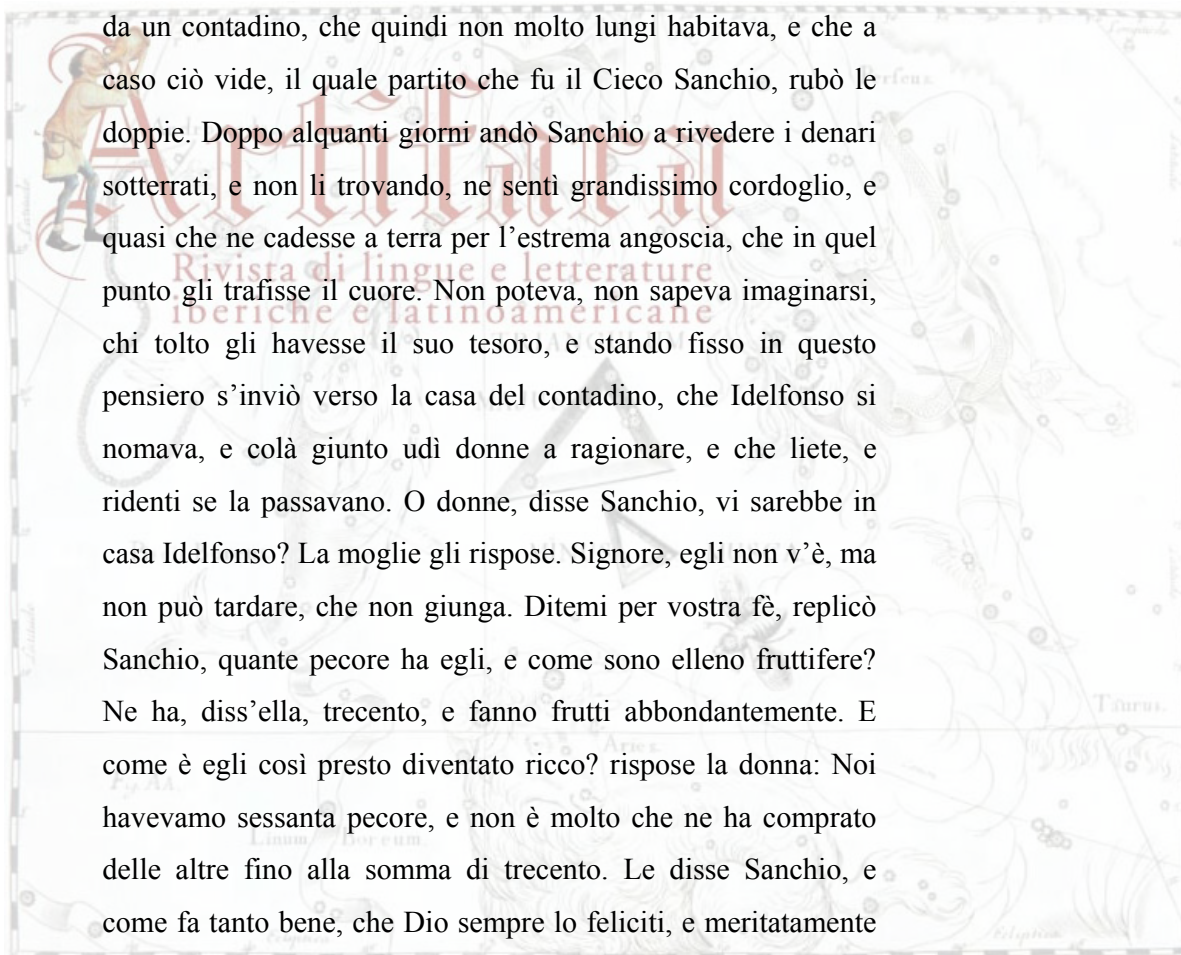
scorta al Principe Don Carlo, mostrando non solo a lui, ma anche a quei Signori, che l'accompagnavano, e c'havevano il lume de gli occhi, i nidi, e i luoghi, ove stavano le fiere. Ma nota un'altra maraviglia più maravigliosa di questa.

Haveva Sanchio mille doppie d'oro, e per ciò viveva con molta noia, dubitando che rubate le fussero: onde deliberò di sotterrarle in un campo, e così mentre le seppelliva, fu veduto

Altra sottile
accortezza di
Sanchio Cieco.

da un contadino, che quindi non molto lungi habitava, e che a caso ciò vide, il quale partito che fu il Cieco Sanchio, rubò le doppie. Dopo alquanti giorni andò Sanchio a rivedere i denari sotterrati, e non li trovando, ne sentì grandissimo cordoglio, e quasi che ne cadesse a terra per l'estrema angoscia, che in quel punto gli trafisse il cuore. Non poteva, non sapeva immaginarsi, chi tolto gli avesse il suo tesoro, e stando fisso in questo pensiero s'inviò verso la casa del contadino, che Idelfonso si nomava, e colà giunto udì donne a ragionare, e che liete, e ridenti se la passavano. O donne, disse Sanchio, vi sarebbe in casa Idelfonso? La moglie gli rispose. Signore, egli non v'è, ma non può tardare, che non giunga. Ditemi per vostra fè, replicò Sanchio, quante pecore ha egli, e come sono elleno fruttifere? Ne ha, diss'ella, trecento, e fanno frutti abbondantemente. E come è egli così presto diventato ricco? rispose la donna: Noi havevamo sessanta pecore, e non è molto che ne ha comprato delle altre fino alla somma di trecento. Le disse Sanchio, e come fa tanto bene, che Dio sempre lo felicitì, e meritatamente dee essere perch'è huomo da bene. Signore, ridisse la donna, io non so come; sapete bene, che voi altri huomini non dite mai nulla de' fatti vostri alle vostre mogli. All'ora Sanchio le disse; havete ragione ma donna: e qui si tacque.

Non molto stette, che giunse il Contadino, il quale preso per mano da Sanchio, e come in consiglio segreto così gli disse.



Sappi Idelfonso mio, ch'io confido molto in te, e però a te sono ricorso per aiuto, e per consiglio. Io mi trovo haver tre milla doppie d'oro, mille delle quali io ho riposte in un luogo sicuro, che niuno lo sa, altro che io; di queste altre due milla vivo in gran pensiero, perché anche queste vorrei metterle in buon luogo; però se tu così mi consigli, riporrò le due milla appresso alle altre mille, ch'io lo reputo luogo sicurissimo; che ne dici tu? Idelfonso vide per lui all'hora; non aperto, ma spalancato il

Cielo, veggendosi soavemente tante gratie piovere sopra di lui, e a Sanchio così rispose. Signor mio, più volte ho udito dire a mio Avo, gentilhuomo, e cavaliere honorato, che ricchezza mal disposta a povertà s'accosta: però vi consiglio a riporre le due milla doppie appresso le altre, essendo, come dite, sicurissimo il luogo. Così voglio fare, rispose Sanchio, e del tuo buon consiglio te ne ringratio, e prego Dio, che ti dia ogni felicità, e da lui si parti. Ad Idelfonso sommamente piacque questo consiglio, tenendosi sicuro d'esserne padrone; e non così presto fu partito il Cieco, ch'egli si prese le mille doppie, e correndo innanzi andò a riporre i denari, onde gli haveva presi, credendo con quest'hamo di far presa del pesce grosso. Sanchio il Cieco pian piano andò al luogo, e ritrovatovi le doppie, le pigliò, e ad

alta voce disse. O Idelfonso, se vi sei, assé, che a me pare, ch'io vegga più di te, che hai gli occhi sani. Verrai dimani, che vi troverai le tre milla doppie; al quale per così rea novella gli saltò un batticuore, che in breve morì. Chi solo si consiglia, solo perisce: A bene s'appiglia, chi bene si consiglia. Idelfonso non volle tempo da consigliarsi, e però, per esser stolto, egli perdé molto; e il perdere fa cattivo sangue; e chi perde si gratti. Si che, Lazariglio, non tutti quelli, che ci veggono, sono savij, come ne anche tu, che m'ingannasti nel mangiare l'uva, e più alte cose ti andarò iscoprendo, come ben sai, ch'io più di te

Proverbi.

Proverbio.

Proverbio.

l'intendo; ma guardati di non m'ingannare, perch'io, ancorché cieco, me ne accorgerò. Io tralascio molte sue gratiose, e belle accortezze per non essere prolioso, perché voglio narrarvi la licenza, ch'io presi nel partirmi da questo mio primo padrone, e con questo por fine alle burle, che l'un l'altro ci facevamo, per l'impacienza, che amendue havevamo, perché non vi è bene senza pene; ne huomo senza difetto.

Proverbi.

Eravamo in Ascalona, villa del Duca d'Ascalona, alloggiati in un albergo, quando il Cieco mio padrone mi diede un pezzo di Salsiccia, che subito gliela dovessi arrostire; ma essendo la Salsiccia grassa, e volendola similmente mangiarla grassa, cavò un maravidis della borsa, e ordinomi, ch'io andassi a pigliarli tanto vino alla taverna. Il Diavolo mi pose la comodità dinanzi a gli occhi, la quale (come si suol dire) fa l'huomo ladro; e fu, che presso il fuoco v'era una rapa picciola della lunghezza, e grossezza della Salsiccia, ma verminosa, che per la pignatta non era buona, e come cattiva era stata gettata via: e all'hora non vi essendo altri, che noi due, mi venne una voglia, e appetito grande di mangiarmi la salsiccia da me solo, spronato a ciò fare dal suo saporoso odore, non riguardando a quello, che succedere mi potesse.

Avenimento gratioso della Salsiccia del Cieco.

Proverbi.

Hora per adempiere il mio desiderio, lasciai ogni timore, e mentre il mio Cieco scioglieva la borsa, e da quella ne cavava il maravidis, io, ch'ero più lesto di lui, cavai la salsiccia dallo spiedo, e con leggiadra prestezza in sua vece ci misi la rapa. Il cieco mio padrone, datomi il danaro per il vino, pigliò per il manico lo spiedo, e cominciò a girarlo intorno per arrostire la salsiccia, la quale s'era fuggita per non essere arrostita per i suoi demeriti. Io me n'andai per il vino, e nel camino non tardai a tragugiarmi la salsiccia; e quando giunsi a casa trovai il mal Cieco, che tenea tra due fette di pane ben stretto la rapa, la

Lazariglio ruba la Salsiccia al Cieco, e come.

quale ancora non aveva riconosciuta, non havendola tentata con la mano. Egli mi addimandò il boccale dal vino, e da me havuto, si pose quelle due fette di pane alla bocca, che pensandosi pigliare tra' denti parte della salsiccia, si trovò freddo con la fredda, e mal buona rapa in bocca: onde del caso accorgendosi, subito s'adirò, e dissemi. Che cosa è questa Lazariglio? Grandissima tramutatione sento nella mia bocca.

Deh sfortunato me, diss'io, ci sarà qualche novella da dire? volete forse, senza veruna mia colpa, incolparmi di cosa che io sia innocente? non vengo hor hora da pigliar il vino? Non vedi tu, mi disse il tristo Cieco, che questa è rapa, e non salsiccia? Eh messere qualcheuno sarà stato qui, e per burla mi haverà fatto questo. No, no, diss'egli, io ho sempre tenuto il spiedo per il manico, né qui v'è stato altrui, che tu, e io. Non è possibile, io gli replicai, e incominciai a giurare, e a spergiurare, che di tal cosa, non ne sapevo niente; ma poco mi valse, perché l'astuto Cieco sapeva più de' quattro assi, e dissemi. Lazariglio tu m'hai fatto il ladroneccio, io lo so di certo, perché, chi si scusa senza esser accusato, fa chiaro il suo peccato. Eh messere, qualche mal animo m'avete addosso, perché, chi il suo cane vuol ammazzare, qualche scusa sa pigliare. Non è così Lazariglio; tu ti vorresti coprire col mantello d'altri: mala non ti anderà fatta e tutto ad un tempo si levò da sedere, e mi prese il capo, e cominciò come buon Bracco Francese ad odorarmi più fiate, ma non contento, e sodisfatto, e per meglio chiarirsi della verità mosso dalla sua arrabbiata passione, egli mi aprì la bocca più del dovere, e senza rispetto alcuno mi pose il suo lungo, grosso, e affilato naso in bocca, che per la colera gli era molto cresciuto, sì che con la punta di esso mi giunse nel gargarile: onde, così per la paura, ch'io havevo, come per la brevità del tempo, che non era stato bastante a far che la infelice salsiccia

Il Cieco s'aggorge essergli stato fugato la salsiccia.

Proverbio.

Proverbi.

Proverbi.

Cieco astutissimo, e come.

si fusse condotta nello stomaco, e anco (il ch'è più importante) perché il bestial Cieco col severo giudizio dello inconsiderato suo nasoffione m'hebbe ad affogare. N'avvenne, che il ladro, e la golosità mia si manifestarono, e che si restituì il mal tolto al suo padrone; perché prima che il barbaro Cieco cavasse dalla mia bocca il suo trombone, tale alteratione senti 'l mio stomaco, che andò ad urtare nel furto di forte, che il suo nasone, e la mal

Cieco trovo la
salsiccia rubata, e il
ladro, e lo gastiga.

masticata salsiccia in uno stesso tempo mi uscirono di bocca. O misericordioso Iddio, fussi stato all'ora sepolto, che già io ero morto. In quel punto mi caderono adosso tutte le perversitadi.

Tanto fu il coraggio del crudel Cieco nel mal trattarmi, che se al romore non correivano persone, certo non mi lasciava con la vita. Le buone genti mi cavarono dalle mani sue, lasciandogliele piene di quei pochi capelli, ch'io haveva, e tutto graffiato il viso, e scorticato il collo, e la gola: e tutto ciò molto ben meritavo, poiché per la mia malvagia golositade mi venivano tante, e così horribili persecutioni. Insomma, chi mangia l'oca del Padrone, quando che sia, caca le piume; e tanto va la gatta al lardo, che vi lascia le zampe: così intervenne a me; ma con la sofferenza si vince ogni fortuna avversa; e chi ha pazienza, vede le sue vendette; e bisogna haverla. A tutti

Proverbio.

quegli, che ivi erano, e che vi ci venivano, raccontava l'irato Cieco tutte le mie picaresche malitie, e due, e tre volte gli ne dava lor compiuto conto, così di quelle del boccale, e del grappolo di uva, come di questa della rapa. Era il ridere di tutti tanto grande, che tutta la gente, che per la strada passava, entrava a vedere la bella festa, e di me pigliavansi il giambo: ma con tanta gratia, e buon garbo narrava il mal Cieco i fatti miei, che ancorch'io fussi così mal trattato, e che fortemente piangevo, parevami fargli gran torto, se non ridevo anch'io con gli altri; e all'ora vie più si moltiplicavano le risa, e ciascuno

Il Cieco a tutti
narrava i misfatti di
Lazariglio.

Proverbio.

Proverbio.

mi dava il pepe: e io tra me gli rispondevo; non burlare Zimignano: lasciatemi nel mio nido, se non manderovvi tutti all'Uccellatoio. Mentre queste cose passavano, io m'avvidi d'una notevole dappocagine, e codardia mia, ch'io commisi: e ciò fu, in non haver levato il naso dalla faccia al Cieco: per il che da me stesso mi malediva, che havendone havuto così bella commodità, non l'havevo messo in esecuzione: e tanto più, che di già haveva fatto più della metà del camino, perciocché con il solo stringere li denti mi restava in casa così grosso capitale; che sendo il nasone di quel ribaldo Cicero, per avventura l'havrebbe meglio ritenuto lo stomaco, come cosa aromatica, e stomacale, che non fece della salciccia; che non se ne fusse comparsa, potevasi sicuramente negare l'istanza. O volesse Iddio, che l'havessi fatto, che ad ogni modo tanto saria staro; e quello, ch'è meglio, sarebbe il manigoldaccio rimasto, e senza salsiccia, e senza naso: ma pazienza, disse il Lupo all'Asino; e mi conviene cucire a reffe doppio; e lavorare sott'acqua; che ad una tal carne ci bisogna un tal coltello; ben presto ci rivedremo; e a chi leva, leva. Finalmente la padrona di casa, e quelli, che ivi si trovavano, ci fecero far pace insieme; ma per lui fu quella di Marcone, che le acconciava tutte all'ultimo; e tra la pace e la tregua, guai a chi la leva: e con il vino, che per bere gli havevo portato mi lavarono la faccia, il collo, e la gola, sopra di che il mal Cieco sempre mi motteggiava, dicendo. In verità, più vino mi consumma questo mio garzone in lavande di vino in un anno, che non ne bevo in due. Certo Lazariglio, che tu devi haver più obbligo al vino, che a tuo padre, perch'egli una sol volta ti generò; ma il vino mille ti ha dato la vita. E quivi narrava quante volte mi haveva rotto la testa, e graffiato la faccia; co 'l solo vino sempre, e subito m'haveva risanato. Dicoti (diceva egli) se huomo al Mondo dev'essere felice per

Lazariglio si pente di non haver mangiato il naso al Cieco.

Detti.
Proverbi.

Il Cieco co'l vino medica Lazariglio.

Lazariglio obligatissimo al vino e ciò perché.

vino, certo lo sarrai tu: e ridevano molto quegli, che mi lavavano, nell'udire questo suo burlevole cinguettare; ancorché io negassi qualunque si sia cosa. Ma il pronostico del Cieco non riuscì in tutto bugiardo, e da quella fiata in qua, molte volte mi ricordai di lui, che senza dubbio egli dovea avere lo spirito di Merlino, e mi rincesce delle offese, ch'io gli feci, ancorché assai bene a mio costo ei si pagasse, considerando quello, che quel giorno mi disse riuscirmi vero, come udirai nel corso di questa mia vita. Havendo veduto questo mal trattamento, e le pessime burle, che 'l Cieco si prendeva di me, determinai in tutto, e per tutto di lasciarlo; e perché già m'ero risoluto, e gran voglia io ne haveo, con questa ultima, e mala burla, ch'ei mi fece, affermai, e confermai vie più questa mia risoluzione, la quale poscia misi in esecuzione. Attendimi, che udirai ciò, ch'io feci, e poi ridi, e stupisci.

Il giorno seguente uscimmo per la villa a chieder elemosina, e perché haveva piovuto la notte, e tuttavia pioveva bene anche il giorno, se n'andava il Cieco dicendo orationi sotto certi portichi, che in quel luogo erano, ove punto non si bagnavamo; ma venendo la notte, e la pioggia non cessando, anzi crescendo, dissemi il Cieco: Lazariglio quest'acqua è molto ostinata, e quanto più si va facendo notte, tanto più continua, e cresce; farà bene, che ci riduciamo per tempo all'albergo. Per andarci havevamo a passare un canaletto non picciolo, che passava pel mezo della strada, che per la molt'acqua, che cadeva, s'andava facendo più grande: Risposi al Cieco, e gli dissi. Messere il canale, ch'è qui è molto grande, ma se volete, io veggo per dove traversar possiamo la via, senza bagnarci, perché colà ella si restringe molto, e con un salto passeremo a piedi asciuti. Parvegli buon consiglio, e dissemi. Intelligente, e discreto sei, e per questo io ti voglio bene; menami a quel luogo, ove il canale

Historia della vendetta fatta da Lazariglio contro'l Cieco.

si stringe, accioché non ci bagnamo, che sendo hora d'inverno, l'acqua fa male a massime portando i piedi bagnati, che è contra la sanità, perché chiunque vuol vivere sano, osservi d'haver asciuto il piede, calda la testa, e nel resto vivere da bestia; e lontano da Città, lontano da sanità; e perciò, chi non fa, come l'Oec, la sua vita è breve, e poca; e chi vuol star san, pisci spesso, come fa il Can. Io, che vidi il negotio pronto a'

Detti, e Proverbi.

miei disegni, lo trassi di sotto li portichi, e lo condussi, e guidai diritto ad un pilastro di pietra marmore, ch'era nella piazza, e sosteneva un gran peso di fabbriche, e gli dissi: Messere, questo è il più stretto passo, che sia nel canale: e perché pioveva forte, e il Cieco tristo si bagnava, e per la fretta, ch'egli haveva d'uscire dall'acqua, che sotto haveva, e che sopra gli cadeva; e quello che importa più, perché all'ora egli stesso si acciecò l'intelletto, per darmi occasione di prender di lui vendetta, fidosi di me: non è ingannato se non, chi si fida; ma chi non ha fede, non ne può dare; e chi si fida, è gabbato: così avvenne al Cieco, il quale mi disse: Ponimi ben bene al diritto, e poi salta tu il canale. Io ben bene lo posi diritto al pilastro; e dissegli: Messere, io vado, e subito diedi un salto, e oltre mi trovai, e mi posi dietro allo stesso pilastro, come se io aspettassi un incontro di terribile, e furioso Toro, e gli dissi. Su, via Messere, saltate quanto mai potete, che benissimo venirete da questa parte. Non così presto ebbi finito di dirglielo quando il povero, e infelice Cieco, come un Capriolo, e con la maggior forza, ch'ei mai puote si pose in ordine, e pigliando un buon passo addietro di corso per far maggior salto, con prestezza, e forza gagliarda si slanciò verso di me, e così forte, e robustamente diede del capo nel duro pilastro, che risuonò, come s'egli avesse urtato in una gran campana, e subito cadè addietro, quasi che morto, havendosi spezzato il capo in due

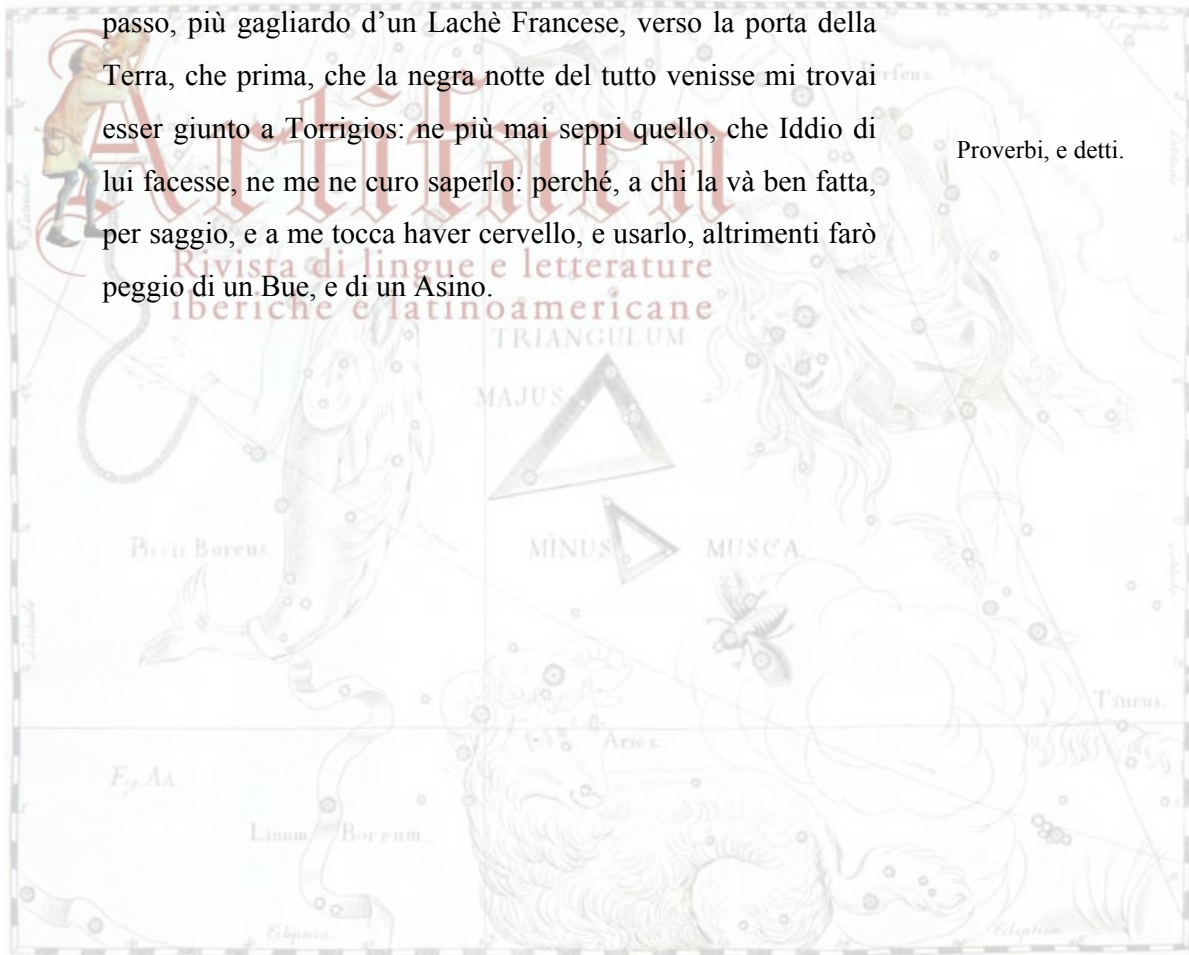
Proverbi.

parti. Dimmi Cieco ribaldo (dicevo tra me) come odorasti la salsiccia fino nello stomaco, e non il pilastro? non ti diss'io, che la vendetta non piomba in fretta; e che di cento anni ha ancora i lattiuoli; questo no è stato magro, ma ben si buon riscatto; Dio habbi cura di te, e nelle sue mani ti raccomando: e ciò dicendo mi posi la via tra le gambe, lasciandolo in poter di molta gente, che colà s'era unita per soccorrerlo: e io m'inviavi di trottare

Detti, e proverbi.

passo, più gagliardo d'un Lachè Francese, verso la porta della Terra, che prima, che la negra notte del tutto venisse mi trovai esser giunto a Torrigios: ne più mai seppi quello, che Iddio di lui facesse, ne me ne curo saperlo: perché, a chi la vâ ben fatta, per saggio, e a me tocca haver cervello, e usarlo, altrimenti farò peggio di un Bue, e di un Asino.

Proverbi, e detti.



Cap VII.

Lazariglio s'accomoda a' servigi d'un Medico avaro, del quale si narrano alcune spilorcerie piacevoli: Lodasi la sobrietà: si raccontano detti, e fatti gravi, e sententiosi: e s'apportano molte altre cose notabili.

In un istesso tempo io mi vendicai del Cieco mio primo padrone, e mi ridussi a salvamento in luogo sicuro; e in ciò fare hebbi un animo più che generoso, e quasi, che simile a quello d'un Cavalier Borgognone, il quale sendo stato privato della sua dama, che in moglie li era stata promessa, ne prese, (più che non feci io) giusta vendetta. Eccovi il proprio fatto. Ruberto Imperatore di Costantinopoli havendo lungo tempo dato mostra di buon Principe, ingannato dal Demonio, s'innamorò di una bellissima fanciulla, la quale era promessa in isposa ad un Cavalier Borgognone, che Lodovico si chiamava, grande di nobiltà, e molto più di Stati, e che all' hora al servizio dell'Imperadore si trovava. Ruberto con belle maniere ottenne la volontà della madre di lei, e appresso ottenne anche quella della figlia, la quale prese per moglie, e fecela giurare, e ubbidire come Imperatrice. Questa cosa tanto dispiacque a Lodovico, che suo marito doveva essere, che poscia ne fece esemplar vendetta, col maggior ardimento, che imaginare si possa: e ciò fu, che accompagnatosi con molti bravi huomini poco amici di Ruberto, di notte tempo con essi entrò nel palazzo imperiale, e alla Imperatrice, che haveva da essere sua moglie, tagliò il naso, e la madre, ch'era stata mezana di queste nozze, e a lui mancatrice di fede, trasse fuor di una finestra nel Mare, dove ella s'anegò; e fatto questo uscì fuori, e con gli

Ruberto Imp. Di
Costantinopoli.

Lodovico
Borgognone prende
giusta vendetta della
moglie promessagli.

amici suoi si pose in sicuro, senza che Ruberto giamai l'havesse in suo potere per gastigarlo. A salva mi ridussi anch'io, e con non minor cuore mi vendicai del Cieco: ma hora, ch'io sono fuori di pericolo, vado con la rettitudine dell'intelletto considerando, ch'io feci male, e che essendo Christiano vecchio dovevo perdonare, perché Dio me lo comanda instantemente, e sono obligato ad ubbidirlo, e ciò non facendo, faccio male, e vie più peggio a farne vendetta. Confesso il vero, che più volte mi sono pentito, e gli ho perdonato di cuore tutte le ingiurie fattemi; ma non so s'egli a me habbia perdonato. Io ci veggo, e egli è Cieco, non mi ci coglierà assé.

Perdonare si devono le ingiurie.

Il seguente giorno per esser sicuro, me n'andai a Macheda, ove li miei peccati mi fecero incontrare in un medico, al quale m'accostai per chiedergli elemosina, ma non mi diede nulla; pure hebbe qualche compassione di me, perché mi addimandò, se io sapeva servire con civiltà: io dissi, di sì, com'era la verità: che se bene il peccator del Cieco mi trattava male, mille belle cose m'havea egli insegnato, e una di esse fu particolarmente questa. Il medico allhora mi disse; che se volevo andare al suo servitio, egli m'accettarebbe per suo; ed io non ricusai il partito: essendo specialmente spronato dalla necessità di mangiare; ma fuggii dal tuono e diedi nel folgore, perché il Cieco a paragone di questo Filosofastro era un Alessandro Magno, e ancor che fusse avarissimo, non era però tinto, come il Medico, nel color di Grana della fina spilorciaggine d'avaritia, che imaginare, o trovare si possa, che certo in tutto il Mondo egli era il Protomastro de' spilorcianti, e gli Academici Lesinanti, rispetto a lui erano Principi di prodigalità: non so se tal'era di sua natura, o se l'havesse appreso dall'albergatore, ove alloggiava in Alcalá mentre colà fu studente, o in Granata; basta dirvi, ch'era Biscaglino, nato d'una Moresca, e addottrinato tra i più

Medico secondo padrone di Lazariglio avarissimo.

Protomastro de' Spilorcianti quale.

dotti, e eccellentissimi spilorci, che siano in tutto questo rovescio Mondo. Non me lo credete? havete torto. Udite.

Questo spilorciantissimo Medico, tra le poche cose di massariccia di casa, quest'una sola havea, e era una Cassa vecchia, serrata a chiave, la quale con buona custodia portava attaccata ad un uncinetto, che cucito s'havea alla casacca, che da se stesso, come serratura tedesca, si chiudeva. Nelle visite,

Historia piacevole
d'un Medico avaro,
e delle burle fattegli
da Lazariglio.

che faceva, quando non li davano denari, egli con una gentil maniera frontinesca chiedeva loro un paio di pani freschi, e se non erano freschi, con leggiadria s'accomodava a prenderli duri, i quali di sua mano riponeva in seno, e giunto a casa li metteva nella sua antichissima cassa, e subito la chiudeva con la chiave. In tutta la casa non v'era cosa alcuna da mangiare, come nelle altre de' galant'huomini, che sempre v'è qualche salame attaccato in cucina, o nel salva robba; ovvero alcun pezzo di cascio nella credenza, o armaio di cucina; od alla peggio qualche cestello, ove si ripongano i pezzi del pane, che sopravanza alla mensa de' padroni; che se ciò havessi veduto, mi sarebbe parso, che, ancorché non ne havessi gustato, con la sola vista mi sarei consolato: solamente v'era una resta di cipolle, e queste sotto chiave, in una camera nel più alto luogo della casa; di queste n'havea io di provisione una ogni quattro giorni, e quando gli chiedevo la chiave per andar a pigliarla, se alcuno era presente, metteva mano ad una borsa, che sempre portava attaccata ad un buco di bottone del saio, e con gravità grande la scioglieva, e porgendomela, diceva. Lazariglio piglia, e rendelami tosto; e è gran disgratia la mia, che non sai mangiare il pane asciuto, come gli altri garzoni fanno, ma tu lo vuoi sempre mangiare accompagnato con qualche leccame, od alcuna golaria; e con voci, chiamando, mi sollecitava, come se sotto quella chiave ci fussero tutte le conserve di Spagna, e di

In casa del Medico
non v'era cosa
alcuna da mangiare.

Cipolle erano le

tutta Italia: e pure non v'era altro, che quelle cipolle appese ad un chiodo, le quali anco haveva egli per conto, che se per male de' miei peccati m'havessi preso licenza a prenderne di più della mia tassa, caro mi sarebbe costato. Con questo stretto modo di vivere io mi sentivo morire della fame; e se meco usava così poca carità, seco stesso ne usava poco meno; perciocché cinque bianche di carne era l'ordinario suo per il desinar e cenare; vero è, che a me dava un poco di brodo cieco, e della carne quanto è il bianco dell'occhio, con un poco di pane; e volesse Dio, che di questo n'havessi havuto a bastanza.

Li Sabbati poi erano giorni solenni per la satollanza del di lui ventre, perché in questa Terra, come nel rimanente della Spagna, si mangiano teste di Castrato, e egli mi mandava a comperarne una, che costava tre maravidis. Io la cucinava, e cotta ch'ella era, egli di essa si mangiava gli occhi, la lingua, le orecchie, le cervella, e la carne, che nelle mascelle vi era, e a me con gran altierezza dava in un piatto tutte le ossa, nette e raschiate ben bene col coltello, e rodute co' denti, dicendomi. Piglia, mangia, e trionfa, che per te è fatto il Mondo: assè, c'hai miglior tempo, che lo Imperadore. Tale lo dia a te Dio (dicevo io pian piano) come a me lo dai. In tre settimane, ch'io continuai nel suo servizio, venni a tanta debolezza, che più non potevo regermi in piedi, e ciò per l'estrema fame, che in me era, e chiaramente mi sentivo mancare, e gire (quasi che volando) alla sepoltura; se a tanta miseria non mi ingegnava col saper mio, e aiutandomi (come fa quello che si anega) co' piedi, e con le mani. E per fare de' miei sottilissimi tiri, non v'era comodità alcuna, non havendo a che, o dove dar l'assalto: et ancorché ogni agio havessi havuto, non potevo acciecare il Medico, in quella guisa, che facevo al mio Cieco, che Dio le perdoni le sue colpe, se di quel salto egli morì, che tuttavia, ancorché astuto,

consERVE del Medico per Lazariglio.

Vivere del Medico quale, e come fusse.

Una Bianca vale mezzo soldo.

Lazariglio si cibava asciutamente, et come.

Proverbio.

mancandogli quel pretioso sentimento, non mi poteva vedere; ma questo mio secondo Padrone haveva una vista acuta, e presta, che tale non l'ha il Falcone, com'egli havea.

O infelicità grande di simili padroni, o miseria miserabile di noi garzoni, e servidori; parmi di vedere l'essercito di Baldovino II Re di Gierusalemme, i cui soldati havendo vinto Cesarea, fecero peggio contra i Turchi, che ritrovarono in essa Città, che

Baldovino II, Re di Gierusalemme.

non fecero già i soldati Romani al tempo di Vespasiano, che sventravano gl'infelici Hebrei progioni, cercando nelle viscere loro quel metallo tanto pregiato da loro inghiottito; la cui estrema ingordiggia di guadagnar oro, vinse in loro quel rispetto, il quale ragionevolmente s'haveva da osservare in quella guerra, che Baldovino faceva sotto titolo di religione, e non di guadagno. O quanti simili, e somigliantissimi vivono hoggidì. Questa è una sorte d'infirmità, che al presente corre; ma che dico io? sono molti anni, che incominciò, e tuttavia dura. Diasi il fuoco al male incurabile, e presto, che si risanarà il corpo, e non si ritardi, perché, chi tardi cura, va alla sepoltura. Prestezza, e celerità ci vuole ne' mali importanti; bisogna ne gli affari grandi, aggiustate che sieno le bilanze, metter l'ale, e gir volando nell'effettuar le esecutioni. Ritorniamo nella battuta.

Oro bramato, da chi e come.

Detto.

Proverbi.

Quando andavamo a visitar alcun infermo, essendo io vivacissimo, augurava loro bene, e sanità, per lo che sempre mi davano alcuna cosa, e specialmente le donne, che sono dolci, e tenere di cuore, e niuna cosa mi veniva data, che non fusse dal mio padrone nel libro della sua memoria registrata, e un'occhio haveva alla gente, e l'altro alle mie mani. In somma quanti quattrini mi venivano dati, di essi ne teneva conto doppio, il quale (come diligente) subito finite le visite saldava, col farmi fare di contanti di quanti soldi havevo; così che giamai fui padrone di un quattrino in tutto il tempo, che seco vissi, o per

Lazariglio era vivace, e avveduto.

Avaro tenace, come sia.

dir meglio, che morii. Dalla taverna mai li portai un soldo di vino, ma quel poco, che gli veniva dato, lo poneva nella sua cassa, e di maniera lo compartiva, che sempre ne haveva; e per occultare la sua gran spilorcieria, dicevami. Lazariglio mio hai da sapere, che li Medici devono esser molto temperati nel lor mangiar, e bere; e perciò io non mangio, né bevo a creppa pancia, come molti altri fanno, con danno loro, e de' loro infermi; e ciò l'ho anco appreso da Leontichida, al quale sendo addimandato, per qual cagione i Spartani fussero sobrij, e specialmente parcissimi nel bere: egli rispose, accioché altri non habbia a consigliar noi: ma ben noi consigliar altri. Notando falsissimamente i crapuloni, e i violenti bevitori non esser eglino atti alle consultazioni: essendo, che la sobrietà è madre delle ottime consulte: e Alfonso d'Aragona Re di Napoli disse; che il cibo degli Re è la gloria, la quale ci suol esser venduta da Dio, non con danari, ma con sudore. Però non ti maravigliare, o Lazariglio; se anch'io vivo sobriamente. In verità, che il mio Signor Medico si è diportato bene; diamogli da bere, che se l'ha guadagnato: o come fa l'huomo da bene, e l'astinente; attendetemi, che udirete, ch'egli mente falsamente. Sappiate, che conforme all'uso di questa Terra molte volte era convitato da gl'infermi risanati, dove come un Lupo mangiava, e divorava, e beveva più, che un buon Tedesco; e quando si facevano di queste ricreationi godeva ancor io la mia parte. Era egli come colui, che mai comperava frutta, perché costavano assai danari, dicendo, ch'erano mal sane; ma se gli ne venivano donate, egli solo se le mangiava tutte, e se mangiava fuori di casa, era peggio del Porco, che divora le pera mizze, e per far, che a terra cadano s'appoggia con la schena all'arbore, e tanto lo scuote, e urta che ne fa cadere, e subito se le ingoia. Così faceva anche l'Eccellentissimo Signor Medico: O Dio volesse,

Medici devono esser temperati, e sobrij.

Leontichida, suo detto notabile di sobrietà.

Alfonso Re di Napoli, suo detto singolare.

Porco, e suo costume, quale, e a chi assomigliato.

diceva egli, che vi fussero sempre de gl'infermi, e che ogni giorno se ne risanasse uno. Piacevami questo suo pensiero, perché in simili occasioni sempre mangiavamo bene, e io per la parte mia mi satollava per molti giorni; e doppo ciò la Signora Sobrietà alloggiava con esso noi, ne già mai fu partiva, se non quando era il mio padrone invitato, che vi prometto, che s'ella si sbandiva da noi, io tanto più mi trovavo lieto, e infino la mia budella giubilavano, e saltellavano nel ventre per la soverchia allegrezza, ch'elleno sentivano: per lo che con tutto il cuore, e con buona intentione supplicavo il Signore, che gli lasciasse in questo Mondo: e quando alcuno di questi moriva, Dio me lo perdoni, ben mille volte li davo al Diavolo: e a quello, che risanava, altrettante benedizioni pregavo dal Clementissimo Iddio: ma per mia disgratia nel tempo tutto, che ivi stetti, che furono circa sei mesi, solo venti persone si sanarono, e questi credo ben di certo, che furono risanati per i miei efficaci prieghi, perché vedendo il pietosissimo Signore la mia rabbiosa fame, a me continua morte, tengo di sicuro, che gli piaceva sanarli, e col lasciarli in vita, dar vita ancora a me; ma a quello, ch'io pativo, non trovavo perciò rimedio, perché se bene il giorno, che uscivano di letto, io vivevo allegro; gli altri giorni poi, che non si levavano, ma morivano, mi sentiva a cader il cuore della fame; e tanto più per esser uso a satollarmi, forzatamente mi conveniva ritornare a patire la mia quotidiana fame; laonde non trovavo riposo, e sodisfacimento, se non nella infermità, e nella sanità, la dove altri molti la ritrovavano nell'altrui morte; e mancandomi questo sotegno, desideravo alle volte per uscire di tante pene la morte, la quale, ancorché stesse meco crucciandomi lo stomaco, non la vedevo. Si suol dire: Ad ogni cosa v'è rimedio, fuor che alla morte, e io alla mia fame presso di questo avarone, non potevo trovar rimedio: e è pur

Sobrietà suo albergo
dove.

Lazariglio pregava
per Dio la sanita
degl'infermi, e ciò
perche.

Lazariglio pativa
gran fame.

Proverbio.

Detti, e Proverbi.

vero, chi più vive, più muore, e è così, perché io moriva mille volte la settimana, che ben mi si poteva dire, in senso mio: Dimmi la vita, che fai, che io ti dirò la morte, che farai: perché sarei morto di fame.

Ogni animale per non morire, s'aita, quanto può: onde a me convenne far il simile per non star in continua morte, come nel seguente Capitolo udirete.



Cap VIII.

Lazariglio travagliato dalla fame col suo ingegno diviene padrone della cassa del Pane, uno de' quali con esso lui si duole, e gli dice, qual sia lo stato di un Huomo miserabile, e che aiutare, e soccorrere si devono i poveri.

Chi ha orecchie intenda, e state (vi prego) col capo a bottega, perché bisogna considerar le cose gravi col cervello in mano, e arrecarsi la mente al petto, e star sempre con le orecchie tese, come fa la lepore; perché il male non istà sempre dove si pone, se non sopra i gobbi; ma a me era penetrato fino nell'ossa, e nell'interiora ancora; e però, cosa prevista è mezo provista, e nelle deliberationi, bisogna pensare un pezzo a quel, che s'ha a fare una volta sola; v'è bisogno di buon cerotto; ma non già di quello di ser Suda, che consigliò, che si cavassero i denti al popolo per rimediare alla carestia; e io vi dico che a fame ci vuol pane, e a provedermi di questo, quivi era l'intento, e pensier mio: e per pervenire a questo punto fermo pensai più volte partirmi da questo spilorcione del mio padrone: ma per due cause non lo facevo, l'una per non mi sentire gagliardo nelle gambe, temendo la debolezza, che di pura fame io svenivo: l'altra, che consideravo, e dicevo: Io ho havuto due

Proverbi. E Detti
notabili.

padroni, il primo mi teneva vivo, ma morto di fame, e havendo lasciato mi sono abbattuto in questo Medico, che facendo ufficio di beccamorto, m'ha già condotto nella sepoltura, e se da questo mi parto, al sicuro darò in un altro peggiore: il che sarà solo un finire la mia sfortunata vita. Per questo non mi arrischiavo a movermi, essendo ch'io haveva per fede, tutti gli huomini doversi trovare di questi assai più peggiori, e s'io abbassavo un altro punto, non havrei suonato bene la chitariglia, ne si sarebbe udito più nulla di me al Mondo. Hor stando in questa mesta afflittione, che piaccia al Signore liberarne ogni fedel Christiano, e senza sapermi consigliare, ecco, che un giorno, che lo sgratiato del mio Padrone era andato fuori dalla Terra, veggomi giungere alla porta un fabro, che credo fusse un Angelo mandatomi dal Cielo, e mi dimandò, s'io haveva qualche cosa d'acconciare: in me havreste ben che fare, e non fareste poco, se acconciaste i bisogni miei (diss'io pian piano, ch'egli non m'intese), ma non essendo tempo di star a veglie, gli dissi. Maestro entrate in casa; havete a sapere, come io ho perso la chiave di questa cassa, e temo, che'l mio Padrone non mi bastoni; per vita vostra vedete se tra queste, con voi portate, ne haveste qualche una, che se gli affacesse, che volentieri vi sodisfarò. Cominciò il mio buon fabro d'una in un'altra, d'un gran cerchio, che ne portava, e io ad aiutarlo con le mie deboli orationi, quando pur veggo (o per me stupore maraviglioso) la cassa aperta e gli dissi: Maestro mio gentile io non ho danari da darvi per il pagamento della chiave; ma pigliatevelo da questa cassa: egli compassionandomi si prese solo un pane, e dandomi la chiave, ei si partì molto contento, lasciando me più di lui lieto, e consolato; ma per all'hora non toccai niente, accioché il mancamento non fusse conosciuto; e anco, perché vedendomi Padrone d'un tanto bene, mi parve, che

Lazariglio
travagliato e ciò
perché.

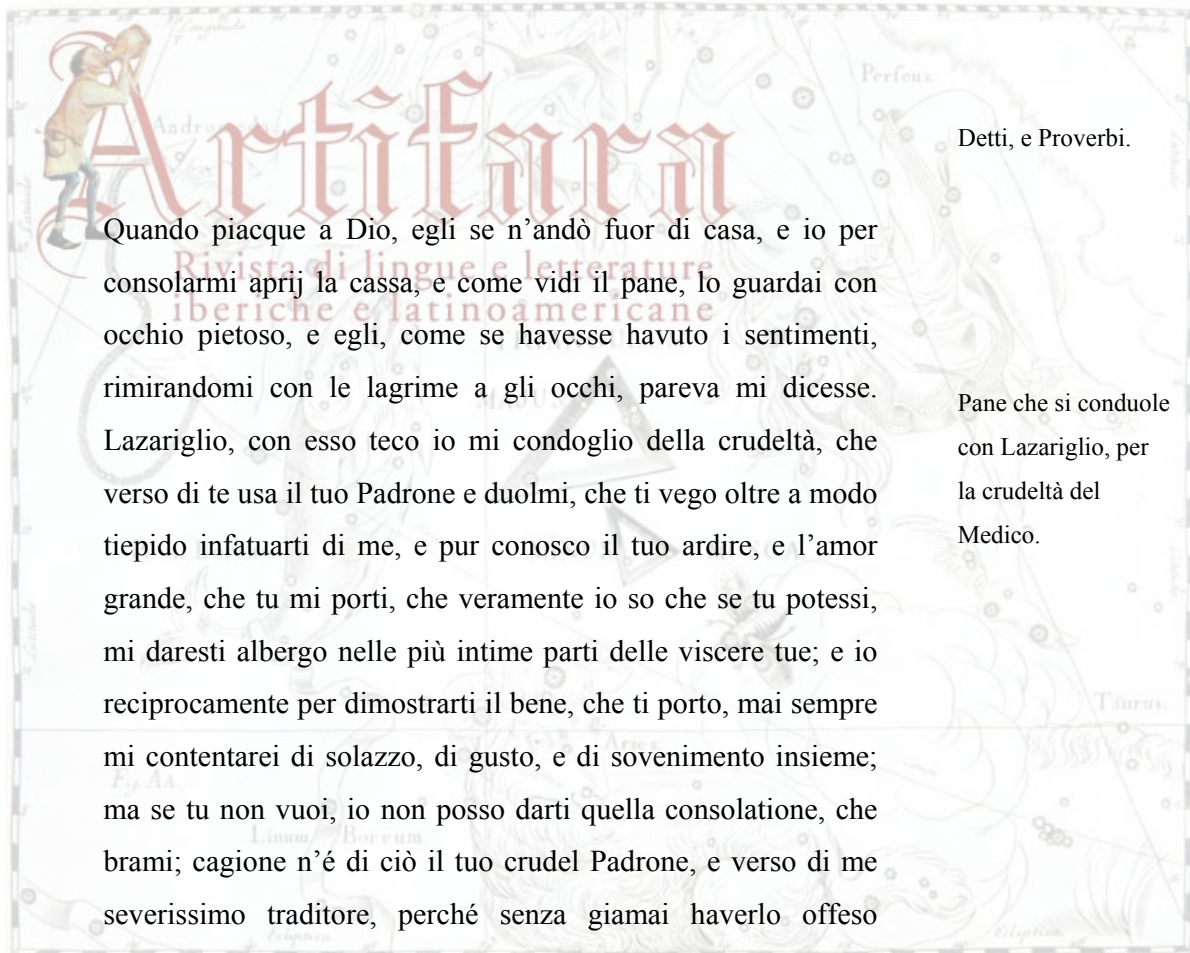
la fame non mi potesse mai più giungere. Venne l'avarò mio padrone, e la mia buona sorte volse, ch'ei non s'aveide del pane, che'l fabro haveva havuto. L'altro giorno uscito ch'egli fu di casa, subito corsi ad aprire il mio Paradiso, dal quale dipendeva la mia salute, e presto, e agile, come un gatto, mi presi tra le mani un pane, e lo raccomandai a' denti, che lo serbassero, e eglino in due credo lo fecero invisibile; e mentre feci un cotanto bella impresa, non mi si scordò la cassa aperta; e ciò finito da valent'huomo mi diedi a scopar la casa, con molt'allegrezza, parendomi, che con questo nuovo rimedio havevo comodità di risarcire, e ristaurare nell'avenire la mia trista vita; e col pane mangiato me ne stetti quel giorno, e l'altro tutto lieto. Ma non volle la mia infelice, e sfortunata sorte, che molto mi durasse quel contento, perché il terzo giorno ella mi assalì qual febre, che ben la posso chiamar Terzana, e fu, che mi veggo fuori di tempo colui, che mi uccideva di fame, sopra la cassa, volgendo, e rivolgendo, contando, e ricontando i pani, e tutto ammirativo mirava, e rimirava per entro la cassa, e di nuovo tornava, e ritornava a numerare il pane, e rimanendo tutto stupore, tacito se ne stava. Io dissimulavo tutto ciò, che vedevo, e nelle mie interne, e divote orationi dicevo: Deh S. Giovanni acciecalo. Et essendo gran pezzo stato in quella guisa, facendo il conto con li giorni, e con le dita, disse. Se io non tenessi con sì buona cura custodita, e ben serrata questa cassa, direi, e giurarei, che mi fussero stati tolti due pani; però da qui avanti, per chiudere l'uscio al sospetto, ne voglio tener miglior conto; hoggi quivi restano nove pani, e un pezzo. Nove mal'anni ti dia Dio, e un pezzo, di capestro nuovo appresso, dissi tra me; perché con quei suoi conti; e con quel suo dire parevami, ch'ei mi passasse, e ripassasse il cuore con acute seatte di cacciatore; ma quelle sue parole non rimediavano, ove bisognavano fatti; e io haveva

Lazariglio con altra chiave diviene padrone della cassa del Medico.

bisogno di buon regimento, e di manco parole; perché, le parole non empiono il corpo, ne meno pascono i Gatti; e come diceva Anna; pan pane, e non bravate, marito mio. Non passò molto che mi cominciò lo stomaco a pizzicare di fame, vedendosi posto nella solita dieta.



Medico pieno di stupore per due pani, e perché.



Quando piacque a Dio, egli se n'andò fuor di casa, e io per consolarmi aprij la cassa, e come vidi il pane, lo guardai con occhio pietoso, e egli, come se avesse havuto i sentimenti, rimirandomi con le lagrime a gli occhi, pareva mi dicesse. Lazariglio, con esso teco io mi condoglio della crudeltà, che verso di te usa il tuo Padrone e duolmi, che ti vego oltre a modo tiepido infatuarti di me, e pur conosco il tuo ardire, e l'amor grande, che tu mi porti, che veramente io so che se tu potessi, mi daresti albergo nelle più intime parti delle viscere tue; e io reciprocamente per dimostrarti il bene, che ti porto, mai sempre mi contentarei di solazzo, di gusto, e di sovenimento insieme; ma se tu non vuoi, io non posso darti quella consolatione, che brami; cagione n'è di ciò il tuo crudel Padrone, e verso di me severissimo traditore, perché senza giamai haverlo offeso imprigionato qui mi tiene. A te sono oltre a modo obligato, perché col pormi in libertà, desideri col mio trarti la fame, e poscia rimandarmi alla terra di dove nacqui, per sovenire con la mia virtù alla sterilità della madre mia; il che far non posso senza di te, e de' pari tuoi. Al crudel, e avaro Medico tu, e io serviamo, e siamo malissimamente rimunerati. Io voglio esser tuo, e tutto tuo. Ingegnati, se punto m'ami, e cavami da questo

Detti, e Proverbi.

Pane che si conduole con Lazariglio, per la crudeltà del Medico.

oscuro carcere; e priegoti ad haver compassione del mio compassionevole stato. Non tener conto della fellonia di questo crudo huomo, che s'egli è crudele verso di te, che lo servi, e di me, che lo nutrisco, che sarebb'egli verso i poveri, che vanno accattando il viver loro per amor di Dio? Certo egli è nimico de' poveri; e però non ti maravigliare, s'è nimico nostro. A questo tuo indiscreto Padrone potrei per risvegliarlo dalla sua poca carità dire quello, che già udij dire ad un celebre Predicatore, mentre stavo riposto nel suo seno dico nella veste sua. Trattava l'huomo di Dio di quelli, che fuggono di veder i poveri, e mi ricordo, ch'ei disse. Sono i poveri, se no'l sapete, carne nostra, e fratelli nostri, però ischiffare non dobbiamo quelli, che sono della medesima natura nostra; anzi mirare gli dobbiamo con occhio benigno, e piacevole, soccorrendo alle loro compassionevoli miserie, accioché non siamo conumerati con quelli, che nel Sacro Vangelo ripresi sono, i quali incontrandosi in quel meschino, che mezo morto si giaceva su la strada, quivi lasciato da gli assassini, senza haverne alcuna compassione, e al lor camino se n'andarono; per lo che, se quelli che severamente dannati furono, fu, perché trascorsero via senza punto mirare i livori, le percosse, e le piaghe del corpo del meschino, e voi, che catolici siete sarete così fieri, che incorrerete nell'istessa crudeltade? degni siete d'ogni aspra riprensione, se imitatori volete essere di costoro. Volete, ch'io vi dipinga il miserevole spettacolo, che veggiamo noi tutti in un miserabil huomo? Voi lo vederete dalla tirania del morbo curvato, strascinandosi le genocchia dietro, e adoperando le mani in vece di piedi, come se bestia divenuta fusse d'aratro, o di soma; chi direbbe mai che le orme sue fossero orme, e vestigie humane? Si riduce un huomo dunque per rigore d'una infermità a camminare con la faccia verso terra, che per natura gli

Poveri non si
devono schiffare.

è stato dato, che la rivolga al Cielo; A cui non si dee schiantare il cuore, e dirottamente empirsi il seno di copiose lagrime, veggendo sì tragica trasformazione in un poverello; Ecco un altro miserabile fatto del suo corpo un cerchio, che per fiatare patisce estrema pena, e se parlar vuole, e chiedere pietà delle sue miserie, ci fa udire un lugubre fremito, una voce fiocca, e rauca: (o compassione grandissima) questa dolorosa

metamorfosi non veggiamo già nelle bestie, che nella lor figura, nella qual nascono, si mantengono: e pur nell'huomo vedesi la natura, come se matrigna e non madre a lor fusse, si horribilmente cangiar in questa miseria alcun meschino, e la comunione dell'human sangue non ci commoverà? Non sono di efferata natura coloro, come se fusse il misero una fiera, che assalire gli volesse, lo fuggono; o come cosa fetida, e schiffagli volgono le spalle; e pur sappiamo, che gli Angioli puri, e liberi da materia non si sdegnano di toccarci, quantunque siamo una massa impura di carne e d'ossa, e di sangue composta; ma che dico io de gli Angeli? l'istesso Re loro Iddio prese le nostre miserie, e si ravviluppò in queste abiette, e sordide spoglie di carne, per medicarci, e ricoverarci da morte, e noi, che siamo pure della stessa specie, che'l povero, e infermo, lo vorremmo abhorrire? Huomini siamo pure, e de gli huomini ancora prender cura dobbiamo. Nel corpo s'un piede ha male, la man l'aiuta; e così un membro all'altro porge soccorso. Tutto il genere humano medesimamente è un corpo, una natura, una forma, e noi membri siamo. Perché dunque se alcuno della medesima fatta, e natura, che noi s'ammala, cade in disagio, e si storpia, non ne habbiamo d'haver compassione? perché non lo solleviamo? si veggono molti raminghi, mal aviati, senza sapere dove ripararsi andar a torno a guisa d'Armentari, e di Tartari co' lor cenci rattacconati, col bastone in mano, facendo

Huomo miserabile,
come, e quale sia.

mostra delle loro miserie, e non ne havremo di loro pietà? Essi hanno una faccocietta al fianco fraccida, logora, sbucata, con qualche tozzo di pane; in quella si contiene la casa loro, la guardaroba, il letticiolo, la mensa, e ogni lor massaritia; picchiano, dimandano limosina, e per amor di cui la chieggono? di Dio, che ti dona la vita, e ogni bene, e pur son molte volte ributtati, e con mal viso cacciati dalle nostre porte. E però soli

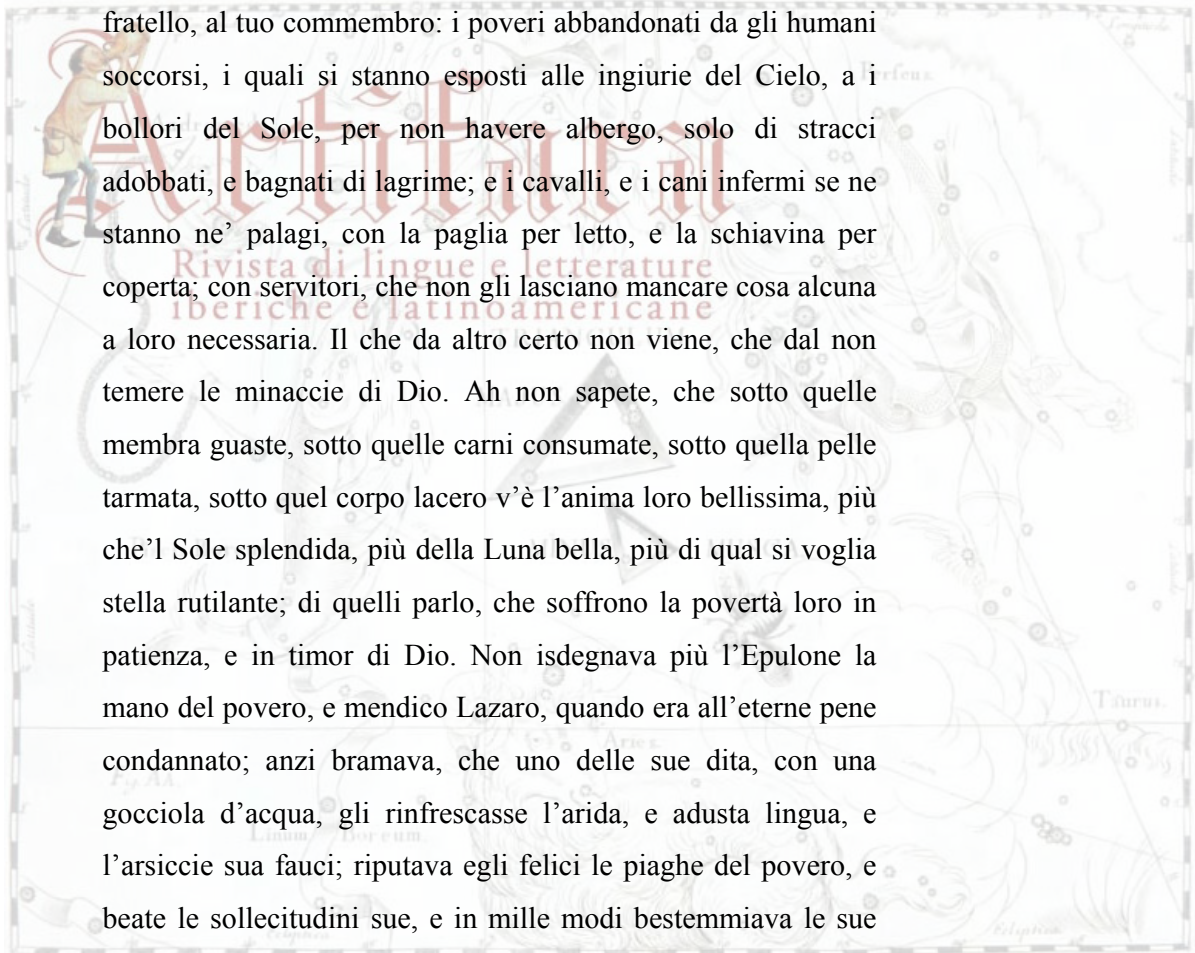
questi poveri infermi, e mal conci, come se dall'humano commercio sbanditi fussero, negletti si riducono insieme, e concorrono facendo di lor medesimi un popolo miserando, e un teatro lagrimevole: A quali se porgiamo le orecchie, udiremo un flebil choro, sentiremo le querule voci, i gemiti, le strida, i sospiri, e di tutte le voci insieme uscire un concerto deplorabile, e fiero. Essi se li visitiamo, ci mostrano, chi una cancrena, chi un'ulcera, chi una fistola, chi una contumacissima lepra, o scabbia, chi una maledittione dell'essecabril fuoco, chi una storpiatura, chi una terribile enfiagione, chi di loro si dole del mal caduco, chi d'una scesa crudele, chi ansia per difficoltà del respirare, chi si dispera del flusso, chi si ramarica dell'hidropisia, e chi dalla febbre battuto prova i rigori, e l'arsure sue, e pure accattano poca audienza alle loro doglienze? Sono cacciati da i ridutti, dalle loggie, dalle case, da i portici, dalle piazze, come se fussero parricidi, o ladroni pubblici. Si accarezza un micidiale, un adultero, un sacrilego; si corteggia un barro, un lenone, e un hipocrita: ma i medici sono a guisa di cani lordi per ischiffita ribattuti, come reliquie d'huomini calpestati, e delle mense, de vasi, e sin de gl'anditi delle porte riputati indigeni? che più? gli huomini nell'entrar delle Chiese non soffrono più di guardarli, come se fussero cadaveri, o puzzolenti carogne? Questi sfortunati vanno hoggi per le strade al meglio, che ponno, piangendo, e con url

Povero, da chi
sprezzato.

facendo udire i dolori delle loro piaghe, e nescenze; il cruciato della lor fame, e il tremito della lor nudità; e non di meno ritrovano più aspidi, che huomini. Per chiedere limosina tal volta in Chiesa si vanno voltolando fra piedi de' fedeli, e non ritraggono se non mormorationi, ripulse, e villanie. Se postisi sulle vie pubbliche frequentate si giacciono, si posano spesso ad occhi chiusi, vanno i dolenti errando, rifrustati l'Inverno dal freddo, dalle piogge, e da' venti sbattuti, solo per tratenerne la loro deplorabil vita, con un frammento di pane, e con un ciattollino di vino. Le merci loro, con le quali negotiano i meschini per gli usci, per li cortili, per le porte, per le botteghe, sono le cavernose piaghe, l'enfiature, le ulcere, e le membra loro manche; con queste merci i poverelli si vanno procurando il vitto. Credete forse, che vi basterà dolervi, e rammaricarvi de' mali, e infermità loro? che basterà veggendo tanta stragge dalla penuria, e dal morbo fatta, vi commoviate? certo no, che la misericordia sempre produce frutto di carità. Non gli compensaremo d'ombre, o di fumo di parole, ma con fatti porgeremo a loro soccorso, e essequieremo i mandati di Dio. Sono con tutto ciò si inhumani, che per levarsi da gli occhi questo fastidio de' poveri, e mendici, eleggerebbono di relegarli tutti, come colonia in qualche Isola, ne' confini del Mondo; ma perché non desiderano anco i Neroni, che i poverelli hoggimai siano levati da questa vita, e con protesti diversi cercano coprire questa loro barbaria? perché dice quello, sono in esso alcuni humori corrotti, e alterati; hor che è colpa di loro, se la natura dell'incostante materia a qualche specie di malatia trascorre? Quell'altro dice non poter sopportare spettacolo così brutto; e pure se il Cane da caccia, o il Corsiero s'inferma, che scaturisca vermi, nol caccia di casa, o dalla stalla, ma lo fa con diligenza vedere, curare, e medicare, e ben spesso vuol essere

Concetto
lagrimevole qual sia.

egli stesso presente. Ah ti genera dunque nausea la carne corrotta, e guasta dell'huomo, del Christiano, e hai poi sì buon stomaco in vedere, e toccare ben spesso: e spremere anco la sania delle puzzolenti piaghe, e cotanto stomacose del Cane, e del Cavallo? Ah non vedi, che da te stesso ti condanni? havendo tanta cura di soccorrere all'infermità di bruti animali, e essendo tanto trascurato in porgere aiuto al prossimo tuo, al tuo fratello, al tuo commembro: i poveri abbandonati da gli humani soccorsi, i quali si stanno esposti alle ingiurie del Cielo, a i bollori del Sole, per non havere albergo, solo di stracci adobbati, e bagnati di lagrime; e i cavalli, e i cani infermi se ne stanno ne' palagi, con la paglia per letto, e la schiavina per coperta; con servitori, che non gli lasciano mancare cosa alcuna a loro necessaria. Il che da altro certo non viene, che dal non temere le minaccie di Dio. Ah non sapete, che sotto quelle membra guaste, sotto quelle carni consumate, sotto quella pelle tarmata, sotto quel corpo lacero v'è l'anima loro bellissima, più che'l Sole splendida, più della Luna bella, più di qual si voglia stella rutilante; di quelli parlo, che soffrono la povertà loro in pazienza, e in timor di Dio. Non isdegnava più l'Epulone la mano del povero, e mendico Lazaro, quando era all'eterne pene condannato; anzi bramava, che uno delle sue dita, con una gocciola d'acqua, gli rinfrescasse l'arida, e adusta lingua, e l'arsiccie sua fauci; riputava egli felici le piaghe del povero, e beate le sollecitudini sue, e in mille modi bestemmiava le sue delitie, e contenti. Allhora vedea l'inganno di quelli, che fortunati, e giocondi sono riputati tra noi, perché dunque non travagliate in sì nobil traffico della carità? perché non vi essercitate in questa sì fruttuosa mercatura? perché con sì picciola paga non vi comprate il Cielo? perché rivolgete gli occhi da quei corpi laceri? e non cercate più tosto fissamente,

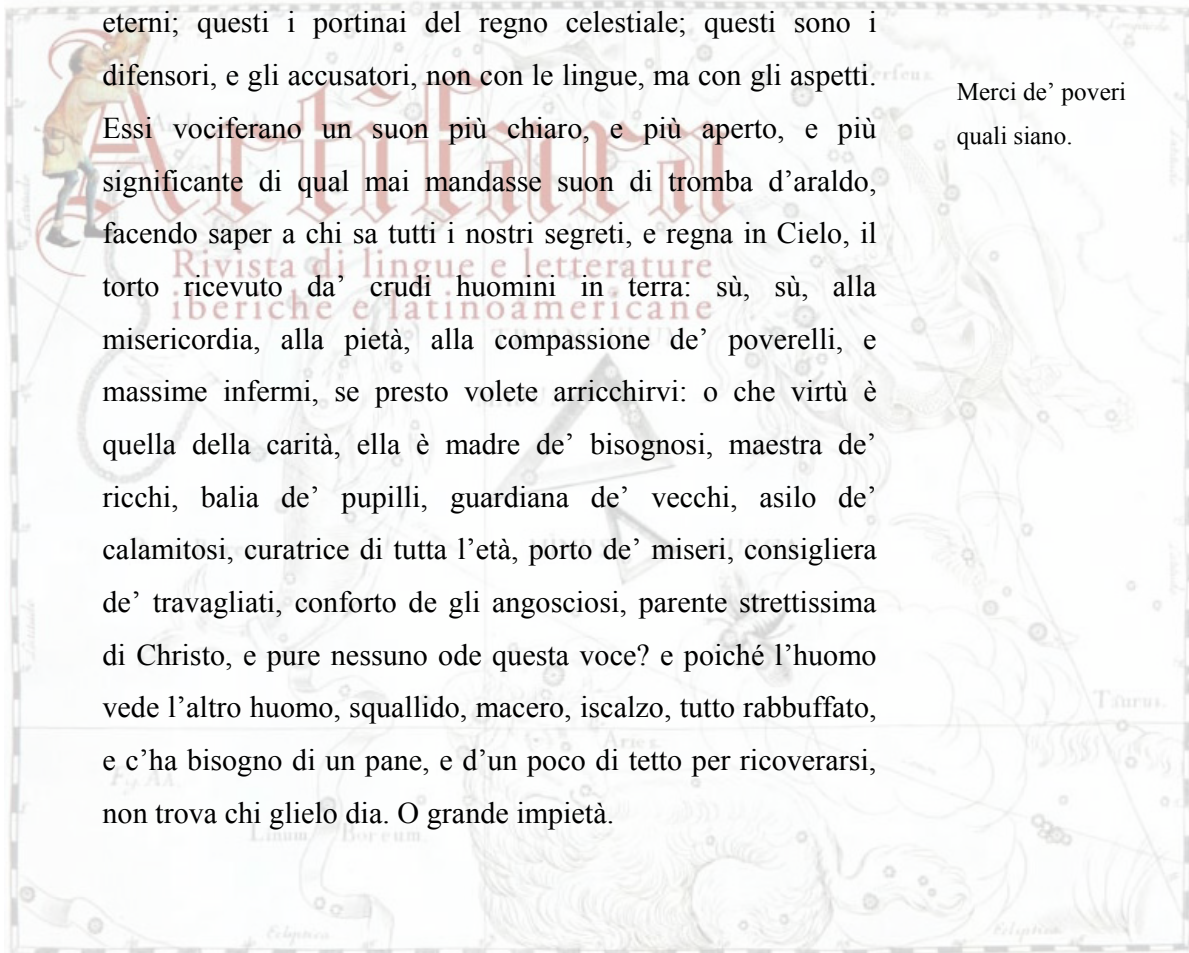


senza pur batter gli occhi, mirarli, per scoprire da quelle rotture, e tagli la bellissima anima loro, che sotto quelle scintilla, e fiammeggia, come sotto vile, e rozo drappo splende tela ricca d'oro? non v'ingannate signori, dell'eterna prospettiva de' poveri, perché se vorrete ben bene aprire gli occhi, vedrete, che sono l'immagine naturale, e un vivo ritratto di Christo ignudo, lacero, livido, e sanguinoso. Questi sono i dispensieri de' bene

eterni; questi i portinai del regno celestiale; questi sono i difensori, e gli accusatori, non con le lingue, ma con gli aspetti.

Essi vociferano un suon più chiaro, e più aperto, e più significante di qual mai mandasse suon di tromba d'araldo, facendo saper a chi sa tutti i nostri segreti, e regna in Cielo, il torto ricevuto da' crudi huomini in terra: sù, sù, alla misericordia, alla pietà, alla compassione de' poverelli, e massime infermi, se presto volete arricchirvi: o che virtù è quella della carità, ella è madre de' bisognosi, maestra de' ricchi, balia de' pupilli, guardiana de' vecchi, asilo de' calamitosi, curatrice di tutta l'età, porto de' miseri, consigliera de' travagliati, conforto de gli angosciosi, parente strettissima di Christo, e pure nessuno ode questa voce? e poiché l'huomo vede l'altro huomo, squallido, macero, iscalzo, tutto rabbuffato, e c'ha bisogno di un pane, e d'un poco di tetto per ricoverarsi, non trova chi glielo dia. O grande impietà.

Merci de' poveri
quali siano.



Povero abborrito, e i
Cani, e i Cavalli no.





Si muoiono di freddo, e non è pur uno, che del calor del fuoco,
 che creò Iddio, gli faccia partecipi? Le tigri aiutano le Tigri;
 Orsi soccorrono gli Orsi; i Basilischi giovano a' Basilischi; e
 l'huomo vede l'altro Huomo in disagio, e in miseria, e non gli
 porge aiuto, né soccorso, né giovamento? o crudeli più che
 Tigri; o dispietati più che Orsi; o micidiali più che Basilischi:

Gli animali giovano
 a loro stessi, e
 l'huomo no.

piangono gli orfanelli alle vostre porte; si contristano le vedove per l'estrema loro povertà; gemono i padri carichi di famiglia, e non v'è chi gli oda. Ma io vi assicuro crudeli, che ne voi sarete uditi ne' bisogni vostri, quando ad alta voce lagrimando chiamerete, e chiederete aiuto a Dio.

Questi sono pensieri che dovrebbe haver il caritativo. Però armiamoci di pazienza, e il meglio, che far possiamo, è il tollerare la sua crudeltà, non rimanendo tu per qual si sia cosa di cibarti di me, in quel più miglior modo, che a te paia, e con quella più avveduta cautela, che giudicherai esser ispediente. Qui tacque il Pane, né più mai volle parlare. Io di nuovo il mirai attentamente; e li numerai per vedere, se per avventura il mio atroce padrone avesse errato; ma ritrovai il suo conto più vero di quel c'havrei valuto: il più che potei fare, fu il dargli mille baci, e li più saporosi, e delicati, che giamai dasse amante alla cosa amata: nel resto altro non feci, che ripolirlo, uguagliandolo in alcune parti; e con quelle poche briciole me la passai quel giorno; ma non così lieto come il passato: perciocché non havevo quella bella pelatura di viso, che cagiona, e fa l'allegrezza di cuore; e uno mi diceva; Se tu vuoi viver lieto, non ti guardar innanzi, ma di dietro: e così facendo toccherai il Cielo con le dita; e haverai il cuor nel zucchero. Le quali cose io non potevo avere, perché ove manca il pane, cresce l'appetito, e l'allegrezza se ne fugge. Così avvenne a me, poiché mi cresceva la fame, massime havendo avezzo lo stomaco a più pane quei due giorni innanti, onde però io mi sentivo morire di mala morte; tanto che altro non facevo, essendo solo, che aprire, e serrare la cassa, e contemplare in quella la vita, e morte mia: e l'ultima cosa, che s'ha a fare è il morire; e veramente se io non mi risolvevo, come appresso intenderete, ero ispedito per lettere di cambio.

Baci delicati di
Lazariglio, quali.

Detti.

Cap. IX.

L'avaritia apporta danno grandissimo all'Huomo; et che l'oro vince, espugna, et uccide con infamia: Lazariglio per trarsi la fame gratiosamente imita il Sorice, et in ciò le succedono molti piacevoli avvenimenti, per cagione de' quali fu licenziato dal

Medico suo padrone.

Il mio Padrone era oltre a modo avaro; anzi era in estremo il maggior spilorcio, che giamai habbia havuto la spilorceria, e tal'era, ch'egli non haverebbe dato il fuoco al ciencio; e havrebbe scorticato il Pidocchio per togli la pelle; ma di meglio, e con più suo gusto havrebbe scannato un Cimice per beersi il sangue. Che peggio più si può dire di un Spilorcione tale? questi sono i suoi encomij, e maggiori di questi ce ne sono ancora; e basta, dirvi che in ogni parte havrebbe superato Gratiano da Faenza, ma non so se lo superasse nella morte vituperevole, ch'esso fece.

Questo Gratiano da Faenza visse, quando la Regina Giovanna di Napoli fu improvvisamente assalita dal Re Alfonso, e assediata nel Castello di Capua, la quale confortata, consigliata, e accompagnata da Francesco Sforza, si ritirò in Aversa; e nel suo partire mise alla guardia del Castello Gratiano da Faenza, commendato il valore, e di fedeltà da Sforza; e di fantaccino ch'egli era, col favore di così gran Capitano ascese a non ordinarie dignitadi. Ma egli scordatosi de' beneficij ricevuti, per macchiare ad un tratto l'honore della militia con un'infame avaritia, promise a' Spagnuoli, che lo corrompevano con buona summa di oro, di dar loro la fortezza. Avenne che havendo Santo Parente intercette le lettere, e scoperta la sua perfidia, volle lo Sforza, ch'egli fusse impiccato per la gola ad un albero

Proverbi.

Gratiano de Faenza avaro.

Giovanna Regina di Napoli.

Francesco Sforza.

L'oro solo espugna le fortezze.

altissimo, nella via d'Aversa, e quindi lo lasciò mangiare agli Uccelli. Chi tutto vuole di rabbia muore, e niente ha, e chi non l'ha provato, il provi, che lo vedrà. Assé, che cotesti denari sono un unguento da cancheri, che tira a far il male, ma non salva la pelle; e chi più ne brama, più s'affanna; e è meglio viver povero, che farsi appiccare ricco; e molto più vale un buon nome, che quante ricchezze sono al mondo; di questa

Effetti del denaro quali.

Detti, e Proverbi.

buona fama il mio padrone punto se ne curava, perché il suo intento era solo d'ammassare danari: perché i danari, diceva egli, acconciano tutte le cose; e il martello d'oro rompe, e spezza le porte di ferro; e il Coniglio ben spesso prende il Lupo col laccio d'oro. Io dissi il maltrattamento, che mi faceva il Medico, facendomi morire di fame, né sapevo più che mi fare, solo pregar Iddio, che mi aiutasse, il qual essendo misericordiosissimo sovra gli afflitti sempre risguarda; così per sua bontà mirò sopra di me, che veggendomi ridotto ad un vivere tanto ristretto, non mancò del suo divino aiuto, riducendomi a memoria, che, chi spera in lui, giamai perisce. Io dunque impatiente non potendo più tollerare una cotale servitù senza mangiare, mi risolsi di valermi d'un picciolo rimedio, e fu, che considerando la qualità del suo cassone, dissi tra me.

Questa cassa è grande; vecchia, tarlata, e rotta in alcune parti, con alcuni buchi, di maniera, ch'egli facilmente crederà, che gli Sorici entrandovi facciano danno a questo pane. Il cavarlo intiero non è cosa conveniente, né riuscibile, perché vedrà colui il mancamento, che vivere, anzi morire mi fa intanto disagio; ma neanche mancar a me stesso devo: e aperta la cassa cominciai a sbriolare il pane, sopra certi non molto puliti, e poco odoriferi mantilli, che ivi erano, e pigliai un pane e lasciai l'altro, sì che a tre, o quattro pani cavai le interiora, e poscia, come se fossero stati anesi inzuccherati, li mangiai, e alquanto

Lazariglio diviene Sorice, e come.

mi consolai; ma il consolarsi col mal d'altri non giova; e pure bene spesso cuor forte rompe cattiva sorte. Venne il padrone a desinare: e aperta la cassa vide il danno, e senza verun dubbio pensò, che fussero stati Sorici, ch'havessero fatto il male, perché diligentemente io gli haveva imitati. Guardò tutta la cassa dall'un all'altro capo, e ci vide certi buchi, per dove sospettava, che fussero entrati.

Detti.

All' hora egli mi chiamò, e disse: Lazariglio mira per tua fe, che persecutione è venuta questa notte al nostro pane. Mirando il pane, io feci mostra di molto maravigliarmi, e gli dissi: Signore, che cosa può esser questa? Che può ciò essere, diss' egli? sono i Sorici, che non lasciano niuna cosa in vita, dico nell'esser proprio: o non la pigliano per il buon verso; averrà loro come a Giosso nel sacco di Genova, che andò per rubare e vi perdé il giubbone. Si ponemmo a mangiare, e volle il Cielo, che anco in ciò mi tornasse bene, perché mi toccò più pane di quello, che l' avaro mio padrone dar mi soleva, perciò andò tagliando col coltello tutto quello che ch'ei pensava esser stato roduto da' Sorici, dicendomi. Lazariglio piglia, mangiati questo pane. Io fingeva di non volerlo, per esser mangiato da tali animali: ma egli replicando disse:

Detti.

Nel male si trova il bene, e come.

Piglia, piglia, che i Sorici sono animaletti netti. Finalmente lo pigliai, e quel giorno mi si accrebbe la parte, per industria, e fatica delle mie mani, o per meglio dire, per lo valore delle mie taglienti unghie. Finimmo di mangiare, ancorch'io mai cominciavo; e subito mi addimandò il martello: all' hora mi venne un grande affanno, che fu il vederlo andar diligentemente levando li chiodi dalli muri di casa, e cercando pezzi di tavolette, con le quali inchiodò e turò tutti li buchi, ch'erano nella vecchia cassa. O Signor mio, e Dio mio, diss'io all' hora; a quanto sfortunata miseria noi mortali siamo sottoposti, e quanto

Lazariglio affannato, e ciò perché.

poco durano li piaceri di questa nostra travagliata vita? eccomi qui trafitto. Io credevo con questo rimedio, benché minimo, e vile, di procacciarmi salute per il corpo, e passar la mia misera vita, e di ciò m'ero rallegrato alquanto, e fatto buon animo: ma non lo permesse la mia disgratia, anzi i miei commessi errori, che svegliarono questo avido mio padrone, il quale ponnendo più diligenza, che per ordinario non soleva, turò di maniera li buchi della sdentata cassa, che anche serrò la porta alla mia consolatione, e l'aperse a gli miei travagli. Ogni dolore è dolore, ma quel della gola è maggiore: e ben potevo dirl'io, chi non crede i miei dolori, rimiri i miei colori. Così mi rammaricavo io, mentre il solecito marangone con molti chiodi, e tavole diede fine all'opera sua, dicendo. Hora Sorici traditori vi converrà mutar proposito, che in questa casa niun acquisto farete. Chi è scottato una volta, l'altra vi soffia su, e chi dalla Serpe è punto, ha paura della Lucertola: e buona guardia schiva rea ventura.

Uscito ch'ei fu di casa, andai a veder l'opera da lui fatta, e trovai, che non haveva lasciato nella trista, e vecchia cassa buco, che vi potesse neanco entrare un Mosciolino, e pareva che un ferariuolo da briccone tutto rapezzato. Ciò veduto aprij la cassa con la mia inutil chiave, senza speranza di trarne utile, e vidi quegli dui, o tre pani sventurati, che il mio padrone crede esser stati roduti da' Sorici, da' quali con la mia isquisita lima unghiesca cavai leggermente quel più ch'io potei dell'interiora loro, come buono e valente schermitore picaresco. Ma essendo la necessità sì gran maestra, e vedendomi con tanta fame, notte e giorno pensavo il modo, ch'io potessi tenere in sostenermi la vita; e credo che per trovare questi mali rimedij mi fusse luce la fame; poiché dicono, che l'ingegno per essa si raviva; e per il contrario con la satietà diviene oscuro, è così era in me per

Dolori di Lazariglio quali.

Proverbi.

Schermitore picaro come sia.

Fame che effetti faccia.

appunto; e in questo punto ancora io mi trovavo, come si suol dire, essere tra Scilla, e Cariddi, o tra l'incudine e 'l martello. Hor stando una notte svegliato in questo pensiero, e considerando come potessi valermi, e servirmi della cassa, sentei, che il mio padrone dormiva, e ciò lo dinotava il gran ronfare, e certe respirazioni grandi, che solea dare, quando fissamente dormiva: all'hora feci animo e molto tacitamente mi

levai, e perché nel mirare la cassa havevo di già pensato quel, ch'io dovessi e potessi fare; e a questo effetto lasciato da parte un coltello vecchio che per la cassa andava, me n'andai pian piano a quella volta, e per dove giudicai, ch'ella manco difesa avesse, gli diedi l'assalto col penetrante coltello, e a guisa di trivelino l'adoperai di maniera tale, che l'antichissima cassa, per essere di tanti anni debole, tenera, e quasi che marcia; ma quel che più, senza vigore, cuore, e forza, tosto mi si rese, e volontariamente per rimedio del corpicciolo mio acconsenti, ch'io le facessi nei fianchi un pertuggio; ciò fatto con gentilissima destrezza aprij la ferita cassa, e a tentone trovai il pane rotto, al quale feci lo stesso, che già agli altri havevo fatto, e con quello alquanto mi ristorai, e subito poscia serrai la cassa, e me ne ritornai al mio pagliarizzo, e ancorché duro, e ruvido,

dolcemente posai, e dormij alquanto, il che di rado facevo, e n'era cagione il non mangiare, perché chi va a letto senza cena, tutta la notte si dimena; e chi dorme non pesca; e chi si cava il sonno, non si cava la fame, e così esser doveva, perché in verità non havean in quel tempo da levarmi il sonno li pensieri di Francia, né di Spagna, non essendo simili ai miei. Il seguente giorno il signor mio padrone veduto il danno, così del pane, come del buco, ch'io haveo fatto nella cassa, cominciò a darsi nella nella disperatione, e a bestemmiare i Sorici, e i buchi, e diceva: Che sarà di me tapino? che consiglio, e risoluzione

Lazariglio fura il pane, e come.

Proverbio.

Medico, sua

debbo io prendere? come diffenderommi da nimici così nascosti? Certo questa è una gran meraviglia, perché giamai s'ha sentito Sorici, se non hora in questa casa: e veramente egli diceva il vero, perché se niuna casa in tutta Spagna dovea da essi esser privilegiata, quella dell'Eccellentissimo Medico mio padrone dovea essere non essendo i Sorici soliti stare, ove non si mangia, né ci sia di che mangiare. Tornò egli di nuovo a

disperatione quale, e come.

Sorici ove si stiano.

cercar chiodi su per gli muri, e per la casa delle tavole per turare il buco, e fortificare in altri luoghi, accioché la sua marcia cassa potesse resistere a, crudi assalti di animali così fieri, e solleciti. Venuta la notte, e giuntovi il suo buon riposo, subito io saltai in piedi con l'apparecchio mio consueto, e gli diedi un gagliardo, e fiero assalto, e tale che tre altri buchi feci, e aperta la fortezza ridussi un pane a salvamento, lasciandovi delle briciole, accioché tenesse, sì come tenea certo che fussero Sorici arrabbiati da fame. Ritornò egli a chiudere i passi, accioché i nimici non l'offendessero; ma quanto otturava il giorno, sturavo io di notte: di questa maniera camminarono gli assalti, le batterie, il fortificarsi, e mille altre cose, e in tal modo fu, e l'un l'altro tal prescia si demmo, che tengo per fermo che di qui nacque quel volgar proverbio, che ove una porta si chiude, un'altra si apre; egli m'invitava a giuocare al mio gioco, e a far i calci con mula Spagnuola; vi so dire ch'egli havea trovato naso a suo proposito.

Lazariglio assalisce la cassa, e come.

Proverbio.

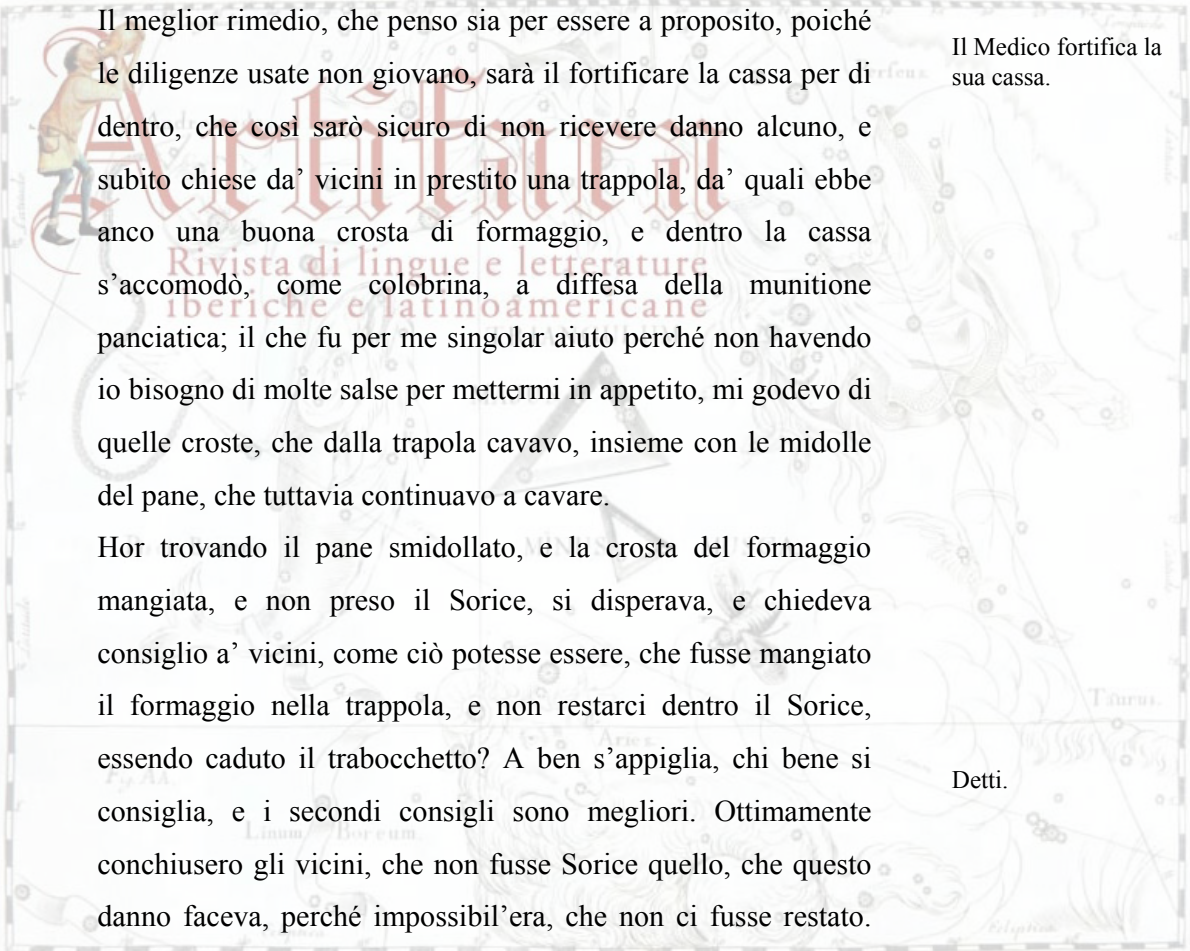
Finalmente pareva ch'havessimo preso a minuzzare, e stratagliare la tela di Penelope, che quanto egli tessava di giorno, rompevo io di notte, e in pochi giorni, e notti facessimo la povera cassa di tal forma, che chi havebbe voluto giustamente di essa parlare, più tosto corazza vecchia del tempo antico, che cassa l'havrebbe chiamata, per le molte e spesse inchiodature, pezze, e soprapezze, che l'una sovra l'altra haveva: e vedendo,

che nulla gli giovava il suo rimedio, disse. Questa cassa è tanto mal trattata, e è di legno tanto vecchio, e debole, che da niun Sorice si potrà diffendere, e è già tale, che se seguitiamo nel ratopparla, ella ci lascerà senza guardia; anzi il peggio è, che ancor che tenga poco, tuttavia ci farà danno maggiore, perché mi porrà in spesa di tre, o quattro reali, per assicurarmi dalla rapacità di questi radenti animaletti.

Il miglior rimedio, che penso sia per essere a proposito, poiché le diligenze usate non giovano, sarà il fortificare la cassa per di dentro, che così sarò sicuro di non ricevere danno alcuno, e subito chiese da' vicini in prestito una trappola, da' quali ebbe anco una buona crosta di formaggio, e dentro la cassa s'accomodò, come colobrina, a difesa della munitione panciatica; il che fu per me singolar aiuto perché non havendo io bisogno di molte salse per mettermi in appetito, mi godevo di quelle croste, che dalla trapola cavavo, insieme con le midolle del pane, che tuttavia continuavo a cavare.

Hor trovando il pane smidollato, e la crosta del formaggio mangiata, e non preso il Sorice, si disperava, e chiedeva consiglio a' vicini, come ciò potesse essere, che fusse mangiato il formaggio nella trappola, e non restarci dentro il Sorice, essendo caduto il trabocchetto? A ben s'appiglia, chi bene si consiglia, e i secondi consigli sono migliori. Ottimamente conchiusero gli vicini, che non fusse Sorice quello, che questo danno faceva, perché impossibil'era, che non ci fusse restato. Avanti, che si caschi nell'acqua, i consigli sono buoni, per non vi cadere; ma quando vi s'è caduto, e bisogna menar le mani, e i piedi: così faceva il mio padrone.

Un altro vicino gli disse: Sappiate Signor Medico, che in casa vostra, mi ricordo, vi soleva habitar una biscia, e questa deve essere quella certo, che fa il male, perché non dee haver da



Il Medico fortifica la sua cassa.

Detti.

Il medico si consiglia contra i Sorici.

cibarsi, e ha del verisimile, che per esser lunga ha comodità di pigliar il cibo, e ancor, che la trappola la coglia, non entrando tutta dentro, facilmente torna addietro, e guizza via.

Quadrò a tutti quel, che costui disse; per lo che non poco s'alterò il mio padrone, e indi innanzi non dormiva più a sonno sciolto, come soleva; anzi credo, ch'ei vegliasse sempre, perché qual si voglia tarma del legno della cassa, che la notte si movea,

Il Medico crede, che sia Biscia e non Sorice.

egli credeva, che fusse la biscia, che la rodesse per mangiarsi il pane, perciò subito saltava in piedi, e con un bastone, che a capo del letto teneva, dava nella povera cassa bastonate terribili, per impaurire la biscia, e ciò faceva con tanto strepito, rumore, e terrore, che svegliava i vicini e non gli lasciava dormire. Se ne veniva poi al mio pagliariccio, e fortemente gridando alla biscia lo scuoteva, e me insieme con esso, credendo, che nella paglia si ricoverasse, perché i vicini gli havevano detto che di notte queste bisce cercano il caldo, e che vanno nelle culle, ove giaciono i bambini, e alle volte li mordono, e li fanno pericolare. Chi di venti non è, di trenta non sa, e di quaranta non ha, mai non farà, né mai saprà, né mai

avrà: tale era il babuasso del mio Padrone; e è vero, che il bue non sa di lettera; e credo quando suo padre lo mandò in studio in Salamanca, ch'egli andasse vitello, e ritornasse bue. O che babbione, o che balocco, a credere codeste canzoni. Io le più volte fingevo di dormire e la mattina mi diceva. Lazariglio, hai tu udito nulla questa notte? nulla Signore ho sentito. Sappi dunque come questa notte sono corso dietro alla biscia, e credo, che se ne venghi da te, perché sono di natura frigide, e vanno cercando il caldo. Ohimé, dicevo io. Che cosa hai? mi diss'egli. Signore, io dubito, ch'ella non mi morda; e perciò temo molto. Hor in questi frangenti il mio Padrone dormiva così leggiero, che assé la biscia, od il Serpe non osava più rodere di notte né

Proverbi.

Lazariglio non ardiva d'assalire la cassa, e ciò perché.

levarsi ad aprire la cassa; ma il giorno mentr'egli andava in visita degli ammalati, facevo allhora il fatto mio; il qual danno vedendo, e il poco rimedio, che ci poteva fare, andava di notte come un folletto, ma niun profitto faceva, perché da i ladri di casa malamente si può guardare; e è anche detto, esser

Proverbi.

difficultuosa cosa il rubare a casa de' ladri; e per dar occasione, li perde ogni ragione; ma tal havrà il malanno, che non se'l crede: e io di ciò molto temevo, e però secondo il vento navigavo; e me n'andavo a salva, più che potevo, e chi fugge un punto, ne fugge mille, e Dio mi guardi dall'ultimo. Io dubitavo molto che con quelle sue accorte diligenze ei non mi trovasse la chiave, che sotto la paglia tenevo; e accioché nello scuoterla non la ritrovasse, mi risolsi per più sicurezza di pormela in bocca la notte, perché doppo che stetti col Cieco, l'havevo talmente assuefatta ad esser borsa, che tal volta m'era occorso tenerci racchiuso dodici, quindici maravedis, tutti in mezi quattrini senza impedirmi punto il mangiare, che se in altra maniera havessi fatto, non sarei stato pardon d'un quattrino, che il mal Cieco con la sua isquisita diligenza, non se ne havedesse; non lasciando coscitura, né piegatura, che minutamente non mi toccasse, e cercasse; per il che come ho detto, mi ponevo ogni notte la chiave in bocca, e così dormivo senza paura, che lo stregone del mio padrone se ne avedesse; ma quando il pero è mizzo, cade a terra; e è superflua ogni accorta diligenza, quando, per cagione de' nostri peccati, la disgratia dee venire; sono ciancie da dire a veglia, vi dico, che chi fa male, non aspetti bene; e meritevolmente in me fu verificato l'antico proverbio: chi contra a Dio gitta pietra, in capo gli ritorna; non bisogna offendere il prossimo, perché si offende Iddio; e per dir il vero potevo bene prolungarla, ma non scapparla; e a quello, che viene di sopra non vi è riparo.

Sentenze. Detti, e Proverbi.

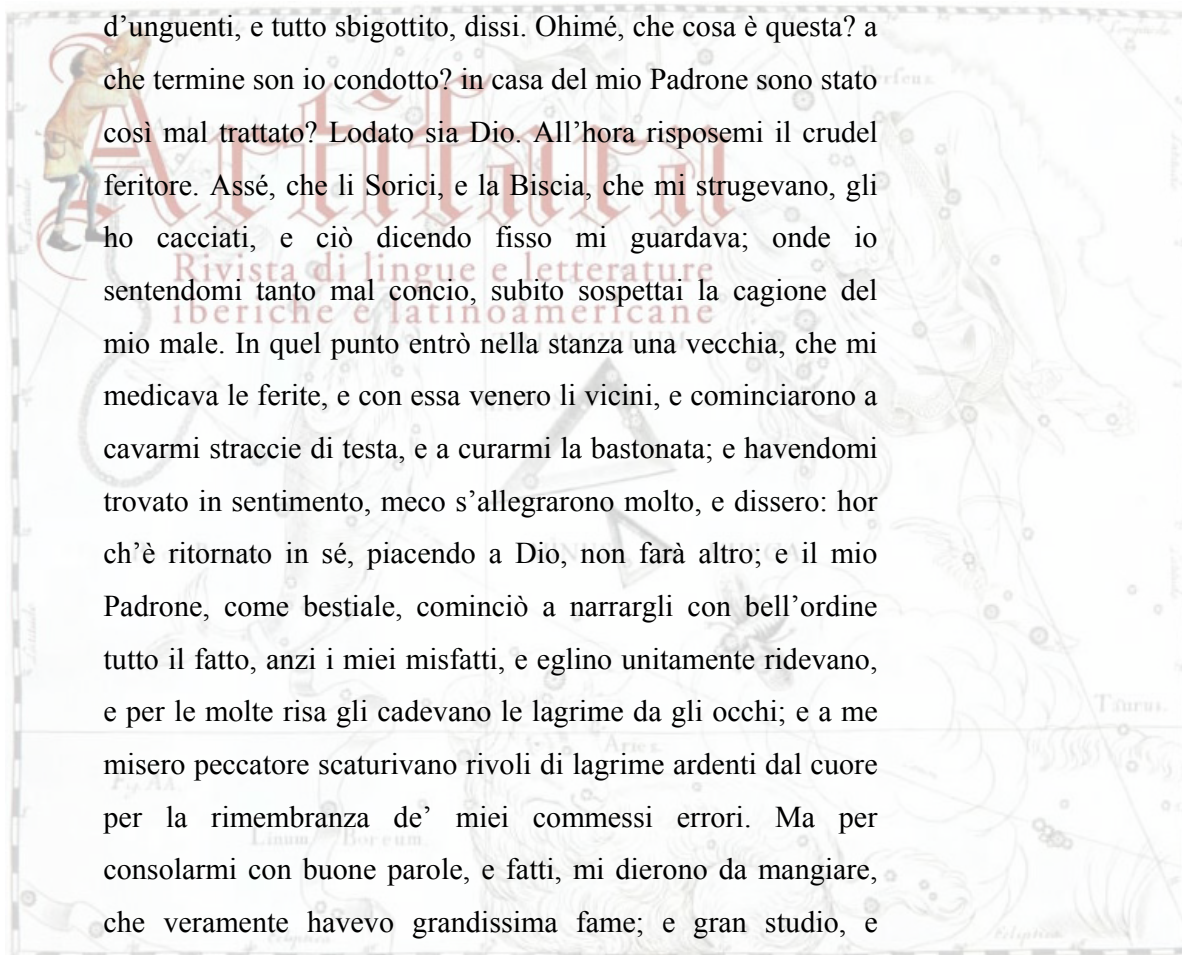
Volse la mia cattiva sorte, anzi il mio peccato, che una notte mentre dormivo, mi si accomodò di maniera in bocca (la quale certo io dovevo tenere aperta) e in tal modo, che il fiato, e rispersione, ch'io esalavo dormendo, dava nel buco della chiave, e fischiava assai dolcemente, e quasi sempre su un tenore, che (o mia fortuna contraria) il vigilante mio padrone l'udì, e indubitatamente credè, che fusse il fischiare della biscia, e in vero doveva parer tale. Levossi all'ora egli di letto pian piano co'l suo bastone in mano, e caminando a tastone, e incontro al dolce fischio della biscia, mi si accostò molto vicino, per non esser da lei sentito, e come udì essergli appresso, credendo fermamente, che nella mia paglia, dove io dormivo, al mio calore si fuss'ella ricoverata, alzato ben bene il bastone sopra il fischio, pensando haverla sotto, e darle tal bastonata, che l'uccidesse, con tutta la sua forza il manigoldo Medico scaricò sopra il capo mio un così terribile, e pesante colpo, che senza sentimenti, e molto ferito mi lasciò.

Quando egli senti d'havermi percosso, perch'io dovevo fare alcun risentimento del fiero colpo datomi, disse poi, ch'ei mi si avvicinò, e che ad alta voce mi chiamò per destarmi dal sonno; ma non gli rispondendo, mi toccò con la mano, e senti il molto sangue, che mi usciva, e allhora conobbe il gran danno, che fatto m'haveva, e con molta fretta andò a cercar lume, e quivi giunto mi trovò, che fortemente mi lamentavo, e che tuttavia havevo ancora la chiave in bocca, che mai la lasciai, e era un poco fuori, e il resto dentro, com'ella doveva stare, quando fischiavo con essa. Si spaventò l'uccisor di bisce, che cosa potesse essere di quella chiave, guardò, in che maniera ella mi stava in bocca, e cavandomela fuori egli si avide di quello, ch'era; perché nelle opere non era differente dalla sua: per il che andò subito a provarla, e con essa approvò il maleficio, e

Lazariglio ferito dal Medico, come, e perché.

Il Medico trova la chiave a Lazariglio.

insieme ritrovò il malfattore. Doveva all'hor dire il crudel cacciatore; il Sorice, e la Biscia, che mi facevano guerra, e mi mangiavano la mia robba, si sono pure ritrovati. Di quello, che successe in quei tre giorni seguenti, niuna relatione vi darò, perché non rivenni mai ne' miei sentimenti, se non il quarto giorno, che cominciai a ritornar in me, e mi vidi coricato sopra il mio pagliericcio con il capo tutto impiestrato, carico d'ogli, e d'unguenti, e tutto sbigottito, dissi. Ohimé, che cosa è questa? a che termine son io condotto? in casa del mio Padrone sono stato così mal trattato? Lodato sia Dio. All'hora risposemi il crudel feritore. Assé, che li Sorici, e la Biscia, che mi strugevano, gli ho cacciati, e ciò dicendo fisso mi guardava; onde io sentendomi tanto mal concio, subito sospettai la cagione del mio male. In quel punto entrò nella stanza una vecchia, che mi medicava le ferite, e con essa vengo li vicini, e cominciarono a cavarmi straccie di testa, e a curarmi la bastonata; e havendomi trovato in sentimento, meco s'allegrarono molto, e dissero: hor ch'è ritornato in sé, piacendo a Dio, non farà altro; e il mio Padrone, come bestiale, cominciò a narrargli con bell'ordine tutto il fatto, anzi i miei misfatti, e eglino unitamente ridevano, e per le molte risa gli cadevano le lagrime da gli occhi; e a me misero peccatore scaturivano rivoli di lagrime ardenti dal cuore per la rimembranza de' miei commessi errori. Ma per consolarmi con buone parole, e fatti, mi dierono da mangiare, che veramente havevo grandissima fame; e gran studio, e diligenza in quindici giorni mi ridussero fuori di pericolo, ma non senza appetito. In questo tempo, anzi ogni giorno il Medico mio Padrone, quando vi erano vicini, e altre genti, ritornava a raccontar le mie golosità, secondo ch'egli diceva, che per un poco di pane mi celebrava per il Re di tutti i crapulatori: e tanto s'infiammò un giorno, che fece in questo proposito un lungo



discorso, che vi prometto di riferirvelo intieramente, perché è cosa molto dotta, bella, e di non picciolo profitto. Finalmente mi levai dal pagliericcio, e egli in questo stato veggendomi, subito mi prese per la mano, e mi menò con gentilezza fuori dell'uscio, e condotomi in strada, mi disse.

Lazariglio, da qui avanti sei tuo, e non più mio, vâ, e cercati qualche altro Padrone, e vattene, che Dio ti compagni, ch'io non voglio in compagnia mia un così diligente servitore; e non può essere se non, che sii stato garzone di qualche Cieco, generale di tutti i picari, che in buona favella vuol dir guidonacci; e segnandosi di me, come s'io fussi stato spiritato, se ne tornò in casa e serrò il suo uscio. Non mi mancava altro, che l'esser servito, senza soldi, scacciato dal padrone, e poca voglia da far il verso alla pecora; perché il mal uso era penetrato fino all'osso; ma ogni mal vuol giunta. Aspettatemi a dirvi della mia vita sfortunata, dopo la promessa fattavi dal ragionamento contra i Crapuloni, che quivi presso seguita, il quale vi recarà diletto, e giovamento.

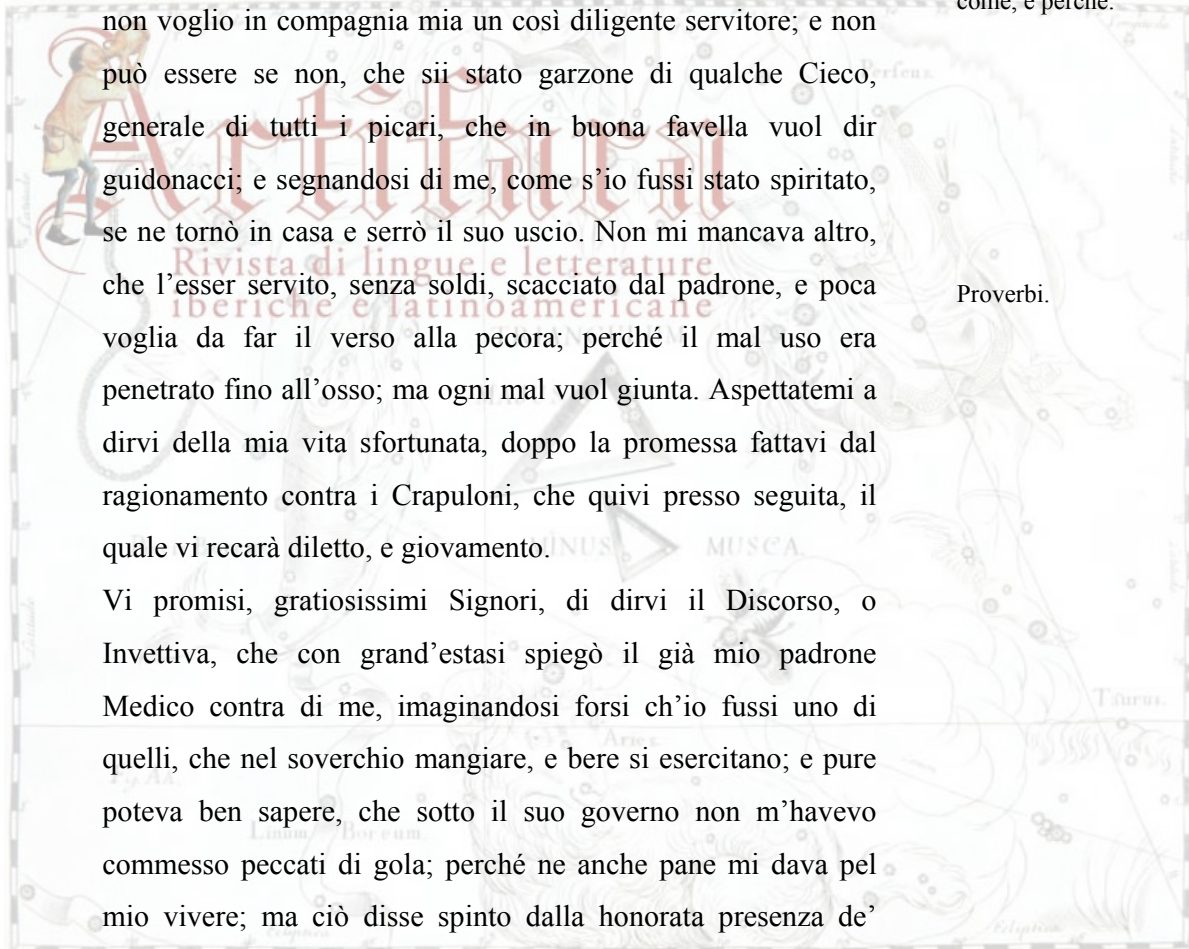
Vi promisi, gratiosissimi Signori, di dirvi il Discorso, o Invettiva, che con grand'estasi spiegò il già mio padrone Medico contra di me, imaginandosi forse ch'io fussi uno di quelli, che nel soverchio mangiare, e bere si esercitano; e pure poteva ben sapere, che sotto il suo governo non m'havevo commesso peccati di gola; perché ne anche pane mi dava pel mio vivere; ma ciò disse spinto dalla honorata presenza de' vicini, che nella stanza si trovavano, e per dargli ad intendere, ch'io fussi della classe de' gran mangiatori, e che la sua casa fusse lautissima, il che veramente non era. Hora son qui per disobligarmi, uditemi con attenzione; che così diss'egli.

Io non conosco al mondo cosa, che più si disconvenga a civil'huomo (la cui mensa esser dee sempre parca) della

Lazariglio è dal Medico licenziato, come, e perché.

Proverbi.

Voracità biasimata.



stemperata e ingorda voracità. Che come ella debilita con le crudità il corpo, infeminisce l'animo, e a precipitevole, e importuna senettù ci conduce; così la parsimonia, e la sobrietà ci mantien lungo tempo in fresca, e robusta età (se da mortal'occorrenza oppressi non siamo) e in una convenevole habitudine di membra, e vigore di benigno sangue. Habiti pur la

Temperanza ne' tetti nostri; né mai si parta da' geniali letti, e dalle mense nostre; però ch'è guardiana de' Precipati, conservatrice de' Popoli, e Regina delle Repubbliche. Senza lei gli huomini non son'huomini, e le Repubbliche non sono Repubbliche. Dove non è modestia, temperamento, ritegno, e astinenza veruna, ivi ogni cosa è dissoluta, licentiosa, senz'ordine, senza modo, e senza misura. Che ordine, che legge, che decoro, e che quiete, e bene, dove non è temperanza, aspettare si può? se non habbiamo con esso noi questa virtù moderatrice dell'humane passioni, viatico della vecchiezza, presidio di tutte l'età, compagna in ogni tempo, e in ogni luogo, diverrà per certo mostruosa la vita nostra, e della ferina vita molto peggiore. Natural cosa è l'amare la vita, e, quanto si può, ritardare la morte. Ma che cecità, che siocchezza è mai quella de' crapuloni; poiché innanti tempo volontariamente alla morte corrono caricandosi il ventre di sordido peso? Onde fatto è proverbio tra medici, che maggior numero d'Huomini, e di Donne muoiono di crapula, che di fame, o di coltello. Quasi sempre sono questi crapuloni snervati, deboli, attratti, podagrofi, paralitici, di volto squallido, e continuamente dalle crudità macerati, e afflitti, per la qual cosa di rado si recuperano, e tosto muoiono.

Niuna voragine, niun baratro si trova, che più consumi, e inghiotti la robba, della Gola, la quale quanto più s'empie, tanto più diviene bramosa, e avida. Ella quanto meglio ha desinato,

Temperanza lodata.

Sentenza.

Danni della crapula.

Golosi biasimati.

tanto più delicatamente a cenar s'aparecchia. Niune ricchezze sono sì grandi, niuna casa sì opulente, e fornita, niun tesoro è sì pretioso, che in poco tempo nel ventre non si sommerga. Le case, le merci, le possessioni, i danari, i drappi, le gioie, le mandre, e ogni cosa finalmente la Gola si divora, e ingoia; e tal, ch'è nato libero, fa diventar servo. Non sono per la leccardaggine de' ghiotti cibi i parassiti, e i buffoni ad una perpetua servitù condannati? Comperano molti una cena, e un desinare, non solo con le lusinghe, e col secondar l'altrui voglie: ma con sordide, e brutte sommissioni, e ufficij, a quali fora meglio il viver di pan nero, d'herbe, e di frutti, che a l'altrui mensa con lor biasimo divorar un'ala di fagiano, over una gropa di starna. Vituperevoli sono più di tutti queglii, che dimenticatisi della lor ingenua libertà, per uccellar un buon pasto si fanno sudditi, e servi. Un certo cittadino Romano detto Albidio mangiò tutti i suoi beni, e rimanendogli sol'una casa, per isbratarsene ancor quella abbruciò. Il che inteso Catone per ischerzo disse: Apunto Albidio ha fatto da sfacciato dando al fuoco la casa, come in un sacrificio costumasi di abbrusciare il rimanente delle vivande, che vi si mangiano. Quel che non ha devorato per burla, ha consummato nel fuoco, accioché nulla vi rimanga.

Albidio Romano
gran crapulone.

Cap. X.

Che il vivere moderato sia la salute del corpo; et a proposito si narrano i Fatti, et Detti di huomini celebri, che ci ammaestran ad amar la sobrietà, et a fuggire la crapula.

Non vi è miglior condimento de' cibi dell'essercitio, né il più dolce companatico della fame; non essendo più saporite le pernici, i fagiani, le coturnici, e le zuppe incasciate?, e altri lecchetti al goloso, che il pan solo al famelico, e essercitato.

Fame ella è ottimo
companatico.

Cavalcando il Re Tolomeo per l'Egitto, né potendo la corte aggiungerlo con le vettovaglie, sovraggiunto egli dalla fame capitò ad una capanna d'un pastore, e ivi preso un pane con grande avidità tutto se lo mangiò, indi a poco ritrovato dalla corte sua giurò, che mai non havea in tutta sua vita mangiato meglio. Et il Re Dario anch'egli fuggendo nella rotta datagli

Tolomeo Re Egitto.

Dario Re.

d'Alessandro, da una ardentissima sete cacciato in quella giornata scese da cavallo, e bevuto d'un'acqua torbida di sangue, e di cadaveri piena, confessò di non haver mai bevuto meglio. L'istesso avvenne ad Artaserse, il quale morendosi di sete, e non havendo altro, ond'estinguerla, che un poco d'acqua lorda, e fracida, che gli porse uno degli Eunuchi suoi, affermò, che non havea mai bevuto vino così soave, come quell'acqua che in un otre immondo era stata all'Eunuco portata da un villano. Havea Dionigi più volte udito a commendar appresso Spartani un certo lor brodo negro; perché desiderando d'assaggiarne, immaginosi, che fusse dilicata, e saporosa vivanda, comperò uno de' cuochi di quel paese, a cui comandò, che senza risparmio alcuno di spesa gliene preparasse un piatto. Il che fece egli, e bene secondo 'l costume della natione. Ma non appena il Tiranno ne prese saggio, che

Artaserse.

Dionisio Tiranno.

fatto 'l viso arcigno, e sdegnato subito gli le rigittò. Allhora il cuoco disse; Principe mio, ciò non è colpa del brodo; ma vostra, che non l'havete gustato alla Laconica doppo l'essercitio: ma quando vi sarete essercitato, e lavato ne l'Eurota (fiume, che corre a canto le mura di Lacedemone hoggi (detta Zacone) allhora vi saprà buono. Non è cosa (dicea Socrate) che più condisca il cibo, della fame, né che più adolcisca il vino, della sete. La onde una volta dimandato, perché camminasse forte, rispose: per cenar meglio. Non per altra cagione gli antichi Romani cenavano in vista del popolo a

Mangiar Laconico, come, e quale.

Socrate, suo detto.

porte aperte, che per mostrar la loro sobrietà, e parsimonia. Essi non presero tanta cura di caricar la loro tavola di vivande quanta n'ebbero i posterì. Epicuro istesso, benché solo al piacer attendesse, come a somma felicità, non di meno ricusava le delicate, e preciose vivande, e solo di herbaggi, e de' pomi nutricava i figliuoli suoi: laudando molto quei cibi, che fussero più communi, e facili ritrovarsi; però che quegli, che son tanto delicati, e che con tanta spesa s'insaporano, recano affanno maggiore in cercarli, che diletto in gustarli.

Epicuro, come visse.

Mai non si trovan sani, né mai giungono alla vecchiezza quegli che studiano sempre di lusingar il ventre, e la gola (disse Hippocrate) essendo l'anime loro nel troppo sangue, e nel soverchio grasso, come nel luto tuffate. Onde non ponno sollevarsi a meditar alcuna cosa celeste, e divina: havendo essi sempre l'occhio ne' piatti, e 'l cuore nella cucina.

Hippocrate, suo detto.

Sanno provvedersi i bruti del lor proprio, e convenevole alimento: ma l'huomo di tutti gli animali superbissimo, non cura di sapere qual cibo propriamente al suo vivere conferisca: e pur che alla gola serva, inculca cibi senza ragione, e senza scelta divora ogni maniera di vivande: né sa schivar le nocive, le maligne, e l'escrementose. ma solo con cura, che al gusto diletto. Troppo difficile negotio è il servire a gli appetiti disordinati del ventre, poscia che in tanta, e così diversa copia di frutti, di grani, di pesci, d'herbaggi, di carni, e di sapori, che la maestà della natura ci porge, non si trova ancor pago, e satollo. Smisurata, e insatiabile è l'humana ingordigia ch'ha termine alcuno non giunge contenta. Licurgo nelle sue leggi comandò, che a ciascheduno si dispensasse l'anno una certa misura di grano, e tanto di companatico, quanto bastasse a mantener un corpo ben sano: ma molto più agli Huomini, che alle Donne: Né volle, che altro, che cibi communi, e ordinarij si

Animali come vivono.

Licurgo, e sua legge del vivere.

recassero alle tavole; riputando cosa vituperevole, e disutile all'animo, e al corpo l'ingrassarsi con tanti sapori, e conditure, quanti gli scalchi, e i cuochi sanno con superbo apparato ordinare. I condimenti de' Spartani, il zuccaro loro, e il sale, che tanto gustevoli li faceano le loro vivande, e pregiate, furono la fatica, il sudor, il corso, la fame per conseguente, e la sete: ma tanto alla ghiottonia de' cibi attendono gli huomini, che divorando più di quello a lor si conviene, ingiuriano la natura.

Spartani suoi
condimenti quali.

Platone dannò il costume del mangiar Italiano, e di quel di Sicilia, solo perché mangiar si solea due volte il giorno. Non permetteva mai Licurgo, che satollo alcun si levasse di mensa, avisando, che più coloriti, e più carnosì ne divenissero, che a corpo pieno mangiando.

Platone.

Licurgo.

Hor che direbbono a nostri tempi? posciache non sol'una: ma quattro, e cinque volte il giorno satolli molti usano di mangiare, e la notte ancora? Alessandro chiarissimo di tutti i Re disse, che la fatica notturna è condimento del desinare, e che il desinar parco è ottimo per la cena. La fortuna feconda ci ministra il mangiar delicato, la virtù sola, il frugale, e parco. Chi fu più temperato di Pitagora, di Plotino, e di Platone? Non fu così Aristotele, che si macchiò nel Persico lusso, e nelle Alessandrine delitie. Leggesti, che Zoroastro d'un solo cibo visse trenta anni ne' deserti. Veracissimo essemplio di frugalità, e di parsimonia fu Epaminonda Thebano, il quale, quando altri ne' conviti, e nel bere erano occupati, solo facea sobrio le sentinelle per guardia della Città.

Alessandro il Magno
suo detto.

Pitagora.
Plotino.
Platone.
Aristotele.
Zoroastro.

Epaminonda.

A lui fu simile il Re Agesilao, il quale d'una veste semplice in tutto l'anno contento mai satollo non si partiva dalla mensa, né si lasciava impadronir dal sonno: tutti i vini più generosi, e tutte le delicatezze sbandiva dall'essercitio suo.

Agesilao Re.

Cleomene, il quale tra Spartani fu per molte virtù Prencipe

Cleomene.

glorioso, d'un semplice cibo era contento: se havea forestieri a tavola, un poco più largo apparecchio ordinava; ma senza specierie, senza saporetti, e potaggi; bastava a lui, che vi fusse alquanto più robba, e vino più soave per honorarli: levate la tavole usava sol di por loro avanti una gran coppa piena di generoso vino, due guastadette d'argento di due cotole di vino capaci, e due tazzete altresì ben picciole. Col ragionar accorto, e savio trattenea dolcemente gli animi de' convitati, e non col sontuoso caricamento delle varie vivande, e con lo sforzar a bere chi non ne ha talento. Quanto è più ricco, tanto più ragione viver dee. Chrisippo solea spesso usurpar quel detto d'Euripide.

Basta ai popoli sol per il lor vitto

*Rivista di lingue e letterature
iberiche e latinoamericane*
Cerere, et l'acqua d'un corrente fiume.

Dannoso è quel piacer, che da i cibi, e dalle opulentissime tavole si trahe, sicuro e utile quello, che dalla sobrietà, e dalla fame ci viene. Catone, che fu tanto ottimo Filosofo, ottimo Senatore, e ottimo Capitano, ritornando dalla guerra di Spagna trionfatore disse, che non haveva bevuto altro vino, che di quello de' Galeotti. Fin da fanciullo s'avezzò al viver tenue, e alla fatica, né quando era assetato, tra soldati fu mai veduto bere altro, che acqua frasca, e talvolta nella maggior ansia un poco d'aceto: bevea talvolta vino, ma picciolo, per ricoverar le forze: e mentre fu Consolo, e Generale, non volle altro pane, né altro vino, che quello, che fusse commune ai suoi. Di rado mangiava carne, né più spesa per la sua tavola faceva di tre giuli. Appena (dicea egli) si può salvar quella Rep. nella quale più si venda un Pesce, che un bue. Et che profitto può far nella Città colui, che ubbidisce all'imperio del Ventre? Manlio Curio, quantunque fusse generale della Romana militia, di poco, e grosso cibo si contentava: Onde i Legati de' Sanniti lo ritrovarono a mangiar rape in un catino di legno. Non men parco fu Cincinnato. Plinio, che scrisse la Natural historia

Chrisippo.

Catone suo vivere
quale.

Detto.

Manlio Curio.

Cincinnato.
Plinio I.
Plinio II.

secondo l'uso de' vecchi prendea cibo facile, leggiero e moderato; e appresso Plinio l'Oratore non erano nelle cene delicatezze maggiori, che lattuche, biete, lumache, uova, zucche, vin melato, e alica.

Attico Cavalier Romano, come che delizioso, e opulentissimo, e nell'hospitalità cortese, e splendido fusse, alloggiando egli huomini di varie conditions, non consumava più di trenta scudi

Attico Romano
delizioso, e parco.

il mese in companatico. Hora non si può dire a pieno, quanto le prime tavole delle Corti dei Principi profuse siano, e pur erano a tempi d'Attico in tanta copia l'ucelliere, che del lor letame s'ingrassavano i campi, e sì grandi le peschiere, che laghi, e mari rassomigliavano. Chi fu più modesto, e temperato nel vivere di Crasso, che fu chiamato il ricco? egli in una casuccia con due fratelli maritati ad una mensa insieme si stava. Diceva egli, che ogni Cittadino contentar si potea, che tanto di possessione avesse, che gli somministrasse il vitto. Et a questo giudicava dover bastare quattordecim iugeri.

Crasso fu moderato.

Favorino, quando persuase la legge Licinia del scemar le grosse spese nel banchettare, così disse: lo so, che i presidenti delle cucine, delle dispense, e del lusso negano, che quella cena sia delicata, nella quale, quando mai mangi meglio, non ci si leva 'l piatto, e un altro più ghiotto cibo in copia maggiore non ti si presenta.

Favorino.

Habbiassi pur per fior di convito questo continuo rimetter piatti tra coloro, i quali in vece di facetie, e di piacevoli motti, hanno a caro l'havere speso assai, poiché negano anco, che niun'uccello si debba mangiar tutto, fuor che il Beccafico, e che se non si mette tanta copia d'uccellami, e polami in tavola, che solo mangiando di lor le groppe, e le coscie satolare si possa, pensano, che povero sia il convito, e dicono, che coloro, che mangiano la parte verso il collo a gli uccegli, e pollami, non

Convito quale.

han gusto. Se a proportione cresce il lusso, vogliono, che crescano le vivande. Vedete di gratia, che ci rimane, se non che per non istraccar le mascelle in mangiando, comandino anco, che solo s'empia il ventre d'assaggiamenti, poiché ancora meglio si forniscan i letti ad alcuni d'oro, d'argento, e di porpora, che a gli stessi Iddij immortali. Fin qui Favorino.

Ma (ohimé) che un lusso ad un altro è sovraggiunto, e a tal fasto

è venuto il banchettare, che ascondon perfin' i Nani, gli Uccelli, i Leprettini, e i Conigli ne' pasticci, e ordinano battaglioni, e grosse squadre di tazze, e di piatti per atterrar bene quella divina particella, che ci donò Iddio. Annibale l'Africano, e Severo Imperatore indistintamente, e parcamente vivevano co' lor soldati. Non mangiò Pericle mai, mentre fu in magistrato, all'altrui mensa, non volendo mescolare i negotij della Repubblica, con le sontuose Mense, che si fan ne' conviti.

Sobrio, e astinente fu sopra tutti i Principi Massinissa Re de' Numidi; mangiava egli innanti al padiglione il suo cibo senza delicatezza, e pur che riparasse al disagio della natura, non si curava di lecchetto veruno: per la qual parcità si mantenne nella vecchiezza sua sì vigoroso, e vivace, che nell'età d'ottanta sei anni generò un figliuolo, e di novantatre superò i Cartaginesi,

che contra i pati gli haveano mosso guerra. Che cosa mantenne Socrate sano per tutto 'l tempo di vita sua, se non il temperato modo del vivere? Solea Vespasiano Cesare col digiuno d'un giorno spesso ritrattarsi, e ammendarsi del vitio. Si dolea una volta il popolo Romano appresso Ottavio Augusto, che fu temperatissimo, della penuria del vino. Onde egli riprendendo l'impazienza sua dice: mio genero Agrippa ha provisto assai bene, che le turbe non si muoian di sete, havendo fatto condurre di molte acque nella Città. Chi vuol dunque fin all'estremo confine della sua vita conservarsi intiero di animo, e di corpo, si

Annibale Africano.
Severo Imperatore.

Pericle.
Massinissa Re.

Socrate.
Vespasiano Imper.

Ottavio Augusto.

Modo di conservarsi

astenga dal disordinato mangiar, e bere, al quale tutti coloro, che dedicati sono, diventano ottusi d'ingegno, rozi, pigri, deliri, codardi, facili ad infermarsi, e malagevoli a risanarsi. La onde i Francesi (come riferisce Strabone) per ritener la gioventù da sì dannoso costume, ordinarono, che quegli, che discinti, over'oltre un certo prefisso spatio di cintola si cingeano, fussero in certa somma di denari condannati.

lungamente quale, e come.

Francesi, sua legge quale.

Ma perché taccio io Caio Cesare, e Pompeo Magno, la cui modestia, e parsimonia fu notabile, e grande? Agrippa genero d'Augusto nel suo mangiare, oltre che era parco, s'accostava molto più alla rusticità, che alla delicatezza. Homero divino Poeta finge semplice il cibo, e il bere de gli Iddij, per cibo l'Ambrosia, per il bere di Nettare a loro ascrivendo, né altro cibo ricorda nella sua Poesia per Heroi, Prencipi, Duci, giovani, e vecchi, che carne arrostita di Bue, o qualche altra grossa maniera di cibo; conoscendo egli quanto pernicioso sia la verità, la copia, e il cumular sopra l'ambitione mense piatti sopra piatti di vivande. Girolamo Santo afferma, che un Monaco visse trent'anni di pan d'orzo, e d'acqua torbida; e un altro, che si mantenne molti anni con cinque fichi il giorno solamente; ma non leggiamo noi nel Vangelo, che Giovanni il Battista nel deserto visse di mel salvatico, e di locuste? E pur dubiteranno i dilitiosi di non poter vivere, se con molti, e diversi cibi pasciuti non si saranno. Parcissimi de' Romani furono Romolo, e Traiano: astinentissimi Focione, Aristide, e Formione tra i Greci. Plinio l'Oratore non comendava punto quegli, che sogliono mangiar più delicatamente de gli altri, che seco mangiano. Non mangino i miei famigliari (dicea pur egli) o bevono quel, ch'io: ma io mangio, e bevo di quello che essi; detto per certo nobile, e gentile. Né in così splendida fortuna, com'ebbe, apparecchiava mensa, che sontuosa fusse, e ricca.

C. Cesare,
Pompeo
Magno,
Agrippa.

Homero.

Mense ambiziose,
quali. S. Girolamo.

S. Gio. Battista.

Plinio Oratore suo
detto.

Di vilissimi, e abietissimi cibi alla soldatesca si contentava Antonino Imperatore. Seneca di tanta potenza, qual'ebbe Nerone ministro, solo de pomi salvatici, e d'acqua di fiume spesso s'alimentava. Vivono molti Santi nell'Indie ad una soda, e ignuda filosofia avezzi, e al culto divino del tutto dedicati, i quali di saccoccie non havendo bisogno, come quegli, che a giornata vivono solo de' frutti, che la terra produce, e d'acqua di fiume si pascono, e hanno per letto loro le frondi de gli alberi, e l'herbe de campi. A Catone dispiacque sempre il costume di coloro, che differente fanno il viver de' famigliari dal loro. Cesare il Dittatore fece legar il suo pistore, perché altra sorte di pane haveva dato a i suoi commensali, che a lui. Origene mai non prenda cibi, che non avesse prima una gran pezza studiato; né volea, che altri de suoi famigliari mangiassero, se prima con qualche honesto essercitio non si erano affaticati. Timoteo cenato con Platone c'ebbe, disse, lodando la parcità sua; chi mangia con Platone, mangia anco con appetito il dì seguente.

Antonino
Imperatore.
Seneca.

Catone.

Cesare.

Origene.

Timoteo suo detto.

Cap. XI.

Che le ricchezze sono per lo più nimiche del vivere modesto, et di ciò s'apportano molti esempi notabili.

Con la prosperità della fortuna, e con la copia impazziscono i mortali, e a tanta sciocchezza vengono, che non contenti di scacciare la sete, e di quietar la fame con semplici cibi, per lo diletto della gola cercano, come svogliati, salse, intingoli, manicaretti, pasticci, e mille specie di provocativi cibi: onde molti divengono ventrosi e così pasciuti, che più tosto bestiaccie di peso, che huomini di valore chiamar si deono. O

Prosperità nemica
della Sobrietà.

che indegno spettacolo il veder alcuno con la ventraia, come con una valigia, o più tosto sacco, o bigoncia di brodo davanti a pappare? L'otio, l'abbondanza, e l'opulenza materia sono di sì dannosa colpa; onde quei popoli, che grasso, e fecondo paese habitano, e di ricchezze abbondano senza molestia veruna di guerra, si occupano più intorno alle delicatezze della gola, che alle ricchezze dell'intelletto, e lordi, e bisunti più stimano un

valente cuoco, che un dotto Filosofo. Quinci è, che ampliata, che fu la potenza de' Romani, havendo essi debellata l'Asia, scemò la Parsimonia, e i cuochi prima vilissimi ministri, divennero pregiati, e di gran stima maestri. Perché avvenne, che le cene de' trionfanti, e li spessi pasteggiamenti de' Collegij, menarono penuria di vettovaglia in Roma. Lucullo fu il primo, ch'introdusse questo pazzo lusso, e delicatezza, dopo l'haver debellato due potentissimi Re Tigrane, e Mitridate, e conquistato incomparabili ricchezze. Havea questo

opulentissimo Senatore limitata la spesa secondo le stanze del suo palazzo denominate da gl'Iddi; onde nel dar sprovvedutamente cena a Pompeo, e a Cicerone gli bastò, che dicesse nell'orecchio ad uno de' famigliari, cenerassi in Apolline, perciocché di presente secondo la spesa tassata a quel

luogo fu la cena apparecchiata, nella quale si spesero mille dugento, e cinquanta scudi d'oro. Non cenando a caso con esso lui alcuno, gli fu posta la mensa con l'apparecchio sol d'una bocca, e moderato; onde egli chiamato a sé il Maestro di casa sgridollo, e gli fece un capello di gran romore in capo; ma egli

escusatosi dicendo; Non creda Signore, che vi fusse bisogno di sontuoso mangiar: havendo voi a cenar solo questa sera: che mi dici (disse Lucullo allhora) non sapevi ameno, che Lucullo era per cenar con Lucullo? Di cotal tenore rispose ancora a molti Greci, che s'erano rimasti di venir seco a mangiare; avisando,

Lucullo primo
introduttore
dei lussi in Roma.

Lucullo, suoi detti di
prodigalità.

che così sconcie spese per loro fossero fatte, perciò disse: Non vi rimanete, che poco più ho fatto, e queste spese ordinarie si fanno per Lucullo.

Che fossero portentose le cene di quei tempi, di qui si coniettura, che Caio Hercio (come riferisce Plinio) per una cena trionfale di Cesare Dittatore servì di sei mila Lamprede, e di

Caio Hercio.

cento anfore di vin Falerno, e di altrettante di vin Scio. Che dirò io di Esopo Istrione il padre? egli nell'arte Scenica sua fu di tanto pregio, che in una sola mancia ricevette dieci mila scudi; costui diede un gran piatto (e fu memorabile spesa) di lingue d'uccelli, parte di soave canto, e parte di chi sapeano contrafar l'humana favella di prezzo non meno di due ducati d'oro l'una, che fu stimato in tutto quindici milla scudi; mosso non d'altra soavità, che di mangiar in quegli il canto, e l'imitatione dell'Huomo. Non fu di minor audacia nel lusso Clodio il figliuolo, il quale diede ad ogni convitato perle liquefatte da sorbere di gran prezzo, a fine, che per gloria del palato si sapesse di che sapore eran le margherite. Martiale rinfacciò ad Apitio in un epigramma suo, che avesse consumato in banchetti prodigiosi un milion, e mezo d'oro. Chi non si maraviglierebbe di Caligula, che in un pospasto, o seconda mensa di conditi melati dispensò robba per cento mila scudi? Se tanto costava un pospasto nelle cene, di che pregio esser doveano i conviti? e pur ne fa fede Svetonio Tranquillo. Egli in men d'un anno consumò quante ricchezze in venti tre anni havea confiscato il sordido, non che parco Tiberio, che valutavano seicento, e settantacinque volte centomila scudi al computo del Budeo. Vitellio successe indi a poco tempo, il quale fu un altissimo, e profondissimo Gorgo di crapule: costui non soleva far convito, che costasse meno di quattrocento mila scudi d'oro. Famosissimo fu quel gran piatto, che suo fratello

Cena trionfale come, e quale.
Esopo Istrione.

Clodio.

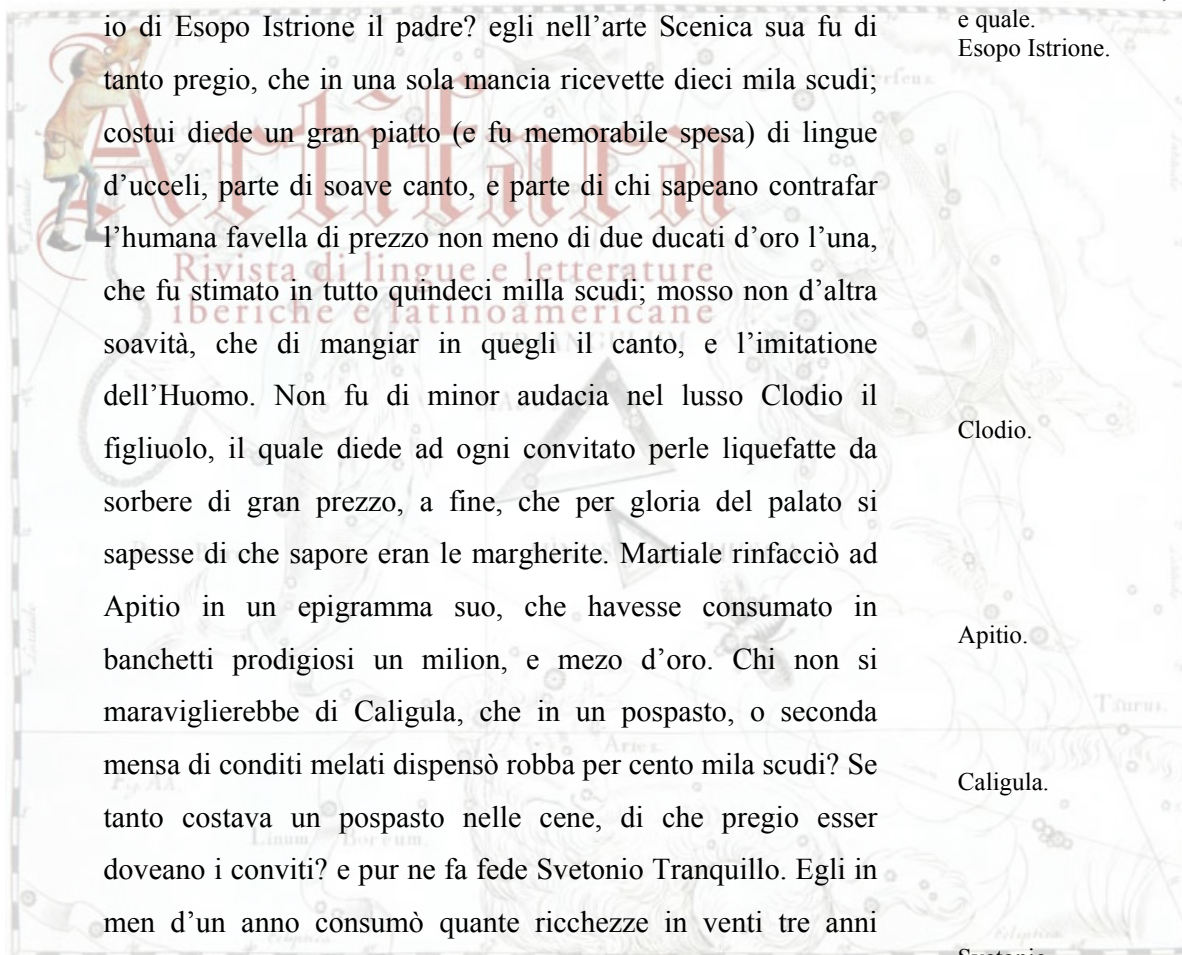
Apitio.

Caligula.

Svetonio.

Tiberio.

Vitellio.



gli porse innanti, oltre la cena, nel quale erano doi mila pesci, e sette uccelli elettissimi, e delicatissimi; ma egli la volle avanzare con un altro, che per la smisurata grandezza chiamò Tavolaccio di Minerva, empiendolo di fegati de' Scari, e d'altri pesci di pregio, di cervella di Fagiani, e di Pavoni, di lingue di Papagalli, e delle Intestine più grasse delle Lamprede condotte fin dal mar di Creta; e dello stretto di Spagna. Costui fu così

Tavolaccio di
Minerva quale.

stemperato, che i mangiamenti suoi partir soleva in collationi, desinari, merende, cene, e pospasti, e per potervi durare, spesso usava rivocar il cibo co' vomiti: il che far soleva Claudio Cesare suo fratello con una penna, e con acqua tepida irritandoli. Crescendo l'incredibile voracità della gola vennero i pesci, i frutti, i polami ad incredibile prezzo. Asinio Celere, uomo consolare, comperò una Triglia, o Barbone di due lire per dugento scudi. Aufidio il Leccardo fu il primo ad ingrassar i Pavoni, de quali trahea di rendita mille, e cinquecento scudi l'anno: vendendosi essi cinque scudi l'uno. Furono per una sontuosissima cena comperati cinque milla tordi ad un giulio l'uno. Ne tempi di Varrone le pesche vennero in prezzo poco men di tre scudi l'una. Conobbero anco la delicatezza de' fegati dell'Oche, e delle Animelle delle Porche ingrassate. Ma dove mi estendo io in mostrar l'estremità del Lusso di quei tempi; posciaché si dilettarono d'ingrassare per più poter lusingare la gola, non sol i domestici, ma i salvatici animali, e oltre la delicatezza, e candor del pane, e le varie sorti di vini finissimi colati per sacchi, e da lontani paesi condotti, caricavano le mense de' Cinghiali, de' Cavrioli, de' Cervi, e de' Porcelletti domestici tutti intieri. Non si facea convito senza le Somate, le Gangole, e i Fegatelli; si teneano i vivai de' Ghiri, e dell'Ostriche; i luoghi d'ingrassar Lumache, e si serbavano le nevi la state, e il ghiaccio per bere a Ciel sereno ne' caldi

Claudio Cesare.

Asinio Celere.
Aufidio il Leccardo.

Cibi cari, quali, e
come.

Lusso ne' cibi come,
e quale.

ardenti tra ghiacci, e nevi co' decotti dell'acque ne' vetri i vini raffreddati, anzi gelati. Consumò Marc'Antonio uno de Triumviri in esquisite vivande per convitar Prencipi, e Reine in Levante dugento mila Talenti, che sono dodeci milioni d'oro: ancoraché Cleopatra Regina lo superasse in una scommessa bevendo con una coppa in un sorso doppio un convituna perla grossissima, opra della Natura, e perciò detta Unione delle due, che portava all'orecchie pendenti nell'acero liquefatta, di prezzo di diece mila sestertij, cioè di dugento, e cinquanta mila scudi. Di nefanda, e ridicola prodigalità fu Eliogabalo ne' conviti; poiché ne' cucchiari d'argento, e d'oro metteva le sorti de gli invitati, in guisa che ad uno un presente di diece Cameli, ad un altro di diece Struzzi, a chi di altre tante Mosche, a chi di dieci lire d'oro, e a chi dieci di piombo, a chi di tanti Orsi, a chi di Ghiri, e a chi di Uova, over di altrettante lire di Vaccina toccava. Caligula fu maestro di maravigliose vivande, avanzando egli tutti gl'ingegni de i golosi, e de i ghiotti.

Marc'Antonio.

Cleopatra.

Eliogabalo ciò
ch'egli faceva ne'
conviti.

Cap. XII.

Di grandissimo giovamento, et utilità alla vita, et agli haveri è la Parsimonia; si spiegano i suoi adornamenti; e si fa menzione d'alcuni huomini illustri amatori di questa virtù.

Altri costumi innanti alla ruina di Cartagine i Romani servarono. Ne all'hora v'erano delitie, o ricchezze de vasellamenti; ma nel rigore della lor parsimonia que' vecchi ordinavano il vitto. Onde si promulgarono leggi sopra 'l metter tavola. Chi bevea più d'una volta vin Greco, era biasimevole, né potè tener alcun bellicoso Capitano più che una coppa, e una saliera d'argento. D'una medesima specie volevano, che fusse il

Parsimonia de i

vitto de' serventi con quel de' padroni. Erano ordinati Censori, e castigate le mense. Non usarono vini forastieri (racconta Gellio) e d'oltre mare; ma poco, e domestico, e ben inacquato. Havean come li Spartani, per condimento la fame: legumi, herbaggi, prosciuti, o carne seccaticcia, qualche mela, e il farro eran le lor vivande. Non si potea dispensar se non limitata quantità di robba. Se recavano a mensa del Capretto, era

vecchi Romani nei primi tempi, e leggi sopra di essa.

solenne convitto. Si costringeano a giurare i primi di Roma in presenza de i Consoli di non consumar in spese per ciascheduna cena, che facessero a ruota co' Greci per occasion de' spettacoli, più di cento, e venti sestertij piccioli: né voleano, che si convitasse se non in pubblico, accioché i Censori potessero sindacar le mense. Le nozze maggiori non eccedean la spesa di mille sestertij, cioè, venticinque scudi; la maggior cena di quei tempi non passò cinque scudi. Doppo la strage de Cartaginesi si contaminò quella severissima parsimonia, e più disordinato fu il vitto; Lucio Silla, poi la ristaurò; e fu miracolo, che in una sì gran tirannide, e in cotanta mortalità, e confiscatione de i beni, e anco sbandeggiamenti, così scrupolosamente volessero por tanta norma all'uso delle vettovaglie; non volendo, che più di sette scudi d'oro, e mezo, (che tanto importa s'io non erro la somma di trecento sestertij piccioli) spendessero per convito ne' dì solenni, e festivi, accioché a divoratori de' patrimonij fusse posto ritegno.

Lucio Silla.

Né si meravigli alcuno delle smisurate spese de' conviti, posciaché si legge, che Lentulo Augure Cittadino Romano, dimandato da Seneca grandissimo essemplio di ricchezze, possedeo per dieci milioni d'oro. Con costui cenò Cicerone, il quale in una sua lettera si lagnò, che ingannato da un certo manicaretto di malva ben condita, avesse tralasciato l'ostriche. Regnarono doppo Domitiano, C. Cesare, e Augusto, i quali ne'

Lentulo Augure, e altri nimici del lusso ne' cibi.

lor precipati scemarono il lusso, la delicatezza, e la pompa, e ratterperarono le opulenti, e prodighe cene. Adriano successe, che fu di tanta modestia, che sempre ritto in piede ricevea i Senatori a Mensa, e se non coperto di mantello sedea. Antonino Pio usò tal maniera di viver parco, che la ricchezza sua mancava di riprensione, e la parsimonia di sordidezza. Severo Pertinace non permise, che per posta, o piatto si mettesse più di nove libre di carne. Ho voluto ricordar questi esempi a fine, che si veggia prima, o dopo che a sì profuso costume di convitar si mettessero i Romani, quanto fusse lodevole la parsimonia, e ammendata la golosità. Certo è, che allhora gli huomini viveran sani, e honesti, quando non lusingheranno il ventre, e la gola; pessime qualità de vitij: ma valorosamente a i loro importuni appetiti resisteranno. Ma quanti (o Dio immortale) vivono hoggi a loro sudditi, e servi per contento del ventre, e del palato; due scogli perniciosi di nostra vita: si procaccia danari per ogni verso, per loro si naviga fin'a i confini del Mondo; per cagion loro si pescano i Fiumi, i Laghi, e i mari più cupi, e profondi. Non ha giogo di Monte, o Rupe, o gola di Valle, che non si passi per adular il ventre; o perduti costumi di quegli huomini,

Adriano Imp.

Antonino Pio.

Severo Pertinace.

Sanità vuole
Parsimonia.

Che fingon d'esser Curij, e Cincinnati,

Et poi con Bacco menan la lor vita.

Quindi nasce quella numerosissima turba d'infermità, che restringe il viver nostro. Appena si può far convito, che non vi cada disordine, e colpa: ma leggano questi valenti mangiatori, e ne dissoluti conviti sommersi Oratio, il Lirico Venusino, dove dice:

Col sale il Pan potrà quetarsi, et bene

Lo stomaco famelico: onde pensi,

Che s'acquisti il piacer? non nel profumo

D'un ghiotto cibo, che ti costa caro,

Oratio il Lirico
Poeta loda la
parsimonia, e
biasima il soverchio
mangiare.

*Certo consiste il tuo sì gran diletto:
Ma da te pende, ancor tu col sudore
Procaccia 'l cibo delicato, e lauto,
Ben ti so dir, che l'Ostriche, et lo Scaro,
E 'l peregrin Lagoe, pregiato uccello
Giovar mai non potrà chi d'ingesti
Cibi è ripien; et è pallido il volto.*

Et poco appresso dice:

*Hor sappi quali, et quanti beni ha seco
Il viver parco. In prima santi rende;
E credi pur, che 'l mangiar varie cose
Nuoce a l'huomo molto, ricordando quanto
Vi giova ancor un sol semplice cibo:
Ma come mesci le Conchiglie a lesso
Co' Tordi arosto, il dolce volgerassi
In colera, et lo stomaco turbato
Ti sia dal flemma viscido, e tenace.
Non vedi, come ogn'un da mensa carca
Di vivande diverse al fin si leva
Pallido? et oltre ciò l'animo aggrava
Co 'l corpo insieme, che ha la cena ancora
Del giorno innanti non digesta, et quella
Picciola parte, ch'è divina, afflige
In terra; Ma quell'altro, ch'è frugale,
Tosto ch'è riposato in grembo al sonno,
Franco al diurno lavor suo ritorna.*

Chiunque saggio viver vuole, non si diletta di frequentar conviti, e se non di rado corra questo pericolo, quando è pur da legitima cagione costretto; perciòché la parsimonia del vitto, e la sobrietà, oltre che mantien i corpi nostri sani, e ci allunga la vita, rallegra l'animo, dolcemente addormenta, condisce i cibi, invita a lodar Iddio, ci allontana dall'ubbrachezza, ci raffrena

Effetti buoni della parsimonia, e suoi nemici quali.

la gola, e dalle diaboliche insidie ci difende.

Ma quanti vivono hoggi, c'hanno più a cuore un Fagiano, che un bel detto di savio? quanti sono più ricordevoli d'aventarsi ad una Pernice, e di sgroppar un Cappone, che a far alcuna virtuosa operatione? A loro si dee la laurea, posciaché anco doppo l'haver tracanato più forti di vini, e divorato molte vivande, si vantano di trionfare: alla cui opera intravengono i

Cuochi, artefici della pazza gola, e gli Scalchi, i quali tanto migliori stimati sono, quanto più fanno consumar la robba de' padroni. Essi non altrimenti, che le figliuole di Danao condannate a intingere acqua con crivelli mai non riempono il corpo, il quale quasi vaso sforacchiato da molti lati ritener non può cosa veruna; che altro fanno i ghiotti dei cibi se non ammassare una grossa schiera di vitij per espugnar con mortale conflitto la loro anima? Non per sostentar la natura, che di poche cose ha mestiero: non per supplir alla necessità: ma per satollar l'insatiabile ingordigia loro attendono a crapulare. Sono essi come le gravide svogliate de cibi ordinarij, e comuni, che con tanta superstitione vanno accatando quanti sapori ponno irritare la gola, e nulla più. Non bastan le biade, gli herbagi, le carni, i legumi, i frutti, e le radici, che anco ad alcuni escrementi della terra vanno trovando la conditura, acciò che non resti cosa inventata da questa voragine. Una Selva basta a molti Cinghiali, e Elefanti, e appena la Terra e 'l Mare, può appagare l'humana gola. Che guazzabuglio ricevono ne' loro stomachi gli huomini; mirate di gratia. Essi in uno istesso tempo mangiano cibi caldi, freddi, humidi, secchi, teneri, duri, fritti, arrostiti, allessati, e in diverse guise accomodati; e se non vi pongono appresso il pepe, il cinamomo, il cimino, il sale, l'oglio, il zucchero, il mele, i grassi, le sugne, l'aceto, il formaggio, il butiro, e qualche altro licore, non è fatto nulla.

Cuochi, e Scalchi
nemici della sanità, e
a chi assomigliati.

Gola insatiabile,
come.

Quanti opulenti huomini, quasi sempre insipidamente mangiano l'un pasto all'altro, non ancora smaltito, accoppiando? Onde non è meraviglia, se da qualche ordinario lor male tormentati rimangono: e prima che giunga il pel canuto, dalla continua voragine alle mense in due doppi fornite, strangolati si muoiono. Chi così vuole, così ha.

Tutti pensieri, parole, e operationi humane esser vogliono a gloria di Dio. Ma le tavole cariche di salvadigine, di pesci, di conchiglie, di sommate, di latticinij, di cialdoni, di gelatine, di saporì, di salse, di morselli, di salami, di lombi, di zinne, di mescolanze servite col zuccaro, di conditi, di confettioni, e per fin di butiro passato con la siringa sono eglino a gloria di Dio, o più tosto a contento, e gloria del ventre? Che pazza ostentatione è questa di un Cristiano, se a casa sua viene un forestiero, lo corteggia con la curiosità, e delicatezza de i cibi? Ogni riempitura, che facciamo, mangiando, è inventrice, e fomento d'ingiuria, madre dell'ignoranza, e alimento di ogni specie di bestial insolenza. Quinci gli huomini, come cavalli rabbiosi, vanno a precipitar nelle femine, e punti e agitati dall'asilo delle morbidezze, e delle delitie prevertono l'ordine della natura. Nascono dalla congerie de i cibi fuliginosi vapori, i quali a guisa di folti nuvoli impediscono i raggi, che dall'increato Sole penetrerebbono nelle humane menti. A che fine s'ingrassano mai questi, che tanto attendono al pacchio? perché si dilettono di farsi carnosì? Non sanno essi, che quanto più ingrassano il corpo, tanto maggiore si vanno apparecchiando il lor carcere?

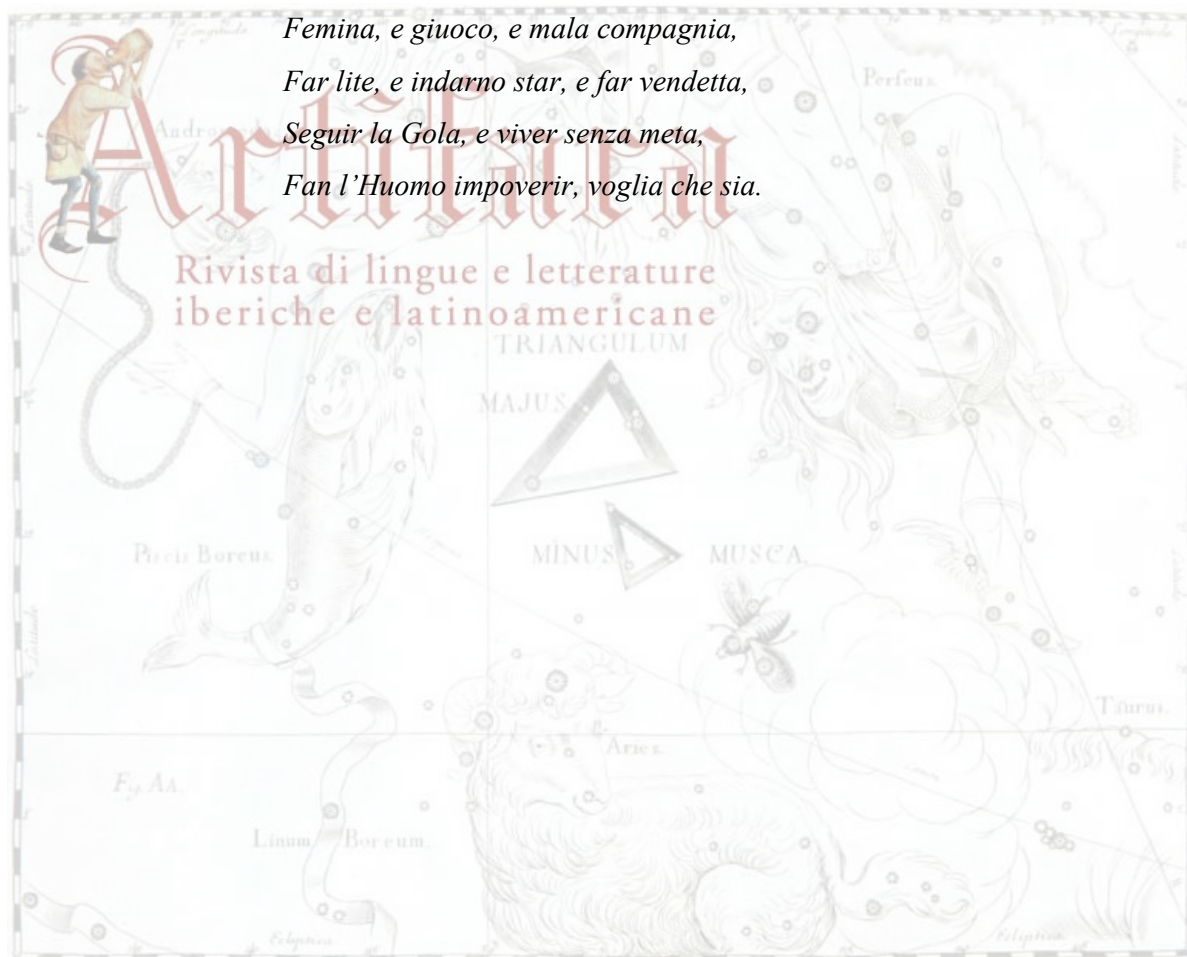
Le cose necessarie, non le delicate, sono da porger al ventre. O infelicissimi queglii, che al ventre, come a Tiranno, anzi loro Idolo studiano di dar grosso tributo ogni giorno. Ridicole, e misere sono le coloro occupationi, i quali non appena nato 'l Sole, vanno cercando quante taverne sono nella Città; ovvero

Procurare si dee la gloria di Dio, e non quella del ventre.

Danni che apporta il soverchio mangiare.

Crapuloni infelici, e perché.

pongono in pompa diversi vasi per invasarsi quanto dalla terra, da fiumi, e dal mare si trahe. Non ha la natura dato a proportione del corpo sì picciola bocca all'huomo; perché poi la sua gola fusse una caverna, e un sepolcro di mille sorti di cibi ingoiando quello, che valerebbe a sostentar molte famiglie: Et non sia meraviglia se poi vanno a male, come ben disse un Poeta.



Cap. XIII.

De' molti danni, che apporta il disordinato mangiare; delle qualità de' malitiosi crapulatori, et la penitenza ch'eglino s'acquistano; quali fussero i mangiatori Antichi, e quali siano i Moderni.

Non entra ne' golosi e crapulenti la sapienza. Che scorno s'acquisteressimo noi, se del corpo nostro, ch'è ordinato per tempio di Dio, facessimo una cucina, e un cesso? Male non è il mangiar, e il bere, pur che a misura si mangi, e si beva: ma il mangiar a scoppia corpo, e l'inebriarsi, oltre che è pessimo vitio, è ancora pestilente: Soverchio reputo il ricordar tutta la tragedia de' mali, che assaliscono i voraci. Molte donne riuscirebbero (dicono i Fisici) più belle, se li spiriti loro occupati nel digerir li spessi pasteggiamenti, che fanno, potessero nel vegetar il corpo impiegarsi: ma la copia de' cibi indigesta a guisa di pantano, ondeggiando ne' stomachi deboli, manda loro turbulentissimi fumi al capo; onde sempre da flussi, e scese travagliate, brutte, e deformi divengono. Gran piacere pare, che provi ne' ghiotti bocconi; ma quello oltre il picciol passaggio del gorgozzule non dura: passato che ha il cibo quella foce bene angusta, svanisce il diletto, e resta il travaglio. L'essercitio opportuno, la fatica, la tolleranza, la moderata mensa, e 'l vitto semplice, e schietto rende i corpi più habili, e acconci. Non guardiamo i crapuloni, mentre seggiono a mensa, miriamoli quando se ne levano. Se si va dietro ad uno della costor mandra, non dirà, che 'l suo corpo più tosto sembra di Bue, che d'huomo? vacillar vedrassi, anhelare, dolersi, stringersi, e protendersi, e appena poter respirare. Egli non altrimenti, che se pregno fusse, si farà sustentare, si scoprirà 'l

Sentenza.

Mangiar, e beber di soverchio cagiona molti mali, et quali.

capo, appena leverà gli occhi, e levandoli con impetuosi rutti scuoterà l'aria, e dopo, come furioso a guisa di bestial Satiro, commetterà mille veneree dishonestà; o come Polledro fuggito dalla stalla farà molti insulti, e incarichi. Ma il sobrio, e temperato, come in porto sedendo, vede gli altri naufragij, e gode d'un puro, e fermo piacere, vivendo una vita libera, e convenevol' ad huomo. Chi adula il suo ventre serve a vermi. Il male sta nel fine.

Sobrietà utile.

Ottima cosa è l'avezzar lo stomaco anco alla dura maniera di vivere, levandone ogni superstiziosa cura, perché non ci paia strano nelli bisogni il viver grosso mal condito, e parco, né perciò posso se non biasimar' alcuni delicatuzzi, i quali mai non si porrebbero a mangiare, se non havessero sempre cibi, da non invidiar l'ambrosia a Giove. Onde quando ammalano poi, egli è un istento a ristorarli, e trovar cosa, che faccia al lor gusto. Et più, che quando cotal fatta di huomini e di donne svogliate, e tenerelle si trova a qualche convito, il convitante entra in un'ambascia per contentarli, e in un affanno, che maggior non si potrebbe havere; però che hanno sempre in bocca; questo non mi piace, quest'altro mi conturba; o non mi potreste dar cosa più schifa, e spiacevole; o togliermi questa minestra dinanti, che mi stomaca; questo vino non posso io sofferire; quest'altro mi par troppo garbo; se non ha un poco del dolce, e del picante, non ne berrei, tal ch'è un fastidio intollerabile il corrisponder al lor talento. Alcuni si trovano, che benché si conoscan ben pieni, e satolli, non dimeno se invitati sono a qualche sontuoso banchetto, tuttoché anco male disposti siano, o per gola, o per non parer d'incorrer in qualche difetto, di rustico, e di villano, vi si lascian condurre, e voglion anzi scoppiare, e correr rischi di tormentarsi di dolor di fianco, o di reni, che parer mal creato, negando d'andarvi, o perder l'occasione d'ungersi 'l grugno a

Sentenza.

Delicatuzzi, e danni che ricevono, e ad altrui fanno.

Far mangiar il suo con disgusto, come.

Golosi di riputazione, quali, et quanti siano.

guisa d'un porco. Et di questi molti servendo più al gusto, che alla natural bisogna si riempion tanto, che venendo il postpasto, e non potendo senza offesa insacarlo nel ventre, diguazzano più tosto lo stomaco, che lo sugellino. Sono alcuni che più per una certa lor ostentatione, che per voglia mangiano se non cibi forestieri, e di gran costo: onde offendono sé medesimi per dar maraviglia ad altri. Come il riso dal solleticare provocato recar suole più noia, che diletto: così l'appetito irritato da' cibi e non dalla natura travaglia assai più che giova alla sanità nostra. Altri sono, che miseramente in casa loro vivendo fanno di molte diete stitiche, e tenui: ma se avviene, che venga lor occasione di seder all'altrui mensa, essi scoprono la ghiottonia, e s'abbandonano intorno a i piatelli, con quell'impeto, ch'Erisittone cacciato dalla fame s'aventava al pasto. Moderati esser ci conviene in guisa, che più per necessità di riparare al bisogno del corpo, che per lusingar il palato sediamo a mangiare. Et per ver dire il non contentarsi di quel, che basta, impoverisce molte famiglie, le quali per lo soverchio, cadute, fanno poi meno di quello, che basta, e con vergogna loro si fregano le cicattrici, che l'intemperanza gli ha lasciato. Come ridicolo sarebbe colui, che si slogasse un braccio per farlosi poi rassettare, così pazzo è chi carica il ventre sconsciamente, perché convenga poi, come i marinari la sentina, votarlo con cristieri, e co' vomiti. Noi stessi militiamo contra la nostra sanità, disordinatamente, e fuori di voglia mangiando, e bevendo, e spesso per far quel, che altri più saggi non vuol fare. Et vogliamo poi, che i medici in un dì riparino a i disordini di un anno? Non vogliono alcuni astenersi un dì dal molto vino, e dal pacchio; e poi convien loro, caduti che sono infermi, star a forza molti dì con l'acqua, e con una panatella sola ben dissipata, pagando la colpa del lor dissoluto vivere.

Simile.

Erisittone.

Documento.

Il non contentarsi
impoverisce.

Simile.

Penitenza de
crapuloni, e quale.

Preservar si dee l'huomo dalle infermità, che spesso col malvezzo va uccellando: perché fuggir si voglion le occasioni alle crudità e indigestioni. Ognun pesi le forze dello stomaco suo, e sempre trattenga anzi il ventre in qualche disagio, che satio, tenendo l'animo, e il corpo in opportuno essercitio desto, e con ogni via conservando quella vitale, e nativa virtù, che ci aiuta a smaltir, e nettare il corpo dalle feccie; e ciò per adoperar la vita ad altrui profitto. Né seguir si voglion coloro, che a guisa di Chiocciolle si restringono nelle lor case, e come se non fosser nati per altro fine, che per ruffianeggiare la gola, e ingrassarsi d'altro non divisano, che della maniera di qualche ghiotta vivanda, non altrimenti, che Serse rallegrandosi, il quale proponea premij a chi gli trovava nuova sorte di diletto di gola. Sono stati ne' tempi antichi molti voraci, e estremissimi mangiatori Onde si legge, che Clodio Albino mangiò una volta cento pesche, venti libre d'uva, diece meloni, cento becafichi, e quaranta ostriche in un pasto. Et Massimino il giovane, che trangugiò un'anphora di vino, e undici lire di carne: e si fa memoria da Flavio Vopisco, come alla tavola d'Aureliano Imperatore vi fu un divoratore (che perciò fu cognominato Fagone) il quale (cosa che a me pare quasi incredibile) mangiò un castrato, un porchetto, e un cinghiale, una corba di pane, e bevette una brenta di vino in tutto il giorno. Ma non mancano hoggi alcuni famosi, anzi infami trangugiatori, a i quali un gallo d'India, e due capponi appresso per uno, sarebbero, come tre uccelletti, in un sol pasto. Et di altri che così lordi sono, che a bell'opra imbrattano i piatti con le lor stomacaggini, accioché a lor soli rimangono i cibi. Il che è tossico a termine, state attenti.

Detto.

Conservar, e
preservare si dee
l'huomo e come.

Serse.

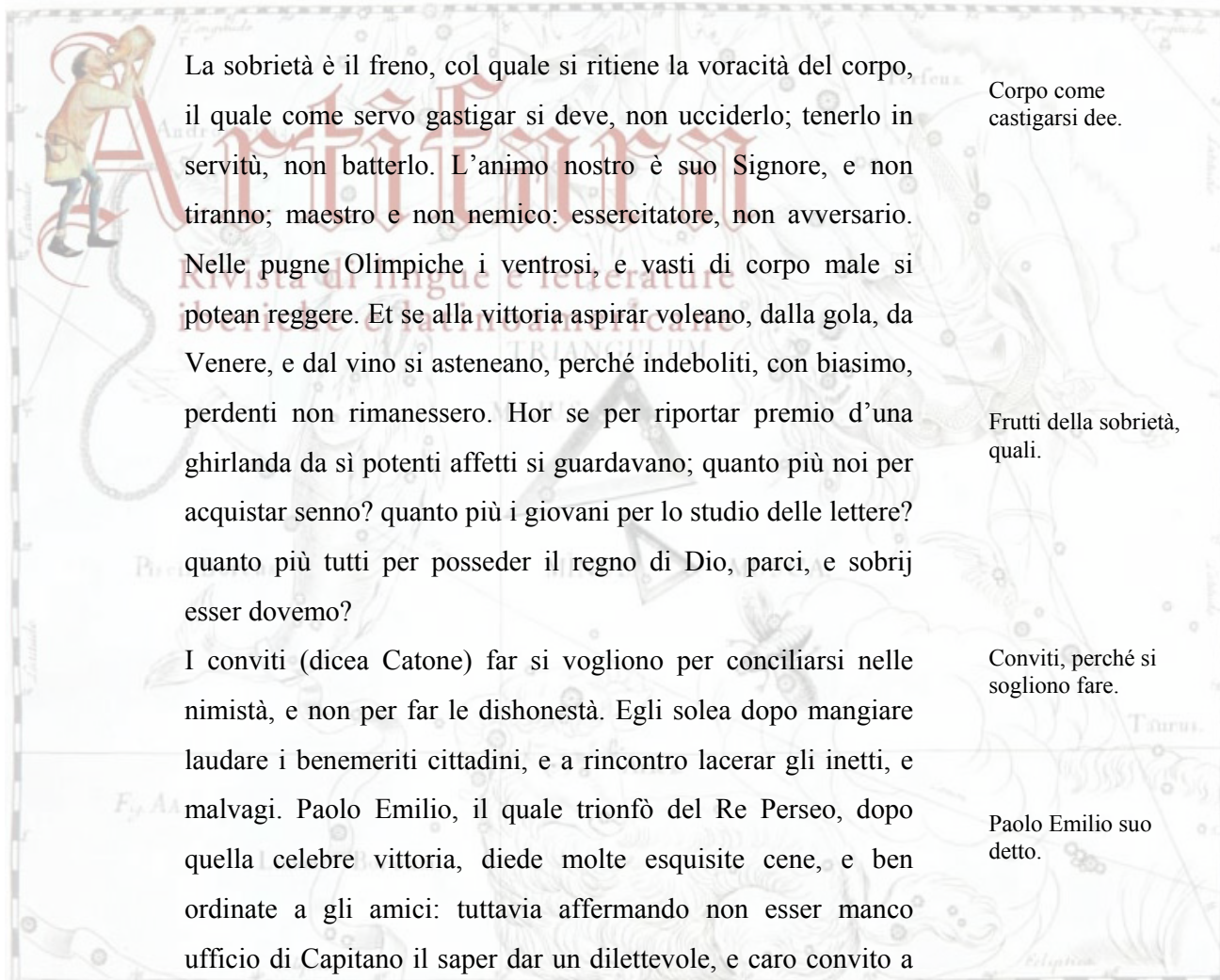
Mangiatori antichi,
quali.

Flavio Vopisco.

Mangiatori moderni,
e come.

Cap. XIV.

Si discorre de Conviti, e de gli errori, che commettono i Convitanti, et i lor varij fini; de' Conviti de gli antichi Romani, et si lodano i Conviti Filosofici.



La sobrietà è il freno, col quale si ritiene la voracità del corpo, il quale come servo gastigar si deve, non ucciderlo; tenerlo in servitù, non batterlo. L'animo nostro è suo Signore, e non tiranno; maestro e non nemico: essercitatore, non avversario. Nelle pugne Olimpiche i ventrosi, e vasti di corpo male si potean reggere. Et se alla vittoria aspirar voleano, dalla gola, da Venere, e dal vino si asteneano, perché indeboliti, con biasimo, perdenti non rimanessero. Hor se per riportar premio d'una ghirlanda da sì potenti affetti si guardavano; quanto più noi per acquistar senno? quanto più i giovani per lo studio delle lettere? quanto più tutti per posseder il regno di Dio, parci, e sobrij esser dovemo?

I conviti (dicea Catone) far si vogliono per conciliarsi nelle nimistà, e non per far le dishonestà. Egli solea dopo mangiare laudare i benemeriti cittadini, e a rincontro lacerar gli inetti, e malvagi. Paolo Emilio, il quale trionfò del Re Perseo, dopo quella celebre vittoria, diede molte esquisite cene, e ben ordinate a gli amici: tuttavia affermando non esser manco ufficio di Capitano il saper dar un dilettevole, e caro convito a gli amici, che l'ordinar un essercito formidabile a nemici. Ma colui non sa già convitar dolcemente gli amici, che tre mesi avanti suona la tromba; ovvero se deve convitare, conviene co' pali di ferto strappargli una cena, e un desinare, così ritroso egli si mostra; ovvero quando convita alcuno, si prende privilegio di poter motteggiar, e essaminar l'invitato a suo modo, e

Corpo come castigarsi dee.

Frutti della sobrietà, quali.

Conviti, perché si sogliono fare.

Paolo Emilio suo detto.

Errori di convitanti quali.

proverbiarlo ancora, come se chi è invitato tenuto fusse ad esser segno per un desinare di tutte le frecce, che 'l convitante gli scocca. Ne anco caramente colui convita, che solo per trar qualche secreto di bocca al convitato, o per beffarlo; o solo per ostentatione l'invita, mostrando, che quello, che appena, e con istento due, o tre volte l'anno apparecchia, sia l'ordinario suo.

Né meno dilettevolmente convita chi sempre empie l'orecchie de' convitati de' suoi vantì, o delle sue calamità, o della inettia de' servitori suoi, ovvero vuol'egli solo correre il palio del ragionar a tavola; o vuole sempre cozzare con l'invitato; o dire cose da far rivocare il pasto; ovvero quando mai più dee trattener l'invitato, lo lascia in secco, o sgrida alcun suo famigliare, o fa qualche atto tragico; o vuole, che'l suo bambino sempre sia sopra la mensa il trattenimento de' convitati: o finalmente l'affronta di denari, o di sicurtà, o per ordine qualche trama diabolica contra qualche uno, o l'accende a far alcuna opra poco honorata, e meno Christiana. De i conviti altri sono per superbia, e pompa fatti, e tali fur quelli del Re Assuero, che a tutti i Baroni, Prencipi, Presidenti, e Tetrarchi, de i Medi, e dei Persi per sei mesi mantenne, a fine di mostrar al Mondo l'inessausta sua ricchezza, e potenza: dominando egli cento, e ventisette Provincie. Altri si fanno per ambizione, quando si convitan quegli, appresso i quali, o per lo cui mezo speriamo d'ingrandire, come furono quegli d'Adonia figliuolo del Re David, il quale invitò tutti i frategli, tutti gli amici, e principali dell'essercito, fuorché Salomone per uccellar il grado Reale. Altri si fanno (e questi più di tutti gli altri vituperevoli sono) per malignità. Et tale fu quello di Absalone il bello, nel quale ammazzò Amon suo fratello, che poco innanti havea violata, infingendo d'esser infermo, Tamar sua sorella. Ma quanti a cotali conviti sono stati uccisi? quanti Cardinali? quanti Duchi?

Assuero Re. Diversi sono i fini di convitanti.

Adonia.

Absalone.

e quanti Precipi sono stati o con veleno, o con ferro spogliati di vita? Altri conviti si soglion fare per venereo trattenimento, come fu quel d'Herode. Altri conviti si apparecchiano ancora per gola, de' quali son avidi i parassiti. Per questa cagione Nabal nel Monte Carmelo attendea a pasteggiare, e empersi il ventre, e mangiar delicati cibi. Cotal vita tenea l'Epulone, il quale,

Herode.

Nabal.

Epulone.

perché dimenticatosi della cortesia verso i poveri di tela di biffò, e di porpora adobbato ogni giorno splendidamente mangiava, non meritò, che Christo nostro Signore ricordasse il suo nome, come quel del leproso mendico. Non ti ritrovar a conviti de' bevitori, figliuolo, né a i coloro pasteggiamenti; s'empion il sacco di carne (dice il Savio) perché quegli, che fanno ogni giorno simpositi, e simboli, si consumeranno tosto la vita. Ponti il coltello alla gola (disse Pitagora) il che altro non suona, se non, usa il freno della sobrietà, e con quella, come col coltello taglia il soverchio; perché ogni cosa vuol misura.

Savio.

Pitagora.

Ordinarono gli antichi Romani il solenne convito: ma non vi voleano se non i prossimi di sangue, a fine, che se tra parenti nata fusse alcuna querela, in quella domestica radunanza, e commune trattenimento ella del tutto si togliesse, e si riconciliassero insieme. Soleano i giovani in quei tempi riverir in guisa i lor maggiori, e i più vecchi, che mai sedeva a mensa, finché sapeano che alcun di lor fusse per sedervi; e ciò faceano per non precorrer licentiosamente, e occupar i luoghi a i vecchi convenevoli: ma hoggi così poca modestia serve la gioventù, che non appena sono poste le tavole, che precipitosamente, come Asinello vi corre, e trabocca; e molti tuffatisi ne' piati, senza alzar mai la testa, a due macine frangono, e ingoiano.

Conviti de' Romani honorati, come.

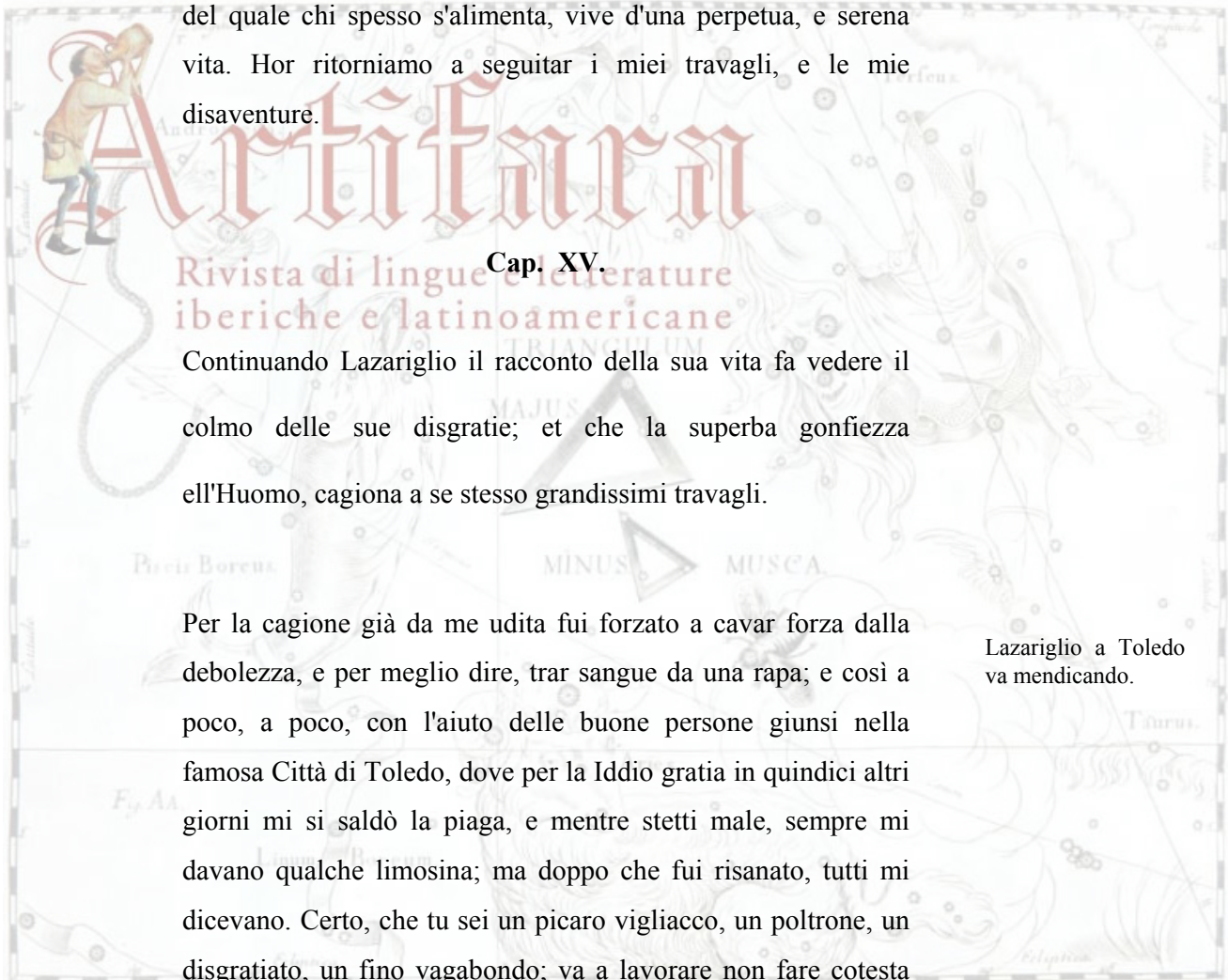
Giovani bene, e male accostumati quali.

Di tutti i conviti humani virtuosissimi, e lodevolissimi sono i filosofici; e filosofici son quegli, che non per lusingar la gola, e caricar il ventre; ma per godersi insieme di varie, e profittevoli

Conviti filosofici lodati et quali.

cose, e belle materie divisando si fanno. In questi i gentili, e avvenenti huomini non di morti, non di rapine, o di stragi, né di riposti luoghi della divina filosofia, e della Sacra Scrittura, né d'altrui miserie, e cattività: ma di materie comuni, e civili favellar sogliono. Ma non è convito più salutevole, e degno di quello del Sacro Santo Altare di nostro Signor Giesu Christo, del quale chi spesso s'alimenta, vive d'una perpetua, e serena vita. Hor ritorniamo a seguir i miei travagli, e le mie disaventure.

Convito Christiano salutifero.



Cap. XV.

Continuando Lazariglio il racconto della sua vita fa vedere il colmo delle sue disgratie; et che la superba gonfiezza ell'Huomo, cagiona a se stesso grandissimi travagli.

Per la cagione già da me udita fui forzato a cavar forza dalla debolezza, e per meglio dire, trar sangue da una rapa; e così a poco, a poco, con l'aiuto delle buone persone giunsi nella famosa Città di Toledo, dove per la Iddio gratia in quindici altri giorni mi si saldò la piaga, e mentre stetti male, sempre mi davano qualche limosina; ma doppo che fui risanato, tutti mi dicevano. Certo, che tu sei un picaro vigliacco, un poltrone, un disgratiato, un fino vagabondo; va a lavorare non fare cotesta vita, cercati un padrone, e servi come servo, o fuggi come Cervo, perché ad un povero compagno, come sei tu, ei ti conviene haver spalle d'Asinello, e bocca da Porcello; e chi disse, star con altri, disse star sempre nei guai; e chi non vuol durar fatica in questo Mondo, non ci nasca. Udendomi dire tanti

Lazariglio a Toledo va mendicando.

Proverbi.

nomi colmi di vituperio, e a proverbiarmi di questa maniera, dissi: e dove troverò io padrone, se Iddio per sua bontà non me lo manda? Io non sapeva, che mi fare, dubitavo di me medesimo, perché sapevo la mia coscienza; e tanto più, che il mio mal Cieco mi diceva. Che ogni bene aspetta mercede, e ogni male aspetta gastigo; ed io meritamente stavo attendendo

Detti.

la mia penitenza; ma il pentirsi da fezzo nulla giova; è meglio ravvedersi un volta, che non mai: finalmente io mi risolsi di servire, quando trovato havessi padrone. Per vivere andava scorrendo la Città, di porta in porta, ma con molto poco suffragio, perché quivi non si trovava la carità, che già se n'era ascesa al Cielo; e per mio riconoscimento volle il Signor Iddio, ch'io mi incontrasse in un Scudiero Castigliano, gentilhuomo di nome, col cimiero alto, la gresta inalzata, gli occhiali sul naso, pieno, e gonfio di alteriggia, ringalluzzato, credendosi essere di panno fino; ma tutti questi humori a cader vanno, perché troppo in alto sale il lor cervello. All'huomo feroce, e superbo sono utilissime le infirmitadi, che ciò ci dimostrò la natura del Leone, a cui bene sta la quartana. O quanto giova l'esser humile, com'era io; et è vero, che l'Agnello humile succia le mammelle della propria madre, e l'altre ancora. M'incontrai dico, nel Signor Scudiero, che per la strada andava, con habito honesto, profumato, ben pettinato, con un passo a compasso, e tutto galante, il quale con maniera grave mi guardò, e riguardò, e io lui, poscia agiustato il passo ben bene, con la destra mano sul fianco, e con la sinistra su 'l pomo della spada, e tutto postosi in quintadecima, mi disse, Signor Paggio, cerca V. S. padrone? Si Signore gli risposi io. Tu sei aventurato, disse; or viemmi dietro, che Dio t'ha voluto bene, co 'l farti abbattere hoggi in me, qualche buona oratione haverai tu recitato questa mattina, essendoti incontrato in una ventura tanto buona, come

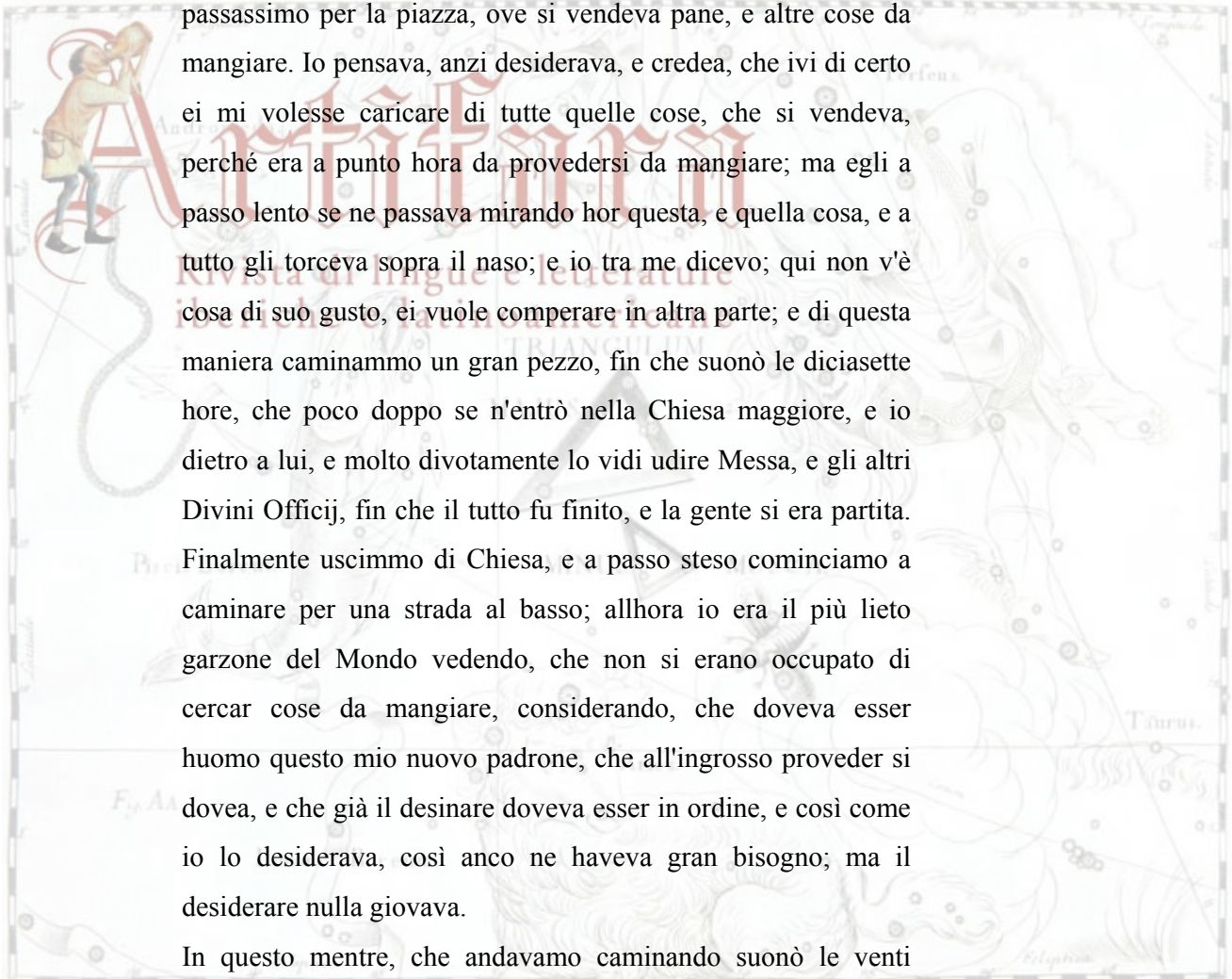
Scudieri sono quelli,
a' quali
s'appoggiano le
Dame andando per
la Città.

Superbo quale, et
come sia.

Lazariglio divien
paggio d'un
Scudiero, narra le di
lui qualità.

l'havermi per tuo padrone. Io lo seguitai, ringraziando il Signore di quanto udito haveva, e anche perché mi pareva, secondo l'habito, e la nobile civiltà sua, essere quello ch'io haveva di bisogno; ma parere, non essere fa cattivo pro. Era di mattina, quando questo mio terzo padrone incontrai, e mi menò dietro a lui per gran parte della Città; e doppo lungo giro di cammino passassimo per la piazza, ove si vendeva pane, e altre cose da mangiare. Io pensava, anzi desiderava, e credea, che ivi di certo ei mi volesse caricare di tutte quelle cose, che si vendeva, perché era a punto hora da provvedersi da mangiare; ma egli a passo lento se ne passava mirando hor questa, e quella cosa, e a tutto gli torceva sopra il naso; e io tra me dicevo; qui non v'è cosa di suo gusto, ei vuole comperare in altra parte; e di questa maniera caminammo un gran pezzo, fin che suonò le diciassette hore, che poco doppo se n'entrò nella Chiesa maggiore, e io dietro a lui, e molto divotamente lo vidi udire Messa, e gli altri Divini Officij, fin che il tutto fu finito, e la gente si era partita. Finalmente uscimmo di Chiesa, e a passo steso cominciamo a camminare per una strada al basso; allhora io era il più lieto garzone del Mondo vedendo, che non si erano occupato di cercar cose da mangiare, considerando, che doveva esser huomo questo mio nuovo padrone, che all'ingrosso provveder si dovea, e che già il desinare doveva esser in ordine, e così come io lo desiderava, così anco ne haveva gran bisogno; ma il desiderare nulla giovava.

In questo mentre, che andavamo camminando suonò le venti hore, e in quel punto giungnessimo ad una casa, ove il mio padrone si fermò, e io feci il simile, e lasciandosi cadere la cappa dalla spalla destra, e poscia con gentil maniera per il disotto il braccio gettandosela, sopra la sinistra, cavò una chiave della manica, come costumano le persone nobili, e con



essa aprì la sua porta, e entrassimo in casa, la quale havea un'entrata oscura e tenebrosa, di tal maniera, che poneva timore, e terrore a chi v'entrava, ancorché dentro vi fusse una saletta, e honeste camere. Entrati, che fussimo nella saletta il mio Signor Scudiero si levò la cappa, e dimandatomi, se io havea le mani nette la scuotessimo, e piegassimo, e con molta pulitezza, soffiando in un pezzo di muro, che ivi era, sopra ve la pose; e ciò fatto si mise a sedere quivi appresso, chiedendomi a lungo di dove io fussi, e come, e quando era venuto in quella Città. Io non gli diedi ampio conto di quello, ch'egli havrebbe voluto, perché parevami molto più conveniente hora di ordinare che si apparecchiasse la tavola, e sopra porvi i cibi, che di quello, di che mi esaminava; con tutto ciò lo sodisfeci nel dargli conto della mia persona nel miglior modo, ch'io seppi, dicendo le bontà che non havevo, e tacendo le mie molte vigliaccherie; anzi compiute furberie, che possedevo; perché mi pareva non esser cosa per paggio di camera il narrargliele. Ispedito di questo negotio, ei stette così un poco, e allhora conobbi un mal segno, perché s'avicinavamo al tardi, e non vedeva niuna provisione da mangiare, come che fussimo morti. Doppo questo considerava quel tener serrata la porta con chiave, il non sentire né di sotto, né di sopra a camminare persona alcuna, e ciò che veduto haveva, e che tuttavia vedeva, non v'era altro che 'l muro ignudo, né scanni, né seggie, né panche, né tavola, né pur una cassa, come quella de' miei Sorici: (o che infelicità) ella mi pareva una casa incantata. Io ho torto a sottigliarla tanto; egli faceva la spesa secondo l'entrata; ma ogni troppo è troppo, e ogni troppo, sta per nuocere; egli certo misurava tre volte, e più di tre volte, ma non tagliava mai una, e ciò, perch'ei passava da un estremo all'altro, e era come colui, che or tirava diciotto, or ambassi; ma credo, che ambassi tirasse sempre. Mentre stavo in

Accortezza di
Lazariglio come, e
quale.

Detti.
Proverbi.

questa mia interna consideratione, il Signor Scudiero mi disse: Tu giovane hai mangiato? Signor no, gli diss'io, che quando mi incontrai in V. S. non erano ancora sonate le dieci hore. Ma io diss'egli, a quell'hora aveva fatto collatione, e quando mangio qualche cosa, ti faccio sapere, che così me ne sto fino a notte; però passatela come puoi, che appresso cenaremo.

Credetemi, Signor mio, che quando intesi questo falso bordone; non mi piacque niente niente questo tuono, e mancò poco, ch'io non cadessi a terra tramortito, non tanto per la fame, come per vedermi in tutto, e per tutto la fortuna contraria; ma dove non ce n'è, non se ne può torre; ad impossibile, nemo turlurù; la necessità non ha legge; a me conveniva haver pacienza, ma di quella che i Speciali non ne vendano; pacienza, e tempo, e doppie accomodano tutte le cose. Ma ciò a me nulla giovava, e tanto più, che in quel punto mi si rapresentarono di nuovo nella mia idea, le mie trappassate fatiche, e tornai nell'intimo del mio cuore a piangere i miei passati, e presenti travagli: quivi di nuovo mi si ricordò il pensier che facevo, quando io mi volevo partire dal medico, dicendo, che ancorché quello fusse un miserabile disgratiato, dubitavo di non incorrere in un altro molto più peggiore. O quanto è meglio un tien, tieni, che cento piglia, piglia; chi sta presso a bene, non si muovi: chi baratta s'imbratta: e il ben trova il bene. Qui vi piansi l'affannata mia passata vita, e la prossima, e vicina mia morte, e con tutto ciò dissimulando al meglio, ch'io potei ogni mio doglioso affanno, dissi al Signor Scudiero: Giovane sono, che però non mi preme molto il mangiare; lodato sia Dio, che io mi posso vantare, più d'ogni altro mio pari, di essere goloso, né mangiatore, che per ciò ne sono stato lodato fino al dì d'hoggi dalli padroni, c'ho havuto. Questa è tua gran virtù diss'egli, e per ciò ti amarò io molto più; perché il pacchiare è cosa da Porci, e il regolato

Affanno grande, che reca il non haver di che mangiare.

Proverbi.

Lazariglio piange i suoi travagli, et quali.

Sentenza.

mangiare è cosa da huomo honorato. T'ho ben inteso, diss'io tra me, che maledetta sia una tanta medicina, e una tanta avaritia, coperta di finta bontade, che questi miei tanti padroni ritrovarono, per satolarmi. Essendosi posto silentio, mi posi a capo della scala, che altro luogo non v'era da sedere, e con gentilezza picaresca trassi del seno certi pezzi di pane, che m'erano avanzati degli accattati per amor di Dio. Il mio Signor Scudiero ciò vedendo, perch'egli havea gli occhi d'Argo, disse: vien qui paggio, ch'è quello, che tu mangi? Io me gli accostai, e gli mostrai il pane, e egli ne prese un pezzo di tre, ch'erano il migliore, e il più grande, e disse: Per vita mia, che questo mi pare essere buon pane; dimmi, dove l'hai havuto? Mangiatene diss'io, Signore, che è buono: Si assé, diss'egli, se però è stato fatto da mani nette. Questo non so, gli risposi, e a me non da schiffo, perché ha buon sapore. Piaccia a Dio, che così sia, disse il povero mio padrone, e mettendoselo alla bocca, cominciò a dargli dentro alla disperata, con sì spietati bocconi, come facevo io nell'altro. Chi gode un tratto, non istenta sempre.

Saporosissimo pane è veramente questo: o com'è ben stagionato, dicea egli. Et io sentendo di che piè zoppicava, m'affrettai gagliardamente, perché lo vidi disposto, che se finiva prima di me d'accomodarsi ad aiutarmi in quello, che mi rimaneva: onde io, che non era di minor valore nel macinare co' denti mi diedi a due ruote a frangere, che finissimo quasi in uno istesso punto. Al mangiare, e al cacare, l'huom si dee presto spacciare: perché ogni indugio porta pericolo. Egli cominciò subito a scuotersi con le mani un poco di briciole, e ben picciole, che sul petto gli erano rimaste, e poscia entrò in una cameretta, che ivi presso era, e ne cavò un boccale sbeccato, e vecchio, e si pose con gran gusto a bere, e come hebbe bevuto

Fame dello
Scudiero, qual, e
come fusse.

Detti.

m'invitò ancora me: ma io, volendo fare del ben creato, e meglio accostumato, dissi. Signore, io non bevo vino: è acqua, risposemi, puoi beberne. Allhora pigliai il boccale, che sapeva di un certo non legitimo odore, e bevei: ma non troppo, che di sete non era il mio travaglio, e così stassimo fino a notte ragionando di cose, ch'egli mi chiedeva, alle quali io gli risposi

Lazariglio
accostumato in che,
e come.

al meglio, che seppi. In questo mentre mi fece entrare nella camera, ov'era il boccale, del qual ancora bevemmo, e mi disse: Lazariglio, mira bene, che vedrai come si fa questo letto, accioché poi sappi farlo da te. Mi posi da un capo, e egli dall'altro, e facessimo il negro letto, nel quale non v'era molto, che fare, perché sopra certi panchi havea una stuoia, sopra la quale erano distese le lenzuola, che non essendo state sovente lavate non parevano lenzuola, ma la fodera di un sporco mattaraccio, che se ben non eran tali, per tale servivano, e con tanto manco lana, che ogni popoco manco davamo in nulla; e questo mattaraccio alzammo, e stendessimo al meglio, che potessimo, facendo conto d'intenerirlo, il ch'era impossibile, perché il duro malagevolmente si può far molle: maladetta la cosa, c'haveva in sé, che fusse tenera, essendo che tutto era come acciaio; e quando sopra vi si stendevamo, tutte le carni rimanevano segnate dalla crudel stuoia; e sopra quel sornito, e succido guernimento v'era una coperta del medesimo colore, e in tutto somigliante al rimanente: Ma se il vero debbo dire, io non potei comprendere, che nome di colore chiamar si potesse. Il proverbio dice, chi non ha letto, dorma su la paglia; ma chi ha d'haver la mala notte, non vada a letto; come avvenne a me, che ben presto l'udirete. Sentite questo acuto tenore.

Letto dello Scudiero,
qual, e come fusse.

Sentenza.

Proverbio.

Fatto il letto, e venuta la notte, dissemi. Lazariglio, già è tardi, e di qui alla piazza v'è un buon pezzo di camino, oltre che in questa Città ci sono di molti fini ladri, e in tutto il Mondo non

Scudiero, sua
sobrietà.

ve ne sono tali, i quali di notte tempo con estrema leggiadria pigliano le cappe, e fanno altri mali; meglio è, che la passiamo, come potemo, e dimani venendo il giorno Dio ci aiuterà; ch'io per esser solo, non ho fatto la dovuta provisione; anzi tutti questi giorni ho mangiato fuori di casa; ma da hora innanti la faremo in altro modo. Signore, per me, diss'io, niun fastidio si

pigli V. S. ch'io ben so passarli una notte e più, quando è il bisogno, senza mangiare. Viverai più sano, ei mi rispose, perché (come hoggi dicevamo) non è cosa al Mondo per far viver molto, quanto il mangiar sobrio. Se così è, diss'io tra me, mai sono per morire, havendo sempre osservato questa regola, e ancor spero per mia disavventura, osservarla tutto il tempo della mia vita, e per ciò viverò più che Nestore; e qui finiendo egli si collocò nel mal negro letto, ponendosi per capezzale i calzoni, e il giubbone, e a me disse, che mi collocassi da' piedi, il che feci; ma benedetto il sonno, che potei prendere, perché dall'essere la stuoia durissima, e dall'haver le ossa, che quasi mi uscivano fuori dalla pelle, tutta la notte in ogni lato mi ammaccavo, (che per li miei travagli passati, e per la continua fame, credo certo, che in tutto il mio corpo non vi era un'oncia di carne) e non havendo neanche quel giorno mangiato quasi niente, di debolezza mi sentivo morire, la quale con il sonno non haveva amicitia; e per ciò mi disperavo, Dio mi perdoni e mi doleva della mia mala fortuna, e il più della notte, ch'è peggio non osavo voltarmi, per tema di non svegliarlo, per lo che chiesi a Dio molte volte, che mi mandasse la morte.

Venuta la mattina noi si levassimo, e il padrone cominciò a nettare, e scuotere li suoi calzoni, e giubbone, saio, e cappa; ma questa è bella; io lo servivo per huomo di legno. Egli si vesti molto a suo bell'agio; pettinossi molto pulitamente, che pareva un Conte; gli diedi acqua alle mani col saponetto, e tanto si

Lazariglio amava la
sobrietà
forzatamente.

lavò, e rilavò, che riluceva, come un bacino da barbiere, e ciò fatto si mise la spada alla cintura, e quando se la poneva, mi disse: o se tu sapessi paggio che gioia è questa, non si troverebbe marca d'oro al Mondo, per la quale io la dessi; niuna mai di quante fece Antonio, tanto gran maestro, non la fece così tagliente, e forbita come questa mia, e tutto ad un tempo iffoderatala l'andava tasteggiando con le dita; poscia ponendo la punta in terra di essa facea un arco, e subito la mirava, e a me dicea; mira ancor tu, oh come è diritta, ella: vale un Regno di tanta bontà, e eccellenza è questa mia spada, che con essa torrei a partire, con un sol colpo, un gran saccone di lana. O che pazzo, o che pazzo: ne haveva un ramo, che lo copriva tutto, e più grande d'un ramo, dell'Olmo da Fiesole; chi non crede d'esser matto, è matto spacciato; e a guarire un pazzo, ce ne vuol uno, e mezo. Gran castronaggine, diceva il Scudiero Castigliano, doveva essere pazzo, come l'acqua vita di sette cotte. Ma io ero più bravo, e più savio di lui, che senza tante vane ostentationi, co' miei denti, ancorché non siano d'acciaio, havrei ridotto in polvere un pane di peso di quattro libre.

Finalmente tornò a rimettere la spada nel fodero, e se la cinse con un centurino ricamato, e i pendoni con guernimenti bellissimi, e con un grave, e qualificato trapasso e la vita diritta, facendo con essa, e col capo mille belli, e vaghi gesti gettando il lembo della cappa sopra la spalla, hor sotto, e hor sopra il braccio sinistro, e ponendo la mano destra su 'l fianco, uscì dalla porta, dicendo: Lazariglio habbi cura alla casa, mentre vado ad udire la Messa, e fa il letto, e va con l'orciuolo per acqua al fiume, ch'è qui a basso, e serra l'uscio con la chiave, accioché non ci fosse rubbato qualche cosa; e ponila quivi appesa al cardine, che venendo in tanto io possa entrare; e salito

Scudiero vantatore,
e come.

Spada tagliente.

Detti.

Vanità dell'honor
mondano, come e
quale.

per la strada all'in su, ei se n'andava con così gentil sembiante, e nobil maniere, che chi non l'havesse conosciuto, havria detto esser egli parente molto stretto del Conte di Bilibastro, o almeno il suo cameriero secreto. Benedetto sij tu Signore (restai dicendo) che dai l'infermità, e provvedi il rimedio. Chiunque incontrarà quel mio Signor Padrone, chi farà quello, che non lo istimi, dal contento, ch'ei mostra, haver hiersera molto ben cenato, e meglio dormito questa notte, in un buono, e morbido letto? E ancorché sia adesso a buon'hora, non dica haver egli fatto una buona collatione? Gran segreti sono, Signore, quelli che sai, e le genti non gli sanno. Chi non ingannerebbe quella garbata dispositione, e quella bella cappa e quel polito saio? e chi penserà giamai, che quel gentil'huomo se la sia passata tutto il giorno di hieri con quel pezzo di pane, che il suo paggio Lazariglio portò un giorno, e una notte di continuo nell'arca del suo seno, ove non poteva pigliar buon odore, ne ricevere cosa netta? e hoggi lavandosi le mani, e la faccia, per mancamento di drappo da mano si sia servito d'una falda del saio: niuno certo lo sospetterà. O Signore, e quanti di questi devi havere per il Mondo, da se stessi rovinati, che in estremo patiscono per la gonfiezza humana dell'infelice honore, quello, che per voi non soffrirebbero? Et in questa consideratione io stavo su la porta mirando il nobil caminare del mio Signore padrone, fin ch'egli scorse la lunga, e stretta via. Tornai poi in casa, e in un Credo la caminai tutta d'alto a basso, senza punto intopparmi, né ritrovare in che inciamparmi, e fatto il duro, e mal netto letto, pigliai il boccale, e andai al fiume. Quello, che successe, nel seguente Capitolo udirete.

Nota.

Cap. XVI.

Narransi un gentil costume delle donne di Toledo: e si mostra come Lazariglio, benché servisse lo Scudiero Castigliano, se voleva vivere, era astretto a chieder per amor di Dio: si dice qual fusse la gonfiata riputatione, l'accortezza, et l'apetito del suo padrone; et altre cose curiose si raccontano.

Essendo giunto con l'orciuolo alla ripa del fiume ecco, ch'io veggio il mio padrone dall'altra parte dentro un horto, in gran pratica con due donne, coperte col manto belle all'apparenza loro, che in quella Città non ce ne mancano; anzi molte hanno un uso di andar la mattina d'Estate a' freschi, e far colatione, senza portarsi di che, per quelle fresche riviere, fidandosi, che non le manchi, chi gliene dia, perché a così fare l'hanno avezze quei gentil' huomini. Nel Paese, che vai, usa che trovi; et ovunque vai fa, come vedrai. Et per ciò stavasi egli tra esse divenuto un pazzo Narciso, dicendo loro le più dilettevoli cose; che giamai Ovidio scrivesse. Quando ad esse parve, che 'l mio padrone fusse bene invischiato, non si vergognarono chiedergli la colatione, con la solita paga. Ma egli sentendosi oltre a modo agghiacciata la borsa, e molto più caldo lo stomaco, gli sovragiunse tal svenimento, che gli tolse il colore dalla faccia, e conforme all'infermità della borsa ad agghiacciarsi i ragionamenti, et ad allegare invalide scuse, non a proposito della causa, che trattavano. Le Donne, ch'erano in cotal arte gran Maestre, come intesero la sua malatia, e che le acque erano basse, lo lasciarono per quello, ch'egli era; e con più naso, che cervello: Con le femine, di Mondo, all'entrarci vuol ingegno e all'uscire danari, o pegno.

Donne di Toledo,
suo costume, quale.

Donne non vogliono
parole.

Detti notabili.

Proverbi.

Et è ben vero, come disse quel Poeta domestico; chi va tra le

donne, e non inciampa, Può gir sicuro infino in Francia: perché le femine cattive hanno più trappole, che topi: e perciò bisogna guardarsi di non toccar il lor vischio, che chi lo tocca, vi lascia le penne. Il mio Signor padrone non fu spennato, perché non havea penne, ma ben sì pene; di queste elleno non ne vogliono, ma ben ne danno a chi ne vuole. Mentre stavo mirando queste girandole, io mangiai certi tronchi di verze, che mi servirono di colatione quella mattina: e come buon paggio, con molta diligenza, senza esser veduto dal mio Signor Scudiero me ne tornai a casa, della quale voleva scopare qualche parte, che ben ne haveva bisogno, ma non trovai con che; e mi posi a pensare quel, che dovevo fare, e mi parve d'aspettar il mio padrone fino al mezo giorno, che venisse, se per avventura portasse qualche cosa da mangiare; ma fu vana la mia speranza. E' duro, quanto la morte, l'aspettare; e veramente io stavo, come i passerotti, aspettando l'imbeccata a bocca aperta; ma nulla giova ad aspettar, che l'erba cresca. E però vedendo esser passate due hore doppo mezo giorno, e che ancora non era venuto, e travagliandomi la fame mi risolsi di serrare la porta, e porre la chiave, dov'egli disse. Io uscij di casa, e ritornai alla nobil arte mia Picaresca, fingendomi ammalato, con voce inferma, istorte, e piegate le mani al petto, e postomi Iddio innanti agli occhi, e la lingua nel suo nome sciogliendo, incominciai a chiedere del pane alle porte, e case più grandi. Né mi fu ciò strano; perché havendo questo honorato ufficio appresso infino dalle fascie; voglio dire, che dal gran mio maestro il Cieco fui così bene addottrinato, ch'io riuscij suo sufficientissimo Discepolo, che ancorché in quel popolo non vi fusse carità, né l'anno molto abbondante, sì bene seppi fare, che prima, che l'horologio suonasse li quattro tocchi, io già havevo altrettante libre di pane postomi in corpo, e più d'altre

Detti, e Proverbi.

Lazariglio per trarsi
la fame va cercando
per amor di Dio.

due nelle maniche, e nel seno. Mi posi in camino di ritorno all'alloggiamento, e nel passare per la tripparia chiesi limosina ad una di quelle donne, e mi diede un pezzo di zampa di Vacca, con un poco di trippe cotte. Quando giunsi a casa, v'era il buon del mio padrone, il quale da se stesso havea piegato la sua cappa, e postola su 'l poggio, e passeggiavasi per la picciola sala.

Quando entrai, io tenni di certo, ch'ei volesse rabbuffarmi della tardanza, ma meglio mi favorì il Signore, perché addimandommi, di dove venivo. Io gli dissi: Signore fin che passarono le due hore dopo mezo giorno sempre sono stato qui in casa; ma visto, che vostra Signoria non veniva, me ne sono andato per questa Città raccomandandomi alle buone persone, e m'han dato questo, che vedete, e gli mostrai il pane, e le trippe, che in un capo della falda portavo; del che fecemi buona ciera, e disse. Io t'ho aspettato a mangiare, e veduto, che non venivi, io solo ho mangiato; ma tu fai da huomo prudente in ciò perché meglio è chiederlo per l'amor di Dio, che rubarlo, e così egli mi aiuti, come mi par bene; ma ti raccomando, che niuno sappi, che dimori meco, per quello tocca alla riputatione, e honor mio; perché il dar le carte alla scoperta, non è bene; e di gratia non fare come fa il tarlo, che non fa differenza da un cantaro a un nappo; e sappi, che val più un'oncia di riputatione, che mille libre d'oro; e perciò si suol dire, fa prima il credito, e poi va a dormire; e questo è perché, chiunque acquista riputatione, acquista robba, e honori: ma ben voglio credere, che sarai secreto, per quel poco, che fra questa gente sono conosciuto, che mai vi dovevo venire. Di ciò vostra Signoria non si pigli pensiero, diss'io, che niuno ha da richiedermi questo conto, né io da darlo; e tra me dissi, assè, che le persone di questo secolo han gli occhi aperti, come i

Riputatione pazza,
come sia.

Proverbi.

Gatticini, e non credono così facilmente: e ciascuno vuol vedere il pel nell'ovo. Patienza, diss'egli, poiché (come peccatore) così piace a Dio, presto usciremo di queste miserie: e dicoti, che doppo, che in questa casa entrai, mai ho havuto bene, perché il bene trova il bene; e niun bene è senza pene; ella dee haver mal fondo, perché ci sono case sventurate, e di

Detti.

mal piede, che chi habita in esse, s'attacca loro la sventura: e questa deve esser certo una di quelle: ma io ti prometto, che finito il mese, non ci restarei se me la donassero: overo, ciò avviene, perché io sono sventurato: e chi è sventurato non vada al mercato: e a chi è sventurato, gli tempesta il pane nel forno, che per me è troppo il vero: assai avanza, chi fortuna passa, ma ci vuol aiuto, e non val sapere, a chi fortuna ha contra, e a chi ha ventura poco senno basta, ma è mala cosa nascere in cattiva macchia, e dare in un vent'uno, Iddio me la mandi buona. Qui ei si tacque: e io mi posi a sedere al mio luogo in capo la scala, e accioch'egli non mi tenesse per goloso, tacqui della merenda, e cominciai a cenare con le mie trippe, e pane, e mangiando dissimulatamente miravo il mal aventurato mio padrone, che non levava gli occhi dalla mia falda, ov'erano le trippe, che a me serviva di piatto.

Case sventurate, come, e quali.

Detti, e proverbi.

Tanta compassione habbia Iddio di me, come l'havevo io di lui, perché sentij quel, ch'egli sentiva, e per quelli stretti passi haveva egli molte volte passato, e vi passava, tuttavia io andava pensando s'era bene a convitarlo; ma havendomi detto, c'haveva mangiato, temevo, che non accettasse l'invito.

Lazariglio compassionevole del suo padrone.

Finalmente io desideravo, che il meschino si sovenisse col mio in questo suo astinente travaglio, e si cibasse, come fece il giorno innanti, già che miglior apparecchio haveva, e tanto più essendo più saporita la vivanda, e minor la mia fame. Volle il Cielo adempire il mio gran desiderio, e credo anco il suo:

percioché quando hebbi cominciato a mangiare, egli si passeggiava, e pian piano, e a poco a poco s'accostò a me, e dissemi. Credimi Lazariglio, ch'io ti dico la verità, che tu hai nel mangiare la miglior, e la più bella gratia, che giamai in vita mia vedessi ad huomo alcuno, e chi è colui, che in mirandoti solamente non s'accenda di un rabbioso appetito ancorché

Scudiero acorto, e come.

satollo fusse? La buona, e appetitosa fame, che tu hai, diss'io tra me, ti fa parer il mio mangiare gratioso, e saporito: perciò mi parve tempo d'aiutarlo poi ch'egli s'aiutava, e mi apriva la strada al suo soccorso, e gli dissi Signor Padrone buon apparecchio fa buon artefice, questo pane è saporitissimo, e questa zampa è così ben stagionata e cotta, che non è alcuno, cui non invitasse col suo odore, e sapore. Zampa di vacca è? Si signore, e è il miglior boccone del Mondo, né vi è Fagiano, che meglio mi gusti; assaggiatela, e vedrete, ch'è così, e tutto a un tratto gli posi di quella in mano, e tre buoni pezzi di pane del più bianco: e egli si pose a sedere presso di me, e cominciò con gran gusto a mangiare, che ben da dovero haverebbe fatto venire appetito a cento svogliati, dimostrando d'havere la più famosa fame, che imaginar si possa, perché rodea con leggiadria ogni ossicello, e meglio d'un Cane Levriero. Con la salsa dicea: questo è dilicato cibo. Con miglior sapore lo mangi tu_hora, risposi io pian piano. In verità, Lazariglio, che m'ha saputo buono, come se hoggi non havessi mangiato boccone. Così habbia io felici anni, come così è; dissi tra me. Mi chiedè il boccale dall'acqua; e io subito glielo diedi, pieno come l'havevo portato dal fiume, e non essendo scemata l'acqua, era segno espresso, che gli era mancato il mangiare: Bevessimo, e molto lieti, e contenti se ne andassimo a dormire, come la passata notte; e per non esservi tedioso, a questo modo vivessimo dieci giorni; andando egli la mattina con quel

Detto.

Appetito, come sia.

contento, e passo narratovi a pascersi d'aere, come Camaleonte, havendo posto nel suo povero, et industriante Lazariglio la speme della sua saturità; e ogni volta ch'egli ritornava a casa, haveva sempre una fame da Lupo. A noi dua mancava il terzo, che meglio saressimo stati: perché un legno

Detto.

ogn'un si può scaldare: ma a me toccava fare per dua, per riscaldare lo stomaco al povero del mio padrone. Contemplavo molte volte la mia disgratia, che fuggendo dagli cattivi padroni c'havevo havuto, e pensando migliorare venisse ad inciamparmi in un Scudiero, che si faceva principal Hidalgo di tutta Castiglia, e pur era persona miserabile, che non solo poteva egli mantenere me; ma bisognava, ch'io mantenessi lui. O infelicità grande d'huomo tale. Specchiatevi amici miei. Diceva quel buon vecchio: figliuoli, chi non lavora, non mangia; a ciascuno piace fare il gentilhuomo; ma quando non vi sono croste da rodere, la gentilhuomenessa va in chiasso. Lavorate, lavorate, o servite, che mangiarete; altrimenti non vi riusciranno i vostri bilanci. Così diceva quel saggio vecchio. Con tutto, che il mio padrone fusse lagrimabile per la sua povertà, e ridicolo per la nobiltà del suo animo, gli volevo però bene, vedendo veramente, ch'egli non ne haveva, né più oltre poteva; anzi per questa cagione gli havevo pietà più tosto, che odio; e molte volte per portare a casa qualche cosa, con ch'egli se la passasse, io me la passavo ristrettamente male.

Hidalgo Castigliano.

Proverbi e detti.

Nobiltà ridente,
quale.

Hor una mattina levandosi il pover'huomo in camiscia se ne ascese nel più alto della casa a scaricare il ventre, e io tra tanto, per uscire di sospetto, spiegai il suo giubbone, e i calzoni, che al capezzale lasciato haveva, e dentro ci trovai una borsetta di raso, di color di verde indugia, fatta in mille doppij, senza un

maladetto quattrino, né segno, che dentro ve ne fusse stato. Certo costui, dicevo io, è povero, e non si può aspettare da lui cosa veruna; perché chi non ne ha, non ne può dare; ne da un muro si può trar sangue; ma l'avarò Cieco, et lo spilorcione del Medico, se ben Dio gli ne dava ad amendue, all'uno col solo toccar del polso, e all'altro con la lingua picante, e svelta, nondimeno mi facevano morire della negra fame; quelli due è giusto l'odiarli, e a questo, ch'è solo, haverli compassione. Iddio m'è testimonio, che hoggidi, quando m'incontro in qualche persona della sua qualità, e che la veggo caminare con quel passo, e con quella pulita attilatezza, mi movo a gran pietade, pensando, che anch'essa patisca quello, che al mio padrone vidi patire: il quale, con tutta la sua povertà, goderei di servire più degli altri, per le ragioni dettovi; solo un poco di disgusto havevo di lui, e è, c'havrei voluto, ch'egli non avesse havuto tanta superbia, perché la superbia senza havere mala via suol tenere: ma che abbassato avesse un poco quel suo humore, e quel suo cimier alto, con il molto, che ascendeva la sua gran necessità. Ma, per quanto veggo, è regola, anzi legge osservatissima tra huomini tali, e in particolare nel nostro Clima, che ancorché non abbiano cosa alcuna, e neanche una bianca, sono di natura tale, che si empiono di fumo, e tanto si gonfiano di vento diabolico di vanagloria, che quasi si soffocano, e s'uccidono; e se Iddio non rimedia alla loro miseria, con questo male han da morire; e per morir essi, vanno a' danni altrui. O mentecagine, o pazzia dell'alteriggia humana. Cotal huomini fanno quello che possono, e che non possono; e chi fa tutto quel che può, non fa mai bene; e il Sere dicea, farò quel che potrò, e un poco manco per potervi durare; e il suo compagno gli rispose: ei bisogna guardare a quello, che si fa, non a quello, che si dice, e chi fa

Consideratione
compassionevole di
Lazariglio, quale.

Huomini
vanagloriosi quali, e
dove siano.

Detti. Proverbi.

quello, che non deve, gl'interviene quello, che non crede; e la
massima è questa, che bisogna fare, e non dire.



CAP. XVII.

Che soccorrere, et aiutare si devono i poveri; si biasimano queglii, che da loro gli scacciano: Lazariglio co 'l suo padrone si veggono ridotti in estrema miseria, et poscia lieti. Si narra un Avenimento di un morto molto piacevole; et la paura, che egli hebbe.

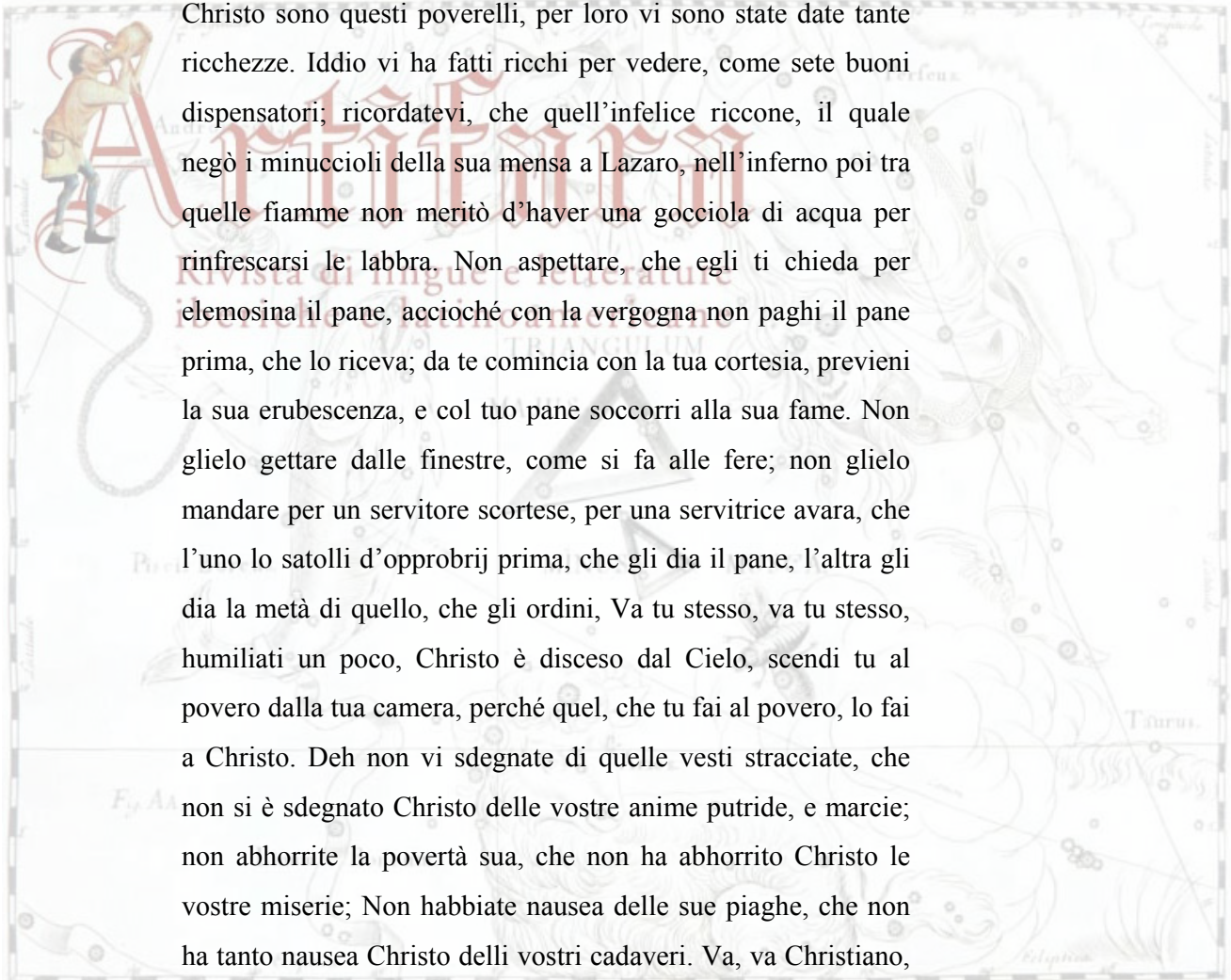
Hor stando in quello stato, passando la Vita, ch'io vi dico, volle la mia sciagura, che di perseguitarmi ancora non era satia, che in quella travagliata, e vergognosa vita anco non vivessi; e fu, ch'essendo in quella Città, e circonvicini l'anno sterile, fu fatta una legge, che da essa tutti li poveri forastieri partir si dovessero con pena, che d'indi in poi qualunque trovassero fusse frustato, e scacciato fuori di quel Mondo. Quattro giorni doppo eseguendosi la legge, vidi condurre un branco di poveri, frustandoli a due a due; per le quattro solite strade della Città, il che mi pose sì gran spavento, che più non osai allargarmi a dimandar elemosina per amor d'Iddio. Non odi o tu, che queste cose fai? Ti pare di far bene indarno ti glorij d'amar Iddio, se lasci morir di fame i poveri, che ti chiedono per Dio; *frange, frange esurienti panem tuum*, non ti dolere, non mi dimandar rigido, e duro; dice Iddio, io non ti dico, dà il tuo tesoro, apri i granari, spoglia le guardarobbe, vota le cantine; ti dico solo, dà un poco di pane a quel povero, a quell'affamato, a colui che languisce della negra fame; non vedi, che a pena tiene con le fauci lo spirito? Deh non esser tanto crudele, che abbondando tu di delitiose vivande, a lui manchi ogni cosa, fino il pane. Non l'arrichire, non l'ingrassare, fa, che non lo prema la fame, che non l'uccida il disagio, che non muoia alle tue porte. Io so, che

Poveri scacciati di Toledo, e perché.

Invettiva contro quelli, che odiano i poveri.

tu digiuni, non digiunare alla borsa; digiuna a Dio, non mangiare anco in un pasto quello che ti bastarebbe per due; quel pane, che tu dovevi mangiare a cena, dalo al povero, ch'è alla porta. Io so, che ti rincrescerebbe dargli un pane intiero, dagliene un pezzo, un boccone, un fragmento, i minuccioli, che dai a' cani (crudele) dagli a quel povero, perché i cagnoli di

Christo sono questi poverelli, per loro vi sono state date tante ricchezze. Iddio vi ha fatti ricchi per vedere, come sete buoni dispensatori; ricordatevi, che quell'infelice riccone, il quale negò i minuccioli della sua mensa a Lazaro, nell'inferno poi tra quelle fiamme non meritò d'haver una gocciola di acqua per rinfrescarsi le labbra. Non aspettare, che egli ti chieda per elemosina il pane, accioché con la vergogna non paghi il pane prima, che lo riceva; da te comincia con la tua cortesia, previeni la sua erubescenza, e col tuo pane soccorri alla sua fame. Non glielo gettare dalle finestre, come si fa alle fere; non glielo mandare per un servitore scortese, per una servitrice avara, che l'uno lo satolli d'opprobrij prima, che gli dia il pane, l'altra gli dia la metà di quello, che gli ordini, Va tu stesso, va tu stesso, humiliati un poco, Christo è disceso dal Cielo, scendi tu al povero dalla tua camera, perché quel, che tu fai al povero, lo fai a Christo. Deh non vi sdegnate di quelle vesti stracciate, che non si è sdegnato Christo delle vostre anime putride, e marcie; non abhorrite la povertà sua, che non ha abhorrito Christo le vostre miserie; Non habbiate nausea delle sue piaghe, che non ha tanto nausea Christo delli vostri cadaveri. Va, va Christiano, con le tue mani stesse spezza quel pane, quello dico, che mangi tu, non quello, che mangiano i cani tuoi, il tuo, il tuo con ogni dolcezza porgilo a Christo, che per farti favore viene in persona di quel povero a casa tua, e si degna di far carità teco, d'invitarsi a mangiare un pezzo del tuo pane, s'invita alla tua



mensa, e perché non è vestito, e adorno, vuol star anco fuor di casa, gli basta, che lo vegga di buon viso, e che gli dij un pezzo di pane: oimè colui, che ogni giorno alla mensa dell'altare ti dà a mangiare tutta la sua carne intiera, e a bere tutto il suo sangue pretioso, ha per gran favore, e per limosina, che tu gli dia un poco di pane per cacciarsi la fame. Non guardar differenza, non usar distintione, chi sa, se discacciando un povero solo in colui discacci Christo? A tutti i poveri, a tutte le povere, che sono in necessità per amor di Christo, il qual dice, *quod uni ex minimis meis fecistis, mihi fecistis*, usate misericordia almen del pane; senza il pane non si vive, chi non dà del pane a chi ha fame, se per questo bisogno muore, è tanto, come se l'uccidesse. Ma oimè, che ove si tratta di cupidità non vi può essere zelo di carità; e guai a coloro, che usano la carità del Verzuola, che fu cattivo infin nell'ovo: fa ad altri quello, che vorresti fusse fatto a te.

Chi havesse veduto l'astinenza della casa mia, e la malinconia, dolore, e il silentio degli habitatori di essa, al sicuro, che per pietà gli sarebbe lagrimato il cuore, e tanto più, che ci conveniva star tre, e quattro giorni senza mangiar boccone, ne parlar parola. A me diedero la vita certe donnicciuole, che filavano gottoni, e facevano capelletti, le quali stavano presso di noi, e con loro havevo domestica amicitia, e di quel poco, che della loro povertà havevano, me ne facevano parte, con che molto assegnato me la passavo; e non havevo tanto cordoglio di me, come dell'infelice mio padrone, che in otto giorni benedetto sia il boccone, ch'ei mangiò: in casa stavamo, ma senza mangiare; non so poi come, o dove egli andava, né che cosa mangiava: ma era cosa da compassionarlo insieme, e da ridere il vederlo venire a mezo giorno per la strada, con attilatezza di vita, più che buon Levriero, e che per il bestiale, e

Lazariglio col
Scudiero suo
padrone ridotti in
gran miseria.

Honor vano superbo,
e digiuno, quale.

vano suo honore pigliava una pagliuccia di quelle, che non poche ve n'erano per casa, e usciva sula porta, nettandosi quei denti, ne' quali non era entrato niente; dolendosi tuttavia di quella mala habitatione, dicendo. Non è forsi vero, e chiaramente non si vede, che la disgratia di questa casa è d'ogni nostro mal cagione? Non vedi Lazariglio, com'ella è malinconia, trista, e oscura? Però mentre staremo qui, habbiamo a patire, e non veggo l'hora, che finisca questo mese, per uscire. Hor stando in questa afflitta, e affamata persecutione, un giorno non so come, o per qual buona sorte, o ventura, capitò alle mani del povero mio padrone un reale da due, con il quale venne a casa tutto allegro, e ridente, come c'havesse havuto il gran Tesoro de' Signori Venetiani, e con un gesto tutto lieto a me lo diede, dicendo. Piglia Lazariglio, che Iddio va aprendo le sue mani: va in piazza, e compra pane, e vino, e carne, e una volta rompiamo l'occhio al Diavolo, e di più ti faccio sapere, accioché tu t'allegri, che ho preso ad affitto un'altra casa, che in questa sventurata non habbiamo da star più, che finito il mese, che maledetta sia lei, e il primo, che vi pose la prima pietra, che nella malhora vi entrai. Credimi Lazariglio, che nel tempo, che in essa dimoro, goccia di vino, ne boccon di pane è entrato nella mia bocca, né ho havuto riposo alcuno, se non quello, che tu m'hai dato; ma tal vista, e tanta oscurità, e tristezza dimostra, che niun bene vi può essere. Vattene, e ritorna presto, che mangiamo hoggi da Conti. Pigliai il reale, e il boccale, e dando fretta a' piedi ascisi per la strada, incaminandomi verso la piazza molto contento; ma che mi giovava, se anche in questo punto ero combattuto dalla mia mala disgratia, che niuna allegrezza mi venisse, senza batticuore? Così fu, perché mentre andavo all'insù per la strada facendo il mio conto, in che potessi impiegare gli danari, che

Scudiero lieto, e perché.

Non v'è allegrezza senza disgratia.

più utile, e meglio fussero spesi; rendendo infinite gratie a Dio, che al mio padrone avesse fatto pervenir denari.

Ecco, che fuori di tempo mi venne incontro un morto, che giù per la strada molti Chierici, e genti in una barra portavano; mi ritirai al muro per dargli luogo, e passato il corpo gli veniva appresso una Donna, che dovea esser moglie del morto, vestita

Avenimento ridicolo di un morto.

tutta di negro, e con essa molte altre donne, la quale fortemente piangendo, e gridando ad alta voce, diceva. Marito e Signor mio, ove vi portano? Alla casa trista e sventurata? Alla casa disgratiata, e oscura? Alla casa, dove mai si mangia, né si beve?

Quando intesi questo, parvemi veder unirsi insieme il Cielo, e la Terra contra di me, e dissi. O sventurato me, a casa mia portano adunque questo morto? All'hor, all' hora lasciai lo incominciato camino, e passando per mezo la gente me ne scesi giù per la strada, col maggior corso, ch'io potevo verso casa, e entratovi la serrai con gran fretta, chiamando ad alta voce l'aiuto, e il favore del mio padrone, pregandolo, che presto, presto mi venisse ad aiutare, e a diffendere l'entrata della casa.

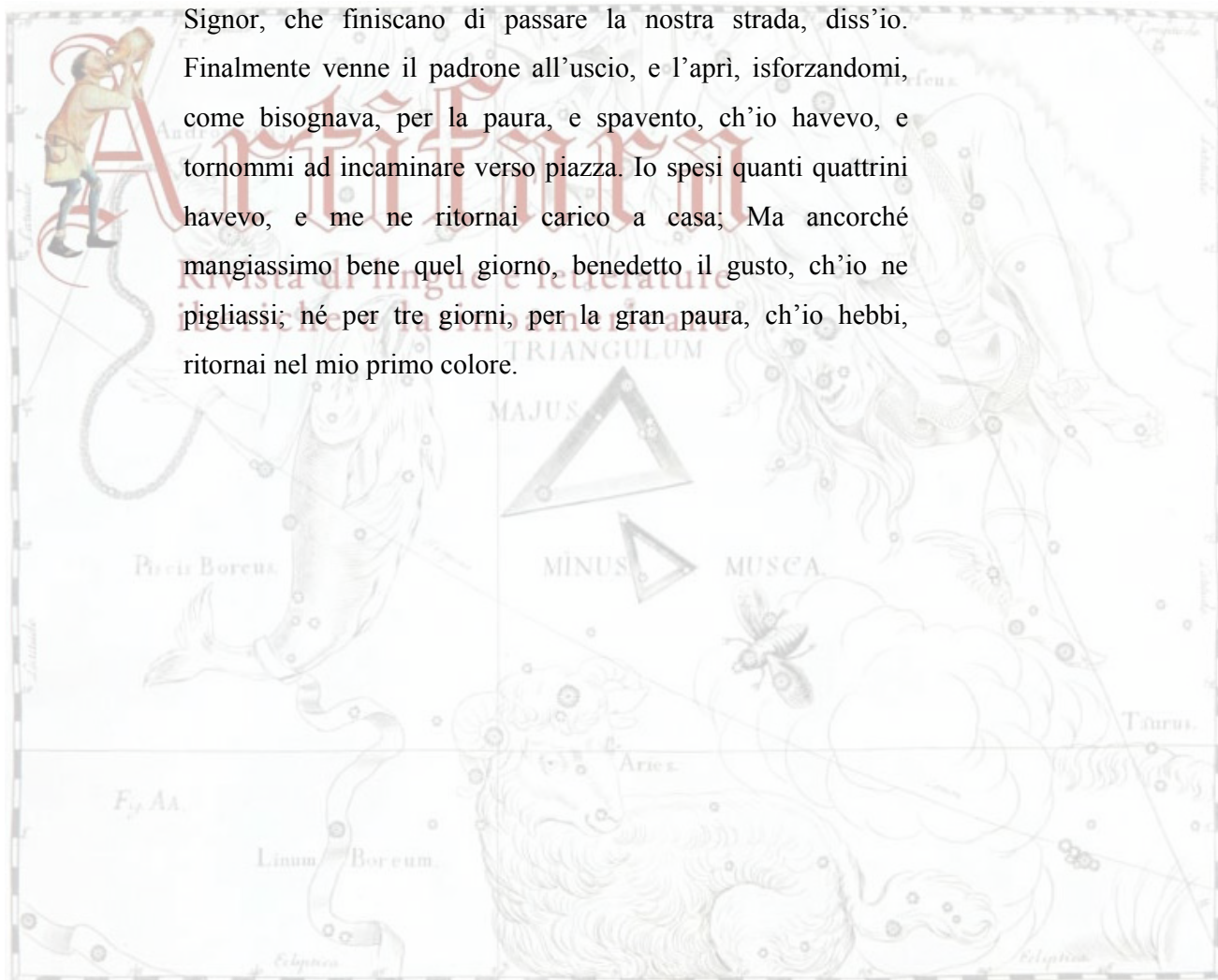
Egli alquanto alterato, pensando, che altro fusse, mi disse. Che cosa è cotesta figlio? Perché gridi? Che hai? Perché chiudi tu l'uscio con tanta furia? Oh signore correte, correte, e fortifichiamoci qui bene, che ci portano a casa un morto, e io non voglio a modo niuno che qui dentro le mettino. Come così?

Rispos'egli. Signore qui sopra l'incontrai, e la moglie forte gridando vien dicendo; marito, e Signor mio, ove vi portano? Alla casa sgratiata, e oscura, alla casa trista, e sventurata; alla casa, ove mai si mangia, né si bee; qua, qua Signore lo portano.

Quando il mio padrone questo intese, ancorché non avesse troppo di che ridere, ei rise tanto, che per gran pezzo stette, senza poter parlare; e io tra tanto tenevo il catenaccio all'uscio, e posivi la spalla per più forte difesa. Passò la gente con il

Paura c'hebbe Lazariglio, come, e quale.

morto, e pur tuttavia, stavo dubitando che me lo mettessero in casa. Quando ei fu già satio di ridere, ma non già di mangiare, il buon del mio padrone, dissemi: è vero Lazariglio, che quello, che va dicendo la vedova havesti ragione di pensare quello, che pensasti; ma poi che Dio l'ha fatto riuscire in bene, e passano via, apri, apri hormai, e va a pigliar da mangiare. Lasciate Signor, che finiscano di passare la nostra strada, diss'io. Finalmente venne il padrone all'uscio, e l'apri, isforzandomi, come bisognava, per la paura, e spavento, ch'io havevo, e tornommi ad incaminare verso piazza. Io spesi quanti quattrini havevo, e me ne ritornai carico a casa; Ma ancorché mangiassimo bene quel giorno, benedetto il gusto, ch'io ne pigliassi; né per tre giorni, per la gran paura, ch'io hebbi, ritornai nel mio primo colore.



CAP. XVIII.

Lo Scudiero terzo Padrone di Lazariglio da principio a narrare un avvenimento meraviglioso d'una bella Cinganetta, con alcune gratiose canzoni nella favella Castigliana.

Poiché, così smisuratamente ti veggo, Lazariglio mio, tutto turbato, e mesto, voglio consolare l'afflitto animo tuo col narrarti un meraviglioso successo, che vivo sicuro ne resterai lieto, e contento: stammi ad udire, ti prego, attentamente.

Dalle operationi che altri hanno, facilmente si comprende, a quali virtù, o vitij sieno inclinati, e s'attendono a questi, e non a quelle, sono huomini perduti affatto. Quindi è, che i Cingani, e Cingane non per altro sono nati al Mondo, che per esser ladri; essendo immersi, e sommersi nell'abisso di tutti i vitij. Eglino nascono di genitori ladri, allevansi con ladri, studiano per esser ladri, e finalmente riescono ladri forbiti, trincati, e perfetti. E la voglia di rubare, e il rubare sono in loro, come accidenti inseparabili, che non si levano, se non con la morte.

Tuttavia ritrovo attoni alle sudette molto contrarie, nelle quali anticamente si essercitavano i Cingani a beneficio de' poveri. Narra Ovidio nel quarto libro de Fastibus, che Mettello fosse il primo, appresso i Romani, che inventasse il mendicare, perché indusse ciascun Romano a far elemosina; della raccolta delle quali elemosine eresse un Tempio alla Dea Iside, e da qui presero costume i Sacerdoti di quel Tempio di mendicare in nome di questa Dea ogni anno una volta. Polidoro Virgilio soggiunge, che i Cingani uscirono da cotali Sacerdoti, e dalla istessa Terra; onde hanno conservato, perché succederono a questi, così in mendicare, come il loro ravagliare; ma non

Cingani sono ladri.

Sua origine. Ovi.
Lib. 4 fast. Metello
fu il primo a
mendicare.

Poli. Verg. De
invent.

troviamo, che fussero, ladri, se non fussero stati nell'appropriarsi le limosine, che raccoglievano a beneficio del Tempio, e col tempo assuefatti a mal fare: per il che venuti sono ladri, e di ladronecci vivono. Giuvenale attesta, che gli Hebrei andavano con una cassetta per Roma chiedendo elemosina, dicendo, a chi gliela faceva; Diavi il Cielo la buona ventura: come per appunto fanno hoggidì le Cingane; sì che da gli uni, e da gli altri discese così sventurata gente. Da una tal prosapia nacque, e della diritta linea di costoro, una Cingana, il cui nome era Gattina, e nella loro Academia la Risvegliatrice s'appellava, perché con la sua vivace destrezza, e leggiadria di mano scacciava il sonno a' scioperati, che perciò era Maestra eccellentissima nella scienza di Cacco ladro famosissimo, figlio di Vulcano: allevò costei una fanciulla da lei rubata (come a suo luogo diremo) con nome di sua nipote, la quale ella chiamò Gratiosa, e insegnolle tutte le sue maniere Cingaresche, e modi d'ingannar, e destrezze nel rubare altrui; vitij da lei non mai essercitati. Riuscì Gratiosa la più isquisita ballatrice, che si trovasse in tutto il Cinganesimo, e la più bella, e la più discreta, che si potesse trovare, non solo fra i Cingani, ma fra quante belle, e discrete potesse publicar la fama. Né il sole, né l'aere, né tutte le inclemenze del Cielo, alle quali sono soggetti i Cingani, più, che altre genti, poterono levar il lustro alla sua faccia, né la morbidezza alle sue mani; e quel, che rende maraviglia, è, che la educatione, nella quale si allevava, punto non impediva, che non si scoprisse in lei, esser nata in maggior conditione, e altezza di stato, che di cingana; perciòché ella era in estremo ben creata lontana dai vitij, e tutta gentile. Et dalla sua nobiltà ne dipendeva un procedere libero: ma non però in modo, che in lei si scoprisse alcuna sorte di dishonestà; anzi oltre a modo era tanto accorta, quanto

Sta. 6. Hebrei come chiedessero limosina.

Gattina Cingana diligente.

Cacco ladro.

Gratiosa la bella Cinganetta.

honestà, e tale che in sua presenza niuna Cingana vecchia, né giovane osava cantare canzoni lascive, né dir parole meno che civili, e honeste; e finalmente l'Avola sua conosceva molto bene il tesoro, che nella nipote ella haveva. Così fa l'aquila vecchia, che delibera di cavar del nido il suo pulcino, con insegnargli, non solo a volare, ma anco a vivere con i suoi artigli.

Riuscì Gratosia ricca di virtù, e gratosia in cantare molte sorti di versi spetialmente Canzoni in lingua rustica, le quali ella cantava con gratia particolare, e con molta faceta maniera; per il che la sua accorta Avola comprendendo, che tali gratie ne' pochi anni, e nella molta bellezza della sua nipote havevano da essere modi di tirare a sé, e muovere gli animi degli huomini, e per tal via haver maggior guadagno, e accrescere il suo capitale; gliene procurò, e cercò per tutti i mazi, che potete, e non gline mancò.

Alevossi Gratosia in diverse parti di Castiglia, e quando fu di età di quindici anni, quella, che si credeva esser sua Avola, la condusse alla Corte al suo antico albergo, dove ordinariamente sogliono habitare i Cingani ne' campi di Santa Barbara; pensando di vendere nella Corte la sua mercantia, dove tutto si compra, e tutto si vende. La prima entrata, che fece Gratosia in Madrid fu il giorno di Sant'Anna Patrona Avvocata del luogo, facendo un ballo, nel quale intravano otto Cingane, quattro vecchie, e quattro citelle, e un Cingano gran ballarino, che le guidava, e quantunque tutte andavano pulite, e bene in ordine; nondimeno il vago ornamento di Gratosia era tale, che a poco a poco andava innamorando gli occhi di quanti la miravano; e fra il risuonare del tamburino, e gnacare, e la fuga del ballo, si levò un rumore della sua bellezza lodata da tutti, che molto la essaltavano insieme con la sua gratosia gratia; e correvano i

Sue virtù, quali.

Gratosia fu ballatrice, e cantatrice.

fanciulli a vederla, e gli huomini a mirarla. Ma quando poi la udirono cantare, per esser cantato il ballo, all'ora sì, che fu gran il concorso: all'ora sì, che si accrebbe la fama della gratiosa Cinganetta. E di commune consenso de' deputati della festa nella contrada di Santa Anna le assignarono subito il premio, e la gioia, che si dava a chi meglio ballava.

Ballarono le Cinganette, e dopo i balli cantò Gratirosa con tanta leggiadria, che da tutti fu lodata. Alcuni dicevano: Dio ti benedica figlia. Altri: è una compassione che questa fanciulla sia Cingana. In verità ch'ella merita di esser figliuola di qualche gran Signore; Altri dicevano: Lasciate crescere la rapace, ch'ella farà delle sue: assè che in lei si va facendo una bella rete da pescar peccati. Un altro più amorevole, ma più goffo, e più balordo vegendola andare nel ballo così leggiera, le disse: Andate, amore, e pestate la polvere minutamente. A cui ella rispose senza lasciar il ballo. Io lo pesterò minuta minuta, che la potrai sorbire con l'acqua. Si finì la festa e restò Gratirosa alquanto stanca, ma tanto più celebrata per bella, honesta, discreta, e vaga ballarina, che in circoli di persone si parlava solo di lei in tutta la Corte.

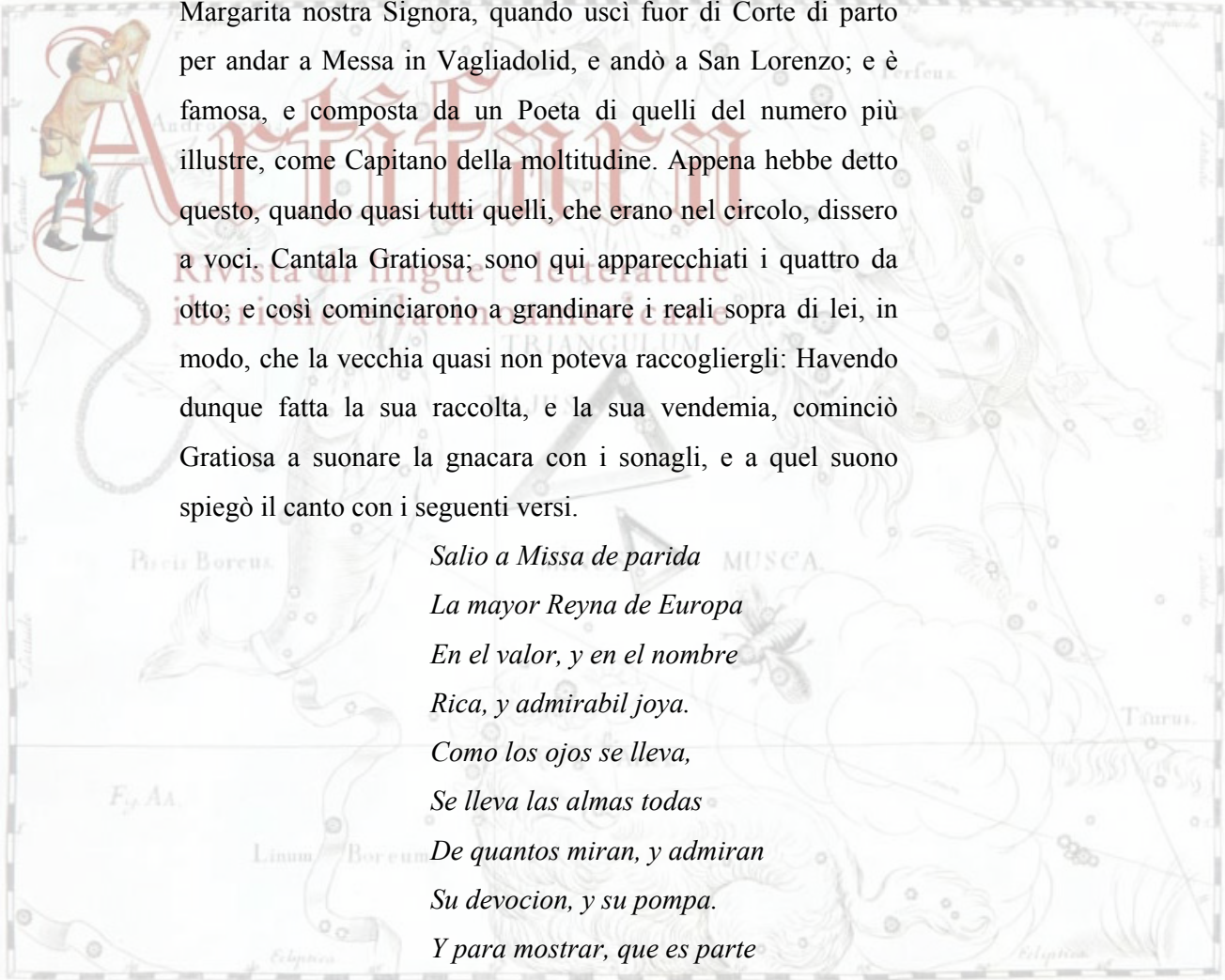
Partironsi, et dopo quindici giorni ritornò a Madrid con altre tre fanciulle con sonagli, e con un ballo nuovo, tutte provvedute di versi, e canzonette allegre; ma però tutte honeste; perché Gratirosa non acconsentiva, che quelle, che fussero nella sua compagnia, cantassero canzoni dishoneste, né ella mai ne cantò, e molti ciò osservarono, e molto più in lei tal cosa stimarono. La Cingana vecchia, mai si appartava dalla nipote, la quale era, come un suo Argo, quasi temendo che non le fusse rubata, o le sparisse d'avanti. Ella la chiamava nipote, e essa la tenea per Avola. Si posero a ballare all'ombra nella strada detta di Toledo, e di quelli, che l'andavano seguendo, si

Sue lodi.

Motteggiata.

fece un gran circolo, e mentre che ballavano, la vecchia dimandava elemosina a' circostanti, e piovevano in lei reali da otto, e da quattro in gran copia; perché anco la bellezza ha forza di svegliare la carità addormentata. Finito il ballo disse Gratosia. Se mi saranno dati quattro reali da otto, canterò io sola una canzone bellissima in estremo, che tratta della Regina Margarita nostra Signora, quando uscì fuor di Corte di parto per andar a Messa in Vagliadolid, e andò a San Lorenzo; e è famosa, e composta da un Poeta di quelli del numero più illustre, come Capitano della moltitudine. Appena hebbe detto questo, quando quasi tutti quelli, che erano nel circolo, dissero a voci. Cantala Gratosia; sono qui apparecchiati i quattro da otto; e così cominciarono a grandinare i reali sopra di lei, in modo, che la vecchia quasi non poteva raccogliergli: Havendo dunque fatta la sua raccolta, e la sua vendemia, cominciò Gratosia a suonare la gnacara con i sonagli, e a quel suono spiegò il canto con i seguenti versi.

La bellezza ha gran forza.



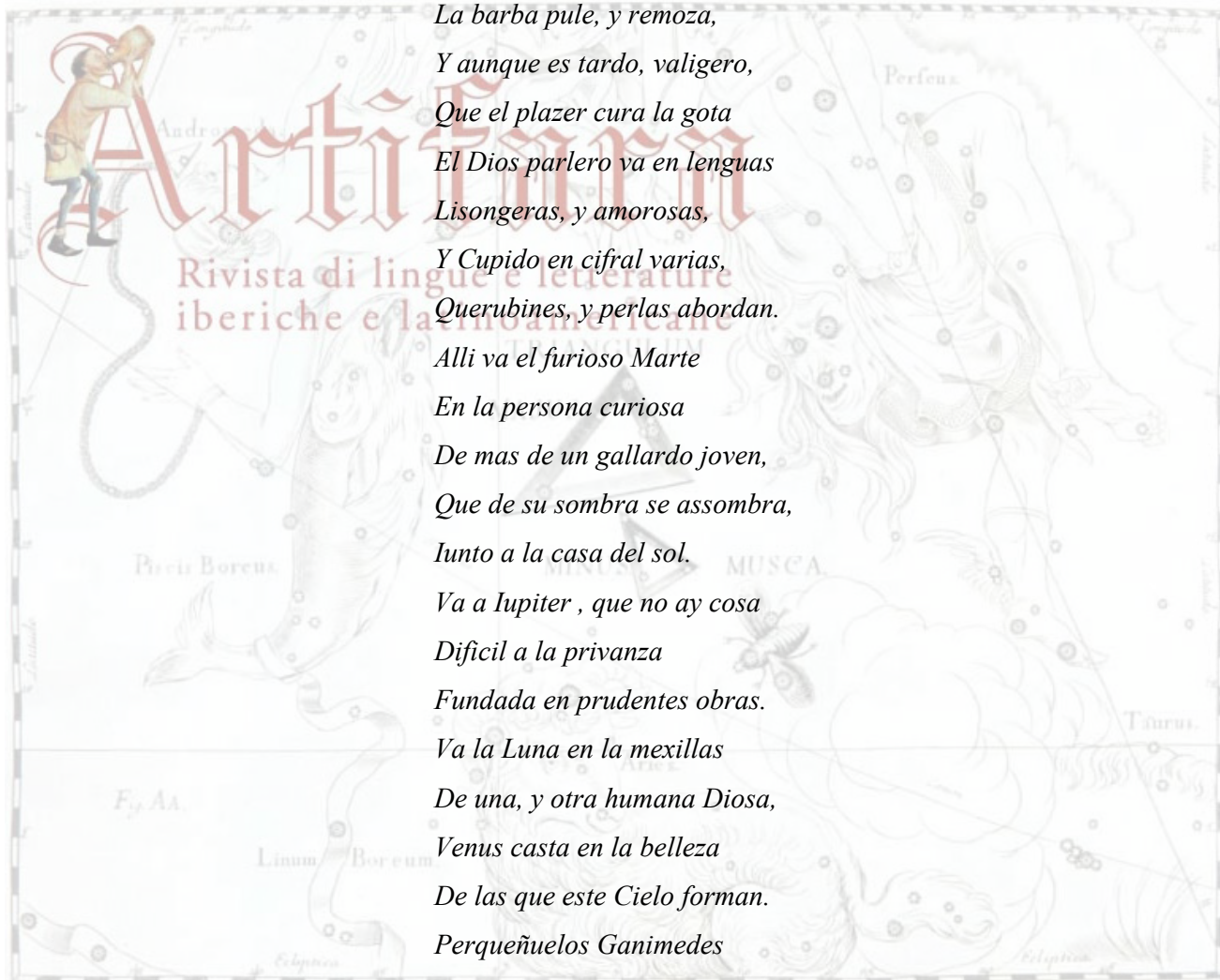
*Salio a Missa de parida
 La mayor Reyna de Europa
 En el valor, y en el nombre
 Rica, y admirabil joya.
 Como los ojos se lleva,
 Se lleva las almas todas
 De quantos miran, y admiran
 Su devocion, y su pompa.
 Y para mostrar, que es parte
 Del Cielo en la tierra toda,
 A un lado lleva el sol de Austria,
 Al otro la tierna Aurora.
 A sus espaldas le sigue
 Un luzero, que a desora
 Salio la noche del dia,*

*Que el Cielo, y la tierra lloran.
Y si en el Cielo ay estrellas,
Que luzientes carros forman,
En otros carros su Cielo
Vivas estrellas adornan.
Aqui el anciano Saturno*

*La barba pule, y remoza,
Y aunque es tardo, valigero,
Que el plazer cura la gota
El Dios parlero va en lenguas
Lisongeras, y amorosas,
Y Cupido en cijral varias,
Querubines, y perlas abordan.*

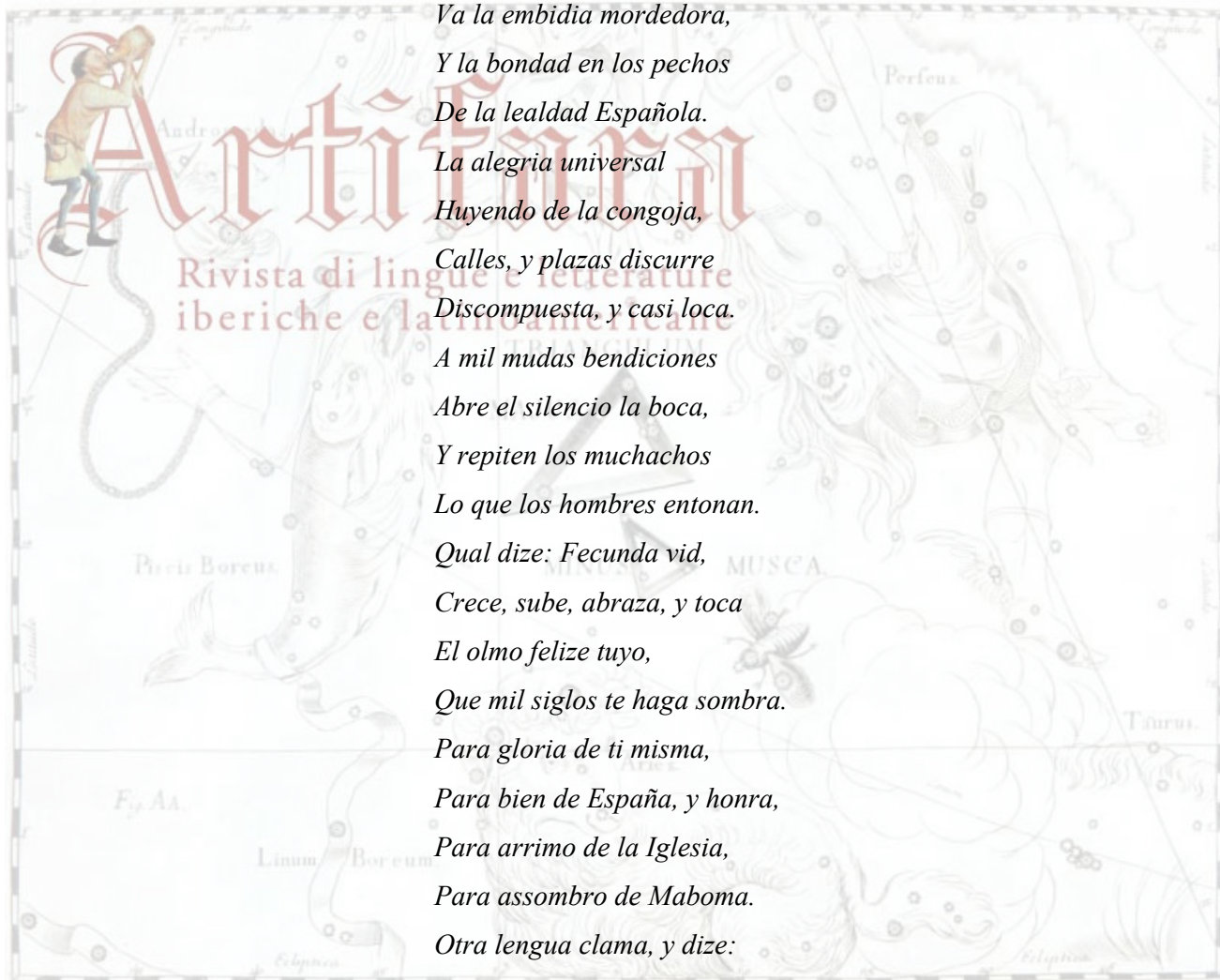
*Alli va el furioso Marte
En la persona curiosa
De mas de un gallardo joven,
Que de su sombra se assombra,
Junto a la casa del sol.
Va a Iupiter , que no ay cosa
Dificil a la privanza
Fundada en prudentes obras.
Va la Luna en la mexillas
De una, y otra humana Diosa,
Venus casta en la belleza
De las que este Cielo forman.*

*Perqueñuelos Ganimedes
Cruzan, van, buelven y tornan
Por el cinto tachonado
De esta esfera milagrosa.
Y para que todo admire,
Y todo assombre, no ay cosa
Que de liberal no passe,*



*Hasta el extremo de prodiga.
 Milan con sus ricas telas
 Alli va en vista curiosa,
 Las Indias con sus diamantes,
 Y Arabia con sus aromas.
 Con los mal intencionados*

*Va la embidia mordedora,
 Y la bondad en los pechos
 De la lealdad Española.
 La alegría universal
 Huyendo de la congoja,
 Calles, y plazas discurre
 Discompuesta, y casi loca.
 A mil mudas bendiciones
 Abre el silencio la boca,
 Y repiten los muchachos
 Lo que los hombres entonan.
 Qual dize: Fecunda vid,
 Crece, sube, abraza, y toca
 El olmo felice tuyo,
 Que mil siglos te haga sombra.
 Para gloria de ti misma,
 Para bien de España, y honra,
 Para arrimo de la Iglesia,
 Para assombro de Maboma.
 Otra lengua clama, y dize:
 Vivas, o blanca paloma,
 Que nos has que dar por crias
 Aguilas de dos coronas,
 Para abuyentas de los yres
 las derapiña furiosas,
 Para cubrir con sus alas*



*A las virtudes medrosas.
 Otra mas discreta, y grave,
 Mas aguda, y mas curiosa,
 Dize vertiendo alegria
 Por los ojos, y la boca
 Esta perla que nos diste,
 Nacar de Austria, unica, y sola,
 Que de machinas que rompe,
 Que de disgnios que corta.
 Que de esperanzas que infunde,
 Que de desseos mal logra,
 Que de temores aumenta,
 Que de preñados aborta.
 En esto se llegò al Templo
 Del fenix santo, que en Roma
 Fue abrasado, y quedò vivo
 En la fama, y en la gloria.
 A la imagen de la vida
 A la del Cielo señora
 A la que por ser humilde
 Las estrellas pisa agora.
 A la madre, y virgen junto
 A la hija, y a la Esposa
 De Dios, hincada de hinojos,
 Margarita assi razona.
 Lo que me has dado te doy
 Mano siempre da divosa,
 Que à do falta el favor tuyo,
 Siempre la miseria sobra.
 Las primitias de mis frutos
 Te ofrezco, virgen hermosa,
 Tales, quales, son las mira,*



*Recibe, ampara, y mejora.
A su padre te encomiendo,
Que humano Atlante se encobra
Al peso de tanto Reynos,
Y de climas tan remotas.
Sè que el corazon del Rey*

*En las manos de Dios mora,
Y sè que puedes con Dios,
Quanto quieres piadosa.
Acabada esta oracion,
Otra semejante entonan
Hymnos, y voces, que muestran,
Que esta en el suelo la gloria,
Acabados los Officios,
Con Reales ceremonias,
Bolvio à su punto este cielo,
Y esfera maravillosa.*

Appena finì Gratirosa la sua canzone, quando dall'illustre adiutorio, e gravissimo Senato, che la udiva, di molte voci se ne formò una sola, che disse: Torna, torna a cantare Gratirosa, che non mancheranno reali, come Terra. Più di ducento persone stavano mirando il ballo e ascoltando il canto delle Cingane: e nella fuga di esso s'abbattè a passare per colà uno de' Vicarij della Terra; il quale veggendo tanta gente unita, dimandò perché è quivi tanta gente: Gli fu risposto; Che stavano udendo la bella Cinganetta, che cantava. Accostossi il Signor Luogotenente Maggior che era curioso, e ascoltò per un poco di tempo, e per non procedere contra la sua gravità, non udì la canzone fin al fine; e essendogli parso molto gratiosa la Cinganetta, mandò un suo paggio a dire alla Cingana vecchia che la sera nel farsi notte andasse a casa sua con la Cinganetta,

che voleva, che Donna Chiara sua consorte la sentisse. Essequi il paggio il comandamento del padrone. A cui la vecchia rispose, che andrebbe.

Finirono il ballo, e il canto, e le Cingane mutarono luogo: nel qual punto s'accostò a Gratirosa un giovanotto molto bene in ordine di vestimenti, e dandole una carta piegata, le disse

Gratirosa è
appresentata ai
Versi, da chi, e
come.

Gratiosetta, canta i versi scritti in questo foglio, che sono molto buoni: e io te ne darò de gli altri di quando in quando; di modo, che acquisterai fama della miglior Cantatrice del Mondo. Io, rispose Gratirosa, gl'imparerò molto volentieri: e guardate Signore, che non mi lasciate in secco, senza i versi, che mi dite; ma con tal conditione, che siano honesti, e se volete, che ve li paghi, accordiamoci a dozene; e dozena cantata, dozena pagata; perciocché il pensare, ch'io gli habbia da pagare innanti tratto, è un pensare di far cosa impossibile. Per carta, le disse, se così vi piace, mi contento allo meno che mi si dia la Signora Gratirosa, che di ciò sarò contento: e di più voglio, che la canzone, che non sarà honesta, non entri in conto. A me tocchi l'eleggergli, rispose Gratirosa. E con questo passarono avanti in un'altra strada; nella quale le Cingane furono chiamate da alcuni Cavalieri da una finestra. Accostossi Gratirosa alla ferriata, che era molto bassa, e vide in una sala molto bene, e nobilmente fornita, e fresca, molti gentilhuomini, che altri passeggiando, e altri, che in varie guise giuocando si trattenevano; Volete Signori, disse Gratirosa, darmi la buona mano? chi vince nel giuoco? Et come Cingana balbutendo parlava gentil, e gratiosamente, et questo è in loro artificio, e non naturale; ma in Gratirosa era tutto gratia: per la cui voce, e per la sua gentilezza, quelli, che giuocavano, lasciarono il giuoco, e il passeggiare i passeggianti, e tutti corsero alle finestre per vedere quella, della quale per fama di

Vivacità, e gratie di
Gratirosa, quali.

già havevano notitia, e dissero: Entrino, entrino le Cinganette, che gli daremo buona mano. Una molto cara buona mano ci sarebbe, rispose Gratirosa, se ci usassero atti non dicevoli alla honestà loro, e nostra. Non figlia, da Cavaliero, puoi entrar sicura, che nessuno ti toccherà, ne anco la suola delle scarpe: no assè, per quest'habito, che porto nel petto; e così dicendo si pose la mano sopra la Croce di Calatrava. Se tu vuoi entrare, Gratirosa, (disse una delle tre Cinganette, ch'erano con lei) entra in buon'hora; che io non penso entrare, dove sono tanti huomini. Guarda Christina, (che tale era il nome dell'altra Cinganetta) disse Gratirosa, che da un huomo solo a solo ti hai da guardare, e in luogo secreto, e non da tanti insieme; perciocché, anzi l'esser molti scaccia il timore d'ogni pericolo, e paura d'esseroffese. Avertisci Christinetta, che (e sia certa di una cosa) la donna, che determina di esser honorata, può esser tale anco fra un essercito di soldati; è vero, che si devono fuggir le occasioni: ma però le secrete, e non le pubbliche. Entriamo Gratirosa, disse Christina, che tu sai più, che un Savio. Le diede animo la Cingana vecchia, e entrarono. Et appena fu entrata Gratirosa nella sala, che quel Cavaliero dell'habito vide la carta, ch'ella haveva in seno; e gentilmente accostandosele, gliela tolse. A cui disse Gratirosa, non me la pigliar, Signore, che sono alcuni versi, che hor hora mi sono stati dati, che non gli ho ancora letti.

E sai tu leggere figliuola, disse un altro. Et anco scrivere, disse la Cingana vecchia; che io ho allevata mia nipote, come se fusse figliuola d'un dottore. Il Cavaliero aprì la carta, e vide, che vi era dentro uno scudo d'oro: e disse: In verità Gratirosa, che questa lettera tiene dentro il porto: piglia questo scudo, che era ne' versi. Basta, disse Gratirosa, che il Poeta m'ha trattata da povera: poi che certo è maggior miracolo, che un Poeta dia

Suoi
ammaestramenti
notabili.

Sue doti virtuose.

a me uno scudo, che io riceverlo. Se con questa giunta mi hanno da venire i suoi versi, ch'egli copij pure tutti i versi del Mondo, e che me gli mandi ad uno, ad uno, ch'io gli toccherò il polso; e se saranno duri, io sarò humile nel ricevergli. Restarono maravigliati quelli, che udirono la Cinganetta, sì della sua discrezione, come della gratia, con la quale parlava.

Leggi, Signore, disse ella, e leggi forte; e vederemo, se è tanto discreto, e dotto esso Poeta, come è liberale. Et il Cavaliero lesse la carta, che così diceva.

Gitanica, que de hermosa

Te pueden dar parabienes

Por lo que de piedra tienes,

Te llama el mundo Gratosia.

Desta verdad me assegura

Esto, como en ti veras,

Que no se apartan iamas

La esquiveza, y la hermosura.

Si come en valor subido

Vas creciendo en arrogancia,

No le arriendo la ganancia

A la edad en que has nacido.

Que un Basilisco se cria

En ti, que mate mirando,

Y un Imperio, que aunque blando

Nos parezca tirania.

Entre pobres, y advares,

Como nació tal belleza?

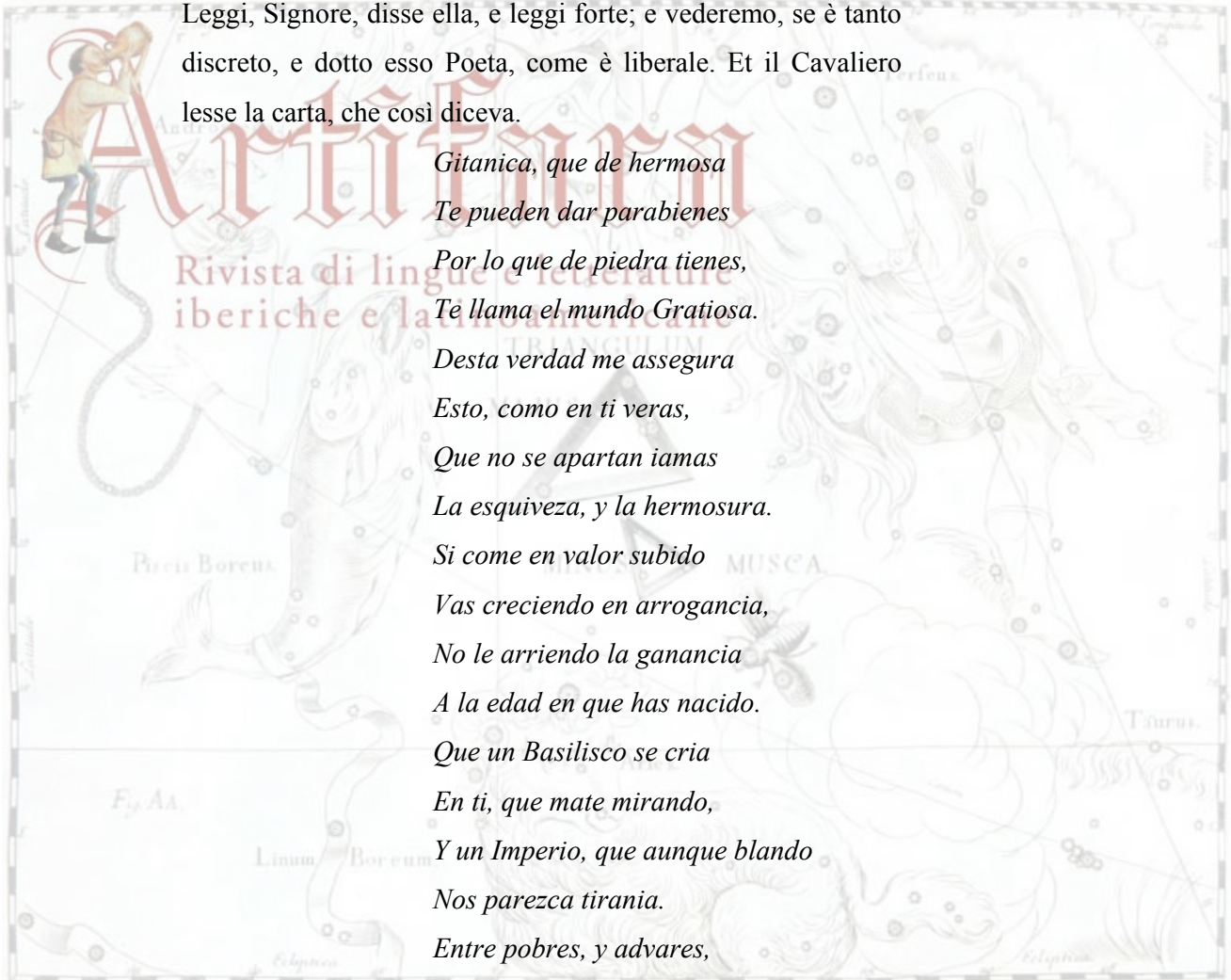
O como criò tal pieza

El humilde Manzanares?

Por esto serà famoso,

Al par del Tajo dorado,

Y por Gratosia graciado



*Mas que el Ganges caudaloso.
 Dizes la buena ventura,
 Y das la mala contino,
 Que no van por un camino
 Tu intencion y tu hermosura.
 Porque en el peligro fuerte
 De mirarte, o contemplarte,
 Tu intencion va a disculparte,
 Y tu hermosura a dar muerte.
 Dizen que son hechizeras
 Todas las de tu nacion,
 Pero tus hechizos son
 De mas fuerza, y mas veras.
 Pues por llevar los despojos
 De todos quantos te ven,
 Hazes, o niña, que esten
 Tus hechizos en tus ojos.
 En sus fuerzas te adelantas,
 Pues baylando nos admiras,
 Y nos matas, si nos miras,
 Y nos encantas, si cantas.
 De cien mil modos hechizas,
 Hables, calles, cantes, mires,
 O te acerques, o retires,
 El fuego de amor atizas.
 Sobre el mas essento pecho
 Tienes mando, y señorio,
 De lo que es testigo el mio
 De tu Imperio satisfecho.
 Gratiosa joya de amor,
 Esto humildemente escribe
 El que por ti muere, y vive,*



Pobre, aunque humilde amator.

In povero finisce l'ultimo verso? disse allhora Gratirosa, Mal segno: mai gl'innamorati devono dire, che siano poveri: perciocché ne' principij mi pare, che la povertà sia molto nemica dell'Amore; e di ciò non mi maraviglio, perché Amore non ha consiglio: e un altro disse, chi ti dà un osso, non ti vuole veder morto; da ciò scuopro, ch'egli mi ama. Chi t'insegna queste cose ladra? Disse uno.

Chi me le ha da insegnare, rispose Gratirosa? Non ho io anima nel mio corpo? Non ho io già quindici anni? E non sono ne stroppiata, né sfiancata, né scema dell'intelletto, né in tutto priva di un poco di giudizio? Gl'ingegni delle Cingane seguono altro Norte, stella del Polo Artico, che quelli delle altre genti; sempre passano avanti a gli anni.

Non vi è Cingano stolto, né Cingana da poco: perciocché consistendo il sostentar la sua vita nell'esser acuti, astuti, ingannatori, e bugiardi, assottigliano l'ingegno ad ogni passo, che non gli lasciano venire la muffa sopra in nessuna maniera.

Vedete queste Citelle compagne, che tacciono, e paiono stolte, tali non sono assè; ponete loro il dito in bocca, e toccatele i denti, che vederete quello, che vi faranno. Non vi è Citella di dodeci anni, che non sappia tanto, come se fusse di venticinque: perché elleno hanno per maestri, e precettori lo inganno, e tal è l'uso, che insegnano loro in un'ora quello, che altri stenterebbono ad apprendere in un anno. Dicendo questo la Cinganetta, teneva sospesi gli ascoltanti, e quelli, che giuocavano, le diedero la buona mano, e il medesimo fecero tutti gli altri. Raccolse la vecchia trenta reali; e più ricca, e più allegra, che s'ella toccasse il Cielo con le dita, si mise innanzi le sue pecore, e di là andò a casa del Signor Luogotenente, promettendo loro, che il giorno seguente ritornerebbe co'l suo

Mal segno ne
gl'innamorati ciò
che sia.

Ingegno è più vivace
ne' Cingani, come, e
perché.

Detti.

Cingane sono
accorte in ogni cosa.

gregge a dare spasso a quelli liberali Signori.

CAP. XIX.

Si tratta della bellezza, e dell'accorto sapere di Gratiosa Cinganetta; e della buona ventura, ch'ella diede ad una Dama.

Già era stata avisata la Signora Donna Chiara moglie del Signor Luogotenente Maggiore, come havevano d'andare a casa sua le Cinganette, e le stava aspettando, come l'acqua di Maggio, ella, e le sue donzelle, e gentil donne, con quelle di un'altra Signora sua vicina, che tutte si unirono per vedere la bella Gratiosa. Et appena furono entrate le Cingane, quando fra le altre risplendette Gratiosa, come la luce di un torcio fra lume di candele; e così tutte corsero a lei: alcune abbracciandola, e altre ammirandola: queste la bonedicevano; e quelle la lodavano. Donna Chiara diceva: Questo sì, che si può dire capello d'oro. Questi sì, che sono occhi di smeraldo. La Signora poi sua vicina con gran diligenza la mirava da capo a' piedi, facendo con gli occhi anatomia di tutte le sue membre, e congiunture. E venendo a lodare una picciola fossettina, che Gratiosa haveva nel barbozzolo. Oimè, che bella fossettina; o quanti in questa fossettina hanno da inciampare, e quanti occhi la mireranno, che in essa caderanno. Udì questo uno Scudiero da braccio, che soleva accompagnar la Signora Donna Chiara, che quivi era, huomo di lunga barba, e di molti anni, e disse: Cotesto chiama vostra Signoria, fossetta? Io poco me ne intendo; ma mi pare, che ciò non sia fossa, ma sepoltura di desiderij vivi. In verità è tanto bella la Cinganetta, che se fusse fatta di argento, o di conserve di Genova, non potrebbe esser migliore. Sapete bambolina mia dar la buona ventura? Io la so dare di tre, o

Detto.

Gratiosa bella a chi somigliata.

Bellezze sue quali.

Fossetta del Barbozzolo lodata.

quattro maniere, rispose Gratirosa; Assè, disse Donna Chiara, per vita del Luogotenente mio Signore che voglio che me la dij, bambolina d'oro, bambolina d'argento, bambolina di perle, bambolina di carbunchi, e bambolina del Cielo, che è il più, che posso dire. Date, date la mano alla bambolina, e con che da fare la Croce, disse Gattina la vecchia, e vedrete che cosa ella dirà,

Gratirosa lodata.

perché ella sa più, che un Dottore di Medicina: All'ora la Signora Luogotente pose mano nella saccocia; ma non si trovò avere danaro alcuno. Dimandò un quattrino alle sue cameriere: ma nessuna ne haveva: ne tampoco la Signora sua vicina. Laqual cosa veggendo Gratirosa, disse. Tutte le Croci, in quanto sono Croci, sono buone; ma quelle d'argento, e d'oro sono migliori: Et il far la Croce sopra la palma della mano con moneta di rame, sappia vostra Signoria, che diminuisce la buona ventura, almeno la mia: perché io ho affettione al far la Croce prima con qualche scudo d'oro, o con qualche reale da otto o almeno da quattro; perciocché io sono come i Medici, che quando gli viene data buona offerta, si rallegrano.

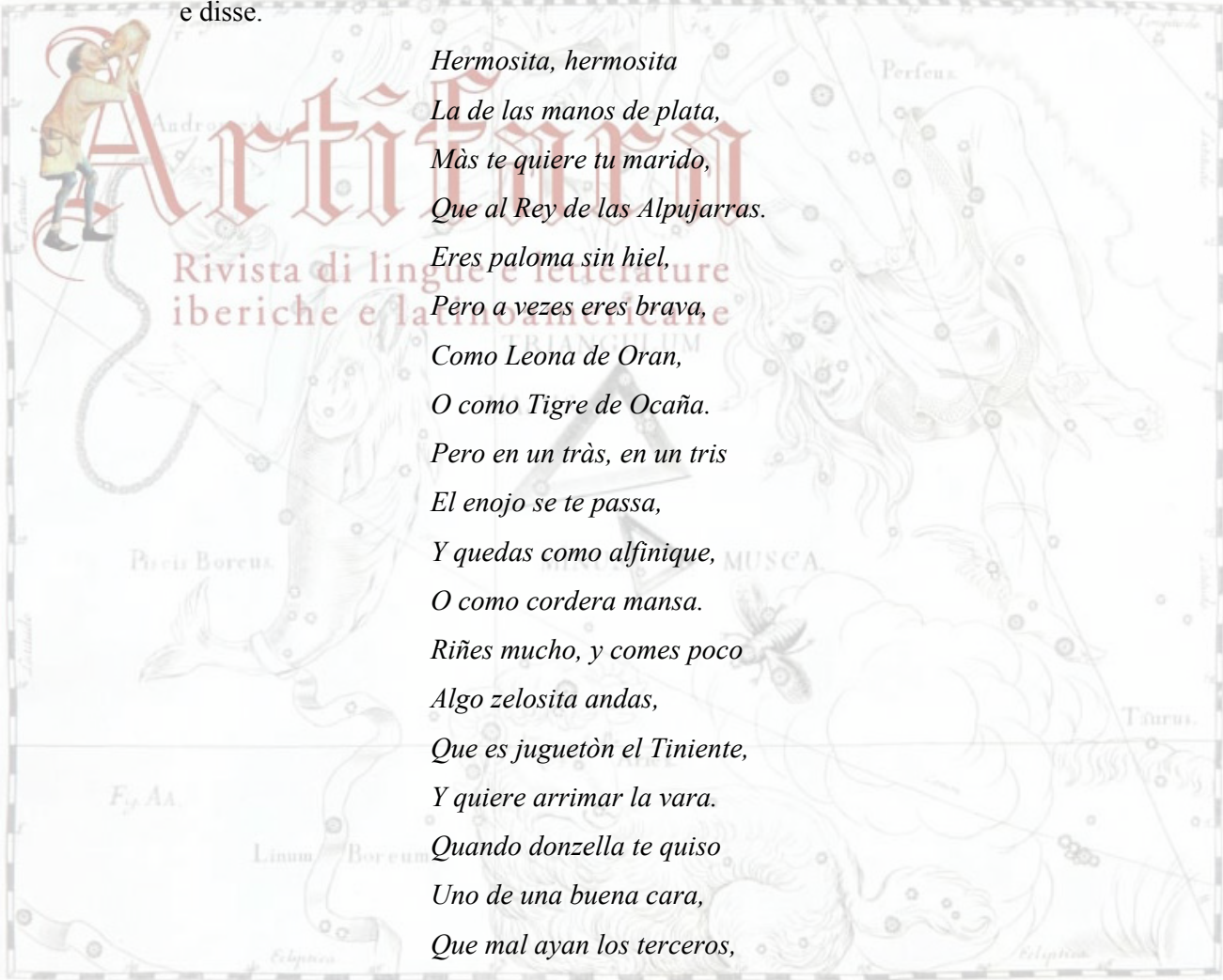
Buona ventura delle Cingane in che consiste.

Sei molto faceta bambolina cara, disse la Signora vicina, e voltandosi allo Scudiero, disse: Voi, Signor Contrera, haveste per sorte alla mano qualche reale da quattro: datemelo, che, come venga il Dottore mio marito ve lo restituirò. L'ho, rispose Contrera; ma l'ho lasciato impegno per ventidue maravidis, che spesi a cena hieri sera. V. S. me gli dia, che anderò a riscuoterlo volando. Non habbiamo fra tutte un quattrino, disse Donna Chiara, e domandate ventidue maravedis? Orsù andate Contrera, che sempre foste un impertinente spilorcio. Una donzella di quelle, ch'erano presenti veggendo la sterilità della casa; disse a Gratirosa: Nina, vi farebbe altro, che fusse a proposito? Si potrebbe fare la croce con un detale d'argento? Anzi, rispose Gratirosa, si fanno

Medici quando siano allegri.

Scudiero spilorcio.

le croci con detali d'argento le migliori del Mondo, essendo molti. Io ne ho uno, replicò la donzella; se questo basta, eccolo: ma con patto, che ancora a me si habbia da dar la buona ventura. Per un detale, disse Gattina la vecchia, tante buone venture? Nipote finisci presto, che si fa notte. All'ora Gratosia prese il detale, e la mano della Signora Luogotenente, e disse.



*Hermosita, hermosa
La de las manos de plata,
Màs te quiere tu marido,
Que al Rey de las Alpujarras.
Eres paloma sin hiel,
Pero a vezes eres brava,
Como Leona de Oran,
O como Tigre de Ocaña.
Pero en un tràs, en un tris
El enojo se te passa,
Y quedas como alfinique,
O como cordera mansa.
Riñes mucho, y comes poco
Algo zelosita andas,
Que es juguetòn el Tiniente,
Y quiere arrimar la vara.
Quando donzella te quiso
Uno de una buena cara,
Que mal ayan los terceros,
Que los gustos desbaratan.
Si a dicha tu fueras Monja
Oy tu convento mandarás,
Porque tienes de Abadessa
Màs de quatrozienta rayas.
Nete lo quiero dezir,*

*Pero poco importa vaya,
Embiudaras, y otra vez,
Y otras dos seras Casada.
No llores señora mia,
Que no siemper las Gitanas*

Finì Gratirosa la sua buona ventura, con la quale accese il desiderio di tutte le circostanti di voler sapere ciascuna la loro ventura; e così la pregarono a darla loro: ma ella rimise per il Venerdì venturo; havendole esse promesso, che haverebbono reali d'argento da far le croci. In questo punto, venne il Signor Luogotenente: al quale narrarono maraviglie della Cinganetta. Egli la fece ballare un poco, e confermò per vere, e meritamente le lodij che a Gratirosa havevano date, e ponendo la mano nella saccocia, fece segno di volerle dare qualche cosa: ma havendola ben cercata, e scossa, al fine cavò fuori la mano vota, e disse: Assè da Cavaliero, che non ho danari addosso; date voi, Donna Chiara, un reale a Gratiosetta, che io poi ve lo renderò. Buona per certo, Signaro, da dovero, che ci burlate: non habbiamo havuto tra tutte noi un quattrino per farci fare il segno della croce, e volete, c'habbiamo un reale? Datele voi, diss'egli, qualche vostro collaro alla Vallona, o qualche altra cosetta, che un'altra volta tornerà a rivederci Gratirosa, e la regaleremo meglio. Al che rispose Donna Chiara: Anzi, accioché venga non voglio darle hora cosa alcuna. Anzi, disse Gratirosa, se non mi date nulla, mai più non tornerò qua: che se bene verrò a servire sì principali Signore, nondimeno haverò per fermo, che non mi hanno da dare cosa alcuna, e mi leveranno la fatica di aspettarla. Fate gratie, e favori, Signor Luogotenente, che danari non vi mancaranno, e non fate usanze nuove, che morirete di fame. Guardate Signore, che, per dove sono stata, ho udito dire, (se ben son giovanetta), che dagli officij per ogni verso devonsi cavar danari, per pagar le

sentenze delle residenze, che quando sono assai, si può pretendere altri carichi.

Così dicono, e fanno, disse il Luogotenente, quelli, che non si curano dell'anima loro: ma il giudice, che haverà amministrata bene la giustizia, non haverà da pagare sindacatura alcuna, e l'haver usato bene il suo officio sarà l'intercessore, che opererà, acciò che gliene sia dato un altro. Voi parlate Signore da Santo, rispose Gratirosa, accostiamoceli, e tagliamoli delle vesti, e le serbaremo per reliquie. Tu sai molto Gratirosa, disse il Luogotenente. Lascia la cura a me, che voglio operare, che le Maestà del Re, e della Reina ti veggano; perché sei di stirpe di Re. Mi vorranno per buffona, disse Gratirosa, e io non saprò esser tale, e resterei ingannata di qualche buona speranza.

Gratirosa saggia nel suo dire.

Se mi volessero per discreta; pur pur mi potrebbero avere: ma in alcune Corti più guadagnano i buffoni, che i discreti. Io sto bene nel mio stato di Cingana, e povera; e corra la sorte per dove vorrà il Cielo. Horsù figlia, disse Gattina Cingana vecchia, non parlar più, che hai parlato troppo, e sai più di quello, ch'io ti ho insegnato; non ti assottigliar tanto che ti spunterai. Anzi (rispos'ella) l'assottigliarla più, meglio fora. Parla di quello, che permettono i tuoi anni (replicò la Vecchia), e non ti porre in sì alto luogo, perché non v'è alcuno, che non minacci caduta. Vuoi dir tu Mama mia, (disse Gratirosa) A cader va, chi troppo in alto sale. Io sono vecchia, disse Gattina, e a me conviene avere più cervello di te. Dite il vero Mama, replicò Gratirosa; chi ha più cervello, l'usi; e non vuol dir altro l'haver cervello, che sapersi accomodar a' bisogni, e fare della necessità virtù. Queste Cingane, disse allhora il Luogotenente, sanno più del diavolo. Certo, gli rispose Gratirosa, vostra Signoria sa la sua parte, e più, che non sanno i sette Assi. Licentiaronsi le Cingane, e nel partirsi disse la donzella dal

Buffoni più de'
Discreti abbracciati.

Detti.

Detti.

detale: Gratiōsa, dammi la buona ventura, o restituiscimi il mio detale; che non ne ho alcun altro da lavorare. Signora donzella, rispose Gratiōsa, fa conto, ch'io te l'habbia data, e provediti di altro detale, o non fare alcun lavoro fino a Venerdì, ch'io tornerò, e ti darò più venture, e aventure, che non sono in tutti i libri di Cavaleria.



CAP. XX.

Un Principale Gentil' huomo di Spagna, unico figlio, s'innamora di Gratirosa la bella Cinganetta, e per divenirgli sposo a lei promette di farsi Cingano.

Partironsi, e si accompagnarono con molte donne lavoratrici, che all'ora dell'Ave Maria sogliono uscire di Madrid per ritornare alle ville, et case loro; et fra le altre se ne ritornano molte, con le quali sempre si accompagnano le Cingane, et vanno sicure: Percioché la Gattina Cingana vecchia viveva in continuo timore, che non le fusse rubata la sua bella Gratirosa.

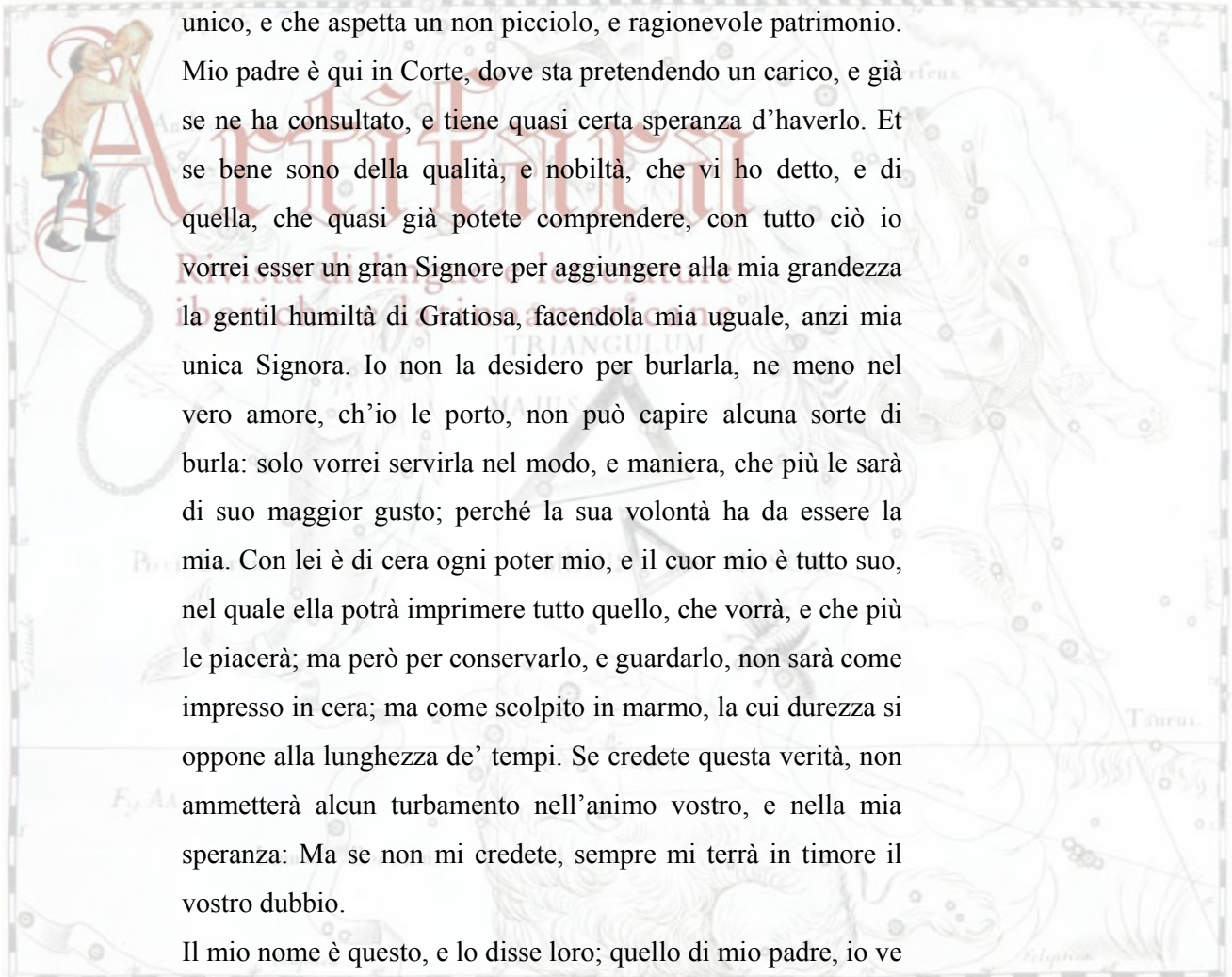
Una volta occorre, che la mattina di un giorno, che tornavano a Madrid a procacciar l'elemosina, videro le Cingane, insieme con le altre Cinganette in una picciola valle, fuor di strada circa cinquecento passi, avanti, che si giunga a Madrid, un giovane gagliardo, e membruto, riccamente vestito d'habiti di campagna, con una spada, e una daga, che portava, che erano, come si suol dire, rilucenti come una Stella d'oro; il cappello guernito con un ricco cordone, et con penne d'Airone, e di diversi altri colori adornato. Veggendolo le Cingane si fermarono, e si posero a mirarlo, maravigliate, che a tal' hora, un sì bel giovane fosse in tal luogo a piede, e solo. Egli si accostò a loro, e parlando con la Cingana vecchia, le disse. Per vita vostra, amica, fatemi un piacere: uditemi voi, e Gratirosa qui da parte due parole, che faranno di non poco vostro profitto. Purché, rispose la vecchia, non si tratteniamo molto, e non tardiamo troppo, in buon' hora sia, io mi contento: E chiamando Gratirosa si allontanarono dalle altre circa venti passi. Il giovane così a piede come si trovava, loro disse: Io mi confesso talmente vinto alla discretione, e gentil bellezza di Gratirosa, che doppo essermi sforzato di non giunger a questo punto; alla fine sono restato più vinto, che mai, e con manco

Il cavaliere Ardito
ragiona con
Gratirosa, e le
scuopre il suo
amore.

forze da potervi far resistenza. Io, Signore mie, che sempre vi ho da dare questo nome, se il Cielo favorisce la mia pretensione, sono Cavaliere, come lo può mostrare questo habito, e così dicendo, allargò il serraiuolo, e scopri l'habito, che haveva nel petto, uno de' più qualificati di Spagna, e sono figliuolo di un Signore, il cui nome per buoni rispetti qui voglio tacere. Sono sotto la sua tutela, e prottione; sono figliuolo unico, e che aspetta un non picciolo, e ragionevole patrimonio.

Mio padre è qui in Corte, dove sta pretendendo un carico, e già se ne ha consultato, e tiene quasi certa speranza d'haverlo. Et se bene sono della qualità, e nobiltà, che vi ho detto, e di quella, che quasi già potete comprendere, con tutto ciò io vorrei esser un gran Signore per aggiungere alla mia grandezza la gentil humiltà di Gratosia, facendola mia uguale, anzi mia unica Signora. Io non la desidero per burlarla, ne meno nel vero amore, ch'io le porto, non può capire alcuna sorte di burla: solo vorrei servirla nel modo, e maniera, che più le sarà di suo maggior gusto; perché la sua volontà ha da essere la mia. Con lei è di cera ogni poter mio, e il cuor mio è tutto suo, nel quale ella potrà imprimere tutto quello, che vorrà, e che più le piacerà; ma però per conservarlo, e guardarlo, non sarà come impresso in cera; ma come scolpito in marmo, la cui durezza si oppone alla lunghezza de' tempi. Se credete questa verità, non ammetterà alcun turbamento nell'animo vostro, e nella mia speranza: Ma se non mi credete, sempre mi terrà in timore il vostro dubbio.

Il mio nome è questo, e lo disse loro; quello di mio padre, io ve l'ho detto, la casa, dove habita, è nella tale strada, e ha tali, e tali segni, e vi sono vicini, da' quali potrete informarvi di quanto vi ho detto, e anco potrete saper il tutto da quelli, che non sono vicini; perciocché non è tanto oscura la qualità, e il nome di mio padre, e il mio, che non sia noto a tutta la Regia Corte. Ho qui meco cento scudi d'oro in oro, per darvi per



caparra, e per segno di quello, c'ho in animo di darvi: perciocché non deve negar di dar la robba quello, che dà il suo cuore. Mentre, che il Cavaliero questo diceva, Gratiosa lo mirava attentamente, e senza dubbio non le parevano se non buone le sue ragioni, e le sue nobili maniere; e rivolgendosi alla vecchia le disse: Perdonami, Avola, se mi prendo licenza di rispondere a questo sì innamorato Signore. Rispondi nipote, disse la vecchia, quello, che tu vuoi, che so, che tu hai discrezione, e giudizio in tutte le cose.

Sentenza.

Io, Signor Cavaliero, disse Gratiosa, ancorché sono Cingana, povera, e humilmente nata, ho qui dentro in questo corpo un certo spiritello fantastico, che a cose grandi m'innalza. Io con l'altezza della nobiltà dell'animo mio non mi lascio muovere da promesse, né corrompere da donativi, né mi inclinano sommissioni, né mi confondono perfettioni d'innamorati: e se bene sono solo di quindici anni, i quali haverò questo futuro prossimo San Michele, secondo il conto dell'Avola mia; sono homai vecchia ne' pensieri, e passo innanti molto più di quello, che la mia età permette, e più per mia buona natura, che per esperienza. Ma con l'uno, e con l'altro so, che le passioni amorose ne gl'innamorati novelli sono come impeti indiscreti, che fanno uscire la volontà dalla retta ragione; la quale stimando, anzi calpestando, gl'inconvenienti, inavedutamente si avventa, e precipita dietro al suo desiderio, e credendo di giungere alla gloria degli occhi suoi, cade nell'inferno de' suoi dolori. Se consegue quello, che desidera, diminuisce il desiderio con la possessione della cosa desiderata; e forse anco aprendo all'hora gli occhi dell'intelletto, vede esser bene, che aborrisca quello, a che per innanti inchinava.

Risposta amorosa di Gratiosa al cavalier Ardito, e molto leggiadra.

Questo timore genera in me un avvertimento tale, che niuna parola io credo, et di molte opere dubito. Una sola gioia io tengo, che stimo più che la vita, ch'è la mia purità, e verginità; e non l'ho da vendere a prezzo di promesse, e di donativi,

Gratiosa loda la verginità.

perché finalmente per qualunque cosa si sarà poi venduta: e se per aventura posso esser comperata, io sarò di molto poca stima: né astutie, né inganni me la levaranno; anzi io penso di volermi andar con essa alla sepoltura, e forse al Cielo, che porla in pericolo, che alcune chimere, e fantasie sognate, l'assalisca, e facci violenza. E fiore quello della virginità, che se è possibile, neanche con l'imaginatione non si deve lasciar offendere.

Tagliata la rosa dal rosaio, con brevità, e facilità ella si secca. Questo la tocca, quello la odora, quell'altro la sfoglia, e finalmente fra rustiche mani si disfa. Se tu, Signore, vieni solo per cotesta gioia, certo non l'haverai se non legata, con legature, e lacci del matrimonio: perciocché se la virginità si ha da sottoporre, non ad altro deve farlo, che a questo santo giogo: e allhora non si perderebbe; ma s'impiegherebbe in fiera tale, che promette felici guadagni. Se tu vuoi esser mio sposo, io sarò tua sposa; ma avanti hanno da precedere molte condizioni, e prove.

Prima voglio sapere, se tu sei quello, che dici: e trovando esser questa verità, allhora tu hai da lasciare la casa di tuo padre, e madre, e l'hai da iscambiare per li nostri alberghi, e prendendo habito di Cingano, tu hai da studiare due anni nelle nostre scuole; nel qual tempo io vedrò, se mi sodisferà la tua conditione, e tu la mia: in capo del qual tempo, se tu ti contenterai di me, e io di te, mi ti darò per tua sposa, ma però fin'allhora debbo esser tua sorella nel conservare, e io sarò tua serva humilissima in servirti: e hai da considerare, che nel tempo di questo novitiato potrebbe essere, che tu ricuperassi la vista, che hora hai perduta, o almeno turbata; e vederai, che ti conviene fuggire quello, che hora con tanto affetto seguiti: e ricuperando la perdita libertà con un buono pentimento, rimarai assoluto d'ogni colpa. Se con queste condizioni tu vuoi entrare ad esser soldato della nostra militia, sta in tua libertà il farlo; ma se ve ne mancherà alcuna, non hai da toccare un dito della mia

Detto.

Virginità a chi
assomigliata.

Conditioni, e patti,
che vuole Gratiola
dal Cavalier Ardito.

vita.

Stupì il giovane delle parole di Gratosia, e come fuor di sé, si pose a guardar in terra, dando segno, che considerava quello, che risponder doveva. La qual cosa veggendo Gratosia tornò a dirgli: Non è questo un caso di sì poco momento, che in questo poco di tempo che habbiamo, si possa, o si debba far risoluzione: Ritorna, Signore, a Madrid, e considera bene quello, che più ti convenga, e piace; che in questo luogo mi potrai parlare tutte le fiata, che vorrai, nell'andare, o tornare da Madrid. Al che rispose il gentil' huomo: Quando il Cielo mi dispose ad amarti, Gratosetta mia, deliberai di fare per te, quanto alla tua volontà occorresse, e compiacesse di comandarmi: ancorché mai mi venne in pensiero, che mi dovesti chieder quello, che mi chiedi. Nondimeno poiché è di tuo gusto, che il mio desio si aggiusti, et accomodi co'l tuo; ponimi nel numero de' Cingani fin adesso, e fa di me tutte quelle isperienze, che più ti piaceranno, che sempre mi troverai il medesimo, che hora ti significo. Dimmi, quando vuoi, ch'io muti l'habito, che quanto a me, vorrei, che fusse hora; perciocché con l'occasione, che ho di dover andare in Fiandra, ingannerò mio padre, e mia madre, e troverò danari da spendere per alcuni giorni; e fra otto giorni incirca io potrò mandar ad effetto il mio disegno. Quelli, che verranno meco, saprò ingannare in modo, che conseguirò il mio intento. Quello, che ti chieggo, è (se pure hora io posso haver ardimento di chiederti, o supplicarti di alcuna cosa), che fuorché hoggi (per poterti informare della mia qualità, e di quella de' miei genitori), non vadi più a Madrid: perché non vorrei, che alcuna delle troppo abbondanti occasioni, che quivi si possono appresentare, mi rubasse la buona ventura, che tanto mi costa.

Questo no, Signore rispose Gratosia; e sappi, che meco ha sempre da essere la libertà, senza impedimento alcuno, e senza

Il Cavaliere Ardito
accetta le condizioni
di Gratosia.

Libertà, e honestà di
Gratosia.

che sia soffocata, né perturbata dalla molestia della gelosia: e sappi ancora, che non me ne prenderò troppa di modo, che non si conosca ben da lontano, che è tanta la mia honestà, quanta la mia licenza: e il primo carico, e l'obbligo, che voglio, che tu habbia di me, è quello della confidenza, e osserva bene, che gli amanti, che hanno gelosia, o sono semplici, o non confidenti.

Tu hai Satanasso nel petto, fanciulla, disse allhora la Cingana vecchia: Tu dici cose, che non le direbbe un Collegio di Salamanca: tu sai d'amore, di gelosie, di confidenze. Come può esser questo? Tu mi fai diventar pazza, e ti sto ascoltando come una persona ispirata, che parla Latino, senza saper, né intendere la lingua. Taci Avola mia, rispose Gratirosa, e sappi, che tutte le cose, che mio di dire, sono niente, e sono da burla, rispetto alle altre più importanti, che mi restano nel cuore. Tutto quello, che Gratirosa diceva, e tutto il giudizio, ch'ella mostrava, era uno aggiungere legna al fuoco, che ardeva nel petto dell'innamorato Cavaliere.

Finalmente cessarono di parlare, restando in questo appuntamento, che d'indi a otto giorni si sarebbero riveduti nel medesimo luogo, dove egli sarebbe venuto a dar conto del termine, nel quale sarebbero i suoi negotij, e esse haverebbono havuto tempo d'informarsi della verità, ch'egli haveva a loro detto. Il giovane allhora cavò fuori una borsetta di brocato, nella quale erano cento scudi d'oro, et gli diede alla Cingana vecchia; ma non voleva Gratirosa, che gli prendesse in alcuna maniera. A cui disse la Cingana. Taci figlia, che il maggior segno, che questo Signore ha dato di essersi reso, è l'haver dato le armi per segno di rendimento: e il dare, in qualsivoglia occasione che sia, sempre fu indicio di animo generoso. E ricordati di quel Proverbio, che dice. Al Cielo pregando, e con il maglio dando. Et oltre di questo non voglio, che per me le Cingane perdano il nome, che per lunghi secoli hanno acquistato, di cupide al guadagno, e nell'acquistare. Tu vuoi,

Appuntamento tra Gratirosa, e il Cavaliere Ardito.

Il dare è atto di generosità.

Proverbio.

ch'io rifiuti cento scudi? e di oro in oro? Che possono esser cuciti in una piegatura di una sottana, che non vaglia due reali, e quivi tenerli, come chi ha una grande entrata da Principe ne' campi di Estremadura? E se per disgratia alcuni de' nostri figliuoli, nipoti, o parenti, cadesse nelle mani della giustitia, haveremo tanto buono favore, che giungerà all'orecchie del Giudice, e dello Scrivano, quando alcuno di questi scudi giunga

Donne avare come, e quali.

Il danaro è favorito in ogni luogo.

alle loro borse. Tre volte per tre delitti differenti mi sono quasi ridotta posta sopra l'asino per esser frustata: e dall'un pericolo mi liberò un boccale d'argento, e dall'altro un fil di perle, e da un altro quaranta reali da otto, i quali io havevo scambiati per haver quarti, dando venti reali di più per lo cambio. Guarda nina mia, che noi siamo in un officio molto periglioso, e pieno di intoppi e di occasioni violenti, e dove non c'è difesa, la si fa male; pure questi più che cari amici molto presto ci proteggono, e soccorrono, come gli esserciti invitti del gran Re Filippo; non si può passar innanti a questo Plus ultra. Per un doppione di due faccie, ci si mostra allegra la maestà del Procuratore, e di tutti i ministri della morte, che sono arpie di noi povere Cingane: et più si pregiano di pellarci, e scorticarci, che un assassino da strada: e mai per rotte, e disgratiate, che ci veggano, ci tengono per povere; e dicono, che siamo, come i giubboni de' pitocchi impertinenti di Belmonte, rotti, e lordi, e pieni di doppioni.

Il danaro è il Plus ultra in questo mondo.

Per vita vostra Avola, disse Gratosia, non dite più altro, che havete punti in termine nell'allegare tante leggi in favore del ricever il danaro, che quasi annullate quelle degl'Imperadori: restate con essi, e buon pro vi facciano, e piaccia a Dio, che gli possiate sotterrare nella sepoltura, donde mai più non tornino a vedere la chiarezza del Sole, ne vi sia bisogno, che la veggano. A queste nostre compagne sarà necessario dar qualche cosa; perché è molto tempo, che ci aspettano, e già devono esser infastidite della nostra tardanza. Così elleno, disse la vecchia, vedranno di queste monete, come hora le vede il Turco. Questo

Cingane come siano.

gentil Signore vedrà, se gli è restato qualche moneta d'argento, o quattrini, e gli partirà fra esse, che di poco resteranno contente. Io ne ho, disse il gentilhuomo, e cavò della saccoccia tre reali da otto, i quali partì fra le tre Cinganette, che aspettavano, con li quali restarono più allegre, e più sodisfatte, che non suole restare un Autore di Comedie, quando in competenza di un altro gli sogliono fare cartelli per li cantoni delle strade, che dicono Victor, Victor. In somma concertarono, come si è detto, la venuta colà d'indi a otto giorni, e che il giovane, quando fusse Cingano, si dovesse chiamare il Cavaliero Ardito, perché anco fra Cingani vi sono di quelli, che si chiamano Cavalieri.

Allegrezza, a chi assomigliata.

Non hebbe ardire il Cavalier Ardito (che così lo chiamaremo da qui innanti) di abbracciar Gratirosa: anzi lasciando in lei, insieme con la vista, l'anima, senza di quella, (se ciò si può dire) si partì, e entrò in Madrid, e esse contentissime fecero il medesimo. Gratirosa rimase alquanto affettionata (ma più di pura benevolenza, che di sensual amore) alla leggiadra, e forte disposizione del Cavaliero, e già desiderava d'informarsi, s'egli era quello, che detto gli haveva. Ella entrò in Madrid, e non molte strade camminò, che s'incontrò nel Paggio Poeta, quello, che le donò i versi, e lo scudo. Quando egli la vide, lietamente se le accostò, dicendo. Sia tu la ben venuta gentil Gratirosa. Hai tu mai letti i versi, che ti diedi l'altro giorno? A cui disse Gratirosa: Prima, ch'io ti risponda, a quello, che mi dimandi, tu mi hai da dire una verità, per vita di quella cosa, che più ami.

Chi ama è senza cuore.

Questo è uno sconosciuto, disse il Paggio, che quantunque il dirlo mi costasse la vita, non negherò di dirlati in maniera alcuna. La verità dunque, disse Gratirosa, che voglio, che tu mi dichi, è, se per ventura tu sei Poeta. Per esser Poeta (replicò il Paggio) forzatamente io doveva esserlo per ventura. Però tu devi saper Gratirosa, che questo nome di Poeta molto pochi lo meritano: e così io non sono Poeta, ma bensì un affettionato alla

Ragionamento di Gratirosa della qualità de i Poeti.

Poesia: et per quello, di che ho bisogno, io non vo a chiedere, né a cercare versi d'altri: quelli, ch'io ti diedi, sono miei, e questi, che ti do hora medesimamente; ma non per questo sono Poeta, il che non piaccia a Dio, ch'io sia. Tanto male è l'esser Poeta? Replicò Gratosia. Non è male, rispose il Paggio; ma l'esser Poeta per sé medesimo, ciò non tengo io per molto buona cosa.

Hassi d'usare la Poesia, come una gioia pretiosissima, il cui padrone non la porta ogni giorno, né la mostra a tutti, né da per tutto; ma solo quando conviene, e sia ragionevole, che la mostri. La Poesia è una bellissima donzella, casta, honesta, discreta, accorta, ritirata, et che si contiene ne' limiti della discretione. Ella è amica della solitudine, le fonti la intertengono, i prati la consolano, gli alberi le levano ogni noia, e i fiori la rallegrano: è finalmente diletta, e insegna a quanti a lei si danno. Con tutto ciò, rispose Gratosia, io ho udito dire, che è poverissima, e che tiene qualche cosa di mendico. Anzi è al contrario, disse il Paggio: perciocché, non c'è Poeta, che non sia ricco, poiché tutti vivono contenti nel loro stato: filosofia che pochi conseguiscono.

Ma che cosa ti ha mosso, Gratosia, a farmi questa domanda? Mi ha mosso a farla, rispose ella, questo, che ti dirò; che tenendo io tutti i Poeti per poveri, mi causò gran meraviglia quello scudo d'oro, che mi desti fra i tuoi versi involto; ma hora, che so, che non sei Poeta, ma affetionato alla Poesia; potrebbe esser, che tu fussi ricco, di che ne dubito; perciocché quanto a quella parte, che ti tocca di far versi, hai da consumare quanta roba c'hai: con ciò sia cosa, che non c'è Poeta, per quello che si dice, che sappia conservar la roba, che ha, né guadagnare quella, che non ha. Io dunque, disse il Paggio, che non sono Poeta, faccio versi, e non sono né ricco, né povero: e posso ben dare uno scudo, o due, a chi voglio, senza sentir il danno, né ribatterlo di conto, come fanno i

Poesia quando, e come usar si deve. Poesia, ciò ch'ella sia.

Poeti sono ricchi, e come.

Poeti poveri quali.

Genovesi i suoi conviti. Prendete perla gratiosa questa seconda carta, e questo secondo scudo, che è in essa, senza pensare s'io sia Poeta, o no. Solo voglio, che pensiate, e crediate, che chi vi dà questo, vorrebbe haver per donarvi le ricchezze di Mida, e così dicendo le diede la carta, e toccandola Gratiiosa, sentì, che dentro vi era lo scudo, e disse: Questa carta ha da vivere molti anni, perché ha seco due Anime; una è quella dello scudo, e l'altra quella de' versi, i quali sempre vengono pieni di Anime, e di Cuori. Però sappi, Signor Paggio, che non voglio tante Anime meco; e se non cavi l'una, non temere, che riceva l'altra. Per Poeta li voglio, e non per donatore, e di questa maniera terremo amicitia, che molto durerà poichè più presto può mancare uno scudo per forte, che sia, che la fatica di un Poema. Poichè così è, replicò il Paggio, perché vuoi, ch'io sia povero per forza? Non rifiutare l'Anima, che in cotesta carta t'invio, e ritornami lo scudo, il quale toccando tu con la tua mano, lo terrò come si suol dire, per reliquia, mentre che mi durerà la vita.

Detto.

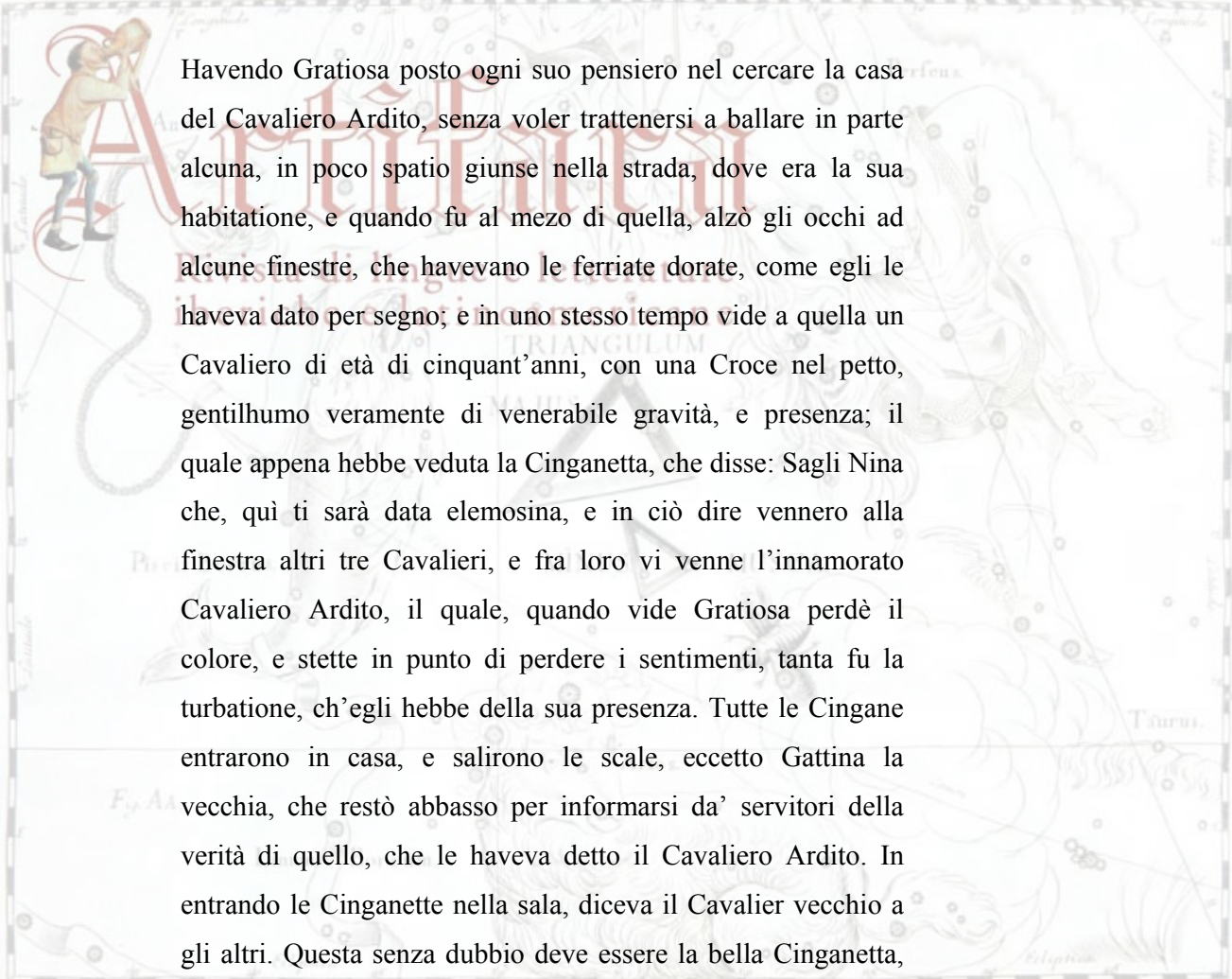
Gentil rispetto di
Gratiiosa ad un
Poeta.

Allhora Gratiiosa cacciò lo scudo della carta, e glielo diede, e restossi con il foglio; ma non volle leggerlo per honestà nella strada, e il Paggio se ne andò, e di quanto era seguito restò contentissimo, credendo, che già Gratiiosa si fusse resa al suo amore, poichè con tanta affabilità gli haveva parlato. O cotesto giovanetto (disse tra sé Gratiiosa) esce della battuta; perché mentr'egli si tiene dubbioso possessore, s'accusa non haver fermo possesso; e ciò è un certo ramo di pazzia, nel quale quasi tutti ci cadono; tuttavia discorreva come savio, e nulla di meno come pazzo si credea haver il pesce nella rete; anzi si pensava haver la Pasqua in Domenica. O come è facile al credere questa sorte di giovani, e nel più restano in asso.

Detto.

CAP. XXI.

Gratiosa la bella Cinganetta parla a lungo co'l Cavaliero Ardito; ne' cui amorosi ragionamenti, scherzi di dire, e vaghi motteggiamenti si vede la vivacità perspicace de' loro felici ingegni.



Havendo Gratiosa posto ogni suo pensiero nel cercare la casa del Cavaliero Ardito, senza voler trattenersi a ballare in parte alcuna, in poco spatio giunse nella strada, dove era la sua habitatione, e quando fu al mezo di quella, alzò gli occhi ad alcune finestre, che havevano le ferriate dorate, come egli le haveva dato per segno; e in uno stesso tempo vide a quella un Cavaliero di età di cinquant'anni, con una Croce nel petto, gentilhumo veramente di venerabile gravità, e presenza; il quale appena hebbe veduta la Cinganetta, che disse: Sagli Nina che, quì ti sarà data elemosina, e in ciò dire vennero alla finestra altri tre Cavalieri, e fra loro vi venne l'innamorato Cavaliero Ardito, il quale, quando vide Gratiosa perdè il colore, e stette in punto di perdere i sentimenti, tanta fu la turbatione, ch'egli hebbe della sua presenza. Tutte le Cingane entrarono in casa, e salirono le scale, eccetto Gattina la vecchia, che restò abbasso per informarsi da' servitori della verità di quello, che le haveva detto il Cavaliero Ardito. In entrando le Cinganette nella sala, diceva il Cavalier vecchio a gli altri. Questa senza dubbio deve essere la bella Cinganetta, che si dice, che va per Madrid. Quella è, disse il Cavaliero Ardito, e senza dubbio ella è la più bella creatura, che mai s'habbia veduta. Così dicono; disse all'hora Gratiosa, che udì il tutto entrando nella sala; assè, che s'ingannano nella metà del giusto prezzo. Credo bene di esser alquanto bella; ma tanto bella, come dicono, non credo. All'hora disse il Cavalier

Detto.

vecchio. Per vita di Don Giovannetto mio bambolo, che sete senza dubbio più bella di quel, che dicono, o bella Cinganetta. E chi è Don Giovannetto vostro bambolo? Dimandò Gratirosa. Questo giovane qui rispose il Cavalier vecchio, che è al vostro lato. In verità, disse Gratirosa, ch'io credevo, che giuraste per qualche vostro figliuolo di due anni. Guardate, che Don Giovannetto, e che bambolino è cotesto. In verità mia, che potrebbe esser già ammogliato, e secondo alcune linee, ch'egli ha nella fronte, non passeranno tre anni, che certo lo sarà, e molto a suo gusto, purché fin a quel tempo egli non se la perda, o se gli scambij. Basta (disse uno di quei Signori, ch'erano presenti) che la Cinganetta s'intende di linee. All'ora tre Cinganette, che erano con Gratirosa tutte e tre si ritirarono in un cantone della sala, e parlando sottovoce l'una con l'altra, s'appressò l'una all'altra, per meglio poter parlare, senza esser udite, e disse Christina. Figlia questo è il Cavaliero, che questa mattina ci diede i tre reali da otto. É vero, risposero le altre: ma non ne facciamo mentione alcuna, né le diciamo niente; eccetto s'egli non ne parla, che sappiamo noi s'egli voglia, che persona alcuna lo sappia? Mentre, che tale ragionamento facevano le tre Cinganette, rispose Gratirosa a quello, che gli disse delle linee: Quello, ch'io veggo con gli occhi, rare volte erro; e tanto più toccandolo col dito.

Io so del Signor Giovannetto, anco senza linee, ch'egli è alquanto innamorativo, impetuoso, e folle cito, e che promette facilissimamente cose, che paiono impossibili: e piaccia a Dio, ch'egli non sia bugiardetto, che saria il peggio di tutto. Un viaggio hora egli ha da fare molto lontano di qui; e uno pensa di fare il cavallo, et un altro quello, che gli pone la sella; l'huomo propone, e Dio dispone; e forse si penserà di andare in un luogo, e anderà in un altro; perché ogni gatta ha il suo Gennaio. A questo rispose Don Giovanni. In verità Cinganetta, che hai indovinato molte cose della mia conditione: ma nell'esser

Scherzi nel dire di Gratirosa quali.

Cingane sono accorte molto.

Gratirosa motteggia il Cavalier Ardito, e come.

Il Cavalier Ardito risponde a Gratirosa con gentilezza.

bugiardo, sei molto lontana dalla verità; perciocché mi è sempre parso haverla detta, e mantenuta in ogni occorrenza. Quanto al viaggio lungo hai detto il vero, poiché senza dubbio, piacendo a Dio, fra quattro, o cinque giorni mi partirò per Fiandra, ancorché tu mi accenni, che ho da torcere il viaggio, che non vorrei già, che in esso mi succedesse qualche cosa, che me ne sviasse, e disturbasse.

Taci, Signorino, disse Gratosia; raccomandati a Dio, e vivi certo, che tutto passerà bene; e sappi, ch'io non so cosa alcuna di quel, che dico; e non è maraviglia, che parlando io molto, e di varie cose, secondo il discorso naturale, facilmente dico alcuna verità. Io vorrei poter persuaderti, che non ti partissi, e che quietassi l'animo tuo a star con tuo padre, e tua madre, acciò sij loro di consolatione nella lor vecchiezza; perché non mi pare, che sia buona resolutione questo andare, e ritornare di Fiandra, spetialmente a giovani di tenera età, come la tua: aspetta, che ti crescano gli anni, accioché tu possi sopportare i travagli, e le fatiche della guerra; e tanto più, che gran guerra hai in casa tua, e assai combattimenti amorosi ti conturbano l'animo tuo. Quietati, quietati, furiosetto, e guarda bene quello, che fai avanti, che ti ammogli, e dacci una elemosinetta per amor di Dio, e per quello, che tu sei, che veramente credo, che tu sij ben nato: e se a questo si aggiunge l'esser verace, io cantarò le vittorie tue, e il tuo felice ritorno. Quanto a quello, che ti ho detto un'altra volta, di nuovo ti dico Nina, (rispose Don Giovanni, che doveva presto essere il Cavaliero Ardito) che in tutto ti accosti al vero eccetto nel timore, che hai, ch'io non sia verace; che in questo t'inganni senza alcun dubbio: la parola ch'io do in campagna, l'attenderò nella Città, o dove si voglia, senza esserne richiesto: poiché non può pregiarsi del nome di Cavaliero, chi cade nel vizio di bugiardo. Mio padre ti darà elemosina per amor di Dio, e per me, perché questa mattinata, a dir il vero, diedi quanto haveva ad alcune Dame,

Replica di Gratosia
al Cavalier Ardito.

Cavalier vero non è
bugiardo.

che per esser tanto lusinghiere, quanto belle e spetialmente una di quelle, non mi avanzò cosa alcuna. Udendo questo Christina, con la prudente secretezza dell'altra volta disse alle altre Cingane. Nine, sia io ammazzata, se non dice questo per li tre reali da otto, che ci diede questa mattina. Non è vero rispose una delle altre due, perché ha detto, che erano Dame, e noi altre non siamo Dame: e essendo egli tanto verace, come dice, no deve mentire in questo. Non è bugia di tanta consideratione, rispose Christina, quella, che si dice senza pregiudicio di alcuno, e per comodo, e credito di quello, che la dice: con tutto ciò non veggo, che ci sia dato cosa alcuna, e che ci facciano ballare. In questo punto ascese le scale la Cingana vecchia, e disse: nipote finisci, che è tardi e vi è molto che fare, e più che dire. E che cosa v'è, Avola? Vi è figliuolo, o figliuola? Disse Gratosia: figliuolo, e molto galante, rispose la vecchia; vieni Gratosia, e udirai vere meraviglie. Piaccia a Dio, che io non muoia d'improvviso, disse Gratosia. Tutto si guarderà, e si conserverà molto bene, disse la vecchia, tanto più, che fin qui tutto è stato parto felice, e l'Infante è come un oro. Ha forse partorito qualche Signora? Addimandò il padre del Cavalier Ardito. Signor sì, rispose la Cingana; ma il parto è stato tanto secreto, che niuno l'ha saputo, se non Gratosia, e io, e un'altra persona; ma non possiamo dire, chi è. Né qui vogliamo saperlo, disse uno di que' gentil' huomini, ch'erano presenti: ma infelice è ben quella, che pone i suoi secreti nelle vostre lingue, e che nel vostro aiuto pone il suo honore. Noi Cingane non tutte siamo cattive, rispose Gratosia, e vi è tale Cingana fra noi, che si pregia di esser secreta, e verace tanto, quanto il più nobile gentil' huomo, che sia in questa sala. Orsù, Avola, andiamo, che qui poca stima fanno di noi; e sapiate, Signore, che non siamo ladre, né preghiamo, né chiediamo nulla ad alcuno. Non vi corruciate Gratosia, disse il Padre del Cavalier Ardito, che almeno di voi credo, che non si possa

Bugia, quando non sia bugia.

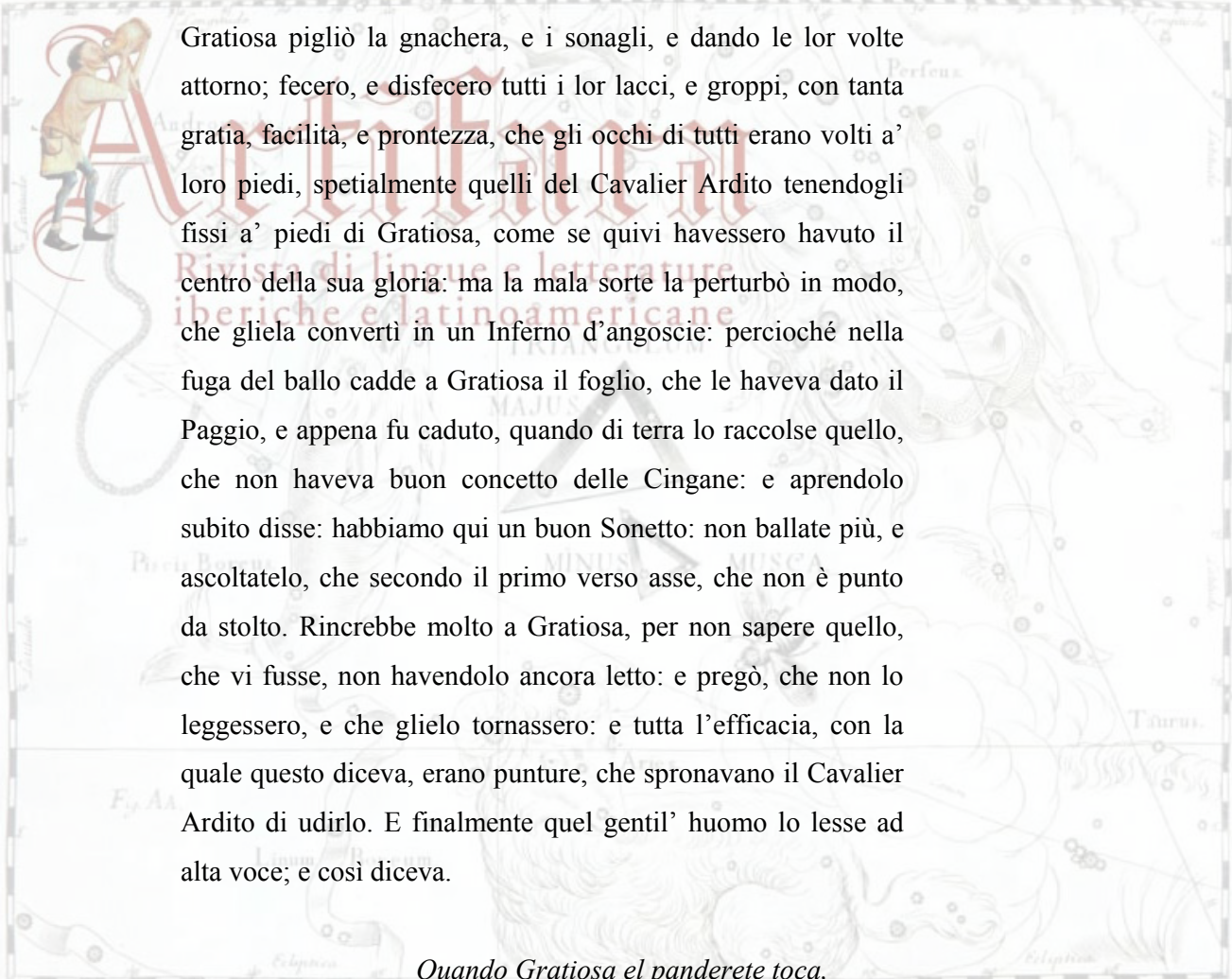
Gattina dà contezza a Gratosia dell'essere del suo amante.

Gratosia si diffende

presumere cosa mala; perché la vostra buona ciera vi dà credito, e è sicurtà delle vostre buone opere. Per vita vostra Gratiosetta, voglio, che ballate un poco con le vostre compagne, che ho qui un doppione d'oro di due faccie, che nessuna è bella, come la vostra, ancorché siano di due Re. Appena la vecchia hebbe udito questo suono, quando disse. Orsù, Nine, accingetevi, e date contento a questi Signori.

con molto sapere.

Virtù del danaro può
e vale assai.

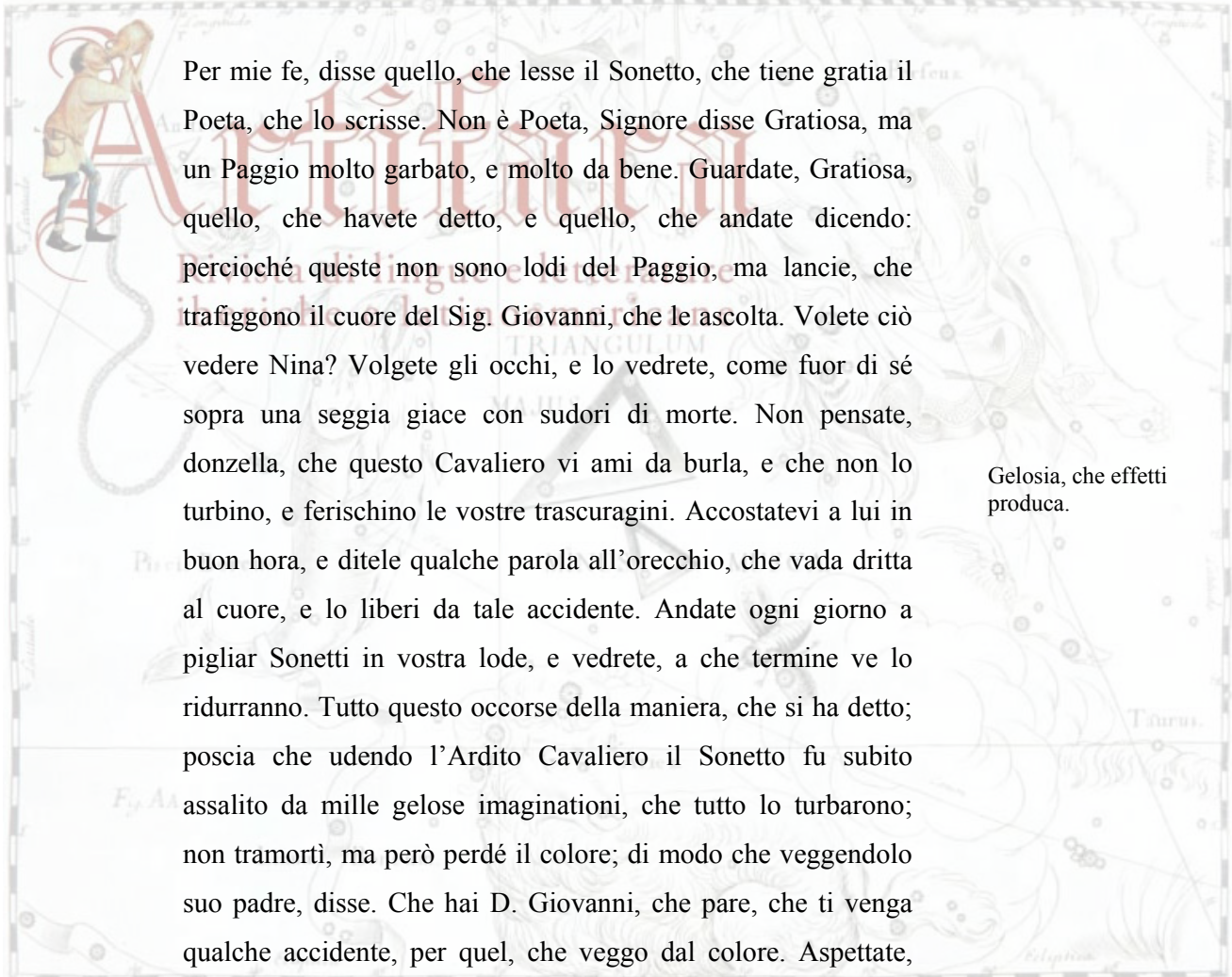


Gratiosa pigliò la gnachera, e i sonagli, e dando le lor volte attorno; fecero, e disfecero tutti i lor lacci, e groppi, con tanta gratia, facilità, e prontezza, che gli occhi di tutti erano volti a' loro piedi, spetialmente quelli del Cavalier Ardito tenendogli fissi a' piedi di Gratiosa, come se quivi havessero havuto il centro della sua gloria: ma la mala sorte la perturbò in modo, che gliela convertì in un Inferno d'angoscie: perciocché nella fuga del ballo cadde a Gratiosa il foglio, che le haveva dato il Paggio, e appena fu caduto, quando di terra lo raccolse quello, che non haveva buon concetto delle Cingane: e aprendolo subito disse: habbiamo qui un buon Sonetto: non ballate più, e ascoltatelo, che secondo il primo verso asse, che non è punto da stolto. Rincrebbe molto a Gratiosa, per non sapere quello, che vi fusse, non havendolo ancora letto: e pregò, che non lo leggessero, e che glielo tornassero: e tutta l'efficacia, con la quale questo diceva, erano punture, che spronavano il Cavalier Ardito di udirlo. E finalmente quel gentil' huomo lo lesse ad alta voce; e così diceva.

*Quando Gratiosa el panderete toca,
Y hiere el dulce son los aires vanos,
Perlas son, que derrama con las manos,
Flores son, que despide de la boca:
Suspensa el alma, y la cordura loca
Queda a los dulces actos sobre humanos,
Que de limpios, de honestos, y de sanos*

Soneto in lode di
Gratiosa.

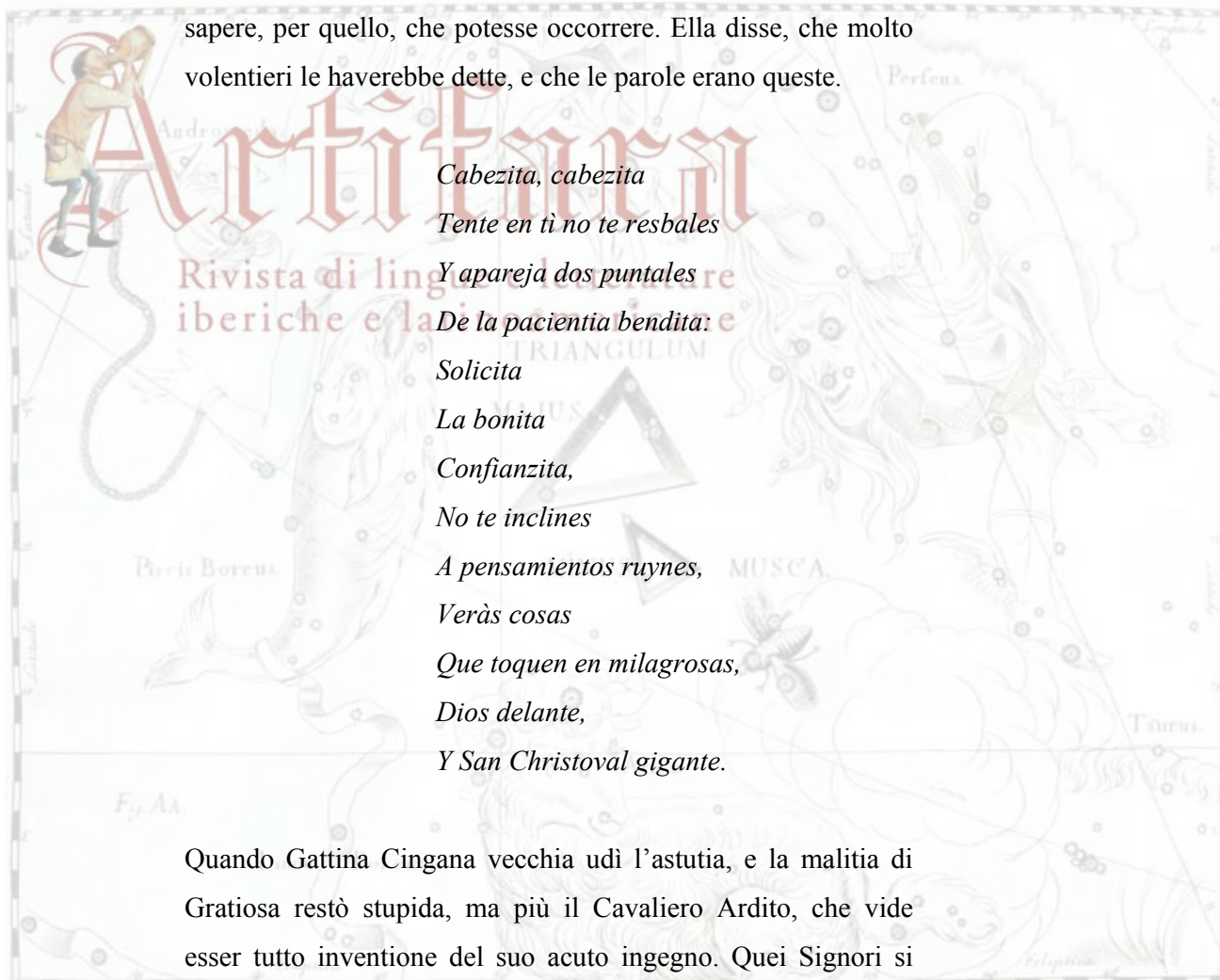
*Su fama el cielo levantado toca.
 Colgadas del menor de sus cabellos
 Mil almas lleva, y sus plantas tiene
 Amor rendidas una, y otra flecha:
 Ciega, y alumbra con sus soles bellos,
 Su Imperio amor por ellas le mantiene,
 Y àùn màs grandezas de su ser sospecha.*



Per mie fe, disse quello, che lesse il Sonetto, che tiene gratia il Poeta, che lo scrisse. Non è Poeta, Signore disse Gratiola, ma un Paggio molto garbato, e molto da bene. Guardate, Gratiola, quello, che havete detto, e quello, che andate dicendo: perciocché queste non sono lodi del Paggio, ma lancia, che trafiggono il cuore del Sig. Giovanni, che le ascolta. Volete ciò vedere Nina? Volgete gli occhi, e lo vedrete, come fuor di sé sopra una seggia giace con sudori di morte. Non pensate, donzella, che questo Cavaliero vi ami da burla, e che non lo turbino, e ferischino le vostre trascuragini. Accostatevi a lui in buon hora, e ditele qualche parola all'orecchio, che vada dritta al cuore, e lo liberi da tale accidente. Andate ogni giorno a pigliar Sonetti in vostra lode, e vedrete, a che termine ve lo ridurranno. Tutto questo occorse della maniera, che si ha detto; poscia che udendo l'Ardito Cavaliero il Sonetto fu subito assalito da mille gelose imaginationi, che tutto lo turbarono; non tramortì, ma però perdé il colore; di modo che veggendolo suo padre, disse. Che hai D. Giovanni, che pare, che ti venga qualche accidente, per quel, che veggo dal colore. Aspettate, disse allhora Gratiola; lasciatemgli dire alcune parole all'orecchio, e vedrete, che non tramortirà, anzi ritornerà subito in sé: e accostandosi a lui gli disse, quasi senza muovere le labbra: o gentil animo per esser Cingano: come potrete Ardito mio sofferire il tormento, che tocca l'animo da dovero, poiché non potete sopportare quello di una carta non verace: e

Gelosia, che effetti produca.

facendogli molte croci sopra il cuore si appartò da lui: e allhora l'Ardito Cavaliere respirò un poco, e diede segno, che le parole di Gratosia gli havevano giovato. Finalmente il doppione di due faccie fu dato a Gratosia, e ella disse alle sue compagne, che lo haverebbe scambiato, e partito fra loro giusta, e honoratamente. Il padre del Cavalier Ardito disse, che gli lasciasse in iscritto le parole, ch'ella haveva dette a Don Giovanni, che le voleva sapere, per quello, che potesse occorrere. Ella disse, che molto volentieri le haverebbe dette, e che le parole erano queste.



Quando Gattina Cingana vecchia udì l'astutia, e la malitia di Gratosia restò stupida, ma più il Cavaliero Ardito, che vide esser tutto inventione del suo acuto ingegno. Quei Signori si restarono co'l Sonetto; perché Gratosia non volle domandarlo loro, per non dare altro travaglio al Cavaliero Ardito; perciocché sapeva ben ella senza esser insegnata quel, che era dar turbatione, martelli, e alterationi a' gelosi amanti. Licentiaronsi le Cingane, e nel partirsi disse Gratosia a Don Giovanni. Signore, qual si voglia giorno di questa settimana è prospero

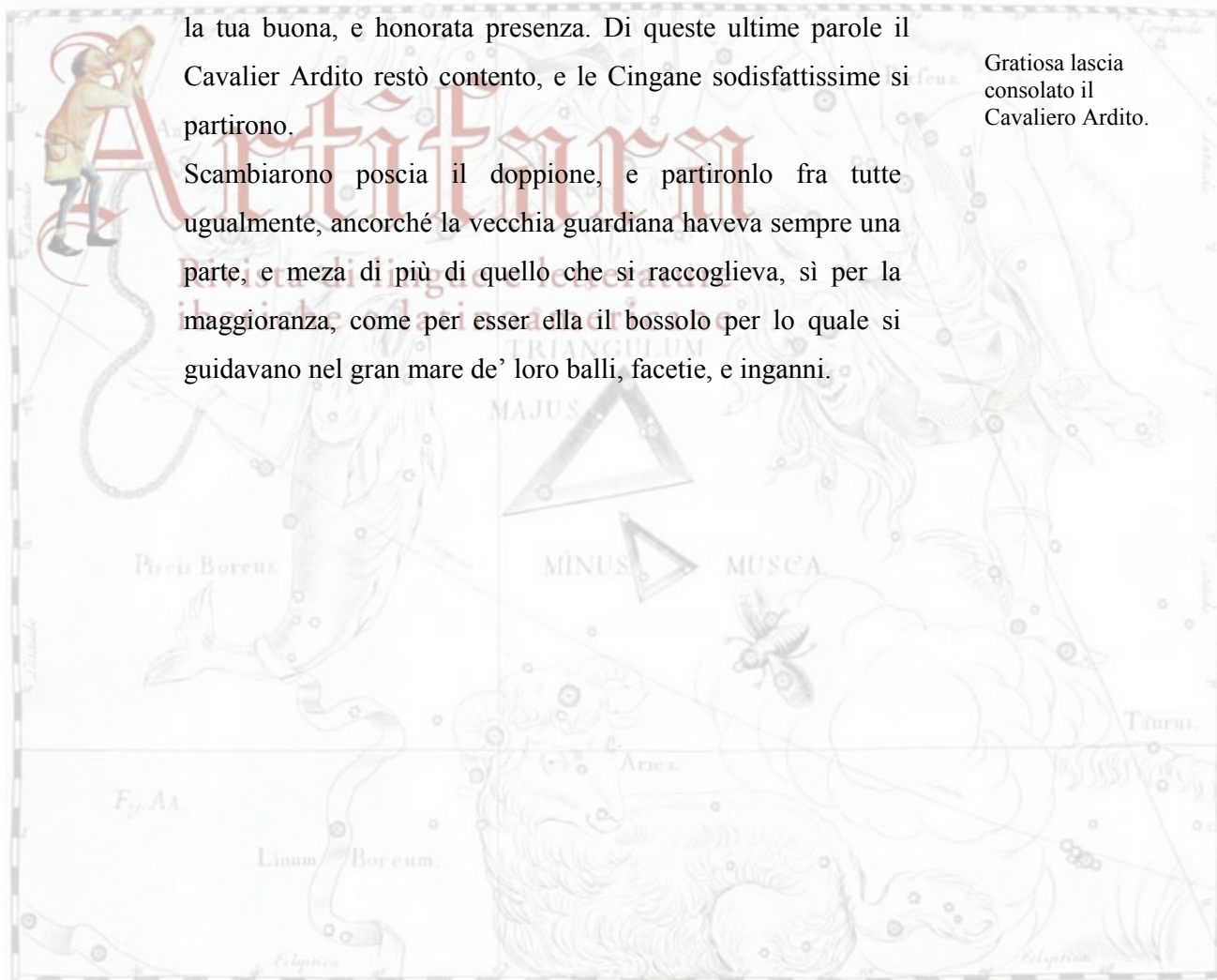
Amanti gelosi della
cosa amata.

per partenze, e niuno è sfortunato: affretta il partirti più presto, che puoi, che ti aspetta una vita larga, libera, e molto gustosa, se vuoi accomodarti ad essa. Non è tanto libera, rispose Don Giovanni, quella del soldato, (al mio parere,) che non habbia più di soggettione che di libertà. Pure con tutto questo farò quello, che vedrò esser meglio. Più vedrai, disse Gratosia, di quello, che tu pensi, e Dio ti guidi, e ti dia buon viaggio, come merita

la tua buona, e honorata presenza. Di queste ultime parole il Cavalier Ardito restò contento, e le Cingane sodisfattissime si partirono.

Scambiarono poscia il doppione, e partironlo fra tutte ugualmente, ancorché la vecchia guardiana haveva sempre una parte, e meza di più di quello che si raccoglieva, sì per la maggioranza, come per esser ella il bossolo per lo quale si guidavano nel gran mare de' loro balli, facetie, e inganni.

Gratosia lascia
consolato il
Cavaliero Ardito.



CAP. XXII.

Lo innamorato Cavaliero Ardito abbandona ogni cosa, e si fa Cingano: narransi le Cerimonie, che usano i Cingani nell'accettare, e vestire i Novizzi; le leggi, statuti, e costumi loro: et d'un bello ragionamento amoroso, che fece Gratosia al suo Ardito Cavaliero.

Venne finalmente il giorno che il Cavaliero Ardito una mattina a buon'ora comparve fuori di Madrid nel luogo, dove fu la prima volta a parlare a Gratosia: dove trovolla insieme con l'Avola sua; le quali havendolo conosciuto lo riceverono con molto gusto, e allegrezza. Egli disse loro, che lo guidassero al loro albergo, avanti, che venisse il giorno più chiaro, e fussero scoperti i segni, a' quali poteva esser conosciuto, se per mala sorte fusse mandato alcuno a cercarlo. Elleno, che come avedute, erano quivi venute sole secondo l'ordine, che havevano posto, si voltarono al lor camino, e di li a poco giunsero alle loro capanne. Il Cavalier Ardito entrò in una di quelle, che era la maggiore dell'albergo, e subito corsero a vederlo dieci, o dodici Cingani, tutti giovani, e tutti gagliardi, e membruti, a' quali già la vecchia haveva dato conto del nuovo compagno, che doveva venire; né fu di mestiero raccomandandar loro la secretezza; perché, come già si è detto, la osservano con sagacità, e puntualità non mai veduta. Subito voltarono gli occhi alla mula, e disse un di loro. Questa si potrà vendere Giovedì a Toledo. Non acconsentirò io a questo, disse il Cavalier Ardito; perché, non è mula da nolo, che non sia conosciuta da tutti i Vetturini di Spagna.

Per mia fè, Signor Cavalier Ardito, disse uno de' Cingani, che se ben la mula avesse più segni, che quelli, che sono nel Cielo, qui la trasformeremo in maniera, che non la

Il Cavaliero Ardito
va a ritrovar
Gratosia per farsi
Cingano.

Cingani sono
secretissimi.

Ingennosi sono tutti i
Cingani, e come.

conoscerebbe la madre, che la partorì, né il padrone che l'ha allevata. Non importa, disse il Cavalier Ardito; per questa volta si ha da seguire il mio parere. Questa mula si ha da ammazzare, e sotterrarla, dove neanche le ossa compariscano. È peccato grande, disse un altro Cingano. Ad una innocente si ha da levar la vita? Non dir tal cosa buon Cavaliere; ma fa una cosa: guarda bene adesso, di modo, che ti restino ben impressi tutti i suoi segni nella memoria; e lasciala a me, se qui a due hore la conoscerai; che sia io inlardato, come un moro fuggitivo. In modo alcuno, disse il Cavalier Ardito, acconsentirò, che la mula non muoia, ancorché più mi assicuri la sua trasformatione: io temo essere iscoperto, s'ella non sarà coperta dalla terra: e se si fa per l'utile, che dal venderla ne può seguire, io non vengo tanto nudo a questa compagnia, che non possa pagare di buona mano per l'entrata tanto, quanto vagliono quattro mule. Poiché così vuole il Signor Ardito Cavaliere, disse un altro Cingano, che muoia senza colpa; e sa Dio se mi rincresce, sì per la sua gioventù, poiché non ha ancora fatti tutti i denti, (cosa non solita fra le mule da nolo,) come perché ella deve caminar bene, poiché non ha croste ne' fianchi, né alcun segno di piaga de' gli sproni, prolonghisi la sua morte fin' alla notte; e nel tempo, che restava di quel giorno, si fecero le cerimonie della entrata del Cavalier Ardito ad esser Cingano: le quali furono, come si dirà.

Sbrigarono subito un albergo de' migliori del villaggio, ove habitavano, e lo adornarono di rami, e giunchi odoriferi; e ponendo a sedere il Cavaliere sopra un mezo arbore di sughero, gli posero in mano un Martello, e una Tenaglia, e al suono di due Chittare, che due Cingani suonavano, gli fecero fare due capriole; e di poi gli snudarono un braccio, e con una cinta di seta nuova legandolo glielo strinsero pianamente. A tutte queste cerimonie si trovò presente Gratiosa, e molte altre Cingane vecchie, e giovani, delle quali altre con maraviglia, altre con

Segni di Mula
buona, quali.

Cerimonie
cingaresche, quali, e
come.

amore lo miravano, e era tale la gentil robustezza del Cavaliero Ardito, che tutti i Cingani gli restarono affettionatissimi. Fatte dunque tutte queste vane, e superstiziose cerimonie, un Cingano vecchio prese per la mano Gratirosa, e fermatosi innanti al Cavaliero, disse: Questa fanciulla, ch'è il fiore di tutta la bellezza delle Cingane, che noi sappiamo, che siano in Spagna, ti consegniamo fin' hora per sposa, o per amica; che in questo tu puoi fare quello, che sarà di maggior tuo gusto: perciocché la libera, e larga nostra vita non è soggetta a molti accarezzamenti. Guardala bene, e mirala, se ti aggrada; e se vedi in lei alcuna cosa, che non ti piaccia, eleggi fra queste donzelle, che qui sono, quella, che più ti sodisfa; perciocché ti daremo quella, che ti eleggerai: ma devi sapere, che havendola eletta una volta, non la devi lasciare in nessuna maniera per un'altra; né ti hai da impacciare, né frametterti, né con le maritate, né con le altre donzelle.

Cingani lor costume nel maritarsi.

Noi osserviamo inviolabilmente la legge dell'amicitia; niuno sollecita la preda di un altro: viviamo liberi dell'amara pestilenza delle gelosie fra noi, e se bene vi sono molti incesti, non vi sono però adulterij; e quando vi è nella moglie propria, o qualche vigliaccheria nell'amica, non andiamo dalla giustizia a domandar gastigo; noi siamo i giudici, e i carnefici delle nostre spose, o amiche; con la medesima facilità le amazziamo, e le sepeliamo per le montagne, e deserti, come se fossero animali nocivi, e non ci sono parenti, che le vendichino; né padre, né madre, che ci domandino conto della loro morte. Per questo timore, e paura elleno procurano di esser caste, e noi, come già ho detto, viviamo sicuri. Poche cose habbiamo, che non siano comuni a tutti, eccetto la moglie, o l'amica; perché vogliamo, che sia cadauna di quello; a chi toccò in sorte, e fra noi così fa divortio la vecchiaia, come la morte. Chi vuole, può lasciare la moglie vecchia, essendo egli giovane, e eleggerne un'altra, che corrisponda al gusto de' suoi anni.

Tra Cingani non v'è gelosia.

Crudeltà più che barbara usata da' Cingani, quale.

Con queste, e con altre Leggi, e Statuti ci conserviamo, e viviamo allegri; siamo Signori delle campagne, e de' seminati, delle selve, de' monti, de' fonti, e de' fiumi. I monti ci danno legna senza pagarla; gli arbori frutti; le vigne uve; gli horti hortaglia; le fonti acqua; i fiumi pesci; i boschi cacciagioni; ombra le rupi; aere fresco le campagne, e case le grotte. Per noi le inclemenze del Cielo sono venti soavi; refrigerio le nevi;

Cingani loro
habitationi, e vitto.

bagno le piogge, musica i tuoni; e torcie i lampi. Per noi i duri terreni sono delicate penne; la pelle inruidita de' nostri corpi ci serve di arnese impenetrabile, che ci difende; la nostra leggierezza, e velocità non è impedita da ceppi, né ritenuta da strade cattive, né le fanno contrasto i muri; il nostro animo non da lacci piegato, né per tratti di corda diminuito, né da cavalli domato, o da altro tormento vinto.

Dal sì al no non facciamo differenza, quando ci conviene dirlo; sempre ci pregiamo più di patire, che di confessare. Per noi si allevano le bestie da soma ne' campi, e si tagliano le borse nelle Città. Non c'è Aquila, od alcun altro uccello di rapina, che più presto di noi si ponga a pericolo per haver la preda, che si ci offerisce: perché ci arrischiamo a tutte le occasioni, che a qualche interesse ci accenni; e finalmente teniamo molte habiltà, che ci promettono felice fine: perciocché nella carcere cantiamo, ne' tormenti tacciamo; di giorno lavoriamo, di notte rubiamo, o per meglio dire, facciamo avisate le genti, che guardino bene, dove pongono la loro robba. Non ci affatica il timore di perder l'honore, né ci sollecita l'ambitione di accrescerlo: né facciamo fattioni, né si leviamo a buon hora a dar memoriali, né accompagnar avvocati, né a procurar favori. Per dorati tetti, e sontuosi palagi noi stimiamo queste capanne, e mobili padiglioni: per quadri di belle pitture, e paesi di Fiandra, quelli, che ci dà la natura in questi alti monti, e rupi, lunghi prati, e densi boschi, che ad ogni passo ci si mostrano agli occhi. Noi siamo Astrologi rustici, perciocché dormendo noi

Cingani suoi costumi
pessimi, quali.

quasi sempre al Cielo scoperto, sappiamo sempre, che hora è del giorno, e quella della notte. Veghiamo come l'Aurora nasconde, e occulta le Stelle del Cielo, e come ella esce fuori con l'Alba sua compagna, rallegrando l'aere, raffreddando l'acqua, inhumidendo la terra, e doppo quella il Sole, che viene dorando le cime de' monti, come disse quel Poeta; né temiamo di gelarsi per la sua assenza, quando per esser basso ei ci percuote debolmente; né di abbruciarsi, quando essendo alto ci ferisce co' suoi ardenti, e infiammati raggi con più forza. Un medesimo viso facciamo al Sole, che al ghiaccio; alla sterilità, che alla abbondanza. In conclusione siamo gente, che viviamo con la nostra industria per vivere lietamente, e senza traporsi in quello, che dice l'antico proverbio: Chiesa, o Mare, o Casa Reale. Abbiamo quello, che vogliamo, poiché ci contentiamo di quello, che habbiamo. Tutto questo vi ho detto generoso Cavalier Ardito, accioché sappiate la vita, alla quale sete venuto, e l'essercitio, che havete da professare, il quale vi ho qui brevemente descritto, e dipinto, e molte altre cose anderete scoprendo tra noi con il tempo, non meno degne di consideratione di quelle, che havete intese.

Tacque ciò dicendo l'eloquente, e vecchio Cingano, e il novizzio disse, che si rallegrava molto di haver saputo sì lodevoli statuti, e ch'egli pensava di far professione in quegli ordini ben posti così in ragione, come in fina, e soda politica; e che solo gli rincresceva, non esser venuto più presto al conoscimento di sì allegra (ma barbara) vita; e che in quel punto rinunciava la professione di Cavaliere, e alla gloria vana del suo illustre lignaggio; e poneva tutto sotto il giogo, o per meglio dire, sotto le leggi, ch'eglino vivevano; poiché con sì alta ricompensa sodisfacevano al suo desiderio di servirgli, dandogli la bella Gratiosa, per la quale egli lascerebbe Corone, e Imperij, o solo li desidererebbe per servirla.

All' hora Gratiosa udendo tali parole, disse: ancorché questi

Il Cavalier Ardito si sottopone alle leggi Cinganesche

Signori Legislatori del nostro Cinganesimo hanno trovato per le sue leggi, ch'io sono tua, e che per tua mi ti hanno data; nondimeno io ho trovato per la legge della mia volontà, ch'è la più forte di tutte, che tua non voglio essere, eccetto con le condizioni, che innanti, che qua venisti, fra noi due concertassimo. Due anni tu hai da vivere nella nostra compagnia, avanti, che tu godi la mia, accioché tu non habbi poi da pentirti di essere stato leggiero, e facile; né io resti ingannata per esser troppo frettolosa. I patti rompono le leggi.

Gratiosa ragiona
dottamente a sua
difesa d'honore.

Se vuoi osservare quelle, che io ti ho proposte, potrà essere, ch'io sij tua, e tu sij mio, e quando non vogli osservarle, ancora non è morta la mula, i tuoi vestiti sono intieri, e de' tuoi danari non ci manca un quattrino: l'assenza tua da' tuoi non è ancora stata di un giorno: e del restante del tempo, che avanza di questo, ti puoi servire, e pensare a quello, che più ti conviene.

Questi Signori ti possono bene consegnare il mio corpo; ma non la mia anima, che è libera, e nacque libera, e sarà libera, quanto io vorrò. Se tu resti qui, io ti stimerò molto, se te ne torni a casa, non men conto terrò di te: Percioché a mio parere gl'impeti amorosi corrono a redini sciolte, finché s'incontrano con la ragione, o co'l desinganno, stretto compagno della prudenza, e non vorrei, che tu fussi meco, come quel Cacciatore, che velocemente correndo aggiunge un lepre, come disse il Proverbio: chi corre, corre, e chi fugge vola, che segue, e prendendolo lo lascia poi, per correre dietro ad un altro, che fugge.

Impeti amorosi,
come siano.

Ci sono occhi, che s'ingannano, che a prima vista tanto gli pare l'orpello, quanto l'oro: ma poco dopo si conosce benissimo la differenza, che è dal vero al falso, e pure rade la vista inganna, perché l'occhio vuole la sua parte.

Questa bellezza, che tu dici, ch'io ho, e che la stimi sopra il Sole, e l'hai cara, come l'oro; che so io, che d'appresso non ti paia ombra, e poi facendone prova conoscerai, ch'è d'alchimia.

Due anni ti do tempo a provare, e ponderare quello, che sarà bene, che tu facci, o sarà giusto, che lasci: perciocché una cosa, che una volta comprata nissuno può privarsene, se non con la morte, è bene, che vi sia tempo, e molto nel quale ella sia mirata, e rimirata, e che si vedano in lei i mancamenti, o virtù, che tiene, che quanto a me non mi dà pensiero, né travaglio per la barbara, e insolente licenza, che questi miei parenti si hanno preso di lasciar le donne, o castigarle, quando ne viene lor voglia; e non pensando io di far cosa, che chiami il gastigo, non voglio prender compagnia, che per suo gusto mi lasci, e scacci da sé. Tu hai ragione Gratiosa, disse il Cavalier Ardito, e così se tu vuoi, ch'io assicuri i tuoi timori, e diminuisca i sospetti, giurerò che non uscirò un punto de gli ordini, ne' quali mi porrai; guarda, che giuramento vuoi, ch'io faccia, o che altra sicurtà posso darti, che a tutto mi troverai prontissimo.

I giuramenti, e le promesse, che fa il cattivo, disse Gratiosa, acciocché gli sia data la libertà, poche volte si adempiscono, e se si essequisce quello, che si promette. E tali sono, secondo me, quelli de gli amanti, che per conseguire il lor desiderio, promettono le ale di Mercurio, e i folgori di Giove; come promesse a me un certo Poeta, e giurava per la Laguna Stigia. Non voglio giuramenti, Signor Cavaliere, né voglio promesse. Solo voglio amor sincero, e nel resto rimetterò il tutto alla isperienza di questo novizziato, e a me resterà il carico di guardarmi, quando voi hanerete in pensier di offendermi. Così sia, rispose l'Ardito Cavaliere; solo una cosa chieggo a questi Signori, e compagni miei, e è, che non mi sforzino a rubare alcuna cosa, almeno per lo spatio di un mese; perché mi pare, ch'io non potrò accomodarmi ad esser ladro, se prima non precederanno molte lettioni. Taci figliuolo, disse il Cingano vecchio, che qui ti ammaestraremo di maniera, che riuscirai un'Aquila velocissima nell'officio, e quando l'haverai appreso,

Giuramenti degli amanti, come e quali siano.

Il Cavaliere Ardito ancorché Cingano si sia fatto, non vuol rubare.

Cingani sono pessimi huomini.

lo gusterai in modo, che non sapresti mai lasciarlo. E ti pare cosa da burla l'uscire voto la mattina dell'albergo, e tornarvi la sera carico? Io ho veduto altri, disse il Cavalier Ardito, a ritornarvi carichi di bastonate.

Tutte le cose di questa vita, replicò il vecchio, sono soggette a qualche pericolo; e le attioni del ladro sono soggette al pericolo di galere, frustamenti, e forche: però, non perché un naviglio corra pericolo di tempesta, o si affondi, gli altri hanno da lasciar la navigatione? Buono sarebbe, che, perché alla guerra muoiono huomini, e cavalli si lasciasse di far soldati. Quanto più, che quello, che viene frustato per giustizia fra noi, è appunto, come se havesse un segno nelle spalle, ovvero un habito da Cavaliero, che meglio apparirà, che se lo portassero nel petto; e de' buoni. L'importanza è il non morir tirando calzi nell'aere del fiore della nostra gioventù, e ne' primi delitti; che quanto al pararci le mosche dalle spalle, e il bastonare l'acqua nelle galere, non lo stimiamo un iota. Figliuolo Ardito riposa hora nel nido sotto le nostre ali; che quando sarà il tuo tempo ti caveremo a volare, e in parte, donde non tornerai senza preda: e quel, ch'è detto, sia detto, perché ti hai da leccare le dita doppo ciascun furto.

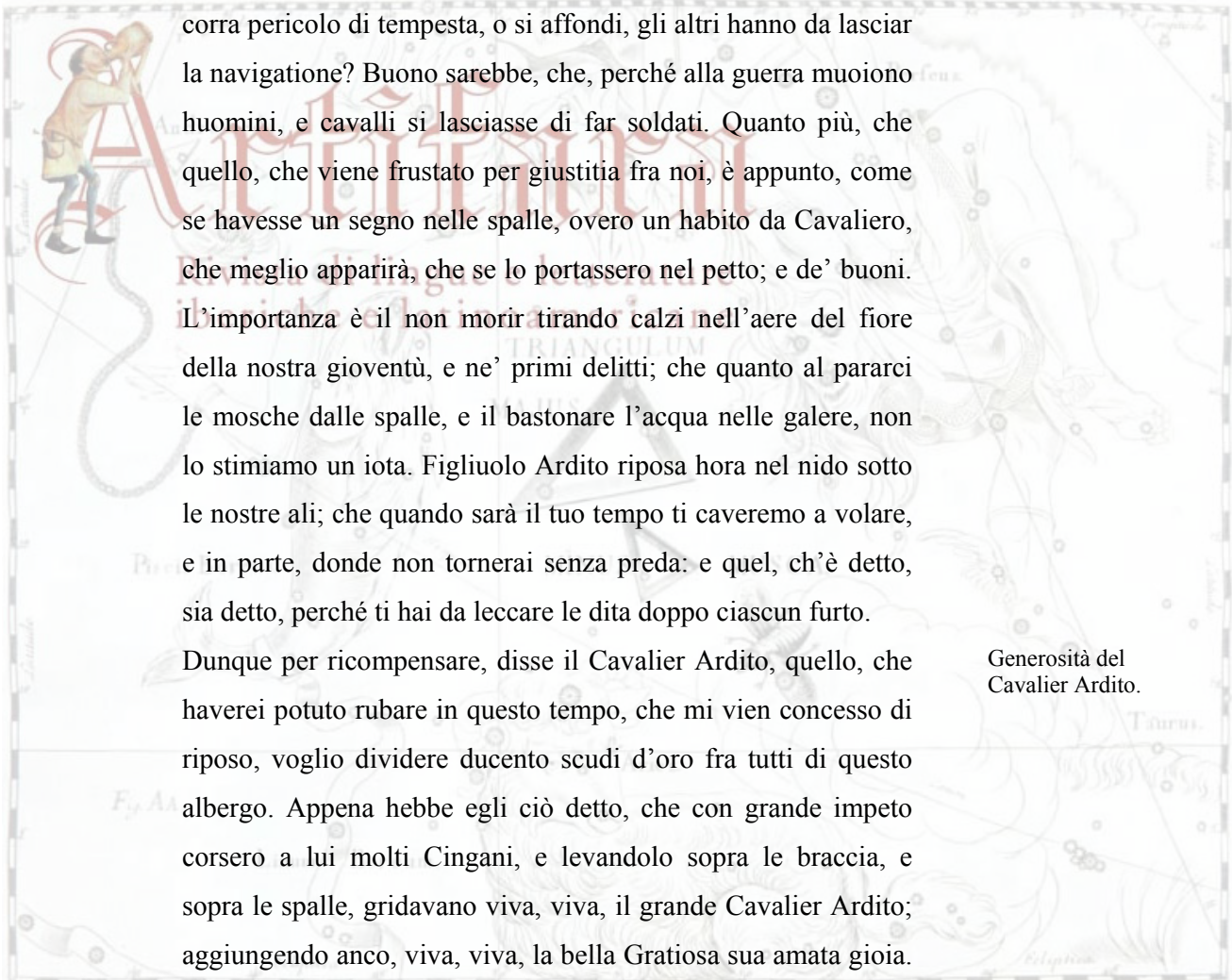
Dunque per ricompensare, disse il Cavalier Ardito, quello, che haverei potuto rubare in questo tempo, che mi vien concesso di riposo, voglio dividere ducento scudi d'oro fra tutti di questo albergo. Appena hebbe egli ciò detto, che con grande impeto corsero a lui molti Cingani, e levandolo sopra le braccia, e sopra le spalle, gridavano viva, viva, il grande Cavalier Ardito; aggiungendo anco, viva, viva, la bella Gratirosa sua amata gioia.

Le Cingane fecero il medesimo con Gratirosa, non senza invidia di Christina, e d'altre Cinganette, che si trovarono presenti: perché anco la invidia habita ne' villaggi de' barbari, e nelle capanne de' Pastori, come ne' palagi de' Prencipi, per veder aggrandirsi il vicino, che pare, che non habbia meriti di quel bene, che Iddio gli dà. Fatto questo mangiarono lietamente: si

Cingani, e ladri a
che sono soggetti.

Generosità del
Cavalier Ardito.

Invidia habita anco
tra gente barbara.



divise il promesso danaro con equità e giustizia; rinovaronsi le lodi del Cavalier Ardito, e esaltarono fin' al Cielo la bellezza di Gratosia. Venne la notte, ammazzarono la mula, e sotteraronla di modo, che il Cavaliere restò sicuro di non essere per quella iscoperto, e sotterrarono anco con quella i suoi guernimenti; cioè, la sella, briglia, cinghie, e staffe; e ciò all'usanza degli Indiani, che sepeliscono co'morti le sue più ricche gioie. Il Cavalier Ardito restò maravigliato di tutto quello, che haveva veduto, e de gli acuti ingegni de' Cingani, con proposito di seguire la cominciata impresa, senza però intromettersi punto ne' loro peccanti costumi, o almeno schiffargli più, che potesse; pensando anco di farsi esente dell'ubbidir loro nelle cose ingiuste, che gli fossero comandate, a costo del suo danaro.

Indiani lor costume
nel seppellire i
morti.

CAP. XXIII.

Quale sia la forza dell'amore sensuale; si dicono gli costumi malvagi, et accorti de' Cingani; che usar si dee l'industria nel ben operare; delle nobili qualità, et gran fama del Cavaliere Ardito, e della bella Gratosia; et si dà principio a narrare un curioso avvenimento di un Incognito innamorato della bella Cinganetta Gratosia.

Il giorno seguente il Cavalier Ardito gli pregò, che mutassero sito, e si allontanassero da Madrid, perciocché temeva molto di essere da qualcuno conosciuto, se quivi longamente dimorava. Eglino dissero, che già havevano determinato di andarsene a' Monti di Toledo, e quindi scorrere, e cercare tutta la terra circonvicina. Levarono dunque gli alberghi, e diedero al Cavaliere una poledra, sopra la quale cavalcasse; ma egli volle andar a piede servendo di staffiero a Gratosia, che sopra un'altra andava, contentissima di vedersi trionfatrice del suo forte scudiero; e egli medesimamente di vedersi appresso

quella, che s'haveva fatta Signora del suo arbitrio. O potente forza d'Amore, di questo dico, che è chiamato dolce Dio dell'amarezza (titolo, che gli ha dato la ociosità, e trascuragine nostra), come da dovero ci soggetti, e come malamente ci tratti senza rispetto alcuno? L'Ardito hora è qui con costoro? Un così nobile Cavaliero, giovane di buonissimo intelletto, allevato quasi tutto il tempo della vita sua nella maggior Corte del Mondo, e con ogni regalo accarezzato da' suoi ricchi Genitori, e da hieri in qua ha fatto tale mutatione, che ingannò i suoi servitori, e i suoi amici; defraudò le speranze, che 'l padre, e la madre in lui havevano; lasciò il viaggio di Fiandra, dove egli haveva da essercitare il valore della sua persona, e accrescere l'honore del suo lignaggio, e venne a prostrarsi a piedi di una fanciulla, e ad esser suo staffiero; la quale ancorché fusse bellissima; finalmente ella era cingana: privilegio della bellezza, che fa far cose contrarie alla conditione degli amanti, e lega, e humilia a' suoi piedi la libera volontà loro.

Forza dell'amore sensuale, quale, e come sia.

D'indi a quattro giorni giunsero ad una Terra, due leghe distante da Toledo; dove fermarono la loro habitatione, appresentando prima il Governatore del luogo di alcune tazze d'argento; per sicurtà, che in quello, né in tutto il suo Territorio, non rubarebbono alcuna cosa. Fatto questo tutte le Cingane vecchie, e alcune giovani, e i Cingani, si sparsero per tutti i luoghi circonvicini, lontani almeno quattro, o cinque leghe da quello, ove havevano fermato i loro alloggiamenti. Andò con loro il Cavalier Ardito a prendere la prima lettione di ladrone; ma se bene gliene diedero molte in quella prima uscita, nondimeno niuna fu, che le gustasse: anzi egli corrispose al nobile sangue, d'onde era nato: perché per ogni furto, che i suoi maestri facevano, se gli cacciava l'anima del corpo; e tal volta pagò i furti, che havevano fatto i suoi compagni, acciò gli lasciassero a' suoi padroni, ciò commosso dalle lagrime de'

Privilegio della bellezza quale.

Costumi dei Cingani, con i Governatori delle Terre quale.

Il Cavaliere Ardito non vuole subire, e ciò perché.

possessori di quella robba: per la qual cosa i Cingani si disperavano, dicendo, che ciò era un contrafare a' lor statuti, e ordini, che proibivano alla carità l'entrare ne' loro petti, la quale havendola in loro havevano da lasciare d'esser ladri, cosa non decente a loro in modo alcuno. Inteso questo il Cavaliere, disse, ch'egli voleva rubare solo, senza andare in compagnia d'alcuno: perciocché per fuggir dal pericolo egli aveva leggierezza, e per isporseglì non gli mancava l'animo; di modo, che il premio, e il gastigo di quello, che rubasse, voleva, che fusse suo. Procurarono i Cingani di moverlo da questo proposito, dicendogli, che gli sarebbero venute occasioni tali, che haverebbe havuto bisogno della compagnia, sì per assalire, come per difendersi; e che una persona sola non poteva fare gran preda. Con tutto ciò per molto, che gli dicessero, non poterono fare, e dir tanto, che non volesse esser ladro solo, e da sé stesso con intentione di separarsi della compagnia, e comperare co'l suo danaro alcuna cosa, che potesse dire, d'haverla rubata, e in questo modo caricare la sua coscienza meno, che potesse.

Usando dunque tale industria, in meno d'un mese apportò più utile alla compagnia, che non fecero quattro de' più forbiti ladri di quella; della qual cosa non poco si rallegrava Gratosia, veggendo il suo tenero amante, tanto gentile, e ispedito ladro: con tutto ciò haveva gran timore di qualche disgratia; perché non havrebbe voluto vederlo in alcun pericolo per tutto il Tesoro di Venetia, essendo obligata ad havergli tale buona volontà per i molti regali, che il suo Ardito Cavaliere le faceva. Poco meno di un mese stettero i Cingani ne' termini di Toledo, dove fecero la sua raccolta, se ben era del mese di settembre, e di là entrarono nel paese detto di Estremadura, per esser terra ricca, e calida.

Passava il Cavalier Ardito con Gratosia honesti, discreti, e amorosi ragionamenti, e ella a poco a poco s'andava

Ne' Cingani non v'è carità.

Il Cavaliere Ardito industrioso nel ben operare.

Gratosia temeva molto del suo Cavaliere, e di che.

Cavaliere Ardito sue qualità.

innamorando del discreto, e bel procedere del suo amante: e nel medesimo modo sarebbe andato crescendo l'amor di lui, se avesse potuto crescere; tanto grande era la honesta discretezza, e bellezza della sua Gratosia. Ovunque giungevano, egli guadagnava il premio, del giuocar a correre, e saltare; il che faceva meglio di tutti. Giuocava a varij giuochi di agilità, e alla palla, e alla pillotta benissimo in estremo: tirava il palo di ferro con molta forza, e singolare destrezza: e finalmente in poco tempo volò la sua fama per tutta Estremadura, e non c'era luogo nel quale non si parlasse della gagliarda disposizione del Cingano Cavalier Ardito, e delle sue gratie, valore, e leggiadria; e al pari di questa fama correva quelle della bellezza della Cinganetta Gratosia, e non era Villa, Luogo, o Terra, dove non fussero chiamati per rallegrare le lor feste, e in altre particolari allegrezze. In questo modo, e con queste nobili maniere da ciascuno erano accarezzati, e erano sempre ricchi i Cingani, prosperi, e contenti; e gli amanti gioiosi, solo co'l mirarsi.

In ogni luogo correva la fama del Cavaliero, e di Gratosia.

Occorse dunque, che havendo i loro alloggiamenti fra alcune quercie, alquanto appartati dalla via commune, circa la mezzanotte udirono abbaiare i loro cani con grande vehemenza, e più, che non solevano. Uscirono degli alberghi alcuni Cingani, e con essi il Cavalier Ardito, per vedere a chi eglino abbaiassero; e videro, che da quelli si difendeva un huomo vestito di bianco, il quale due Cani tenevano afferrato co' denti una gamba: accostaronsi, e glieli levarono d'attorno, e uno de' Cingani gli disse. Che diavolo vi condusse qua, huomo da bene, a tal' hora, e tanto fuor di strada? Venite forse per rubare? Se così è, certo sete giunto a buon porto. Ognuno tratta del suo mestiero. Non vengo a rubare, disse il morduto da' cani, e non so, se venga fuor di strada, o no, ancorché ben conosco, che non so, dove mi trovi. Ma ditemi, Signori, sarebbe qui per sorte qualche hostaria, o altro luogo, dove io possa ricovrarmi questa notte, e medicarmi le ferite, che mi

Avenimento curioso di un incognito.

hanno fatte i vostri Cani. Non c'è luogo, né hosteria, rispose il Cavalier Ardito, dove possiamo inviarvi: ma per medicare le vostre ferite, e per alloggiarvi questa notte, non vi mancherà comodità ne' nostri alberghi: venite con noi, che, ancorché siamo Cingani, non gli somigliamo nella Carità. Dio la usi con voi, rispose l'huomo; e per carità conducetemi, ove volete, che il dolore di questa gamba, molto mi travaglia. Accostosi a lui il Cavalier Ardito, e un altro Cingano caritativo (perché anco fra Demonij, ne sono alcuni peggiori degli altri: e fra molti cattivi huomini ne suole esser qualch'uno buono) e così amendue lo condussero a' lor alberghi. Riluceva la Luna, che rendeva chiara la notte di modo, che poterono vedere, che l'huomo era giovane, di honorata presenza, e di bel garbo. Era vestito tutto di tela bianca; e con un saio, quasi a foggia di camiscia pur di tela, e cinta al fianco. Giunsero alla Capanna, o Tenda del Cavaliero Ardito, e con prestezza accesero il fuoco, e lumi, e venne subito l'Avola di Gratiosa a medicare il ferito, del quale già le era stato dato contezza.

La carità si trova
anco ne gli huomini
tristi.

Prese alcuni peli de' Cani, e gli fece friggere nell'oglio, e lavate prima con vino le due morsicature, che haveva nella gamba sinistra gli pose sopra i peli, con l'oglio, e sopra di essi un poco di Rosmarino verde masticato, e poi gliela legò molto bene, con pezze nette, e segnollì la ferita dicendogli: Dormite amico, che con l'aiuto di Dio non sarà altro. Intanto, che ella medicava il ferito, venne Gratiosa, la quale sendogli presente lo mirava fissamente, e il medesimo faceva egli a lei; di modo, che il Cavalier Ardito conobbe l'attenzione, con che il giovane lo mirava; ma però ciò attribui alla molta bellezza di lei, che traheva a sé gli occhi di chiunque la mirava. In somma doppo essere stato medicato il giovane lo lasciarono solo sopra un letto di fieno secco, e per allhora non vollero domandargli cosa alcuna del suo viaggio, né di altra cosa. Appena si appartarono da lui, quando Gratiosa chiamò il suo amato Cavalier Ardito da

Medicamento per le
morsicature de' cani.

Effetti di
benevolenza.

parte, e gli disse. Ti ricordi Cavaliero di una carta, che mi cadè in casa tua, quando io ballavo con le mie compagne, che credo, ch'ella ti desse qualche travaglio? Me ne ricordo, rispose il Cavalier Ardito, e era un Sonetto in tua lode, e assai buono. Devi dunque sapere, soggiunse Gratirosa, che quello, che fece quel Sonetto, è questo giovane morsicato, che abbiamo lasciato nella tua capanna, e certo in niun modo io m'inganno, perché mi parlò in Madrid due, o tre volte, e mi diede anco una canzone molto buona. Quivi egli andava vestito come Paggio, al mio parere; ma non degli ordinarij, ma de' favoriti di qualche Prencipe. Et in verità ti dico Cavalier Ardito, che il giovane è discreto, ragionevole, e sopra modo honesto, e non so che cosa io mi possa imaginare della sua venuta in tal habito. Che cosa, disse il Cavaliero, ti puoi maginar Gratirosa, che sia? Io assè non la so. E io, soggiunse il Cavaliero Ardito, te la dirò. Nessun'altra cosa, se non la medesima forza, che ha fatto me Cingano, ha fatto lui Mulinaio per venir a cercarti. Ah Gratirosa, Gratirosa, come si va scoprendo, che tu ti pregi aver più di un amante, e se questo è, finisci me prima, e poi ammazzerai quest'altro ancora, e non voler sacrificare amendue insieme sopra l'altare del tuo inganno, per non dire della tua bellezza.

Ah Dio, disse Gratirosa, aiutami; o quanto sei delicato Cavalier Ardito nello sospettare; e alquanto sottil cappello tieni appese le tue speranze, e il mio credito; poichè con tanta facilità ti ha penetrata l'anima la dura spada della gelosia. Dimmi Cavaliero, se in questo fusse artificio, o inganno alcuno, non haverei io saputo tacere, e tener secreto, chi era questo giovane? Sono forse io tanto stolta, che ti havessi data occasione di porre in dubbio la mia bontà, e buon procedere? Taci Cavaliero, per vita tua, e dimattina procura di scacciare dall'animo tuo questo timore, procurando d'intendere, dove egli va, o che cosa è venuto a fare in queste parti, e potrebbe essere, che fusse

Gratirosa iscuopre
che huomo sia il
morsicato da' cani.

Il Cavaliero Ardito
si querela con
Gratirosa.

Gratirosa con molto
sapere si difende dal
suo amante.

ingannato il tuo sospetto, sì come io non sono ingannata: né sto in dubbio, ch'egli non sia quello, che ti ho detto. E per maggiore sodisfattione tua (poiché homai sono giunta a termine di sodisfarti in qual si voglia maniera, e con qualunque intentione, che venga questo giovane) licentialo subito, e fa, ch'egli se ne vada, e poiché tutti della nostra partialità ti obediscono, non vi sarà alcuno, che contra la tua volontà gli voglia dar ricetto nel suo albergo: e quando bene non si partisse, e che alcuno lo alloggiasse, io ti do parola di non uscir del mio albergo, né lasciarmi vedere agli occhi suoi, né da tutti quelli, che tu non vorrai, che mi veggano.

Guarda bene Cavalier Ardito, a me non rincresce di vederti geloso; ma mi rincrescerebbe bene di vederti indiscreto. Purché non mi vedi a divenire pazzo, Gratosia, rispose il Cavaliere, ogni altra dimostratione sarà poca, o niente, per dar ad intendere, dove giunge, e quanto affatica l'amara, e dura prosontione della gelosia. Io farò quello, che mi comandi, e saprò, se è possibile, quello, che questo Paggio Poeta vuole, dove va, o quello che cerca, e potrebbe essere, che per qualche filo, che senza cura egli lasciasse scoperto, io ne trahessi tutto il gemo, co'l quale io temo, che venga ad ordirmi alcuna rete. Io m'imagino, disse Gratosia, che mai la gelosia non lascia l'intelletto libero, accioché possa giudicar le cose, quali elle sono. I gelosi sempre mirano con quei occhiali, che fanno parer grandi le cose picciole; giganti i nani; e i sospetti verità. Per vita tua, e per la mia, Cavaliero, procedi in questo, e in tutto quello, che spetta a'nostri patti prudente, e discretamente, che se così farai so, che mi concederai la palma di honesta, cauta, e verace in qual si voglia cosa.

Chi è geloso è indiscreto.

Detto.

La gelosia offusca l'intelletto.

CAP. XXIV.

Il Cavaliero Ardito teme di Gratosia, per lo che tenta, et intende la vera cagione della venuta del Morsicato; seguono tra essi molti, et varij discorsi gravi, e dilettevoli; et oltre di ciò si narrano due Avenimenti, uno tragico, e l'altro faceto, con molte altre cose notabili.

Con questo si licentiò l'Ardito Cavaliero, e aspettò, che spuntasse il giorno, per intendere dal ferito, quello, ch'era venuto a fare in quel luogo; havendo l'animo pieno di turbatione, e di mille contrarie imaginationi. E non poteva creder altro, se non che quel Paggio fusse colà venuto, tirato dalla bellezza di Gratosia; perciocché pensa il ladro, che tutti siano della sua conditione, e chi è in difetto, è in sospetto; e ha pensier disperato. Dall'altra parte poi la sodisfattione, che Gratosia gli haveva data, gli pareva d'esser di tanta forza, che l'obligava a viver sicuro, e lasciare nelle mani della sua bontà tutta la sua ventura. Venne il giorno, e egli visitò il morsicato: gli dimandò, come si chiamava, dove andava, e come caminava sì tardi, e a quelle hore, e fuor di strada; ma prima, che dir dovea, gli dimandò, come stava, e se si sentiva senza dolore delle ferite. A cui rispose il giovane, che stava meglio, e senza dolore alcuno, e di maniera, che poteva porsi in camino. Quanto al suo nome, e dove andasse, non disse altro, se non che si chiamava Alfonso Suárez, e che andava alla Madonna della Penna in Francia, per un certo suo negotio, e che per arrivarvi più presto, caminava di notte, e che la passata haveva smarrito la strada, e a caso si era abbattuto in quelli alloggiamenti, dove i cani, che gli guardavano, lo havevano trattato a quel modo, come haveva veduto. Non parve al Cavaliero legitima questa sua dichiarazione, ma molto bastarda; e di nuovo i suoi sospetti

Proverbi.

Chiunque ama teme.

tornarono a rinnovargli nell'animo: onde così gli disse: Fratello, s'io fussi giudice, e voi fuste caduto sotto la mia giurisdittione per qualche delitto, per la quale doveste essere essaminato, e vi fussero state fatte le interrogazioni, che vi ho fatte io; la risposta, che mi havete fatta, mi obligarebbe a farvi dare la corda. Io non voglio sapere, chi siete, né come vi chiamate, o dove andiate: però vi avvertisco, che se volete mentire in questo viaggio, mentiate con altra apparenza di verità. Dite, che andate alla Regina di Francia, e la lasciate a man destra, lontana da questo luogo, dove siamo, ben trenta leghe. Caminate di notte per giungervi presto, e andate fuor di strada fra boschi, che appena non hanno sentieri, non che strade. Amico levatevi di qui, e imparate a mentire, e andate in buon'hora. Ma per questo buon aiuto, che vi do, non mi direte voi una verità? Voi direte di sì: poiché sì bene sapete mentire. Ditemi, sete voi per forse uno, ch'io ho visto molte volte in Corte fra Paggi, e Cavalieri, che haveva fama d'esser gran Poeta, e che fece una Canzone, e un Sonetto ad una Cinganetta, che i giorni passati andava per Madrid, che era tenuta di bellezza singolare? Ditemelo, che vi prometto assè da Cavaliere Cingano di tenervi secreto, come parerà a voi, che vi si convenga. Guardate bene, che il negarmi la verità di esser quello, ch'io dico, vi sarebbe causa di qualche danno: perciocché io so, che questa faccia, ch'io veggio qui, è quella, che vidi in Madrid, e la fama del vostro bello ingegno fece sì, che io vi mirai molte volte, come huomo raro, e insigne e in tal modo mi restò in memoria la vostra faccia, che vi ho conosciuto per quello, ancorchè siate in habito molto differente da quello, nel quale eravate allhora. Non vi turbate; animatevi, e non pensate di esser giunto ad una compagnia di ladri, ma ad un Asilo, dove sarete guardato, e difeso da tutto il Mondo.

Io m'imagino una cosa, e è così, come me la imagino: voi vi sete incontrato, con la vostra buona sorte nell'esservi incontrato

Le bugie non
possono star celate.

L'argomentare di
verità, si trova la
verità.

in me. Quello, ch'io m'imagino, è, che sendo voi innamorato, di Gratosia, quella bella Cinganetta, alla quale facesti i versi, sete venuto a cercarla; per la qual cosa io non farò di voi minore istima; anzi molto maggiore: perciocché se ben io son Cingano, nondimeno la isperienza mi ha mostrato, dove si estenda la potente forza d'amore, e le trasformationi, che fa fare a quelli, che coglie sotto la sua giurisdittione, e comando. Se questo è, come credo che sia senza dubbio alcuno, qui è la Cinganetta, che cercate. È vero, disse il morsicato, ch'ella è qui, e l'ho veduta questa notte: (Parole per le quali il Cavalier Ardito restò come defunto, parendogli, ch'egli fusse giunto in capo dell'informazione del suo sospetto) ma non mi arrischiavi a dirle, chi io sono, perché non mi conveniva.

Dunque, disse il Cavaliero, voi sete il Poeta, che vi ho detto?

Io sono quel detto, rispose il giovane, che né posso, né voglio negarlo: e forse potrebbe essere, che dove ho pensato di perdermi, fussi venuto a guadagnarvi, se vi è fedeltà nelle Selve, e rifugio ne' Monti. La vi è senza dubbio, rispose il Cavalier Ardito, e fra noi Cingani si ritrova la maggior segretezza del Mondo; e con questa confidenza, Signore, mi potete scoprire l'animo vostro, che troverete in me quello, che desiderate, senza doppiezza alcuna; e sapiate, che la Cinganetta è mia parente, e è soggetta a far quello, ch'io di lei vorrò fare:

se la vorrete per isposa, io, e tutti i suoi parenti ne riceveremo gran piacere, e se la vorrete per amica, non ve la negheremo, purché habbiate danari, perciocché la cupidità già mai non esce de' nostri alberghi. Io ho danari, rispose il giovane, in questa manica di camiscia, che porto cinta sul corpo, dove vi ho quattrocento scudi d'oro. Questa fu un'altra ferita mortale, che ricevette il Cavaliero, veggendo, che il portar tanto danaro, non era per altro, che per comperare la sua cara gioia. E con voce quasi tremante disse: questa è buona quantità, non occorre altro, se non manifestarvi agli altri e conseguirete il vostro

Risposta del Paggio Poeta al Cavaliero Ardito.

Accortezza del Cavaliero Ardito, quale.

Cupidità regna tra i Cingani.

Col danaro si fa gran cose.

desiderio, e la fanciulla, che non è punto stolta, conoscerà di quanto bene le habbia da essere, se sarà vostra. Ahi, amico, disse allhora il giovane, voglio che sappiate, che la forza, che mi ha fatto mutar l'habito, non è quella d'amore, né di desiderar Gratosia, come voi dite; percioché Madrid ha molte belle, che possono, e sanno compitamente rubare i cuori, e far rendere le anime, non che i tesori, e meglio (come molti sanno) che le più belle Cingane, ancorché la bellezza di questa vostra parente trappassi tutte quelle, ch'io ho vedute. Non è amore, ma disgratia mia, che mi tiene in questo viaggio a piede, e morsicato da cani. Per queste parole, che il giovane andava dicendo, andava anco il Cavalier Ardito ricuperando gli spiriti perduti, parendogli, che fussero indirizzate ad altro fine differente da quello, ch'egli s'imaginava, e desideroso di uscire di quella confusione, tornò ad assicurarlo, che poteva sicuramente manifestare il suo secreto: onde egli seguì dicendo: Io stavo in Madrid in casa di un Signore principale titolato, al quale io servivo non come a Signore, ma come a parente. Questo haveva un figliuolo unico suo herede, il quale sì per lo parentado, come per esser amendue di una età, e di una medesima conditione, meco trattava con gran familiarità, e amistà. Occorse, che questo Cavaliere s'innamorò di una donzella principale, la quale egli volentieri haverebbe presa per sua sposa, se non havesse havuta la volontà soggetta, (come buon figliuolo) a quella del padre, e della madre, i quali speravano di ammogliarlo più altamente. Con tutto ciò egli la serviva con quella maggior secretezza, che poteva, e di nascoso agli occhi di coloro, che haverebbono potuto con le lingue far manifesti i suoi desiderij: i miei occhi solamente erano testimonij de' suoi intenti. Una notte poi, la quale doveva essere stata eletta dalla disgratia per lo caso, che vi dirò, passando noi due per la calle, dove habita questa Signora, e avanti alla sua porta, vedemmo appoggiati a quella due

Il Paggio Poeta dice
la cagione della sua
venuta.

Historia di un
Innamoramento, e
della morte di due
Cavalieri.

huomini, che parevano di buon garbo.

Volle il mio parente riconoscergli; e appena s'inviò verso loro, quando con molta destrezza posero mano alle spade, e a' brocchieri, e vennero verso di noi, che facemmo il medesimo, e con uguali arme si assalimmo. Durò poco la questione, perché non durò molto la vita de' due contrarij, li quali da due stoccate, una guidata dalla gelosia del mio parente, e l'altra dalla difesa, ch'io per lui facevo, la perderono in un medesimo tempo. Caso strano, e poche volte veduto. Trionfando noi dunque di quello, che non volevamo, tornammo a casa, e secretamente pigliando tutti i danari, che potemmo, andammo al Convento di San Girolamo aspettando il giorno, che scoprisse il successo, e la credenza delle persone di chi havesse commesso gli homicidij. Sapessimo, che di noi due non era indicio alcuno, e i prudenti Religiosi ci consigliarono, che tornassimo a casa, e che con la nostra assenza non dessimo, o svegliassimo alcun sospetto di noi. Et essendo horamai deliberati di seguire il lor parere, ci avisarono, che i Signori Giudici di Corte havevano fatto prendere nella propria casa il padre, e la madre della donzella; insieme con la medesima donzella, e alcuni servitori, fra quali essendo esaminata una fanciulla della Signora disse, come il mio parente passeggiava di notte, e di giorno per quella strada per amor della sua Signora: e che con questo indicio ci andavano cercando, e non trovando se non segni della nostra fuga, si confermò in tutta la corte, esser noi gli uccisori de' quei due Cavalieri, i quali erano molto principali.

Finalmente col parere del Conte mio parente, e de' Religiosi, quindici giorni doppo, che fossimo stati nel Convento nascosi, il mio compagno in habito da frate, con un altro frate se ne andò alla volta di Aragona, con intentione di passare in Italia, e di là in Fiandra, finché vedesse, che fine havrebbe havuto questo caso. Io volli dividere; e appartare la nostra fortuna, e che non corresse la nostra sorte per un medesimo camino:

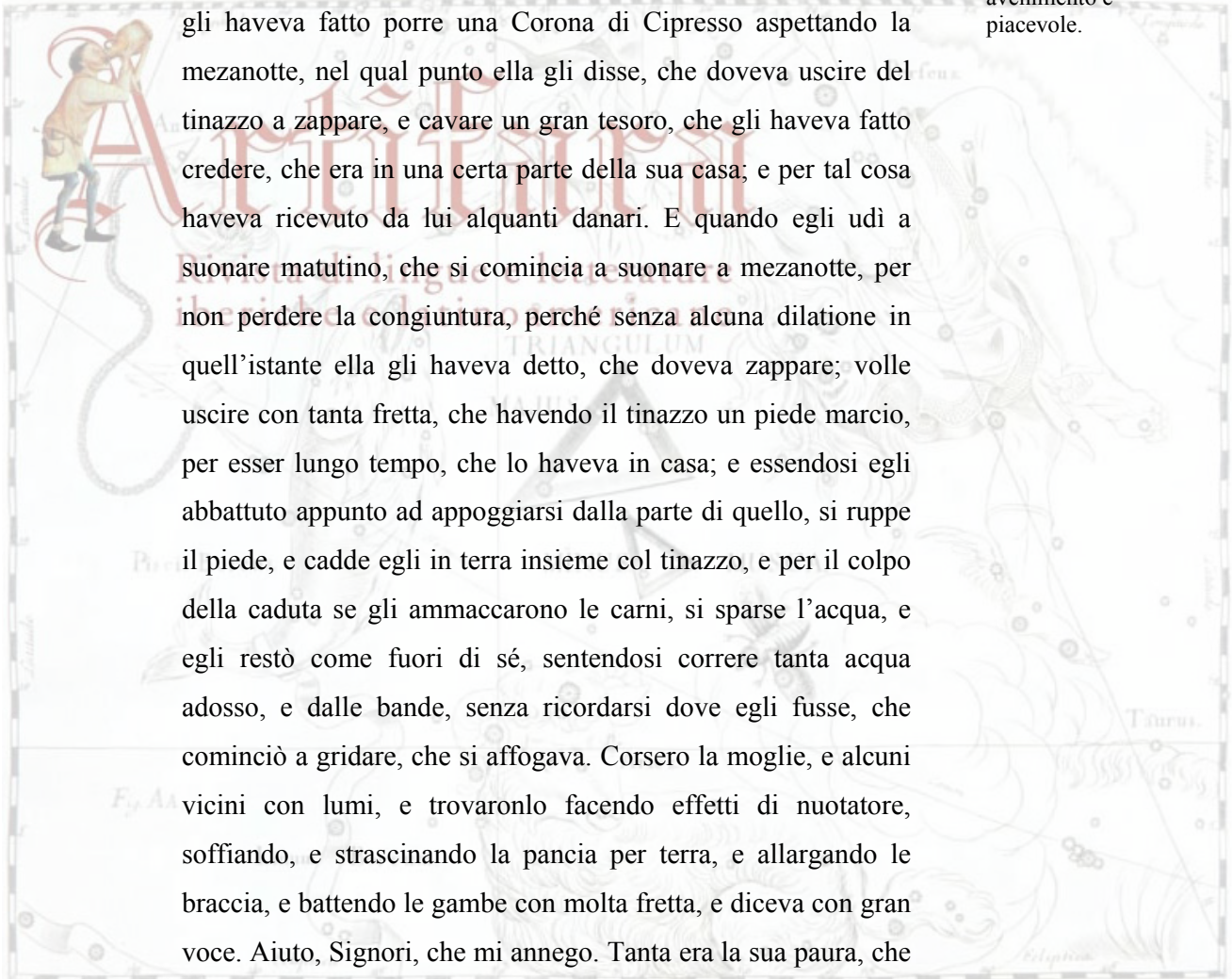
seguij altra strada differente dalla sua, e in habito di frate giovane a piede uscij di Madrid con un Religioso, che mi lasciò in Talavera, e di là fin qui son venuto solo, e fuor di strada, fino a questa notte, che giunsi a questo luogo fra queste quercie, dove mi è successo quello, che veduto havete. Et se domandai della strada per la Pegna di Francia, ciò feci per risponder qualche cosa a quello, che mi era domandato; che invero non so dove sia la Pegna di Francia, so bene, ch'è di sopra di Salamanca. Così è, rispose il Cavalier Ardito, e hora la lasciate a man destra quasi venti leghe da qui, acciò che veggiate quanto diritto viaggio havereste fatto, se vi fuste andato. Quello, che io pensavo di fare, soggiunse il giovane, è quello di Siviglia, che quivi è un Cavaliero Genovese grande amico del Conte mio parente, che suole inviare a Genova gran quantità d'argento; e io disegno, che mi accomodi con quelli, che lo conducono, come se fussi uno di essi; e con questo stratagemma, sicuramente potrò passare fino a Cartagena, e d'indi in Italia: perciocché molto presto hanno da venire due galere ad imbarcare questo argento. Questa buon amico, è la mia historia. Guardate hora, se posso dire che ciò mi nasce più da pura disgratia, che da saggio amore. Però se questi Signori Cingani volessero condurmi in sua compagnia fin a Siviglia, se vi vanno, io gli pagherei molto bene: perciocchè mi do ad intendere, che in sua compagnia andrei più sicuro, e senza questo gran timore, che mi occupa il cuore continuamente.

Sì, che vi conduranno, rispose il Cavalier Ardito: e se non verrete nella nostra compagnia, perché faremo forse il camino di Andalusia: anderete con un'altra, la quale credo, che incontreremo fra due giorni: e dando loro qualche cosa di quello, che con voi havete, faciliterete anco altri impossibili maggiori. Lasciollo il Cavalliero, e andò a dar conto agli altri Cingani di quello, che il giovane gli aveva narrato, e di quanto, che desiderava, con l'offerta, che faceva della buona

paga, e ricompensa.

Tutti furono di parere, che restasse nella loro compagnia: solo Gratosia non lo acconsentiva: e l'Avola disse, ch'ella non poteva andar a Siviglia, né a suoi contorni; perciocché gli anni passati aveva fatto una burla in quella città ad un baretaio chiamato Trigilio, molto conosciuto in essa; il quale nudo ella aveva fatto porre in un tinazzo di acqua fino al collo, e in capo gli aveva fatto porre una Corona di Cipresso aspettando la mezanotte, nel qual punto ella gli disse, che doveva uscire del tinazzo a zappare, e cavare un gran tesoro, che gli aveva fatto credere, che era in una certa parte della sua casa; e per tal cosa aveva ricevuto da lui alquanti danari. E quando egli udì a suonare matutino, che si comincia a suonare a mezanotte, per non perdere la congiuntura, perché senza alcuna dilatione in quell'istante ella gli aveva detto, che doveva zappare; volle uscire con tanta fretta, che havendo il tinazzo un piede marcio, per esser lungo tempo, che lo aveva in casa; e essendosi egli abbattuto appunto ad appoggiarsi dalla parte di quello, si ruppe il piede, e cadde egli in terra insieme col tinazzo, e per il colpo della caduta se gli ammaccarono le carni, si sparse l'acqua, e egli restò come fuori di sé, sentendosi correre tanta acqua adosso, e dalle bande, senza ricordarsi dove egli fusse, che cominciò a gridare, che si affogava. Corsero la moglie, e alcuni vicini con lumi, e trovaronlo facendo effetti di nuotatore, soffiando, e strascinando la pancia per terra, e allargando le braccia, e battendo le gambe con molta fretta, e diceva con gran voce. Aiuto, Signori, che mi annego. Tanta era la sua paura, che veramente non conosceva di essere in terra, e che l'acqua si era sparsa per la casa, e credeva di affogarsi. Lo abbracciarono, e lo cavarono di quel pericolo, e ritornato in sé, raccontò la burla della Cingana; e con tutto ciò zappò nella parte, ch'ella gli aveva detto, più di un braccio a dispetto di quanti gli dicevano, ch'era inganno della Cingana, e se non era impedito da un suo

Gattina cingana narra un curioso avvenimento e piacevole.



vicino, che lo disturbò, perché haveva cominciato a toccar le fondamenta della sua casa, egli voleva seguitare a cavar la terra in modo, che havrebbe fatto rovinare amendue le case. Saputosi questa novella per tutta la città, fin i fanciulli lo mostravano a dito, e raccontavano la sua credulità, e l'inganno della Cingana. Questo narrò la Cingana Gattina vecchia, e lo prese per iscusata, per non andare a Siviglia.



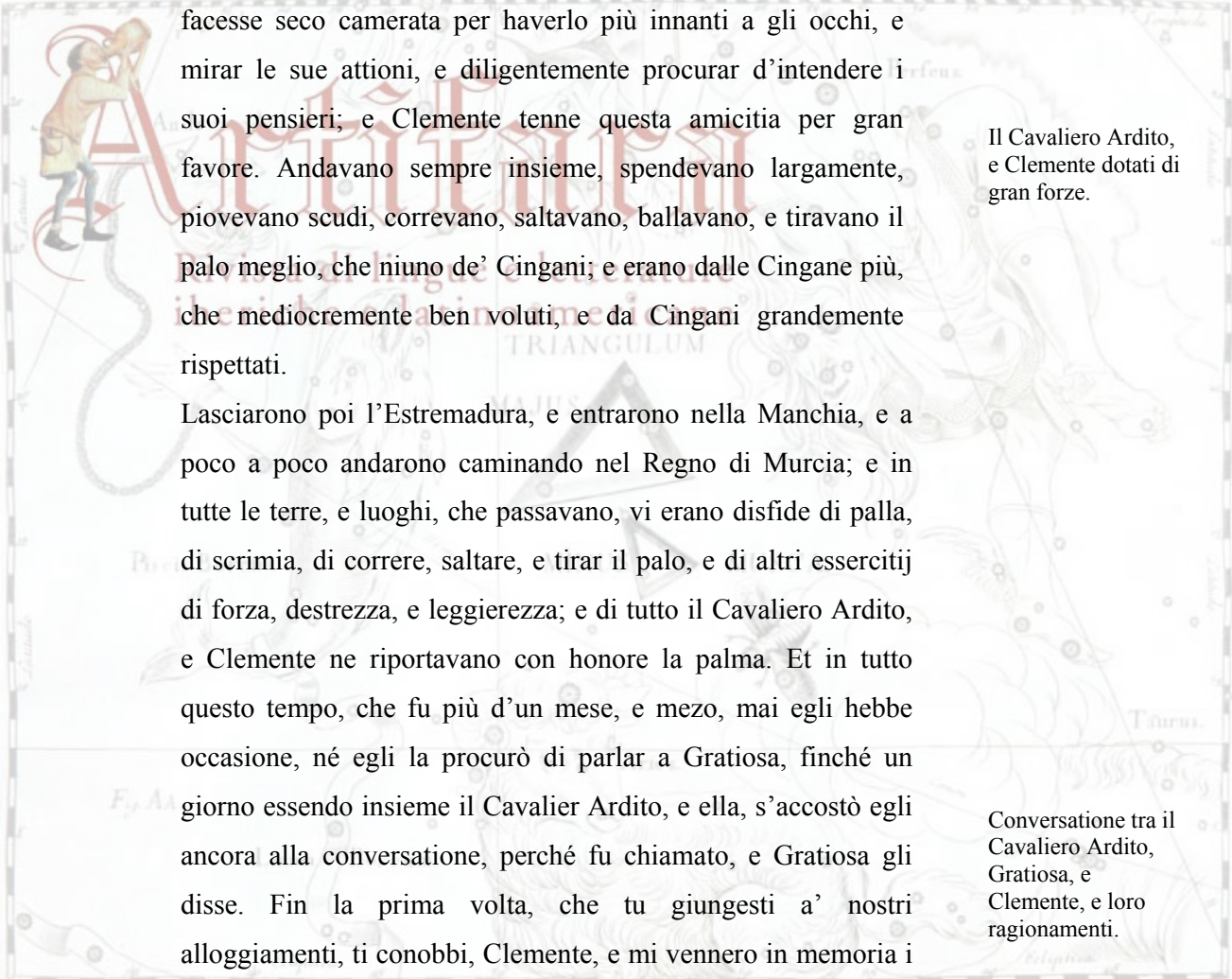
Tra il Cavaliero Ardito, Clemente il morsicato, e Gratiota la bella Cinganetta passano diversi ragionamenti amorosi, et a vicenda cantano bellissime canzoni Castigliane. Si racconta lo sfortunato caso del Cavaliero, che sfuggendo la sfacciataggine di una Donna, e per difesa d'honore uccise un huomo, e ne fu carcerato.

I Cingani, che già sapevano che il giovane haveva danari in buona quantità, con facilità lo riceverono in sua compagnia, e s'offerirono di guardarlo, e occultarlo tutto il tempo, ch'egli volesse; e deliberarono di torcere il viaggio a mano sinistra, e entrare nella Manchia patria di Don Quisoto nel Regno di Murcia: Poscia chiamarono il giovane, e gli diedero conto di quello, che pensavano far per lui. Egli gli ringratiò, e diede loro cento scudi d'oro, acciò gli dividessero fra tutti; con questo donativo restarono molto inteneriti, e affettionati verso di lui; perché l'oro fa gran cose: Solo a Gratiota non piacque molto, che Don Sancho con loro restasse, (che così disse il giovane che si chiamava:) Con tutto ciò i Cingani glielo mutarono chiamandolo Clemente, e così nell'avenire lo chiamarono sempre. Anco il Cavaliero Ardito rimase un poco di malavoglia, e non troppo sodisfatto, che fosse restato

Clemente il morsicato se ne rimane co' Cingani.

Clemente nella compagnia loro, parendogli, che con poco fondamento haveva lasciato i suoi primi disegni: ma Clemente, come se avesse saputo la sua intentione, fra l'altre cose, gli disse, che haveva caro di andare nel Regno di Murcia per esser vicino a Cartagena, dove se venissero galere, come egli credeva, che dovessero venire, potesse con facilità passare in Italia. Finalmente il Cavaliero Ardito volle, che Clemente facesse seco camerata per haverlo più innanti a gli occhi, e mirar le sue attioni, e diligentemente procurar d'intendere i suoi pensieri; e Clemente tenne questa amicitia per gran favore. Andavano sempre insieme, spendevano largamente, piovevano scudi, correvano, saltavano, ballavano, e tiravano il palo meglio, che niuno de' Cingani; e erano dalle Cingane più, che mediocrement ben voluti, e da Cingani grandemente rispettati.

Lasciarono poi l'Estremadura, e entrarono nella Manchia, e a poco a poco andarono caminando nel Regno di Murcia; e in tutte le terre, e luoghi, che passavano, vi erano disfide di palla, di scrimia, di correre, saltare, e tirar il palo, e di altri essercitij di forza, destrezza, e leggierezza; e di tutto il Cavaliero Ardito, e Clemente ne riportavano con honore la palma. Et in tutto questo tempo, che fu più d'un mese, e mezo, mai egli hebbe occasione, né egli la procurò di parlar a Gratosia, finché un giorno essendo insieme il Cavalier Ardito, e ella, s'accostò egli ancora alla conversatione, perché fu chiamato, e Gratosia gli disse. Fin la prima volta, che tu giungesti a' nostri alloggiamenti, ti conobbi, Clemente, e mi vennero in memoria i versi, che tu mi desti in Madrid: ma non volli dire cosa alcuna, per non sapere con che intentione tu venisti alle nostre stanze, e quando seppi della tua disgratia, mi rincrebbe nell'anima, e assicurassi il mio animo, che era molto turbato; pensando che si come vi erano nel Mondo de' Don Giovanni, che si mutavano in Cavalier Ardito, così vi potevano essere de' Don Sanchi, che



Il Cavaliero Ardito, e Clemente dotati di gran forze.

Conversazione tra il Cavaliero Ardito, Gratosia, e Clemente, e loro ragionamenti.

si mutassero in altri nomi. Ti parlo di questa maniera, perché il Cavaliero mi ha detto, d'haverti dato contezza dell'esser suo, e della causa, per la quale egli si sia fatto Cingano: e era il vero, che il Cavalier Ardito lo haveva fatto consapevole di tutta la sua historia, per poter comunicar con lui i suoi pensieri; e non pensare, che ti fusse di poco utile il conoscerti, poiché per mio rispetto, e per quello, ch'io dissi di te, si facilitò il darti alloggio, e riceverti nella nostra compagnia, dove piaccia a Dio, che ti succeda tutto il bene, che saprai desiderare.

Io voglio, che tu mi paghi questo buon desiderio con questo, che tu non rinfacci al mio Cavaliero la bassezza del suo intento, né gli dipingi, quanto non gli sia decente perseverare in questo stato: perciocché quantunque io credo, che sotto la chiave della mia volontà sia la sua; con tutto ciò mi rincrescerebbe molto di vederlo a mostrar segni, per minimi, che fussero, di qualche pentimento. A questo rispose Clemente: Non credere unica Gratirosa, che il Cavaliero Ardito con leggierezza d'animo mi habbia scoperto, ch'egli sia, prima lo conobbi io, e i suoi occhi mi scoprirono i suoi intenti. Prima io dissi a lui, ch'egli era, e prima indovinai la prigione della sua volontà, che mi accenni, e egli dandomi quel credito, che era ragione, ch'ei mi desse fidò il suo secreto nel mio e egli è buon testimonio, se lodai la sua determinatione, e l'impresa, alla quale si ha posto; che io non sono, o Gratirosa, di sì rozzo ingegno, che non conosca, fin dove si estenda la forza della bellezza, e la tua vi è più, perché passa i limiti di tutti i maggiori estremi, è sofficiente discolpa di maggiori errori, se pure si possono chiamar errori quelli, che si fanno per cause tanto potenti.

Ti ringratio, Signora, di quello, che per mio credito dicesti, e io penso di pagartelo in desiderare, che questi lacci amorosi habbiano felice fine, e che tu godi il tuo Cavalier Ardito, e egli godi Gratirosa, in conformità, e gusto de' suoi genitori;

Bellezza di Gratirosa
lodata.

accioché da sì bella congiuntione, noi veggiamo nel Mondo i più belli germi; che possa formar la natura. Questo io desidererò, Gratosia, e questo dirò sempre al tuo Ardito Cavaliere, e non cosa alcuna, che lo divertisca da' suoi ben collocati pensieri. Clemente disse tali parole con tanto affetto, che il Cavaliere stette in dubbio, se ciò le avesse detto come innamorato, o come uomo civile, e cortese: perciocché la

infernale infermità della gelosia è tanto delicata, e di tal sorte, che in un atomo si attacca alle più vane, e alte cose, e da niente s'appiglia al molto; e di quelle poi, che spettano alla cosa amata, l'amante si affatica, e dispera. Con tutto ciò egli non hebbe per tali parole gelosia confermata; fidandosi più nella bontà di Gratosia, che nella sua ventura; perché sempre gl'innamorati si tengono infelici, mentre che non conseguiscono quello, che desiderano. Insomma il Cavaliere Ardito e Clemente erano compagni e grandi amici, assicurando tutto la buona intentione di Clemente, e la saviezza, e prudenza di Gratosia, che mai non diede occasione al suo Cavaliere di haver gelosia.

Clemente aveva molti concetti da Poeta, come si conobbe ne' versi, ch'egli diede a Gratosia, e il Cavaliere Ardito ne aveva gusto, e amendue erano affezionati alla Musica. Occorse dunque, che essendo la compagnia alloggiata in una valle, quattro leghe lontano da Murcia, una sera essendo a sedere amendue, l'uno al piè di un Soghero, e l'altro a quello di una Quercia, per passar il tempo, e pigliar il fresco, cadauno con la sua Chitara invitati dal silenzio della notte, cominciando l'Ardito Cavaliere, e rispondendo Clemente, cantarono questi versi.

*Caval. Mira Clemente el estrellado velo,
Con que esta noche fria
Compite con el dia.
De luzes bellas adornando el Cielo:*

Effetti della gelosia.

Il Cavaliere Ardito,
e Clemente cantano
insieme a vicenda

*Y en esta semejanza,
Si tanto tu divino ingenio alcanza,
A quel rostro figura,
Donde assiste el extremo de hermosura.*

*Clem. Donde assiste el extremo de hermosura,
Y donde la Gratirosa
Honestidad hermosa*

*Con todo extremo de bondad se apura,
En un sujeto cabe,
Que no hay humano ingenio que le alabe,
Sino toca en divino,
En alto, en raro, en grave, y peregrino.*

*Caval. En alto, en grave, en raro, y peregrino,
Estilo nunca usado*

*Al cielo levantado,
Por dulce el mundo, y sin igual camino,
Tu nombre, ò Gitanilla.
Causando assombro, espanto, y maravilla
La fama yo quisiera,
Que le llevara hasta la octava Esfera.*

*Clem. Que le llevara hasta la octava Esfera,
Fuera decente, y justo,*

*Dando a los cielos gusto,
Quando el su nombre allà se oyera,
Y en la tierra causara,
Por donde el dulce nombre resonara
Musica en los oydos,*

Paz en las almas, gloria en los sentidos.

*Caval. Paz en las almas, gloria en los sentidos,
Se siente, quando canta
La Sirena, que encanta,
Y adormece a los mas apercebidos,
Y tal es mi Gratirosa,*



Que es lo menos, que tiene, ser hermosa,

Dulce regalo mio,

Corona del donayre, honor del brio.

Clem. Corona del donayre, honor del brio,

Eres bella Gitana,

Frescor de la mañana,

Zefiro blando en el ardiente Estio,

Rayo con que amor ciego

Convierte el pecho mas de nieve en fuego

Fuerza, que ansi la haze,

Que blandamente mata, y satisfaze.

Il libero, e il cattivo andavano dando segni di non finir tanto presto, se non avesse risuonato alle sue spalle la voce di Gratirosa, che havevano udito, e per udirla si tacquero, e senza muoversi prestandole una maravigliosa attentione l'ascoltarono. Ella con grandissima gratia cantò i seguenti versi, come se per risponder loro fussero stati fatti, non so se fussero improvvisi, o se in qualche tempo fussero stati composti; ma sia come si voglia Amore nel suo cuore gliegl'impresse, e ella così li cantò.

En esta empresa amorosa,

Donde el amor entretengo,

Por mayor ventura tengo,

Ser honesta, que hermosa.

La que es mas humilde planta,

Si la subida endereza,

Por gracia, o naturaleza

A los cielos se levanta,

En este mi baxo cobre,

Siendo honestidad su esmalte,

No hay buen deseo que falte,

Ni riqueza que no sobre.

Canzone cantata da
Gratirosa.

*No me causa alguna pena,
 No quererme, ò no estimarme,
 Que yo pienso fabricarme
 Mi suerte, y ventura buena.
 Haga yo lo que en mi es,
 Que a ser buena me encamine,
 Y haga el cielo, y determine
 Lo que quisiere despues.
 Quiero ver si la belleza
 Tiene tal prerogativa,
 Que me encumbre tan arriba,
 Que aspire a mayor alteza.
 Si las almas son yguales,
 Podrà la de un labrador
 Ygualarse por valor
 Con las que son Imperiales,
 De la mia lo que siento
 Me sube al grado mayor;
 Por que Magestad, y Amor
 No tienen un mismo asiento.*

Qui Gratiola diede fine al suo canto, e il Cavalier Ardito, e Clemente si levarono per riceverla. Si fecero tra loro tre discreti ragionamenti, e Gratiola nel suo parlare scoprì il suo giudizio, la sua honestà, e la sua acutezza, di tal maniera, che in Clemente la intentione del Cavaliero trovò discolpa, che fin'allhora non l'haveva ancor trovata, attribuendo più alla sua gioventù, che a prudenza la sua precipitosa determinatione. Quella mattina si levarono gli alloggiamenti, e andarono ad alloggiare in un luogo della giurisdittione di Murcia, tre leghe dalla Città, dove successe al Cavalier Ardito una disgratia, che lo pose a pericolo di perdere la vita, e fu questa: che havendo dato al Governatore di quel luogo alcuni vasi, e presenti

Historia amorosa
 tragicomedia del
 Cavaliero Ardito.

d'argento per sicurezza, che non haverebbono rubbato sotto la sua giurisdittione, come era la loro usanza, Gratiosa, sua Avola, e Christina con altre due Cinganette, e Clemente, e il Cavaliere alloggiarono in casa d'una vedova ricca, la qual havea una figliuola di età di diecisette, o diciotto anni, assai più licentiosa, che bella, e per maggior segni si chiamava Margarita di Aiala.

Questa havendo veduto a ballare le Cingane, e Cingani, il diavolo la prese in modo, ch'ella s'innamorò del Cavallero tanto fortemente, che propose di dirglielo, e prenderlo per marito, s'egli volesse, ancorché gli havessero ciò vietato tutti i suoi parenti; e così cercò congiuntura di dirglielo, e trovollo in un cortile, dov'egli era entrato a ricercare due poledri.

Accostossi a lui, e in fretta, per non esser veduta, gli disse: Cavaliere (perché già ella sapeva il suo nome) io sono donzella, e ricca, e mia madre non ha altro figliuolo, che me, e questa casa è sua, e oltre di questo ha molte vigne, e altre quattro case, mi è parso bene, se mi vuoi per isposa a te sta il rispondermi presto, e se sei discreto restati qui, e vedrai, che allegra vita faremo.

Restò maravigliato l'Ardito Cavaliere della risoluzione di Margarita, e con quella prestezza, ch'ella richiedeva, le rispose; Signora donzella io ho dato parola di ammogliarmi; e i Cingani non si ammogliano, se non con Cingane. Iddio vi dia ogni bene,

e felicità per la gratia, che mi volevate fare, della quale io non son degno. Stete Margarita in punto di cader morta per l'aspra risposta del Cavaliere; al quale haverebbe soggiunto altre parole, se non avesse veduto, che entravano nel cortile altre Cingane. Usci di quel luogo mesta, e turbata, e volentieri si sarebbe vendicata, se avesse potuto. Il Cavalier Ardito, come discreto deliberò di allontanarsi da quella occasione, che 'l diavolo gli offeriva; perché ben vide ne gli occhi di Margarita, che anco senza i lacci matrimoniali, se gli sarebbe consegnata tutta a quello, ch'egli avesse voluto, e non volle esporsi solo, e

L'Ardito Cavaliere dimostra gran costanza, fedeltà, e prudenza.

Donna pazza quale.

a piede in quello steccato, e così chiese a tutti i Cingani, che quella sera si partissero di quel luogo. Eglino, che sempre l'ubbidivano, così fecero subito, e quella sera si partirono. Margarita veggendo, che nel partirsi il Cavaliero se ne portava seco la metà dell'anima sua, e che non gli restava tempo da sollecitare il compimento de' suoi desiderij, deliberò di trovar modo di farlo restar per forza, poichè non poteva altrimenti, e così con la industria, sagacità, e secreto, che il suo mal intento gl'insegnò, pose fra alcune robbe del Cavalier Ardito, ch'ella benissimo conobbe per sue, alcuni ricchi coralli, e due tazze d'argento con altre cosette di valore, e appena erano usciti di quella habitatione, quando ella cominciò a gridare, che quei Cingani gli havevano rubate le sue gioie; alle cui voci venne la Corte, e tutta la gente del popolo.

Donna sagace, e suoi inganni.

I Cingani tutti giuravano, che nessuna cosa havevano rubata, e che havevano votato tutti i sacchi de' suoi alloggiamenti. Di questo si alterò molto la Cingana vecchia, temendo, che in quello scrutinio non si manifestassero le gioie di Gratiola, e i vestimenti di D. Gio: ch'ella con gran cura, e diligenza guardava. Ma la buona Margarita rimediò a tutto con molta brevità: perciocché al secondo invoglio che guardavano ella dimandò qual era quello del Cingano ballarino, ch'ella lo havea veduto entrare nella sua camera due volte, e che potrebbe essere, che quello le avesse rubate. Intese il Cavaliero Ardito, che per lei lo diceva, e ridendosene disse: Signora, questa è la mia salvarobba, o valiggiata, che dimandar la vogliate. Quivi, disse Margarita, sarà il furto: e egli rispose. Se in essa trovate quello vi manca, io voglio pagarvelo a sette doppi, oltre a sottoponermi al gastigo, che la legge dà a ladri. Corsero subito i ministri di giustizia a svaligiare, e ricercare quelle sue robbe; e a poche volte trovarono il furto, del che restò tanto spaventato il Cavaliero, e come fuori di sé, e fatto tutto immobile, pareva, che divenuto fusse di pietra. Non fu dunque vano il mio

sospetto, disse allhora Margarita: guardate Signori, come sotto si leggiadra faccia vi si cuopre un sì gran ladro?

Il Giudice del luogo, ch'era presente, cominciò a dire mille ingiurie al Cavaliero, e a tutti i Cingani, chiamandogli pubblici ladri, e assassini da strada. A tutto taceva il Cavaliero, sospeso, e pensoso, e non si poteva imaginare il tradimento di Margarita. Mare, Femina, e Fuoco, sono tre male cose. In

Proverbio.

questo mentre si accostò a lui un soldato bizzarro nipote del Giudice, il quale gli disse. Non vedete, come è restato il Cingano, ladron vecchio nel rubare? Giuocherei io, ch'ei vorrà negare il furto, ancorché se gli habbia trovato nelle mani. Tutti meritate la galera, canaglia: guardate se questo picaro vigliacco non sarebbe stato meglio al remo, servendo a sua Maestà, che andar ballando di luogo in luogo, e rubando di hosteria in monte. Assè da soldato, che sto per dargli un buffettone, e gettarmelo a' piedi; il che dicendo, senza altro dire, alzò la mano, e gli diede una guanciata a braccia, e mano aperta, e così gagliarda, che lo fece ritornar in sé, e gli fece venire a memoria, ch'egli non era il Cingano Cavalier Ardito; ma ben si Don Giovanni, vero, e arditissimo Cavaliero; percioché subito assali il soldato con molta prestezza, e gli tolse per forza la propria spada del fodero, e gliela infoderò nel corpo, gettandolo morto a terra. All' hora si levò un grandissimo grido del popolo, e sdegnossi fuor di modo il Giudice; e la bella Gratosia divenne scolorita, e come morta; per il che molto si turbò il Cavaliero, rincrescendogli nell'anima di vederla angosciata a quel modo. Tutti ricorsero alle arme, e andavano alla volta dell'homicida. Crebbe la confusione, e molto più le grida; e l'Ardito Cavaliero, per soccorrere nell'affannoso accidente di Gratosia, lasciò di far sua difesa. E volle la sorte, che Clemente non si trovò presente all'infelice successe; perché con le bagaglie era già uscito della Terra.

Il Cavalier Ardito uccide un soldato, e perché.

Finalmente tanti vennero sopra il Cavalier Ardito, che lo

Il Cavalier Ardito è fatto prigionie.

presero, e lo incatenarono, con due molto grosse catene. Il Giudice haverebbe voluto farlo subito impiccare, se fusse stato in suo potere; ma egli doveva mandarlo a Murcia, per esser il luogo della sua giurisdittione; dove non lo condussero fin' all'altro giorno: e per quel poco tempo, che restò in quella Terra, egli patì molti martirij, e gran vituperij, che lo sdegnato Giudice, e suoi ministri, e tutti quelli della Terra gli fecero.



CAP. XXVI.

Incatenato, e con sprezzo è condotto legato a Murcia il Cavaliero ardito; Gratirosa giamai l'abbandona: Seguono varij accidenti: Gattina Cingana vecchia iscuopre al Governatore Gratirosa esser sua figlia, et il Cavaliero esser personaggio illustre; et finalmente si celebrano le nozze con festa di tutta la Città.

Il Giudice fece prendere tutti quei Cingani, e Cingane, che poté; perché la maggior parte fuggirono, e fra loro Clemente, che temé di esser colto, e scoperto. Con Giudice irato la non si può vincere né impattare. Finalmente con un sommario dell'informazione del caso, e con un gran gregge di Cingani raccolti, il Giudice, e i suoi ministri, con altra gente armata, entrarono in Murcia; fra quali era Gratirosa, e il povero Cavalier Ardito, anzi troppo ardito, tutto carico di catene sopra un mulo, e con le manette alle mani, e ceppi a' piedi stranamente legati. Tutta Murcia usciva delle case per vedere i prigionieri; perché già si havea havuta notitia della morte del soldato. Ma tanto grande parve a tutta la Città la bellezza di Gratirosa, che nessuno la mirava, che non la benedicesse, e venne la nuova della sua bellezza alle orecchie della moglie del Sig. Governatore, la quale per curiosità, e voglia di vederla fece sì, che il Sig. Governatore suo marito comandasse, che quella Cinganetta non entrasse nella prigione, e tutti gli altri vi fossero posti; e il Cavalier Ardito fu posto in una oscura, e stretta carcere, la cui oscurità, e il mancamento della luce di Gratirosa, lo trattarono di maniera, che ben credeva di non uscirne, se non per andar alla sepoltura. Condusero Gratirosa, con sua Avola alla Signora Governatora, accioché la vedesse: la quale subito veduta, disse: Con ragione la lodano per bella, e accostandosele, abbracciolla teneramente, e non si satiava di mirarla; e domandò a sua Avola, che età poteva avere quella fanciulla. Quindici anni, rispose la Cingana, e due mesi poco

Proverbio.

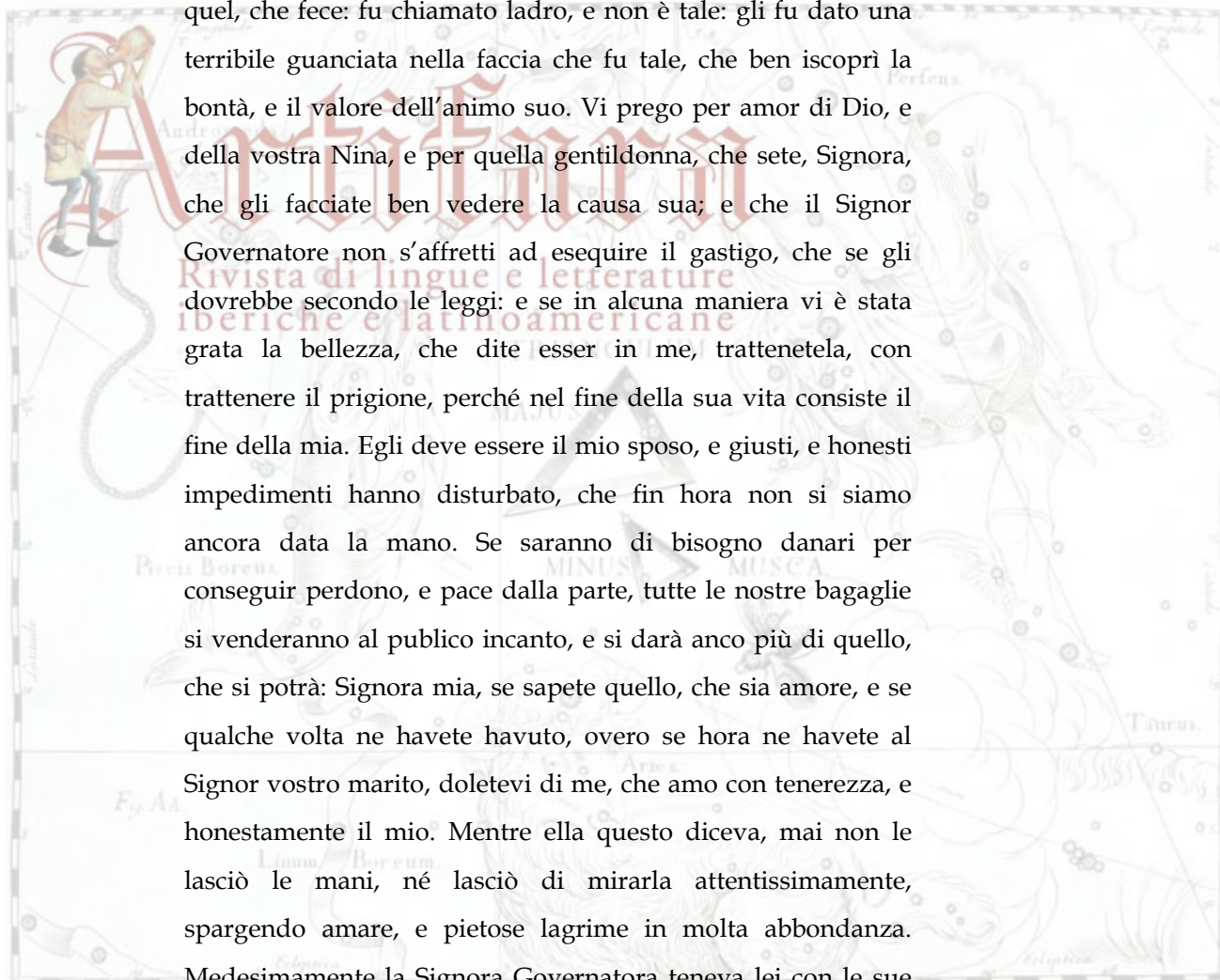
Il Cavaliero Ardito è condotto prigioniero con Gratirosa a Murcia.

La moglie del Governatore di Murcia volle vedere Gratirosa e quello, che con lei avvenne.

più, o meno.

Tanti ne haverebbe hora (disse allhora la Governatora) la infelice mia Costanza: Oimè, che questa fanciulla mi ha rinovata la memoria della mia disgratia. Allhora Gratosia prese le mani della Signora Governatora, e baciandogliele molte, volte, gliele bagnava con lagrime, dicendole: Signora mia il Cingano prigione non ha colpa, perché fu provocato a fare quel, che fece: fu chiamato ladro, e non è tale: gli fu dato una terribile guanciata nella faccia che fu tale, che ben iscoprì la bontà, e il valore dell'animo suo. Vi prego per amor di Dio, e della vostra Nina, e per quella gentildonna, che sete, Signora, che gli facciate ben vedere la causa sua; e che il Signor Governatore non s'affretti ad eseguire il gastigo, che se gli dovrebbe secondo le leggi: e se in alcuna maniera vi è stata grata la bellezza, che dite esser in me, trattenetela, con trattenere il prigione, perché nel fine della sua vita consiste il fine della mia. Egli deve essere il mio sposo, e giusti, e honesti impedimenti hanno disturbato, che fin hora non si siamo ancora data la mano. Se saranno di bisogno danari per conseguir perdono, e pace dalla parte, tutte le nostre bagaglie si venderanno al publico incanto, e si darà anco più di quello, che si potrà: Signora mia, se sapete quello, che sia amore, e se qualche volta ne havete havuto, overo se hora ne havete al Signor vostro marito, doletevi di me, che amo con tenerezza, e honestamente il mio. Mentre ella questo diceva, mai non le lasciò le mani, né lasciò di mirarla attentissimamente, spargendo amare, e pietose lagrime in molta abbondanza. Medesimamente la Signora Governatora teneva lei con le sue mani, mirandola con non minore attenzione, e quasi con non poche lagrime. In questo mentre giunse il Signor Governatore, e trovando sua moglie, e Gratosia tanto piangenti, e tanto strettamente attaccate per le mani, restò molto suspeso, sì del pianto, come della bellezza della fanciulla. Dimandò la causa di tal dolore; Gratosia allhora lasciò le mani della Signora Governatora, e lasciandosi cader ginocchioni a terra s'attaccò a'

Gratosia prega per
la salute del
Cavaliero.



piedi del Governatore, dicendo: Signore, misericordia, misericordia: se 'l mio sposo muore, sono morta anch'io. Egli non ha colpa; sia data a me la pena: e se questo non si può ottenere, almeno si trattenga l'ispedirlo, finché si procurino, e si cerchino i mezzi possibili per il suo rimedio, che potrebbe essere, che a quello, che non peccò di malitia, il Cielo mandasse la salute per gratia.

Con una nuova sospensione d'animo restò il Governatore udendo le discrete parole della Cinganetta; e se non si fusse ritenuto per non dare indicio di debolezza, l'haverrebbe accompagnata nelle sue lagrime. In questo mentre la Cingana vecchia stava considerando molte grandi, e diverse cose; e in capo di questa sospensione, e imaginationi, disse. In gratia le signorie vostre mi aspettino un poco, ch'io farò, che questi pianti si convertiranno in riso, e molto lieto, ancorché mi costasse la vita: e così con leggiero passo uscì di dov'era, lasciando quelli, ch'erano presenti, confusi per quello, che detto haveva. In tanto, ch'ella tornava, Gratosia non lasciò le lagrime, né i prieghi, accioché si prolungasse la causa del suo sposo, con intentione di avisare a suo padre, che venisse a far la sua difesa. Ritornò la Cingana con un picciolo coffanetto sotto il braccio: e disse al Signor Governatore, che con la Signora sua moglie insieme con lei entrassero in una camera, c'haveva gran cose da dir loro in secreto. Il Governatore credendo, che ella volesse scoprire qualche furto de' Cingani per haverlo propitio nella causa del prigioniero, subito si ritirò con lei, e con sua moglie in una sua camera, dove la Cingana inginocchiatasi innanzi a loro, disse: Se le buone nuove, ch'io voglio darvi, signori, non meritassero di conseguir per buona mano il perdono di un grande mio peccato, sono qui per ricevere il gastigo, che mi vorrete dare. Ma avanti, che lo confessi: voglio, signori, che mi diciate, se conoscete queste gioie; e aprendo il coffanetto, dove erano quelle di Gratosia, le pose in mano al Governatore, il quale vide quelle gioiette puerili; ma non s'immaginò all'hora quello che potessero

La Cingana vecchia
iscopre al
Governatore
Gratosia essere sua
figlia, e ciò come.

significare: le guardò anco la Governatora; ma ne anco ella s'accorse di cosa alcuna; solo disse; Questi sono adornamenti di qualche picciola creatura. Così è, disse la Cingana, e di che creatura siano lo dice questo scritto, che è in quella carta piegata. Subito lo aprì il Governatore, e trovò, che diceva: Chiamavasi la puttina Donna Costanza di Azevedo, e di Menesse: sua madre Donna Ghiomar di Menesse, e suo padre Don Fernando di Azevedo Cavaliere dell'habito di Calatrava; sparì il giorno dell'Ascensione del Signore, alle otto hore della mattina, dell'anno millecinquecento, e novanta cinque. La fanciulla portava adosso questi ornamenti, che sono risposti in questo coffanetto.

Non hebbe appena udite le parole scritte nella carta la Governatora, quando riconobbe gli ornamenti, i quali prese, e se gli pose alla bocca, e dando a quelli infiniti baci, cadde come morta a terra. Corse a lei il Governatore innanti, che dimandasse alla Cingana di sua figliuola, e havendola aiutata a levarsi da terra, tornò in sé, e disse: Buona donna, più tosto Angelo, che Cingana; dove è la creatura, di cui erano queste gioie. Dove, Signora? In casa vostra l'havete. Quella giovanetta, che vi cavò le lagrime da gli occhi, è dessa; e senza dubbio ella è vostra figliuola, che io la rubai in Madrid in casa vostra il dì, e hora, che dice questa carta.

Udendo questo la turbata Signora, cavossi le pianelle, e con prestezza correndo andò nella Sala, dove haveva lasciata Gratosia, e trovolla, che circondata dalle sue donzelle, e serventi, seguitava a piangere, e diritta corse a lei, e senza altro dirle, con gran fretta, le sbottonò il petto, e guardò, se haveva sotto la mamella sinistra un picciolo segno, come un porro bianco, col quale ella era nata, et trovollo già grande, perché crescendo ella, col tempo era cresciuto anco il porro. Dopo con la medesima celerità la scalzò, e scoprì un piede di neve, e d'avorio, fatto al torno, e vide in esso quello, che cercava; cioè, i due diti ultimi del piè destro attaccati l'uno con l'altro con un pochetto di carne, la quale quando era picciola mai non le

vollero tagliare, per non darle dolore. Il petto, le dita del piede, le gioie, il giorno trovato scritto del furto, la confessione della Cingana, e l'alteratione, che havevano ricevuto suo padre, e sua madre, quando la videro, con ogni verità confirmarono nell'animo del Governatore, e di sua moglie gratiosa era confusa, non sapendo la causa, perché si havessero usate con lei tali diligenze, e tanto più veggendosi fra le braccia della Governatora, che le dava mille baci. Giunse finalmente Donna Ghiomar con la Gratirosa carica alla presenza di suo marito, e trasferendola dalle sue braccia a quelle del Governatore gli disse. Ricevete, Signore, la vostra figlia Costanza, che è questa senza dubbio: e non ne dubitate Signore in modo alcuno, che i segni de' due diti attaccati insieme, e quello del petto si trovano in lei, e io gli ho veduti, e di più me lo dice l'animo fin da quel punto, che i miei occhi la videro. Non ne dubito, rispose il Governatore, tenendo nelle sue braccia Gratirosa, perché i medesimi affetti ho sentiti nell'animo mio, che voi nel vostro, e di più, come potevano congiungersi insieme tante puntualità, se non fusse stato per miracolo? Tutta la gente di casa era confusa; dimandando l'uno all'altro, che cosa poteva esser quella, e tutti credevano cose molto lontane dal vero: perciocché, chi si sarebbe imaginato, che la Cinganetta fusse figliuola de' loro padroni? Il Governatore disse a sua moglie, e a sua figliuola, e alla Cingana vecchia, che quel caso stesse secreto, finché egli lo manifestasse; e disse anco, ch'egli perdonava alla vecchia l'aggravio, che gli haveva fatto in rubargli l'anima, poiché la ricompensa di havergliela ritornata maggior buona mano meritava; e che solo gli rincreseva, che sapendo ella le qualità di Gratirosa, l'havesse sposata con un Cingano, e di più con un ladro, e homicida.

Ah, Signor mio, disse all'ora Gratirosa, ch'egli non è Cingano, né ladro, e se bene è homicida, lo fu di colui, che gli levò l'honore, e non poté far di meno, che non mostrasse, chi egli era, e non l'ammazzasse. Come, figliuola mia disse Donna Ghiomar, non è egli Cingano? Dunque non è egli di costoro

Gratirosa difende il Cavaliero Ardito, e rivela chi egli sia.

compagno? All'ora la Gattina Cingana vecchia narrò brevemente la historia dell'Ardito Cavaliero, dicendo, che era figliuolo di Don Francesco di Carcamo, Cavaliero dell'habito di San Iacopo, e che si chiamava Don Giovanni di Carcamo, Cavaliero pure del medesimo habito, i cui vestiti ella haveva, essendole restati, quando gli mutò in quelli di Cingano. Raccontò anco il concerto, che tra Gratiosa, e Don Giovanni era stato fatto di aspettare due anni di approbatione per isposarsi, o no; e disse, quale fusse la honestà di amendue, e la grata conditione di Don Giovanni. Tanto si maravigliarono di questo, quanto dell'haver trovata la figliuola. Udendo ciò il Governatore comandò alla Cingana, che andasse per i vestiti di Don Giovanni. Ella così fece, e ritornò con un altro Cingano. Mentre, ch'ella andava, e ritornava, il padre, e madre di Gratiosa le fecero cento mille dimande, alle quali ella rispose con tanta discretione e gratia, che ancorché non l'avessero conosciuta per figliuola, sarebbero restati di lei innamorati; le dimandarono tra l'altre cose, se haveva alcuna affettione a Don Giovanni. Rispose che non altra, che quella, alla quale l'haveva obligata il dover esser grata ad uno, che haveva dovuto humiliarsi ad esser Cingano per amor suo: con tutto ciò, disse, che la sua volontà non si sarebbe estesa ad altro più, che a quello, che da' suoi genitori le fusse stato comandato. Taci, figliuola Gratiosa, disse suo padre (che questo nome di Gratiosa voglio, che ti resti in memoria della tua perdita, e del tuo ritrovamento) che io, come tuo padre, mi prendo il carico di porti in stato, che non disdica da quella, che tu sei.

Sospirò Gratiosa, udendo questo, e sua madre, come donna di giudizio, intese, che sospirasse per esser innamorata di Don Giovanni, e disse a suo marito: Signore essendo Don Giovanni di Carcamo Cavaliero tanto principale, come è, e amando tanto nostra figliuola, parmi, che non sarebbe male dargliela per isposa. A cui egli rispose. Solo hoggi l'habbiamo trovata, e volete, che già la perdiamo? Godiamola per qualche tempo; perciocché maritandola, ella non sarà più nostra, ma di suo

marito. Havete ragione Signore, disse ella; ma date ordine di cavar di prigione Don Giovanni, che deve essere in qualche cattiva carcere. Vi sarà, disse Gratiola percioché ad un ladro uccisore, e sopra il tutto Cingano, non haveranno dato migliore stanza. Io voglio andare a vederlo, come se andassi per fargli confessare il furto, rispose il Governatore, e di nuovo v'incarico Signora, che facciate in modo, che nessuno sappia questa historia, finché io non voglia: Et abbracciata Gratiola, se ne andò alla carcere, e entrò, dove era Don Giovanni, e non volle che alcuno entrasse con lui. Trovollo con ambedue i piedi in un ceppo, e con le manette alle mani, e che non gli havevano ancora levate le catene d'adesso. La stanza era oscura; ma egli fece aprire un luminale, per dove entrava un poco di luce, ancorché molto scarsa, e quando lo vide, gli disse: Come sta questa buona pezza di carne? Così havessi io nelle mani quanti Cingani sono in Spagna per finirgli tutti in un giorno, come Nerone voleva fare di Roma, con un colpo solo.

Sapete ladrone, ch'io sono il Governatore di questa Città, e che vengo per sapere da me a voi, s'è vero, che sia vostra sposa una Cingana, ch'era con voi altri? Udendo questo il Cavalier Ardito s'imaginò, che il Governatore si fusse innamorato di Gratiola, percioché la gelosia è tanto sottile, che entra per gli corpi senza rompergli, appartargli né dividergli; con tutto ciò egli rispose.

S'ella ha detto, ch'io sono suo sposo, ha detto più che verità, e se ha detto che non lo sono, medesimamente ha detto la verità; percioché non è possibile, che Gratiola dica bugia. E' ella tanto verace? Disse il Governatore; non è poco per esser Cingana.

Ella, o giovane, mi ha detto, ch'è vostra sposa; ma che non vi ha ancora data la mano. Ha saputo, che per la vostra colpa havete da morire; e mi ha pregato, che avanti la vostra morte la facci sposare con voi, perché vuole honorarsi di restar vedova di un sì gran ladrone, come sete voi. Faccialo dunque Vostra Signoria, Signor Governatore, rispose egli, come essa vi supplica, che purché io sia sposato con lei, anderò contento all'altra vita, partendomi da questa con nome di esser suo.

Il Governatore di Murcia visita in carcere il Cavaliero Ardito, e quello che seco successe.

Gelosia, sottilezza quale.

Molto la dovete amare, disse all'ora il Governatore. Tanto, rispose il prigioniero, che nessuno potrebbe esprimerlo. Signor Governatore, vi prego, che la mia causa presto s'ispedisca. Io ammazzai quello, che volle levarmi l'honore, e amo in estremo quella Cinganetta; e morirò contento, se muoio in sua gratia, e so, che non ci ha da mancare quella di Dio, poichè amendue ci habbiamo osservato l'un l'altro con ogni honestà, e con puntualità quello, che ci promettemmo. Dunque questa notte manderò per voi, disse il Governatore, e nella mia casa vi sposarete con Gratosetta, e dimani a mezzo giorno sarete appeso ad una forca, con che io haverò fatto quello, che richiede la giustitia, e sodisfatto al desiderio di amendue. Il Cavaliero Ardito lo ringraziò; e il Governatore tornò a casa sua, e diede conto a sua moglie di quello, che con Don Giovanni haveva trattato, e di altre cose, che pensava fare.

Nel tempo, ch'egli fu alla carcere, Gratosia raccontò a sua madre tutto il corso della sua vita, e come sempre haveva creduto esser Cingana, e nipote di quella vecchia; ma però, ch'ella s'haveva sempre stimata molto più di quello, che dall'esser Cingana s'aspettava. Sua madre le dimandò che le dicesse la verità, s'ella amava Don Giovanni di Carcamo? Ella con vergogna, e con gli occhi volti a terra, disse, che per haver considerato se esser Cingana, e che migliorava la sua sorte maritandosi con un Cavaliero così principale, come Don Giovanni di Carcamo, e per haver veduto per isperienza la sua buona conditione, e honesto procedere, alcune volte lo haveva mirato con occhi affettionati; ma che in risoluzione già haveva detto, che non haveva altra volontà, che quella, ch'essi havessero voluto. Venne la notte, e essendo quasi le quattro hore, fu cavato il Cavalier Ardito dalla carcere, senza le manette, e scilto da ogni altro legame, eccetto di una gran catena, che fin a'piedi tutto il corpo gli cingeva. Egli giunse al palazzo a questo modo, senza esser da alcuno veduto, fuor che da quelli, che lo conducevano a casa del Governatore, e con silentio lo fecero entrare in una camera, dove lo lasciarono solo.

Non stette molto, che ivi entrò un Prete, che gli disse, che si confessasse, perch'egli haveva da morire il giorno seguente. Al che rispose l'Ardito Cavaliere. Molto volentieri mi confessarò; ma come non mi sposano prima? Et se mi hanno da sposare, certo, che è molto cattivo il letto nuttiale, che mi aspetta. Donna Ghiomar, che tutto questo sapeva, disse a suo marito, ch'erano troppo acuti gli affanni, che si davano a Don Giovanni, che gli moderasse, perché haverebbe potuto perdere la vita per quelli.

Il Cavaliere Ardito è condotto in casa del Governatore, e a che fare.

Parve questo buon consiglio al Governatore, e così entrò a chiamar quello, che lo confessava, e gli disse, che prima havevano da farsi sposare il Cingano con la Cingana, e che doppo si sarebbe confessato, e che in tanto si raccomandasse a Dio di tutto cuore, che molte volte suole piovere le sue misericordie nel tempo, che sono più perdute le speranze.

All'ora si fece venire il Cavaliere Ardito in una Sala, dove erano solamente Donna Ghiomar, il Governatore, Gratiosa, e due fidati servitori di casa; ma quando Gratiosa vide Don Giovanni cinto con una sì gran catena, con la faccia scolorita, e gli occhi con segni di haver pianto, se gli coprì il cuore, e si appoggiò al braccio di sua madre, che era appresso a lei, la quale abbracciandola, le disse: Ritorna in te, Nina cara, che tutto quello, che vedi, ha da ridondare in tuo gusto, e consolatione. Ella, che non sapeva tutto quello, ch'essi havevano trattato, non sapeva ne anco consolarsi: e la Cingana vecchia era tutta turbata, e i circostanti stavano sospesi aspettando il fine di quel caso.

Gratiosa tutta addolorare, e perchè.

Il Governatore disse all'ora al Cappellano: Questo Cingano e questa Cingana sono quelli, che havete da sposare. Questo io non potrò fare, rispose egli, se non precedono prima le circostanze, che per tal caso si richiedono. Dove si sono fatte le ammonitioni? Dove è la licenza del mio superiore, accioché si possa fare lo sposalitio? Questa, rispose il Governatore, è stata innavertenza mia ma farò, che il Vicario lo dia. Dunque, soggiunse egli, finché io non la vegga, questi Signori mi perdonino, che non posso farvi altro; e senza replicar altre

parole, uscì di casa, accioché non succedesse qualche scandalo, e lasciò tutti confusi. Il Cappellano ha fatto molto bene, disse all'ora il Governatore, e potrebbe essere, che questa fusse providenza del Cielo, accioché il supplicio dell'Ardito Cavaliere si prolunghi, perché in effetto egli deve sposarsi con Gratosia, e prima devono precedere le ammonitioni; onde si darà tempo al tempo, che suole dare dolce riuscita a molte amare difficoltà; con tutto ciò io vorrei sapere dal Cavaliere Ardito, se per aventura la sorte incaminasse bene i suoi successi, di modo, che senza questi travagli, e turbationi si trovasse sposo di Gratosia; se si terria per felice, o come il Cavaliere Ardito, o come Don Giovanni di Carcamo. Quando il Cavaliere Ardito udì nominarsi per lo suo nome, disse: Poiché Gratosia non ha potuto contenersi ne' limiti del silentio, e ha manifestato chi io sono, dico, che ancorché io fussi Monarca del Mondo, haverei per gran ventura haverla per mia sposa, e stimerei tanto questa gratia, che porrei termine a' miei desiderij, senza più desiderare altro bene, se non quello del Cielo. Per questo buon animo dunque, che havete mostrato, Signor Don Giovanni di Carcamo, a suo tempo farò, che Gratosia sia vostra legitima consorte, e hora ve la do, e consegno, acciò ne habbiate certa speranza, per la più ricca gioia di casa mia, della vita, e dell'anima mia, e stimatela quanto dite; perché dandovi per isposo a Gratosia, vi do a Donna Costanza di Menesse mia, unica figliuola, la quale se vi agguaglia nell'amore, non vi disdice punto nel lignaggio. Attonito restò Don Giovanni udendo simili parole, e l'amore, che gli mostrava il Governatore, e in breve parole Donna Ghiomar raccontò la perdita di sua figliuola, e come l'haveva trovata, con i certissimi segni, che la Cingana vecchia haveva dati del suo furto; della qual cosa Don Giovanni restò molto più stupido, attonito, e pieno di meraviglia. Per il che pieno di grandissima e inestimabile allegrezza abbracciò i suoi suoceri; chiamollì Padri, e Signori suoi; baciò le mani a Gratosia, la quale con lagrime gli chiedeva le sue.

Si scoprono il Cavaliere, Gratosia, e quali i suoi genitori.

Qui si rompé il silentio, e la secretezza della cosa; uscì la nuova del caso con l'uscita de' servitori, che erano stati presenti: onde intesosi il caso dal Giudice Zio del morto, vide esser prese le strade della sua vendetta; poichè non haveva d'haver luogo il rigore della giustitia, per essequirla nel genero del Governatore Don Giovanni si vestì i vestiti da viaggio, che colà haveva portati la Cingana: e convertironsi le prigioni, e catene di ferro in libertà, e catene d'oro, e la mestitia de' Cingani presi in allegrezza; poichè il giorno seguente furono posti liberi in luogo sicuro. Il Zio del morto ricevette due mila ducati, che gli havevano promessi, acciochè desistesse dalla querela, e perdonasse a Don Giovanni: il quale non iscordandosi del suo compagno Clemente, lo fece cercare, ma non fu trovato, né poterono saper di lui cosa alcuna, fin che quattro giorni dopo si hebbe per nuova certa, ch'egli si era imbarcato supra una di due galere di Genova, che erano nel porto di Cartagene, le quali erano partite per Italia.

Essendosi divulgato così gran caso, venne la innamorata hospite, e scoprì alla giustitia, non esser vero il furto del Cavalier Ardito Cingano, e confessò il suo amore, e la sua colpa, alla quale non si diede pena alcuna, perciocché nell'allegrezza del trovamento de gli sposi, si sepeli la vendetta, e risuscitò la clemenza.

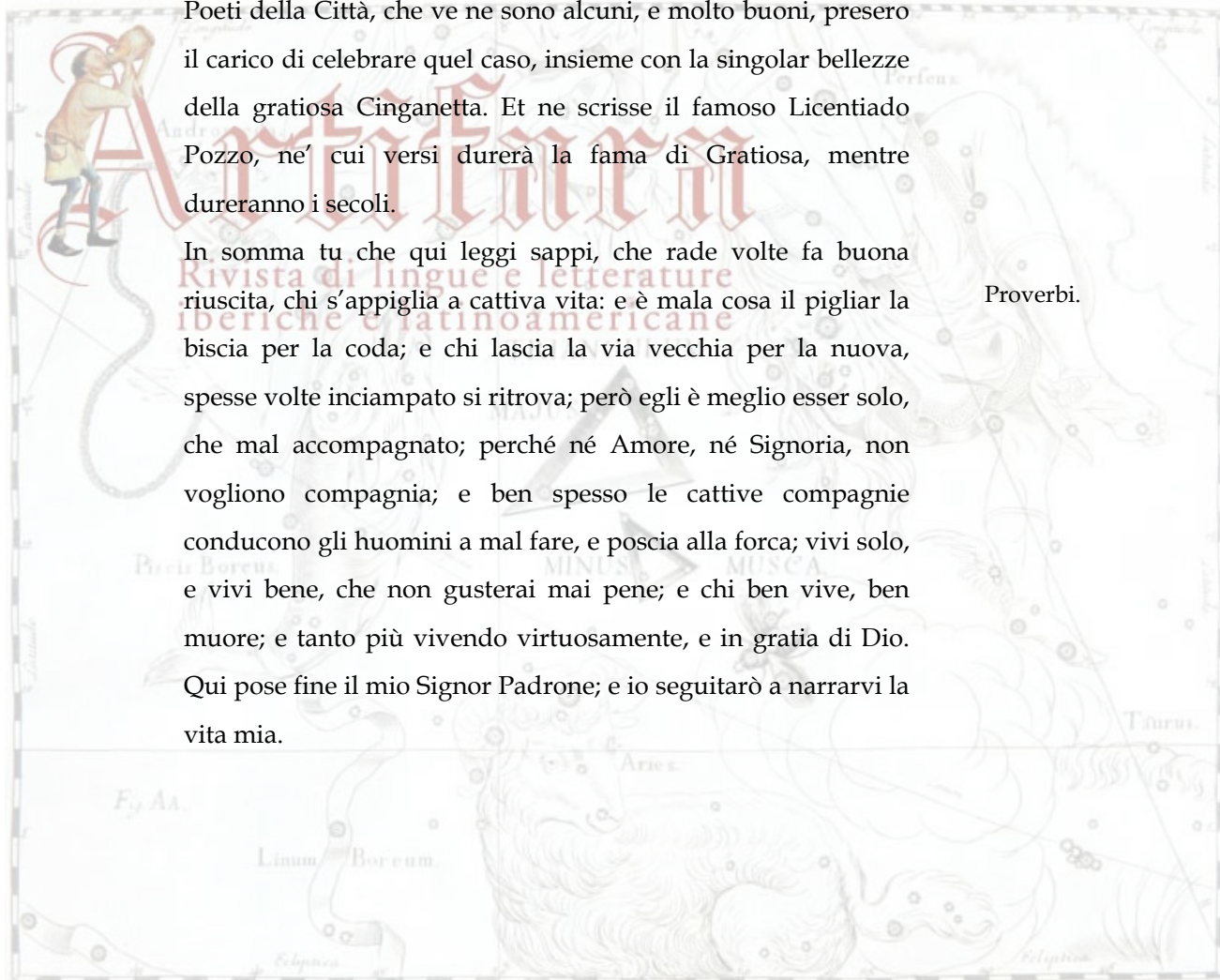
Dopo questo disse il Governatore a Don Giovanni, ch'egli haveva per nuova certa, che suo padre Don Francesco di Carcamo era stato destinato Governatore di quella Città, e che sarebbe stato bene aspettarlo, acciochè con suo beneplacito, e consentimento si facessero le nozze. Don Giovanni disse, che non sarebbe uscito dell'ordine suo, ma che prima di tutte le cose haveva da sposarsi con Gratirosa. L'Arcivescovo concesse licenza, che con una sola ammonitione si fecessero le nozze. Volarono alla Corte le nuove del caso, e matrimonio della Cinganetta. Seppe Don Francesco di Carcamo esser suo figliuolo il Cingano, e esser la sposa la Cinganetta, ch'egli haveva veduta, la cui bellezza fu causa di discolpa presso di lui

Allegrezze, e nozze
del Cavaliero
Ardito con Gratirosa
quali, e come.

della leggierezza che lo teneva per perduto, sapendo, che non era andato in Fiandra; e tanto più per vederlo ammogliato con la figliuola di un sì gran Cavalliere, e tanto ricco, come Don Fernando di Azevedo. Affrettò la sua partenza per andar presto a vedere i suoi figliuoli, e fra venti giorni si trovò in Murcia, per la cui venuta si rinovarono le allegrezze, si fecero le nozze, e si raccontavano a vicenda le vite de gli sposi: e i Poeti della Città, che ve ne sono alcuni, e molto buoni, presero il carico di celebrare quel caso, insieme con la singolar bellezze della gratiosa Cinganetta. Et ne scrisse il famoso Licentiado Pozzo, ne' cui versi durerà la fama di Gratirosa, mentre dureranno i secoli.

In somma tu che qui leggi sappi, che rade volte fa buona riuscita, chi s'appiglia a cattiva vita: e è mala cosa il pigliar la biscia per la coda; e chi lascia la via vecchia per la nuova, spesse volte inciampato si ritrova; però egli è meglio esser solo, che mal accompagnato; perché né Amore, né Signoria, non vogliono compagnia; e ben spesso le cattive compagnie conducono gli huomini a mal fare, e poscia alla forza; vivi solo, e vivi bene, che non gusterai mai pene; e chi ben vive, ben muore; e tanto più vivendo virtuosamente, e in gratia di Dio. Qui pose fine il mio Signor Padrone; e io seguitarò a narrarvi la vita mia.

Proverbi.



CAP. XXVII.

Lazariglio continua il dire la sua Vita, et come strettamente se la passava co'l Scudiero suo padrone; narra molti suoi pazzi puntigli d'honore, le sue ricchezze, et la sua partenza, senza pagare l'affitto, né il salario a Lazariglio.

Amaramente me la passai con il mio terzo, e povero padrone, che fu questo Scudiero; perch'io era Savio a credenza, e matto a contanti. Udite come. Io me ne stetti pensieroso alcuni giorni sempre desiderando di sapere l'intentione del suo venire, e stare in quella Città; perché fin dal primo giorno, che seco mi accomodai, lo conobbi essere forastiero, per il poco conoscimento, e conversatione, che con li Cittadini haveva. Alla fine pervenni all'adempimento del mio desiderio, e seppi ciò, ch'io volevo; perché un giorno, che havevamo mangiato honestamente bene, e ch'egli era alquanto allegro, mi narrò tutto il fatto suo, e mi disse, ch'egli era di Castiglia la vecchia, e c'haveva lasciato la sua Città, non per altro, che per non cavar il cappello ad un Cavaliere suo vicino. Signore, gli dissi s'egli era quello, che dite, e c'haveva più di voi, non era inconveniente, che voi gli lo cavaste prima, già che dite che anch'egli a voi lo cavava. Così è, e così devo fare (rispose) e similmente me lo cavava a me; ma di quante volte io gli lo cavai prima, era mo sì gran male s'egli mi havesse alcuna volta guadagnato per la mano? Parmi Signor mio, gli dissi, che non l'haverei in ciò guardata, e tanto più con maggiori, e che più di me fussero ricchi.

Sei fanciullo, mi rispose, e non sai i puntigli d'honore, e questo, al giorno d'hoggi, è tutto il capitale de gli huomini da bene: e faccioti sapere, ch'io sono, (come tu vedi) un Scudiero, e giuroti se il Conte m'incontrasse nella strada, e non mi cavasse, (e molto ben cavato) il capello, che un'altra volta mi

Detto.

Curiosità di Lazariglio.

Pazzia dello Scudiero Castigliano nel salutare altri.

Puntigli di honore.

saprei ritirare in una casa, fingendo haver quivi affari; o che traversando la via caminarei in un'altra parte, per non essere il primo a cavarglielo; perché un Gentiluomo non deve riverire altri che Dio, e il suo Re, e niente più; né è dovere, essendo huomo da bene, tralasciar un punto di tener in grado, e riputatione la persona sua. Ogni uno parla volentieri, del suo mestiere; e chi è avezzo a far una cosa, non pensa in altro; ma in ciò v'è più guai, che allegrezza; dicevo io tra me stesso. Et seguitando il ragionare, disse. Raccordomi, che un giorno dishonorai nella mia Terra un Officiale, e volsi porgli le mani nel petto, perché ogni volta, ch'io l'incontrava, mi diceva; mantenghi Dio Vostra Signoria. Tu villano maledetto (gli diss'io) parli meco di questa maniera? Ove hai appreso cotesta creanza, ignorantone? Tu m'hai da dire; Dio vi mantenga signor mio. E nell'avenire l'osservò puntualmente, perché subito, che di lontano mi vedeva, egli mi cavava il capello, e parlava meco con i termini, che doveva. Dunque, diss'io, non è buon modo di salutare un huomo all'altro, dicendogli; Dio vi mantenga? Mira in tuo mal punto, diss'egli, a gli huomini di bassa conditione così si dice; ma ad huomini di più alto stato, e eminenti in nobiltà, come son'io, non se gli deve dir meno, che: Bacio le mani di vostra Signoria: od almeno Baciavi Signor le mani; se però colui è Cavaliere. Molti ci furono nella mia Patria, che mi volevano riempire di mantenimento, il che mai volsi tollerare, né sofferirlo, né sofferiva, né sofferirei ad huomo nel Mondo, dal Re in giù, che mi si dicesse, mantengavi Dio. Povero me, dissi nel mio cuore, e però ha egli sì poca cura di mantenerti Lazariglio, poi che non sofferisce, che niuno di ciò lo preghi.

Detti, e proverbi.

Puntigli nel salutare.

Bacio le mani, come dir si dee.

Ostentazione superba e pazza.

Ricchezze pazze dello Scudiero quali.

Maggiormente, disse, hai da sapere, che non sono così povero, ch'io non habbia nella mia Patria un corso di case, che se fussero in piede, e ben lavorate, sedici leghe da ove nacqui, in quella costicella di Vagliadolid, valeriano più di ducento milla

Maravidis, tanto si potriano far grande, comode e buone; di più, ho una colombaia, che se non fusse rovinata, fin alle fundamenta, com'è, darebbe ogni anno più di ducento paia di piccioni grassi, e buoni; vi è anche sito molto comodo da fare una bellissima peschiera, che certo, se la si facesse, produrrebbe quantità grande di pesce, perché l'acqua, che servirebbe a farla, ella è d'una fontana chiarissima, e candida come un cristallo; e è in tanta abbondanza, che nobilmente si farebbe un mulino, che mi renderebbe cinquanta sacchi di frumento all'anno; oltre che si potrebbe anche fare, un bellissimo edificio da fabricar carta, e da scrivere, e da stampa, cosa non mai veduta in Spagna, che al sicuro, quando fusse in ordine, e delle stracce in abbondanza, guadagnerei più di cinquecento Maravedis al giorno: Vi è una colina esposta a mezo giorno, la quale se fusse copiosa di viti, e di Ulivi, farei Vino, e Oglio in gran quantità; ci sono ancora molte altre cose, che tutte lasciai, e abbandonai per quel, che toccava all'honor mio, e venni in questa Città, credendo trovar qualche buon accomodamento, perché del pari miei ve ne è grandissima carestia, con tutto ciò non m'è successo, come pensai: Dottori, e Gentilhuomini domestici, molti ne trovo, ma non mi piacciono, perché sono persone tanto limitate che non gli moverebbe del lor passo tutte le forze di questo Mondo: Cavalieri di meza taglia, questi mi pregano; ma il servire a costoro è gran fatica, perché d'huomini liberi, e per un solo carico accomodati seco, conviene di più divenire un Fac Totum, dico, esser Camariero, Scopatore, Spenditore, Vota cantari, e urinali, curare fontanelle, e medicare altri mali, e sempre stare in continui guai, e se preterisce un iota, apertamente gli dicono, hor hora andatevi con Dio; e lo più delle volte le loro paghe vanno a lunghi termini, o quasi per lo più il mangiato per lo servito, e se pure alcun vuole sodisfare alla sua coscienza, e pagar i sudori d'una fedele servitù, sei condotto nella Salvarobba, e quivi un sucido giubbone, od una logora cappa, o un pelato saio gli si da, e uno di questi soli arnesi per resto, e saldo fino a

Persone che sono, o non sono degne d'essere servite.

quell'ora.

Et quando s'accomoda una persona honorata, come son'io, con alcun Titolo, gli conviene tollerare la sua miseria; forse, che in me manca abilità, e compiuta Civiltà per servire, e contentare huomini tali fantastichi, che per Giove, se in essi m'abbattessi, credo, che divenirei un forbito lor adulatore Cortegiano, perché mille servigi gli farei, e saprei anch'io

Cortegiano forbito,
come sia.

dirgli delle bugie, come altri fanno, e aggradirgli maravigliosamente in ogni lor pensiero; ridere a voglia loro, e tanto più, quanto più vogliono: inalzare le lor bagatelle, e pazzi costumi, facendoli apparere le migliori attioni del Mondo; mai dire cosa, che gli dispiacesse, ancorché lor molto toccasse; sarei oltre a modo diligente intorno alla persona loro, così in detti, come in fatti; non mi amazzariano per non far bene quelle cose, che non hanno da vedere; io mi porrei a sgridare, ove mi udissero, con la servitù, per far lor parere, ch'io tenessi gran cura delle cose toccanti a loro; s'egli bravasse con qualche servitore, darei certe punte pungenti per accendergli l'ira, e che paressero in favore del colpevole; direi bene di quello, che bene li paresse; e per il contrario sarei malizioso beffeggiatore; accusarei quelli di casa, e quei di fuori ancora: inquirei, e procurarei di saper le vite, e i fatti altrui, per narrarglieli, e altre molte galanterie di questo andare saprei dire, e fare, come hoggidi si costuma in alcune Corti, che alli Signori di esse piacciono; ma v'è di peggio, che non vogliono vedere nelle Case, e Corti loro huomini virtuosi, anzi gli aborriscono, e li tengono per un zero più di un nulla, e gli chiamano ignoranti, come huomini, che non sono di negotio, né che il Signor Padrone si possa con l'aiuto di essi spensierare: ma non vuole la mia sorte, che tali io ne ritrovi.

Virtuosi abhorriti
da chi.

All'ora, udendo io cotesto suo ragionamento, scoppiavo dentro di me di maraviglia, in vedere huomini, che huomini sono nel sembiante, ma nel resto hanno più dell'intendente pecorone, che dell'huomo ragionevole, perché il narrare quelle sue dicerie, e egli non essere tale, quale egli si dipingeva, col

Huomini pecoroni
quali siano.

penello della sua scapita lingua, mi facea tra me stesso dire, che dall'essere al non essere vi è tanto, quanto dal filare al tessere; ma ei, a quel ch'io vidi, non sapeva se non dire; e pure il fare insegna fare; e chi dice parole, non fa fatti; e per ciò cotali huomini non fanno mutar registro; quindi è, che venne a noia al Topo, l'entrare sempre per un buco; come quegli, che non sanno fare i lor latini, se non per gli attivi; il simile fanno quei da Brentonico, che sempre sono sul viaggio di Verona, e da Verona a Brentonico, che per ciò ragionevolmente si dice, Tante teste, tanti cervelli; e che di cotali huomini dire si può, che sono Dottori in utroque nihil; e pure sanno quel, che può sapere la buona massara, che le sanno a piè, e a cavallo, e a senno, e a mente; e se debbo dire il vero, parmi, che eccellentemente sappiano leggere in cattedra; e io so quel, che dico, quando dico torta, che sanno più due, che uno, e altri credendosi sapere non sanno se sian vivi; poniti gli occhiali, e vedrai per due, e rade volte la vista inganna; ma non inganna, perché l'occhio vuole la parte sua; e non è huomo di così corto di vista, che non vegga cinque dita nella mano. Io non ho studiato, come tu vorresti, e pure gli huomini savi, sanno le savie cose; e a savio intenditore, poche parole bastano.

Di questa maniera si doleva della sua aversità il mio padrone, dandomi relatione della sua valorosa persona, e mentre ragionavamo insieme entrò per l'uscio di casa un huomo, e una donna vecchia: l'huomo gli addimandava l'affitto della casa, e la donna del letto: e chi disse affitto, vuole dir fitto, anzi trafitto: fecero tra loro amorevolmente i conti, e di due mesi vollero quanto di un anno, che furono tredici reali. Chi non ci può stare, sen vada. Il banco è aperto in molti luoghi. Egli a costoro diede assai buone parole, dicendogli, Che sarebbe andato alla piazza a cambiare un doblone da quattro, e che al tardi tornassero; ma l'andata sua fu senza ritorno, e così pagò il suo debito in calar di Sole, e non (come si suol dire) con una lume d'oglio. Tornarono al tardi, ma troppo tardi tornarono. Io gli dissi, ch'egli non era ancora venuto. Venne la

Detti, e proverbi.

Affitto, e suo significato.
Detti.

Scudiero come

notte; ma non lui. Io haveva paura di restar in casa solo, e perciò me ne andai dalle vicine, e gli narrai il caso, e in casa loro dormij. Venuta la mattina li creditori tornarono, e addimandarono del Signor Scudiero ad un vicino, che nulla gli seppe dire; ma alcune altre vicine gli risposero, dicendo. Eccovi qui il suo paggio, e la chiave della porta. Essi mi dimandarono di lui, e io gli dissi, che non sapevo, dove si fusse, e che non era più ritornato a casa, da che era ito a cambiare il doblone, e ch'io credevo, che da me, e da loro se ne fusse andato con la moneta. Intendendo eglino il suono della mia campana, se n'andarono per un Officiale, e un Notaio; e non molto doppo tornarono con essi. Giunti che furono m'addimandarono la chiave, e me ancora, e con diligenza cercarono testimonij, e aperto l'uscio entrarono ad inventariare la robba del mio fuggito padrone, fin che del loro credito fossero pagati: ma caminato c'hebbero tutta la casa, la ritrovarono netta, come già vi dissi, e a me rivolti, dissero. Dimmi paggio gentile, ov'è la robba del tuo padrone, casse, spallier da muro, e masseritie di casa? Io non so nulla, gli risposi. Certo, dissero essi, questa notte deve essere stato ogni cosa trabalzato in altra parte. Signor Officiale, dissero i creditori, fatte prendere questo garzone, ch'egli sa, dov'è. Et in ciò dicendo venne un birro, e presomi per il colaro del giubbone mi disse.

Giovane fermati, che tu sei prigion, se non iscuopri i beni del tuo padrone. Il dire la sua ragione a birri a nulla giova. Io, che in tal termine non mi haveva mai più visto (che se bene fui molte volte preso per il colaro, fu da me fatto con molta ubbidienza, e carità, per mostrare il camino a chi non lo vedeva) hebbi, confesso 'l vero, gran paura, e per ciò mi diedi fortemente a piangere, e gli promisi dirli la verità di quello mi chiederiano: In buon hora, dissero essi. Hor di su tutto quello, che sai, e che non sai ancora: taci, non piangere più, e non haver paura. In questo mentre il Signor Notaio s'accomodò in un poggio, perché altro non v'era da poter scrivere

pagasse l'affitto.

Lazariglio prigion,
e perché.

l'Inventario di quelle cose, che non v'erano; e con ispavento mi addimandarono: Che robba ha il tuo Padrone: io gli risposi; Che quello, c'ha il mio Padrone, per quanto egli mi disse, è un buono, e lungo corso di case, una colombaia, l'un e l'altro rovinate; sito da Mulini, e da Cartiere, colline di Viti, e di Ulivi, se vi fussero stati piantati, e fatti gli edificij. Non più giovane mio, robba assai ci è, che per poco, che questo vaglia vi è da pagare il debito. E da qual parte della Città (disse) ha egli questi beni? Nella sua Città, rispos'io. Per vita mia, che siamo, dissero, a buona via del negotio. E dove è questa sua Città? Egli mi disse, essere Castiglia la Vecchia, diss'io. Di questa mia risposta risero non poco il Signor Notaio, e l'Officiale, e volgendosi verso i creditori, gli dissero; bastante relatione habbiamo per ricuperare il vostro credito, ancorché fusse di maggior somma.

Le Vicine, ch'erano presenti, dissero; Signori, questo è un fanciullo innocente, e semplicissimo, e ha pochi giorni, ch'ei sta con questo Signor Scudiero; e di lui tanto sa, quanto sanno le Signorie vostre, e non ha, dove ricovrarsi, e il poverello se ne viene in casa nostra, e gli diamo da mangiare di quel poco, che possiamo per amor di Dio, e poi la sera andava a dormire con lui da' piedi; e egli spesse volte faceva la cena di Salvino, che pisciava, e poi andava a dormire. Veduta la mia innocenza mi lasciarono libero. Tutto passa eccetto le capelle de' chiodi.

Hora, l'Officiale, che tanto in questo luogo vale a dir birro, e il signor Notaio chiederono all'huomo, e alla donna le lor mercedi, sopra di che hebbero molto che dire, e poco che fare, e la contesa era gagliarda, perch'essi dicevano non esser tenuti a pagare, non vi essendo di che, né facendosi l'essecutione, o l'assicuratione. E quelli dicevano, c'havevano lasciato d'andare in altro negotio, che molto più importava per venir a servir loro.

Finalmente doppo molto gridare uscirono tutti, e ultimo di loro fu il Birro, con la succida coperta della Vecchia in spalla; e del resto non so, come la finirono tra loro; basta che il perdere

Donne facende,
quale siano.

Detti

fa cattivo sangue, e chi perde la robba, perde gli amici. In questa guisa mi lasciò il mio povero Terzo Padrone, e finij di conoscere la mia sventurata sciagura, che tuttavia armandosi quanto potea contra di me, faceva tutte le mie cose riuscire tanto contrarie, che infino dove li Padroni sogliono esser lasciati da gli servitori, hebbi almanco in ciò al tutto diversa sorte; perché il mio Padrone mi lasciò, e fuggì da me, portandomi via il mio salario, e le spese di vitto, che molti giorni io gli feci, col mezo della mia industria picaresca.

Proverbi.

Padrone, che fugge dal servo, come.



CAP. XXVIII.

S'accomoda Lazariglio a servire una Persona qualificata, et a ragion di libri molto dotta: si dicano le sue qualitadi; et che i Libri non fanno dotti gl'Ignoranti; et della necessità, che s'ha di buona memoria.

Mi convenne cercare il Quarto Padrone, e questo fu una persona qualificata, e molto dotta a ragion di libri, e nell'estrinseco dimostrava d'essere tutto carità, al quale le predette donnicciuole m'inviarono, come quelle, ch'erano sue famigliari, e lo chiamavano Signor Parente. Era costui gran nimico del ben operare, perciocché i suoi errori erano più di carne, che di pesce; dilettavasi di mangiar bene, ma fuori di casa; godeva nell'andar vagando; amicissimo de i negotij del Mondo; gran Foriero di visite, che perciò credo, ch'egli solo rompesse più scarpe, che tutti gli altri di casa. Egli mi diede le prime scarpe, ch'io rompessi mai in mia vita, perché le mie, ch'erano di corda, non si rompevano, che le sue non mi durarono otto giorni; né io potevo durargli dietro, havendo egli un trottante tanto gagliardo, che mi conveniva gettar fuori la lingua, come fanno i cani, per la stanchezza. Con questo non pativo di mangiare, né di bere. Faceva egli il dottore con tutti, perché haveva di molti libri; ma nel discorrere non mi riusciva punto. In casa, quando ragionava, pareva un Demostene; così in terra di Ciechi, beato chi ha un sol occhio. Veramente era egli sapiente, come la Necessità; e tanto sapeva, che non sapeva trovare il polso alla Gatta. Alle volte diceva di molte belle cose; e a ciascuno comendava le scienze, con dire, ch'elleno fanno sobri giovani, danno diletto a' vecchi, ricchezze a' poveri, ornamento a' ricchi; perché raffrenano dall'intemperantia l'età lubrica, mitigano gl'incomodi della vecchiezza con honesti dilette, e somministrano il vivere a'

Huomo doto a ragion di libri, come, e quale.

Quarto Padrone di Lazariglio, e sue qualità.

Detti.

poveri. Perchè non è povero il savio, che orna le facultà de' ricchi. Interrogato, in un cerchi di gentilhuomini, in che erano differenti i Dotti da gl'Ignoranti, rispose, come i vivi da' morti, giudicando l'huomo senza lettere essere più tosto una statua, che un huomo: e che la dottrina nelle prosperità era ornamento, e nelle aversità rifugio: che i Padri ammaestrando i figli, erano più degni d'honore, che per haverli generati; perché nel generare gli havevano dato il vivere, ma con la dottrina il ben vivere. Un giorno ritrovandosi con alcuni gran letterati, e discorrendosi della felicità de' Prencipi, mi riferì il mio Padrone, che uno di loro disse: Che i Re sono riputati felici, s'egli no giustamente signoreggiano; se non insuperbiscono fra i ragionamenti di coloro, che gli mettono in Cielo con le lodi, e fra la servitù di quei, che troppo humilmente gli riveriscono; ma si ricordano d'esser huomini: se usaranno la possanza loro per ampliare molto il culto di Dio, e in far che si serva sua Maestà: se temono, amano, e honorano Iddio: se più amano quel Regno, dove non temono d'haver conforti: se tardi fanno vendetta, e facilmente perdonano: se pigliano vendetta per necessità di reggere, e ben governare la Repubblica, non per sfogare gli odij, e le inimicitie: Se usano il perdono, non per lasciare le iniquità senza gastigo; ma per isperanza di correzione: Se quel che molte volte sono sforzati fare con asprezza, ricompensano poi con la dolcezza della misericordia, e con la larghezza de' benefici: Se la lussuria è tanto più ristretta, quanto ella è più libera: Se amano più tosto di comandare a' cattivi desiderij, che a tutti i popoli del Mondo: e se tutte queste cose fanno, non per brama di vanagloria, ma per carità della felicità eterna: se non si sdegnano di far sacrificio d'humiltà, e d'oratione al Signor Iddio per li peccati loro. Questi tali Regi meritamente si possono chiamar felici.

Una mattina nel mese di Luglio condusse seco il mio Padrone tre suoi cari amici a desinare, e mangiarono con ogni civiltà, sempre ragionando, e discorrendo di varie cose virtuose, e

Scienze, suoi effetti,
e qualitadi.

Principi felici quali
siano.

finito di mangiare li menò nello suo studio, nel quale haveva molta quantità di libri, e quivi si posero a discorrere intorno all'haver molti libri; e uno di quei Signori disse. Le vostre Signorie mi credano, che la sapienza de' libri dorme; ma quella dell'intelletto veglia, e opera, e non sappiamo se non quello, che alla mente raccomandiamo. Gli libri posson esser guasti dalle tignuole, roduti da' Sorici, rubati da i ladri, sommersi nell'acque, e consumati dal fuoco. Mentre sono salvi, e il tempo ci serve, studiamoli, e di quello, che da loro s'impara, facciamone conserva nella memoria. Non vale lo studio senza la memoria, né la copia de' molti libri senza lo studio. Et nondimeno ci sono alcuni così ambitosamente pazzi, che gli pare per haver una bella, e ricca libreria, d'esser tenuti dotti, e cima d'huomini scientiati. Habbiano pur quanti libri di Tolomeo, e filadelfo raccolsero, e quanti ne condusse Silla d'Athene in Italia, o ne ragunò Giordano, vi dormino sopra, se li arrechino seco, gli habbiano sempre avanti agli occhi, che non saranno essi perciò più dotti, e eruditi. Le Scimie son sempre Scimie, ancora che havessero qualche habito pretioso. Leggono molto; ma che vale a loro il leggere, se non intendono? Essi a punto sono, come Asini, che dirizzano gli orecchi al suon della Lira. Se l'haver moltitudine di libri facesse l'huomo perito, e dotto, chi co' librari potrebbe contendere, che ne han piene le botteghe? I ricchi avanzerebbero in dottrina i poveri, perch'essi hanno le facultà, che somministrano a loro quanti libri desiderano.

Se alcun poltrone trovasse le spoglie d'Hercole, l'armi di Cesare, o di Alessandro, e se ne vestisse, sarebbe egli perciò Cesare, Alcide, o Alessandro? Se anco qualche imperito di Musica trovasse la lira d'Orfeo, e di toccarla tentasse, saprebbe egli perciò col suono fermar l'onde de' fiumi, mover le montagne, e humiliar le Tigri? Certo no. Se alcun, che non fusse mai montato a cavallo; o non havesse mai governato nave, cavalcasse un turco, o ginetto, o di governar presumesse una galeazza Venetiana, non gli sonerebbero dietro le

Haver libri assai a che giova.

Libri senza memoria poco giovano.

Non giova la copia di libri ad un ignorante.

Un poltrone rade volte diviene bravo.

gnacchere? Non l'accompagnerebbono co' fischi, e con le risa? Così gl'ignoranti, che studiano d'ostentar dottrina con la vista di molti libri sono ridicoli appresso i dotti, e letterati.

Pensate, che sgangherate risa si fanno, quando alcuno di costoro, che hanno più libri, che cognitione, si pone a leggere alcun autore, posciach'egli con barbara voce stortamente pronuntia le parole, senza ordine, e senza decoro di chi le ha scritte. Non sa l'ignorante dir parola, o verso, che non lo storpj, e confonda. Che giova haver coperto il dosso di raso, di velluto, o la berretta inghirlandata di perle, e haver gioie in dito? Certo non ad altro, se non a farsi mirare, e ammirare dal vulgo; ma che dissonanza (Iddio buono) è poi questa, che se parla, niun costrutto di parole s'ode, che bene stia? Se legge, di cento parole non ne intende cinque? Io conosco alcuni, i quali solo che abbiano una bella scelta di libri, e specialmente di quegli, che di rado, e con difficoltà si ritrovano, si tengono i primi del Mondo: ma tanto di loro si prevagliano, quanto i calvi de' pettini; i ciechi de gli occhiali, e i sordi de il suono de i pifferi.

Mi dicano un poco gl'ignoranti, se havessero le penne, con le quali scrissero il Petrarca, e il Boccaccio, si crederebbero forse d'esser Petrarchi, o Boccacci? Non scriverebbero altresì se non melensaggini? Per certo penso, che a loro avvenirebbe quello, che a colui avvenne, il quale havendo comperato la lucerna d'Epitteto per trenta ducati sperava, o più tosto sognava d'ottener la sapienza d'un tant'huomo, e pur rimase più goffo, che mai. Nel cumular ogni dì libri insieme da diverse bande non consiste la dottrina, e 'l sapere; ma nell'acume dell'intelletto, che intende i sensi de gli autori, e in un continuo studio, e ne gli ammaestramenti de i più dotti, e periti maestri di tutte le arti, e discipline eccellenti. Degni adunque d'esser da tutti beffeggiati son quegli, che studiano non studiando d'asconder l'ignoranza, e inettia loro, con mostrar altrui la gran mole de' libri esquisiti, che hanno; de i quali, se pur talvolta alcuno ne leggono, appena san dire, se

Ignorante c'ha libri
a chi assomigliato.

Petrarca.
Boccaccio.

Epitteto.

sono in versi, o in prosa; ma se alcun move loro qualche questione, o chiede l'argomento, l'ordine, o la cagione d'alcuna cosa dall'autor detta, essi paiono incantati. Ma peggio è, che se leggono qualche mal'avventurato autore, i Ranocchi gracidando lo trascorono a piede asciuto, e giunti al fine tanto ne sanno, quanto prima. Et questa mostra fanno tuttavia per parer, che si dilettono di virtù, e che i loro seguaci vadan per tutto dicendo; oh che savio, e valente Huomo, che leggiadro Oratore, e che grande Historico è questo nostro Signore. Egli ha la più bella libreria del Mondo, e non capita libro d'Anversa, di Lione, di Vinegia, o di Parigi, che non se lo faccia legare: mostran, che hanno dovizia di danari; ma poveri poi si scoprono di sapere. Quanto fora meglio, che ne scrivessero alcuno d'alto ingegno. Quanto più lodevole sarebbe il por que' tanti lor libri ad uso commune de' poveri amici, che studiosissimi sono?

Che diremo di quegli, che bastando loro, che si sappia, che habbian dei libri assai, li lascian in preda più tosto a i topi, alla polve, e alle tignuole, che farne copia ad alcuno.

Leggansi dunque i libri, e in quegli ogni studio s'impieghi. Non però si vuol legger ogni libro: ma solo quegli, che contengono sana, e vera dottrina, ovvero instruttion di lingua. Fuggano i giovani quei libri, che d'errori, d'heresie, di vanità, di sogni, e d'inutili questioni son pieni, le caste poesie si posson legger per formar la lingua, e per l'eleganza, e numero del verso; ma i libri di lordi ragionamenti, e di libidine colmi abbruciar si devono.

La copia de' libri non ci nutrisce, ma fastidisce: ci honora; ma non ci insegna. Meglio è poco cibo, e digesto, che il molto, e male smaltito. Non importa quanti libri possenga alcuno; ma quanto buoni. La certa, e continuata lettione giova: la varia solo diletta. Meglio è la dottrina de i pochi buoni, bene appresa che quella de i molti, malissimo intesa.

Ma che vale il leggere, e studiare, senza ricordarsene? La Memoria è la tesoriera, e l'albergo della dottrina. Chi nelle

Nelle dottrine il
dono della

scrittore solo s'appoggia, e confida, ha poca memoria. Gli huomini di rozo ingegno hanno memoria: quegli, che l'hanno acuto, hanno più tosto reminiscenza. La Memoria, se non s'essercita, va scemando; e col tenerla in continuo essercitio s'affina. Giovasi la Memoria con le frequenti meditationi, con l'ordine, con li scritti, che noi facciamo, col compiacersi nella cosa, che di ricordar vaghi siamo, e con l'occuparsi intorno a poche, e non a molte materie. Chi vuole soccorrere alla Memoria, racconti ad altrui quel, che ha letto, lo replich spesso, osservi, postilli, e epiloghi per luoghi communi i libri, che studia. Legga ogni scrittura sana; ma molto più quella, che divinamente fu dal grande Iddio ispirata. Quella insegna il vero, scopre il falso, ci libera dal male, ne induce al bene, e in ogni giustitia ci fa perfetti. Però ciascuno legga per sapere, e sappia per bene operare.

Vennero le vent'un'hora, e unitamente s'aviarono verso piazza, e quivi licentiandosi l'un l'altro rimanessimo il mio Padrone, e io soli; e poco dopo si mise a trottare, e io quasi che a galoppare in fino che giunse ad una certa casa, ov'egli entrò, e disse, aspetta fin ch'io ritorno. Giunse la notte, e alle due hore venne, e si pose a caminare così fieramente, che più io non potevo: finalmente ei si cacciò in una honorata, e bella casa, e vi dimorò fino alle sette hore, di là si partimmo, e non caminammo mezo miglio, ch'egli s'ingolfò, e mi convenne aspettarlo fino a tre hore di giorno. Io morivo di sonno, non potevo reggermi in piede; e pur mi conveniva ubbidirlo, perché non mi mancava nulla; ma per haver egli certi tratenimenti non legittimi, il giuoco nelle ossa, pratiche dishoneste, e altre cosarelle, e peccadigli, ch'io non dico, né dirollo mai, per queste cose, e per altro, da lui mi parti, e questo fu il mio Quarto Padrone.

memoria è necessario.

Lazariglio si parte dal suo quarto padrone, e perché.

CAP. XXIX.

Lazariglio si ritrovò il quinto Padrone, et era un tristo, e finto Dispensatore di Bolle, il quale con picaresche inventioni ingannava le genti in vari modi, et in diverse maniere; et di lui si narra un caso furbesco molto singolare.

Io cercavo il mio vantaggio nel trovarmi Padroni per star meglio, perché ogni gallina ruspa a sé; e ogniuno voga alla galeotta. Per mia ventura diedi nel Quinto Padrone, che fu un finto Dispensatore da Bolle della Crociata, il più scapestrato, e sfacciato, e il maggior imbrogliatore di esse, che giamai vedessi, né veder spero, né penso, che niun vedesse, né sia per vedere, od udire già mai, perché haveva, e tuttavia cercava modi, inventava maniere, e altre molte sottilissime inventioni per robare i danari altrui. Quando entrava ne' Villaggi, e Terre grosse, ove doveva pubblicare la Bolla, conforme all'uso della nostra Spagna; prima presentava a gli Sacerdoti, e Curati alcune cosarelle di non molto valore, o sostanza, come a dire, una lattuca di Murcia, un paio di Limoni, o Naranci; un Cotogno; un paio di Persichi, o Pera, od altri simili frutti, e con questo mezo procurava di haverli favorevoli, e che propitij fussero al suo negotio, e che persuadessero i loro divoti, e amici ad accettare la Bolla, offerendo essi le gratie giaris, et amore; informavasi della loro sofficienza, e se dicevano, che intendevano, non parlava punto in latino, per non sdruciolare in qualche latinaccio, e rompere il capo a Prisciano; ma in vece di elegante latino, ei ci valeva d'un gentil, e leggiadro Castigliano, e con tanta arditezza, che non solo li tirava al suo intento; ma con soprabondanza di dire gli superava, e persuadeva, facendosegli molto affezionati, e divoti. Et se sapeva, che quegli Reverendi fussero più con danari, che con lettere ordinati, faceva tra essi il Dottor Sottile, e ragionava latino come un Cicerone, o almeno pareva, ancorché non fusse. Quando i Curati, per comodo

Proverbi.

Dispensatore di Bolle fu il quinto Padrone di Lazariglio, e era sottilissimo ladro.

Suoi artificij, quali.

Effetti

loro, non accettavano la Bolla con le buone parole, cercava egli e procurava, che l'accettassero con le cattive; per il che egli si rendeva molesto al popolo. Altre volte con molti varij tratti artificiosi di mano faceva stupire, e ammirare ogn'uno: e perché tutto quanto quello, ch'io gli vedevo fare, sarebbe lungo da raccontare, dirò solo un tiro molto forbito, sottile, e picarescamente gratiofo, con che mostrerò benissimo la sufficienza sua nell'ingannare le genti. In un luogo della Diocesi di Toledo haveva egli ragionato al popolo due, o tre giorni, facendo con efficaci persuasioni le sue solite diligenze, né per questo havevano pigliato da lui alcuna Bolla, e per mio credere havevano intentione di non pigliarne, per il che molto disperato si ritrovava; e pensando ciò, che doveva fare, si risolse d'invitare il popolo per la mattina seguente a finire di pubblicare la Bolla. La sera doppo cena si posero a giuocare la collatione il mio Padrone, e l'Ufficiale, e nel giuoco vennero a contesa, e a villaneggiarsi. Il Padrone disse all'Ufficiale, Ladrone, e Picaro; e quello rispose, che mentiva, come falsario di Bolle, ch'egli era; per le quali parole il Signor Commissario mio Padrone prese una meza picca, ch'era sotto una loggia della casa, ove giuocavano; e l'Ufficiale con leggiadra prestezza pose mano alla sua spada, e si pose a difesa, e offesa. Al rumore, alle villanie, e a gli alti gridi, che amendue facevano, concorsero li forastieri dell'albergo, i vicini, e quelli ancora, che passavano per quella strada a mettere di mezo, e eglino molto sdegnati procuravano sbrigarsi da quelle genti per uccidersi; ma per la moltitudine delle persone tuttavia crescendo più lo strepito, la casa si fece piena, e per ciò vedendo essi, che non potevano affrontarsi con le armi, dicevansi parole ingiuriose, tra le quali l'Ufficiale disse più volte al Signor Commissario, che era un falsario, e che le Bolle, che publicava alle genti erano false.

dell'arroganza,
come, e quali
sieno.

Artificio per
ingannare, come
fusse.

Caso notabile d'un
frodolente
ingannatore.

Invenzione per
ingannare le genti.

Artificij per
ingannare.

Finalmente quelle genti udendo, che non bastavano a porli in

pace, risolsero di condurre via dall'albergo l'Ufficiale in altra parte: e così restò il mio Padrone molto stizzato; ma poi alle preghiere de' forastieri, e de' vicini depose la colera, e tutti andassimo a dormire. La seguente mattina il Signor Commissario mio Padrone se ne andò al Curato, e gli ordinò, che si suonasse la campana per radunare il popolo, perché volea finire di pubblicare la Bolla. Il popolo si congregò, il quale mormorando diceva: Che occorre a radunarsi, se le Bolle sono false? Non habbiamo udito noi l'Ufficiale, che ha iscoperto tutte le falsità del Commissario? Di modo che, per la predetta cagione, non havevano voglia di pigliarla. All'ora solita il mio Signor Padrone ascese al pulpito, e fece a quella udienda un bellissimo ragionamento, facendo animo a tutti, che per qual si voglia maniera non restassero senza un tanto bene come la Bolla apportava loro. Mentre egli era nel fervore del suo dire, entrò per la porta della Chiesa l'Ufficiale, e fatta breve oratione si levò in piedi, e con voce alta, riposata, e prudentemente, cominciò a così dire. Honorate persone, io venni qui con questo Chiacchierone, che vi persuade a pigliar la Bolla, il quale come huomo avido al danaro, mi pregò che seco volessi gire, e favorirlo in questo negotio, che di tutta la moneta, che ci toccasse, m'haverebbe dato la metà; ma hora vedendo chiaramente il danno, che farei alla mia coscienza, e alle vostre borse, pentito dell'error commesso, sono qui venuto a bello studio, per scarico dell'anima mia a dirvi, che la Bolla, della quale costui hora vi ragiona, è falsa, e che come falsario, non gli crediate, né in modo alcuno le pigliate, e che dirette, o indirette io non sono, né esser voglio in ciò a parte seco, e però alla presenza di voi tutti getto la bacchetta della mia autorità a terra; perché se in alcun tempo costui fora gastigato per lacommessa sua falsità, voi mi siate leali testimonij, come io non sono con lui, né gli presto con la mia autorità aiuto alcuno; anzi vi disinganno, e manifestovi la sua malvagità: e qui pose fine al suo ragionamento.

Alcuni huomini qualificati, che quivi erano, vollero mandare

Iscooperando falsità
s'inganna altrui.

Col dir male finto
bene tanto più
s'ingannano le
genti, e come.

Scandali, il

l'Ufficiale fuori di Chiesa per evitare scandalo; ma il mio Padrone, ch'era più mariuolo d'un Ladro, ciò vedendo, ordinò a tutti, sotto pene gravi, che non lo sturbassero, ma che lo lasciassero dire tutto quello, che dir voleva; e così egli ancora si tacque, mentre l'Ufficiale parlò. Quando hebbe finito; il mio Padrone, gli addimandò, se altro voleva dire, che lo dicesse. L'Ufficiale disse; molto più ci sarebbe, che dire della falsità tua;

vietargli è bene.

Huomini pessimi
quali, e come
siano.

ma per hora questo ti basta. Il Signor Commissario mio Padrone all'hora si lasciò cadere genocchioni a terra nel pulpito, e giunte le mani, alzò gli occhi al Cielo, e disse. Signor Iddio, io so, che a Voi non è celato cosa alcuna, anzi manifeste tutte vi sono; e a voi nulla è impossibile, ma tutto possibile: Voi sapete la verità, e quanto ingiustamente io sia ingiuriato; e in quanto a quello, che a me tocca, io gli perdono, perché ancora Voi ci perdonate, però non mirate a chi non sa ciò che si faccia, né quello che si dica: ma per l'ingiuria a voi fatta in questo Tempio, vi supplico, e per giustizia vi chieggo non tardiate il castigo, perché alcuno, che qui si ritrova, che peravventura pigliar volea questa benedetta Bolla, dando credito alle false parole di colui, lascerà di farlo; e essendo un tanto ardire in pregiudicio del prossimo, vi supplico Signore a sodisfare alla Vostra Giustitia, dimostrando l'Onnipotenza Vostra nella presenza di questo popolo, e sia (quando vi piaccia) in questo modo. Che s'è vero quello, che costui dice, ch'io apporto frodi, e falsità; questo pulpito si profondi con me insieme, e vadi sette volte tanto sottoterra; e se è vero ciò, ch'io dico, e che quel meschino persuaso dal Demonio, acciò che queste genti non facciano bene, dice bugia, ch'ei sia anco gastigato, e da ciascuno conosciuta la malvagità sua.

Finitione di
pessimo huomo
per ingannar genti,
come sia.

Appena aveva finito di dire il Signor Commissario mio Padrone, che il misero Ufficiale, cadendo, diede sì horrendo colpo in terra, che la Chiesa tutta fece risuonare, e subito caduto cominciò ad urlare, e a gettar spuma per la bocca, e torcerla: e a far atti, e gesti mostruosi, dando co' piedi, e con le mani a chiunque s'abbattea, rivolgendosi per quel suolo all'una parte, e

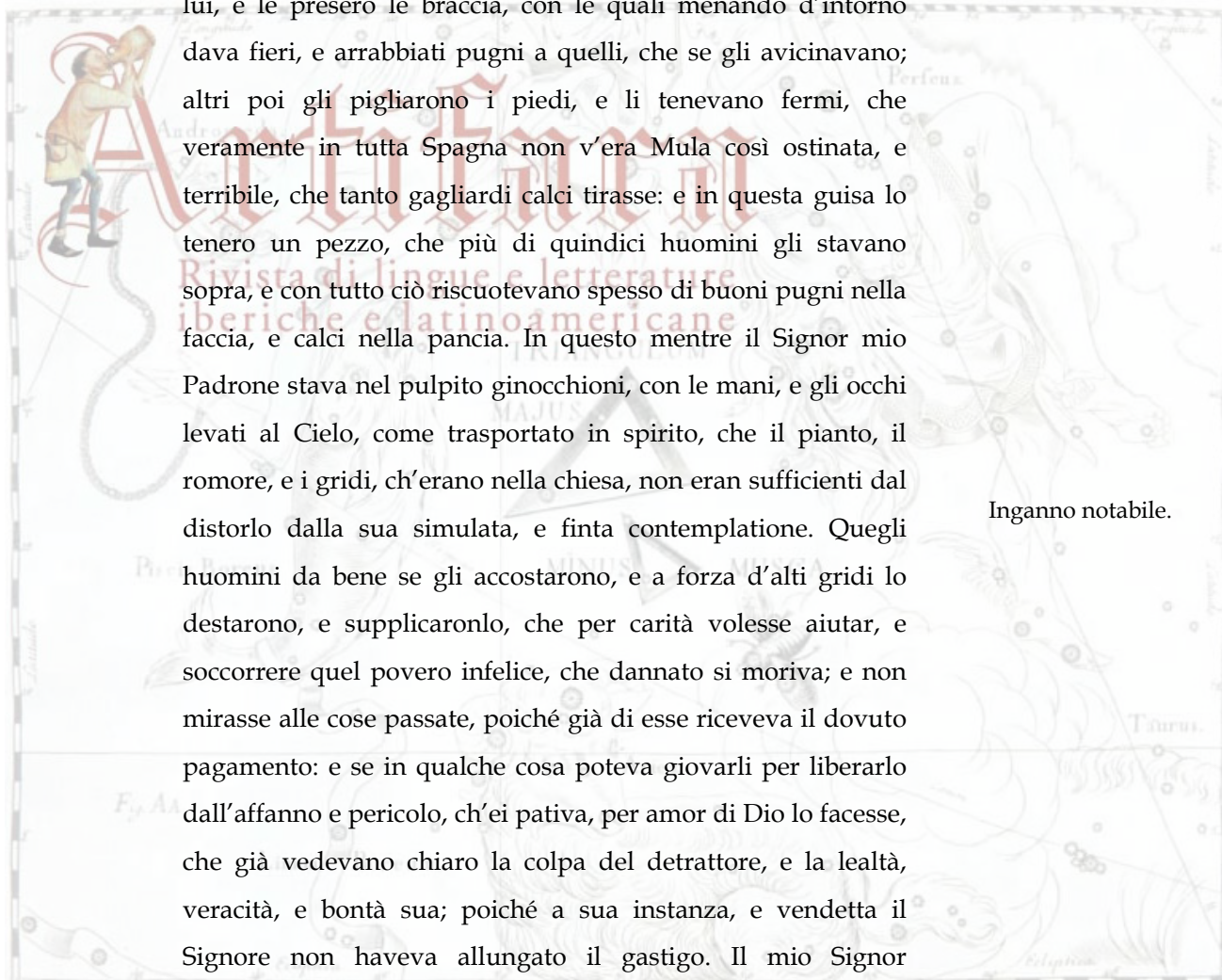
Inganno diabolico,
e come.

l'altra.

In quel punto lo strepito, il rumore, e lo stupore del popolo era così grande, che udire non si potevano l'un l'altro: alcuni stavano ammirati; altri impauriti; e molti dicevano; il Signor Iddio aiuti per sua pietà quel meschino; altri bene gli sta, poi che diceva falso testimonio: finalmente alcuni altri, che vicini gli erano, e per mio parere non senza timore, s'accostarono a lui, e le presero le braccia, con le quali menando d'intorno dava fieri, e arrabbiati pugni a quelli, che se gli avvicinarono; altri poi gli pigliarono i piedi, e li tenevano fermi, che veramente in tutta Spagna non v'era Mula così ostinata, e terribile, che tanto gagliardi calci tirasse: e in questa guisa lo tenero un pezzo, che più di quindici huomini gli stavano sopra, e con tutto ciò riscuotevano spesso di buoni pugni nella faccia, e calci nella pancia. In questo mentre il Signor mio Padrone stava nel pulpito ginocchioni, con le mani, e gli occhi levati al Cielo, come trasportato in spirito, che il pianto, il romore, e i gridi, ch'erano nella chiesa, non eran sufficienti dal distorlo dalla sua simulata, e finta contemplatione. Quegli huomini da bene se gli accostarono, e a forza d'alti gridi lo destarono, e supplicarono, che per carità volesse aiutar, e soccorrere quel povero infelice, che dannato si moriva; e non mirasse alle cose passate, poiché già di esse riceveva il dovuto pagamento: e se in qualche cosa poteva giovarli per liberarlo dall'affanno e pericolo, ch'ei pativa, per amor di Dio lo facesse, che già vedevano chiaro la colpa del detrattore, e la lealtà, veracità, e bontà sua; poiché a sua istanza, e vendetta il Signore non haveva allungato il gastigo. Il mio Signor Commissario, come, chi si sveglia da un dolce sonno gli riguardò, poscia mirò il dilynquente, e a tutti quelli, che d'intorno gli stavano, con molta gravità disse. Buoni huomini voi giamai dovevate pregare per un huomo, nella persona del quale Iddio sì notabilmente s'ha dimostrato; ma poich'egli ne comanda, che non rendiamo mal per male, e che dobbiamo perdonare le ingiurie, con fidanza certa potremo pregarlo, che

Stupore, e pietà di popolo credente.

Inganno notabile.



facci quello, che desiderate, e che sua Divina Maestà perdoni a questo meschino, che tanto l'offese: su dunque andiamo tutti a supplicarlo: e discese dal pulpito, e gli ordinò, che molto divotamente porgessero affettuose preghiere al Signore, e ch'egli con la sua liberala misericordia si degnasse perdonare a quel peccatore, e lo ritornasse nella sua sanità, e sano giudizio, e lo liberasse dal Demonio, se sua Divina Maestà havea permesso, che per il suo gran peccato in lui entrasse. Subito tutti ubbidentissimi s'inginocchiarono innanti all'Altare, con gli Chierici, e fecero divote orationi; poscia si levò in piede il mio Padrone con una Croce, e acqua benedetta, e recitate sopra dell'Ufficiale alcune orationi, alzò gli occhi al Cielo, e tanto fissi, che quasi nulla se ne vedeva se non un poco di bianco, e disse un'oratione non men lunga, che divota, con la quale fece piangere tutta la gente, supplicando Nostro Signore, poichè non voleva la morte del peccatore, ma la sua vita, e pentimento, che a quel tormentato dal Demonio, e caduto nel peccato, volesse perdonargli, e darli vita, e sanità, accioché potesse pentirsi, e confessare il suo peccato: e fatto tutto questo comando, che gli fusse portato la Bolla, e gliela pose sul capo, e subito il misero Ufficiale a poco a poco cominciò a tornare in sé, e ben ritornato nel suo sentimento, con grande humiltà si gettò a' piedi del mio Signor Commissario, e gli addimandò perdono, e confessò haver detto quello, che detto havea, per bocca, e ordine del Demonio, per due cagioni, l'una per far danno a lui, e vendicarsi dello sdegno; l'altra, e più principale, perchè il Demonio ricevea molta pena del bene, che in questo luogo si havea da fare nel prendere la Bolla. Il mio Signor Padrone con una dolce gravità gli perdonò, e furono fatti tra essi complimenti molto fintamente nobili. Si posero poi a dar Bolle a quelle genti, e con tanta prescia, e calca di popolo, che non ci fu persona, che non la pigliasse fino a' bambolini. La nuova del maraviglioso, ma ingannevole caso si divulgò per il paese circonvicino, di maniera tale, che dove arrivavamo, non occorreva far il ragionamento al popolo, né gire alla chiesa, che

Detti sententiosi.

Attioni di huomo pessimo, per far credere falsità per verità.

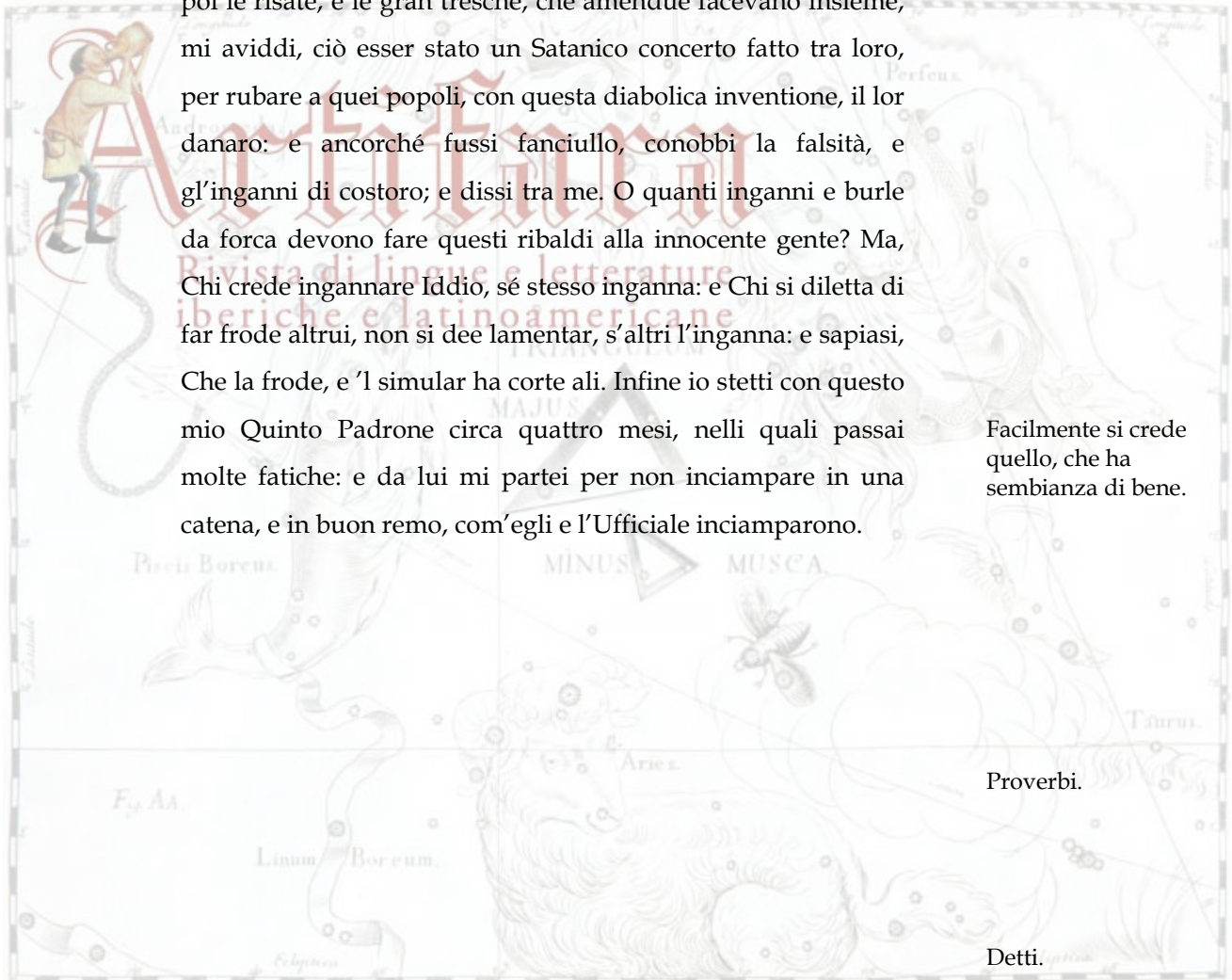
Interessi cagionano gran mali.

alla camera le venivano a pigliare, come che fussero state Pera condite, che si donassero alle genti per niente; sì che in dodici luoghi, ove fussimo, se ne dispensarono molte migliaia, senza pure aprire la bocca. Quando il signor Padrone, e l'Ufficiale rapresentaro, o per meglio dire fecero questa isperienza, io confesso il mio peccato, credei, e ne rimasi stupefatto, come lo stesso credettero, e stupirono quelle buone genti: ma vedendo poi le risate, e le gran tresche, che amendue facevano insieme, mi aviddi, ciò esser stato un Satanico concerto fatto tra loro, per rubare a quei popoli, con questa diabolica inventione, il lor danaro: e ancorché fussi fanciullo, conobbi la falsità, e gl'inganni di costoro; e dissi tra me. O quanti inganni e burle da forza devono fare questi ribaldi alla innocente gente? Ma, Chi crede ingannare Iddio, sé stesso inganna: e Chi si diletta di far frode altrui, non si dee lamentar, s'altri l'inganna: e sapiasi, Che la frode, e 'l simular ha corte ali. Infine io stetti con questo mio Quinto Padrone circa quattro mesi, nelli quali passai molte fatiche: e da lui mi partei per non inciampare in una catena, e in buon remo, com'egli e l'Ufficiale inciamparono.

Facilmente si crede quello, che ha sembianza di bene.

Proverbi.

Detti.



CAP. XXX.

Lazariglio lascia il servire altrui; e s'accommoda per garzone ad imparare l'arte del Cembalaio; e dà in un padrone ch'era in un humore altiero, et huomo tale, che non la cedeva a' principali Cavalieri. Trattasi de' Bravi moderni, et d'altre cose gustevoli.

Io ero come le banderuole de' camini, che si volgono a ciascun vento, o come i Cingani, hoggi qua, e dimani là. Così la instabilità della mia ruota mi conduceva al servizio di questo, e di quello; ma sempre trovavo qualche intoppo, o di vitij, o di mal trattamento: La onde mi risolsi d'apprendere alcun'arte, e giudicai dalla qualità del padrone l'arte sua dover essere buona; così caminando una mattina per la Città di Toledo vidi una Botega di Cembalaio, mi piacque, e quivi mi fermai alquanto mirando alcuni figliuoli, chi pingeva Cembali, chi ne faceva, chi pianava tavolette, chi faceva Tamburrini, e chi altre cose, e il padrone se ne stava con la spada, e pugnale in cintura, e con la cappa sopra la spalla sinistra, e vistito come un Cavaliero, comandando, ammaestrando, e insegnando ad una mattassa di fanciulli, i quali havevano tutti buona ciera. Il Padrone della botega disse mi. Ti piace figliuolo cotest'arte? Io gli risposi, signor sì. Et egli soggiunse, e tu a me piaci; entra in botega, che hor hora darotti una buona lettione: piglia questi colori, e con questa pietra tritagli, e riduceli in minuta polvere, e bisogna esser presto a menar le braccia, e ridotto che haverai questi colori in polvere, apprenderai poi a distemperargli, e appresso a dar i colori a questi Cembali, e ciò fatto ti farò dar da mangiare: affrettati dunque, e fa presto se vuoi desinar con gli altri, e quello disse a me, lo stesso diceva a gli altri; e uscitosi di botega se n'andò a camminare, che pareva un Rodomonte. Venne ad hora di desinare; e chi havea compiuto il suo lavoriero gli mandava in casa a mangiare, e a gli altri disse andate adagio,

Proverbi .

Arte è buona per
acquistarsi il vitto.

Lazariglio
apprende il
Cembalaio.

Ammaestramenti
notabili a' maestri
artefici.

che cenerete poi, se però haverete finito il lavoro, altrimenti non cenarete. A me toccò a desinare il giorno seguente; ma però anche nel mangiare v'era, come a' Cavalli, la misura, la qual finita di mangiare si diceva, il buon pro vi faccia; e subito ciascuno correva a sollecitare il lavoriero per la cena; e con questi ordini caminava il suo negotio. Nel vendere era sommamente presto, e ispedito: Venivano Cavalieri, e Matrone, chi comperava Cembali, chi Tamburrini, chi Fantocci, chi una cosa, e chi un'altra: non occorre addimandargli diverse cose in un tratto per farne scielta, che a questi tali diceva, che non gli voleva vendere, e se gli ne facevano istanza, diceva loro; che cosa volete, che quello vi darò. Un gentilhuomo, disse; maestro date a questi due bambini un tamburrino per uno, e dite il prezzo, che vi pagarò. Egli si ritirò un passo a dietro, e mettendo la mano su la spada gli rispose. Io non sono maestro, ma gentilhuomo ancor io; il suo prezzo è quattro maravedis; se li volete isborsate il danaro, ch'io ve li farò dare. Quel personaggio, che conosceva l'humor peccante, gli disse, Signore, per la vostra nobiltà datemene due belli, e eccovi otto maravedis. Egli subito gli ne diede una dozzina innanzi, e disse: V. S. pigli quelli, che più le piace, ch'è padrone. Costui era il più fumicante cervello, che avesse tutto 'l Mondo: come egli si trattava da gentilhuomo, era la più dolce pratica di Spagna; pel contrario braveggiava, e ben spesso sfidava a far questione chiunque se gli opponeva: ma non trovava riscontro, perché ne chiariva molti, né mai li feriva, solo buone piatonate gli dava; sì che egli gastigava con la spada, o con acerbe bravate, e noi gastigava col mangiare, che perciò eramo presti come gatti in tutte le cose; e egli era un certo cervellaccio altiero, ma però, buono, e cattivo insieme, che così nascono le rape in questi emisperi, e gli huomini con gli occhi aperti, che molti altri gli hanno chiusi; aprinsi gli occhi ben bene, e ciascuno si guardi da questi simili humori tanto bravosi. O quanti ce ne sono di simili huomini, che nel Mondo sono dalle genti addimandati con varij pazzi nomi, alcuni di Orlandi, Rodomonti, Rinaldi, Ruggieri,

Proverbio.

Modi usitati in vendere da un Cimbalaio.

Cervello fumicante.

Castighi, che usava dare un Cembalaio a chi la pigliava seco.

Gradassi, e altri Spezza ferri, Mangia catenacci, Taglia cantoni, Sgherri, Bravi, Bravacci, Rompicolli, Amazzatori, e altri somiglianti, i quali hanno il diavolo da canto, di dietro, davanti, sopra la testa, sotto i piedi, di fuori nelle mani, e di dentro nel cuore, nella mano da presa, e in quella da offesa, e vanno pescando le risse, e le discordie, come si fanno i pesci con la rete. I rumori gli diletano, gli strepiti gli piacciono, le contese gli aggradano, e i furori gli vanno per fantasia: L'attaccarsi alle mani con altri è uno de' più dolci trastulli, che essi possono avere: tutto il dì stanno su l'arme: Tutte l'hore pensano a spargere sangua: Tutta la notte vanno in volta, facendo mille insolenze a questo, e a quello. Non hanno altre delizie, e piaceri, se non dar hora fastidio all'uno, hora all'altro, che ha voglia di far bene, per fargli romper il collo, e mandarlo, come loro per la mala via. Se incontrano per strada un lor maggiore, per attaccare qualche scaramuccia, gli pigliano la strada, o non lo salutano. Hanno diletto, quando caminano, a non lasciarsi conoscere, e piglian piacere a farsi dimandare, chi sei. Han vanagloria a farli fuggire, e ambizione a farsi riputare per rompicolli. Son questi quelli, che ruinano la gioventù, che mettono al fondo le case, e tengono in seditione le Città, questi si doverebbono tener lontani dalle città; questi si doverebbono severissimamente gastigare senza vedere pur supplica alcuna. Né son difficili da conoscere questi tali, perché si scuoprono in un tratto palesi a tutti; perché sono tanto dispettosi, e risentiti, che un cenno altrui solamente li molesta; un guardo gli annoia, un riso gl'incolerisce, un gesto gli empie di rabbia, una parola gli fa entrar in furore, una minaccia gli fa gettar vampo, e smaniare. Hanno per loro proprietà di portar il capello sopra gli occhi, col ciuffo, e la penna alla ghelfa, o alla gibellina; le secrete in testa, e i zucchetti alla cintura, con un anima di ferro di buona tempra al petto, la manopola, o il guanto di maglia alla sinistra, con spada, o verdugo alla cintura, con scimitarre, o pistole sì sotto, e bene spesso con le pistole, e pistonni in calce; ma sopra tutto col Diavolo adosso, con Satanasso nel cervello,

Nomi di huomini
bravi, quali sieno.
Invettiva contra i
Bravi.

Bravi, chi, come, e
quali sieno.

con Lucifero nel cuore. Come tu miri costoro, vedi ne' volti loro aspetti d'Atrei; ne' loro occhi i fulmini di Giove; nel sembiante i ferocissimi Ciclopi; nella voce i Polifemi, nelle mani i Briarei. E si tolerano simili mostri nelle città tra huomini ragionevoli, senza incatenarli? Senza imprigionarli? Senza gastigarli conforme a i loro demeriti? Si perseguita un lupo alla campagna, perché uccide gli animali, e si tolerano tante Tigri nelle Città, che fanno macelli di huomini? E come iniqui, e temerari, che sono, disprezzano i Signori del Mondo, e non tengono neanche conto alcuno di Dio?

Finalmente se il mio Padrone ne gastigò molti, restò poi anch'egli gastigato dalla Giustitia; ma però dolcemente, perché haveva moneta da spendere, la quale ha gran virtù sopra la Terra, e molto più nel Cielo, se tu la dispensi in opere pie per amor di Dio. Et per il disordine del mio padrone convenne a tutti noi suoi garzoni ritrovarsi altri padroni.

Maniere, e armi
de' Bravi.

Il danaro ha gran
virtù.

CAP. XXXI.

Lazariglio fa compagnia con un Capellano, et essercita quattr'anni l'Acquaruolo, et il capitale, che egli avanzò in questo tempo: ove si scorga, che la necessità fa virtuoso l'huomo.

Le disgratie non mi lasciarono mai solo. Io rimasi libero dal cervello trapannato, e eteroclitto del mio Sesto Padrone, col quale io sostenni mille mali, perché sendo egli testa balzana mi bisognava ubbidirlo in ogni cosa: Et però essendo hormai giunto all'età di un buon giovanotto, mi risolsi di tentare miglior fortuna; e perciò ricorsi a Dio supplicando la sua infinita bontà, che in un tanto bisogno mi aiutasse, e soccoresse, così un giorno entrando nella Chiesa maggiore, un Capellano di essa Chiesa, che mi vide, m'accettò per suo, e diedemi in poter mio un gran capitale, e ciò fu, un buon Asino, quattro vasi di terra, e una sferza, e mi diede quegli

Detti.

Lazariglio fa
l'acquaruolo, e
come.

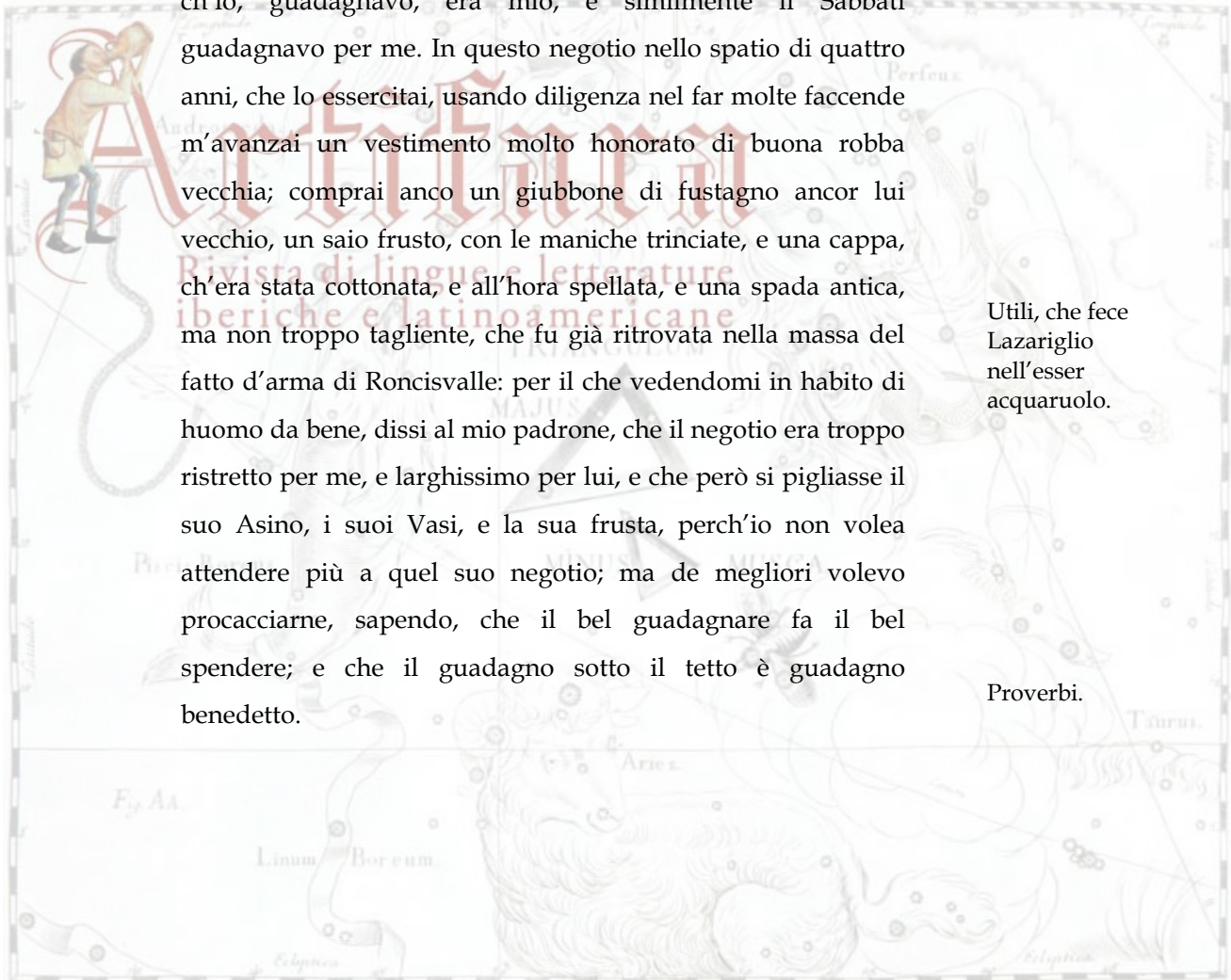
avertimenti, che ricercavano un tanto negotio; ch'era l'andar vendendo acqua per la Città. Questo fu il primo scalino, il quale ascesi per arrivare a bene, e honoratamente vivere, essendo che la mia bocca, per lo interesse mio, era misurata; perché chi non la misura, non la dura. Io davo al mio Signor Capellano Settimo Padrone ogni giorno d'utile di questo negotio trenta maravedis liberi da ogni spesa, e il sopra più ch'io, guadagnavo, era mio, e similmente li Sabbati guadagnavo per me. In questo negotio nello spatio di quattro anni, che lo essercitai, usando diligenza nel far molte faccende m'avanzai un vestimento molto honorato di buona robba vecchia; comprai anco un giubbone di fustagno ancor lui vecchio, un saio frusto, con le maniche trinciate, e una cappa, ch'era stata cottonata, e all'ora spellata, e una spada antica, ma non troppo tagliente, che fu già ritrovata nella massa del fatto d'arma di Roncisvalle: per il che vedendomi in habito di huomo da bene, dissi al mio padrone, che il negotio era troppo ristretto per me, e larghissimo per lui, e che però si pigliasse il suo Asino, i suoi Vasi, e la sua frusta, perch'io non volea attendere più a quel suo negotio; ma de migliori volevo procacciarne, sapendo, che il bel guadagnare fa il bel spendere; e che il guadagno sotto il tetto è guadagno benedetto.

Proverbio.

Nota.

Utili, che fece
Lazariglio
nell'esser
acquaruolo.

Proverbi.



CAP. XXXII.

Come Lazariglio si pose ad esser huomo di Giustitia per imparare il mestier Birresco, e Zaffeseo, et di quello, che gli successe.

Chi fugge Maggio, non fugge Calende, e a quel, che vien di sopra, non v'è riparo; in somma, potea ben prolungarla, ma fuggirla no. Hor hora udirai il colpo. Partitomi dal Capellano, mi accomodai per huomo di Giustitia, con un Ufficiale, che tanto vale a dir Birro, o Zaffo. Eccomi colto, perché non havea cognitione d'honore. Ma però molto poco stetti seco, parendomi mestiero pericoloso; massime, che una notte certi Mangia ferri, bravi come Ercole, che stavano ritirati dentro un rotto muro ci assalirono; il padrone fu benissimo caricato di legna verde, e io che me la colsi fui accompagnato con buone sassate; ma fuggij valorosamente, e non m'arrivarono; perché, chi corre, corre, e chi fugge vola; e è sempre meglio, che si dica; Qui Lazariglio fuggì, che qui ei si morì. Eglino non mi seguirono, perché, come huomini Bravi, dovevano sapere, che poco si acquista a correr dietro a chi fugge; anzi, a chi fugge si voglion far i ponti d'oro. Il mio padrone fu benissimo servito, e di tal sorte, che poco mancò, che di bastonate egli non morisse; e però lasciai questo ufficio, come pericolosissimo di bastonate, di ferite, di galera, e di forca, essendo che mai, mai, huomini tali al giorno d'hoggi fanno operatione alcuna, che non meriti sovrabondantemente alcuni de' sopradetti premij; perché con gente tale sempre converrebbe al Giudice usar il rigore della Giustitia; ma si suol dire, che tra femina, e bertone non si tien ragione; e che i danari acconciano tutte le cose, e perciò le cose vanno poco bene; perché molti credendosi haver bel colore, di dentro son macchiati, e ciò avviene, perché ogniuno cerca andar per le cime de gli alberi; e favellare fu 'l quamquam; e haver la Gatta grassa, perch'ella fa honor alla

Proverbi.

Lazariglio si fa
Birro, e ciò che gli
avvenne.

Detti.

Proverbi.

Birri sono degni di
gastighi, e quali.

Proverbi.
Detti.

casa; e gli huomini, che pretendono d'esser savi, sanno quanti piedi entrano in un stivale. Di questo tempo, così caminano le anitre; e per non intoppiare s'alzino i piedi; e non è maraviglia, che il mio Cieco urtasse nel pilastro.

CAP. XXXIII.

Lazariglio entra in un Ufficio Reale, col quale vive lietamente; prende moglie, e s'accomoda alla di lei volontà facendo buon stomaco, e miglior digestione, per vivere picarescamente vita quieta: qui si tratta de' Curiosi de' fatti altrui.

Rivista di lingue e letterature iberiche e latinoamericane

Io credevo d'haver trovato il mio riposo; ma diedi in mille affanni. Chi disse star con altri, disse star sempre in guai.

L'honor mi trafiggea il cuore; tuttavia da me stesso consolavami, sapendo, che non v'è parentato, che non sia macchiato; e l'honore è di chi se 'l fa; et è di tal tempra che ci sono huomini, che punto non lo temono, e fa loro buon pro ogni cosa, perché non la guardano per sottile, e pare a me, che questi tali l'intendano, senza rompersi il capo ne' puntigli, massimamente quando rende gran profitto, e continua utilità.

Il mio Signor Scudiero morivasi di fame col suo honore; forse l'haverebbe venduto, come molti altri han fatto, e fanno hoggidì. I disegni ben spesso non riescono; e i pensieri van falliti, che molte fiato non si può entrare né per l'uscio, né per la finestra; e quando non si può stendersi, è saviezza il ranicchiarsi, e accomodarsi secondo il tempo, e le occasioni;

ma io non sapevo trarre né spade, né coppe, tanto mi vedeva intricato; e il maggior di tutti gl'intrichi era il non haver cosa alcuna: la onde tra me stesso andavo pensando, come potessi accomodarmi a vivere per haver riposo, e guadagnar qualche cosa per la vecchiezza. Piacque a' Cieli d'aprirmi gli occhi, e ponermi nella strada più sicura, e utile: così con il favore di alcuni Signori, e d'amici, ch'io ebbi, vidi per me tutto chiaro, e

Proverbi, e Detti
sententiosi.

Honore da chi non
temuto.

Detti.

Proverbi.

risplendente il Sole, perché tutte le mie fatiche, e travagli passati fino a quel punto furono ricompensati con ottenere quello, che procurai, che fu un Ufficio Reale, vedendo per isperienza, che non v'è chi avanza, se non chi maneggia, perché le partite s'accomodano sempre a suo pro, e chi non sa scorticare, guasta la pelle. L'Ufficio, ch'io hebbi, e nel quale al dì d'hoggi vivo, e risiedo al servizio degli amici, è il carico, e cura di vendere i vini al publico incanto, e di fare grida publiche di cose, perdute, e d'altre cose attinenti al mio Ufficio; e specialmente accompagnar quelli, che patiscono per ordine della Giustitia, publicando con voce alta, e chiara gli suoi delitti: io era banditore, citatore, in somma a dirlo in buon volgare; mezo Birro: e le cose, ch'io facevo, mi sono successe, e succedono sì bene, per la mia gentilezza, che con tutti ho usato, e uso, che quasi tutte le facende pertinenti all'Ufficio passavano, e passano per mia mano, talmente che tutto 'l vino da vendere, ch'è nella Città, od altra cosa, che si sia, se Lazariglio non v'interveniva, facevano conto di non trarne profitto alcuno. In questo tempo feci vedere, e conoscere in atto pratico a tutte le genti di Toledo la mia abilità, sufficienza, e buona vita; per il che il Signor Dottor Ovieda, mossosi dalla gran fama del valore della mia persona, e anco perch'io gli vendevo i suoi vini col molto vantaggio (come mio gran padrone) di maritarmi con una sua fante: e sapendo io, che da simile soggetto non poteva venire se non cosa buona, di beneficio, e di particolare protetione, mi risolsi a farlo. Mi maritai con essa, e fin hora non ne sono pentito; perché, oltre l'esser buona figliuola, diligente, sollecita ne' suoi interessi, e viepiù servitiale, ricevo dal mio Signor Dottore ogni favore, e aiuto: e sempre ogni anno le da al suo tempo un sacco di frumento, due barile di pretioso vino, e alla Pasqua la sua carne; a San Michele le manda le calze vecchie, ch'ei si cava: e per più sua comodità, essendo egli solo, ci ha fatto prendere ad affitto una casetta presso alla sua, e ci pagava la pigione, con questo però, che mia moglie andasse a fargli qualche

Detti.

Proverbio.

Lazariglio divenne
huomo di ufficio
Regio, e ciò come
sia.

Valore di Lazariglio
nel suo ufficio.

servigio: e le Domeniche, e Feste quasi tutte mangiavamo in casa sua, e ciò faceva egli con molta cortesia, e amorevolezza, e quel poco, ch'ei ci dava, era con la man del cuore, e con ogni sincerità: ma il Demonio, e le male lingue, che mai mancano, e che di sua natura darian menda a' ducati trabboccanti, non ci lasciavano vivere in pace, dicendo, non so che, e io che conosceva la sua gentilezza, me ne taceva, perché con poco cervello si governa il Mondo; ma le genti pensavano male, vedendo mia moglie andar a fargli il letto, e cucinarli il desinar, e la cena sua; e tanto Dio gli aiuti, quanto dicevano la verità; non è cosa civile, né honorata a porre occhi in lettera, né mani in tasca d'altri; e chi ne' fatti altrui s'impaccia, non è senza taccia; in somma, non si può tener la lingua a nessuno; e con la patientia si vince ogni cosa, che così mi risolsi di far io, sapendo, che mia moglie era donna savia, e che non attendeva a queste cose; oltre che il mio Signor Dottore m'havea promesso quello, che sono certo mi manterrà, ch'egli mi ragionò un giorno molto a lungo, così dicendo. Sappi Lazariglio, che le cianze non pagano datio, e per ciò gli huomini curiosi, e spensierati ne hanno in abbondanza, e quando sono con altri a loro simili, non fan altro, che dir male di questo, e di quello, e questi tali gli assomigliarei a gli Ubriachi, e a' Libidinosi, i quali sommergendosi ne 'loro vitij, corrompono l'habito honorato del vivere costumatamente; così quelli, che vogliono sapere ciò, che non gli aspetta, e fuori di tempo, e di ragione sono troppo diligenti investigatori, e curiosi de gli altrui affari, e per ciò scostumati, e mali Christiani io li chiamarei. Sono questa sorte di gente per lo più invidiosi, e maligni; ma quello, che genera meraviglia, è, che hanno vista di cerviero ne gli altri vitij, e facende, e ne' lor vitij, e difetti sono come talpe ciechi. Deh, se i mentecatti si rivolgessero a rivedere gli annali de' loro errori, e le storie delle calamità, e miserie della loro famiglia, quanto havrebbero materia più larga da discorrere? Havrebbero i trascurati che travagliare, se volessero, (lasciando il desiderio

Lazariglio prende moglie, e fa buon stomaco.

Detto.

Sentenze.

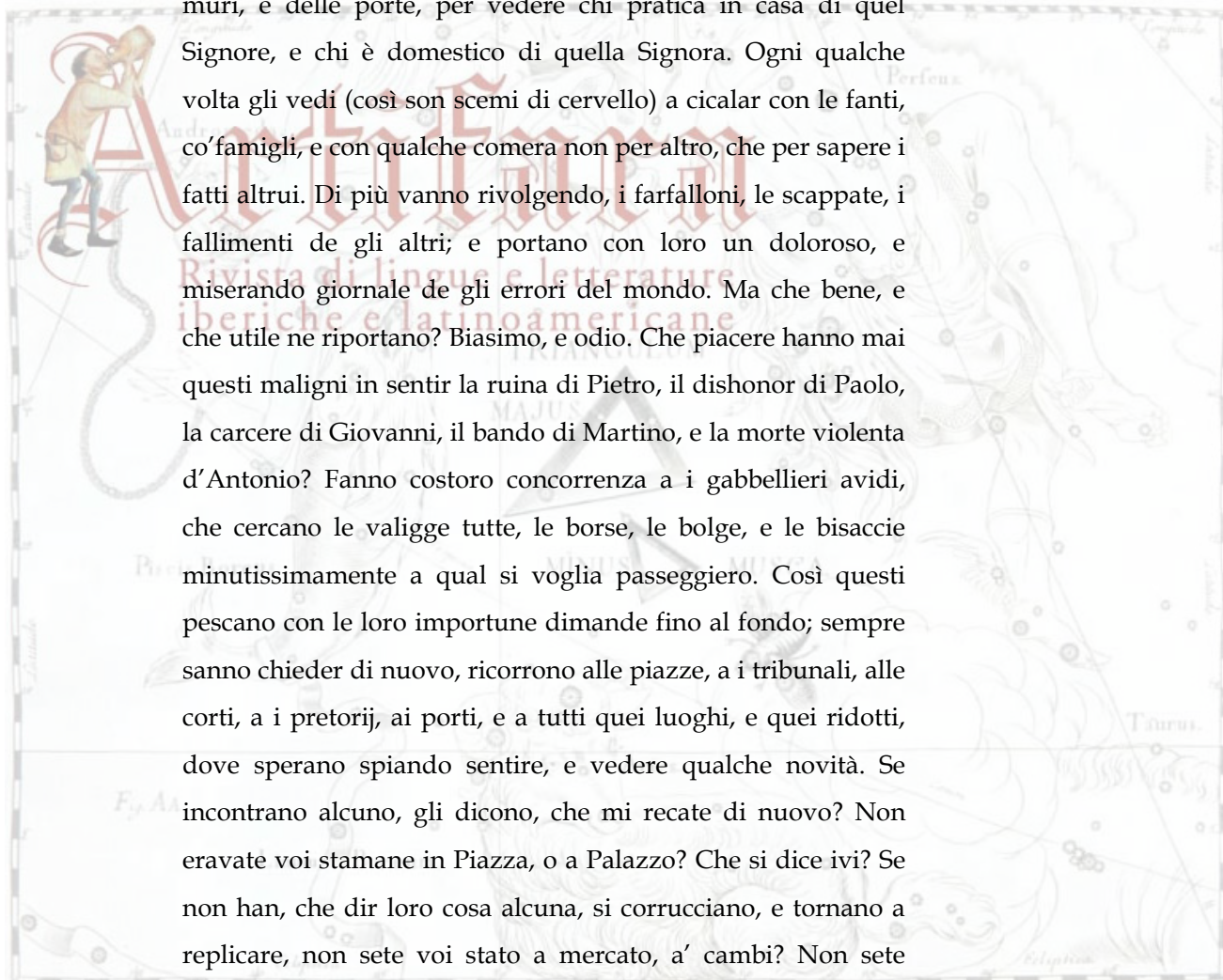
Proverbi.

Proverbio

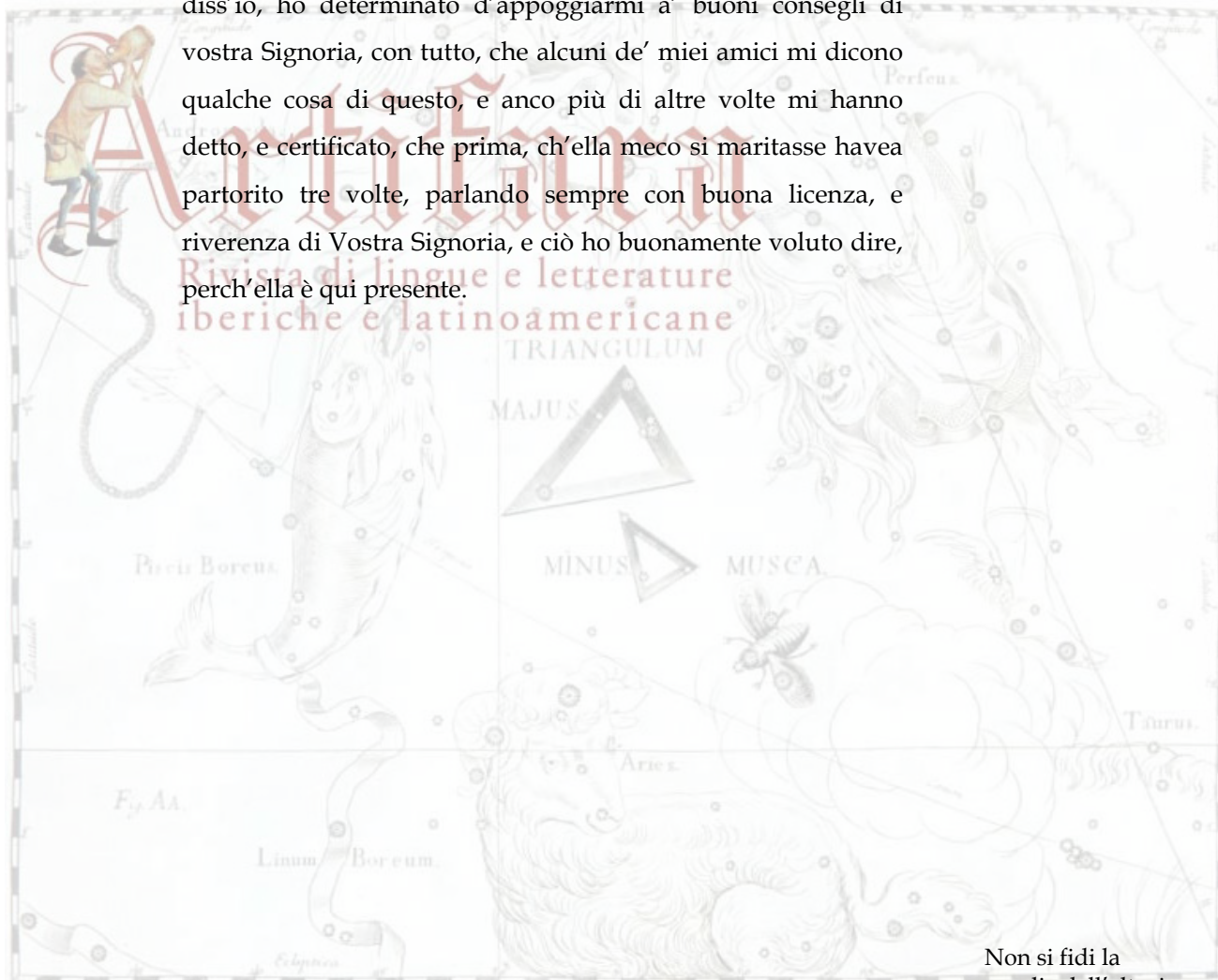
Invettiva contra i curiosi de' fatti

di sapere ciò, che si fa nell'altrui case) sapere quante volte per altri. avaritia, quante per ambizione, quante per gelosia, quante per superbia hanno offeso Iddio. Sono i curiosi sì stupidi nelle cose proprie, che come se non havessero occhi, permettono grossissimi errori in casa loro, e in quella del vicino oculatissimi si mostrano. Cattivo costume, che tanto uno ne' negotij de' vicini senza frutto s'occupi, che ne' suoi rimanga di continuo alloppiato, e attonito; e per essere vago di sapere come vive questo e come accatti danari quell'altro, si stia sbadigliando, e ocioso nelle cose sue. Che importa al curioso ricercare quanti debiti ha quello, e quanto d'entrata questo? Da qual luogo ritornasse il tale a casa hiersera? Che spasimo, che ansia è cotesta d'essaminare i difetti occulti dell'altrui case, e portarli su le piazze al volgo? Ben fu confuso uno di questi tali, che dimandò ad un altro, che cosa era quello, che portava sotto il mantello, con tal risposta: a punto la porto coperta, acciò tu non sappia, che cosa sia. Ma che non cercano i spensierati? Dove non entrano le loro spie? In qual palagio? In qual tugurio? In qual monastero non entrano? Essi vogliono sapere, che cosa si trami nelle camere de' Prencipi, ciò che si negotia in quelle delle Principesse. Che diremo di quelli, che vogliono sapere perfino i secreti de' Re? Non porge orecchio questo maladetto vitio a chi conta la buona riuscita di questo, e il valor di quello. Ma se qualche mala lingua racconta, come la tal donzella è stata stuprata; i tali han cominciato a litigare; la tal donna ha rotto la fede al suo marito; il tal Senatore è stato colto in tradimento; subito è in punto il curioso, apre l'occhio, e sogghigna, non si scusa, che non habbia tempo d'udire, anzi altre orecchie, e altre lingue cerca, e vorrebbe havere. Gran cosa, che più volentieri odone gli homei de' miseri, e sciagurati, che l'allegrezze de' fortunati L'orecchie, e gli occhi de' curiosi sono come quei luoghi, dove si gettano l'immonditie, poichè non gli aprono se non a' riportatori di stragi, di morti, di scorni, di miserie, di meschinità, e fallimenti? Che spietato, e ferino aspetto rode il petto del

curioso, il qual dell'altrui ben si duole, e del male si rallegra? Vedi che specie d'huomini è questa, che vanno spiando per l'altrui case ciò, che aloro non s'aspetta. Ma che? Ogn'uno si dovrebbe guardare da loro, come da peste; e quando ne sopravviene alcuno, lasciar il preso ragionamento, e più tosto farsi ascoltare da un stalliero, che da un curioso tale? Che maleditione, e che infania li tira a i pertugi, e alle fisure de' muri, e delle porte, per vedere chi pratica in casa di quel Signore, e chi è domestico di quella Signora. Ogni qualche volta gli vedi (così son scemi di cervello) a cicalar con le fanti, co'famigli, e con qualche comera non per altro, che per sapere i fatti altrui. Di più vanno rivolgendo, i farfalloni, le scappate, i fallimenti de' gli altri; e portano con loro un doloroso, e miserando giornale de' gli errori del mondo. Ma che bene, e che utile ne riportano? Biasimo, e odio. Che piacere hanno mai questi maligni in sentir la ruina di Pietro, il dishonor di Paolo, la carcere di Giovanni, il bando di Martino, e la morte violenta d'Antonio? Fanno costoro concorrenza a i gabbellieri avidi, che cercano le valigie tutte, le borse, le bolge, e le bisaccie minutissimamente a qual si voglia passeggero. Così questi pescano con le loro importune dimande fino al fondo; sempre sanno chieder di nuovo, ricorrono alle piazze, a i tribunali, alle corti, a i pretorij, ai porti, e a tutti quei luoghi, e quei ridotti, dove sperano spiando sentire, e vedere qualche novità. Se incontrano alcuno, gli dicono, che mi recate di nuovo? Non eravate voi stamane in Piazza, o a Palazzo? Che si dice ivi? Se non han, che dir loro cosa alcuna, si corrucciano, e tornano a replicare, non sete voi stato a mercato, a' cambi? Non sete passato alla volta della guardia? O non vi sete abbattuto in quei forestieri, che vengono da Lione, da Roma, da Vienna, d'Anversa, o da Genoa? È possibile che non habbiate di nuovo? Io so pure, che la peste è nella tal terra; che è scoperto un tradimento in quel Castello; che la tale è stata l'altra notte strangolata; che 'l tale è fuggito con la figliuola del tale; tal ch'essi van rivolgendo tutti i fatti danni, tutte le stragi, e tutte



le morti, ne fanno un lungo catalogo. Sì che, Lazariglio mio, chiunque voule guardar alle parole delle male lingue, mai farà profitto alcuno; ciò t'ho voluto dire, perché se alcuno si maravigliasse vedendo entrare in casa mia tua moglie, e di essa uscirne, sappi, ch'ella entra con molto honor suo, e tuo, e questo te ne prometto, e certifico; però non mirar a quello, che dicono, ma a quello, che tocca a te; dico all'util tuo. Signore, gli diss'io, ho determinato d'appoggiarmi a' buoni consigli di vostra Signoria, con tutto, che alcuni de' miei amici mi dicono qualche cosa di questo, e anco più di altre volte mi hanno detto, e certificato, che prima, ch'ella meco si maritasse havea partorito tre volte, parlando sempre con buona licenza, e riverenza di Vostra Signoria, e ciò ho buonamente voluto dire, perch'ella è qui presente.



Non si fidi la
moglie dell'altrui
mani.

All' hora mia moglie cominciò a tarroccarem e far giuramenti, e spergiuri sopra di sé, e tanto horrendi furono, ch'io credei, che la casa, con il Signor Dottore lei, e io insieme profundasse, e poi si diede a fortemente piangere, e a mandare mille maledittioni, a chi meco l'haveva maritata; e tanto strepito, e

Non bisogna
pungere le donne, e
ciò perché.

romore ella faceva, che i muri tremavano, credo, di paura, e
 aterribili rugiti aggiungeva gridi, e stridi spaventevoli; per lo
 che più di una fiata mi augurai d'esser prima morto, c'havermi
 lasciato uscire quella parola di bocca: ma io da una parte
 pregandola con humiltà a tacere, et accarezzandola acciochè si
 acquietasse, e dall'altra il mio Signor Dottore, non mancò di
 esortarla a non pianger più, e tanto le dicessimo, e
 confortassimo, che in un instante cessò l'ira, il pianto, e il
 furore, con un giuramento, ch'io le feci, di mai più in vita mia
 mentovarle nulla di ciò, e che mi contentava, e aveva a
 sommo piacere, ch'ella di giorno, e di notte entrasse, e uscisse
 della casa del Signor Dottore, essendo sicurissimo della sua
 dabenagine, e con questo restammo tutti tre d'accordo; sì che
 doppo l mal tempo, venne il buono, e fin hora niuno m'ha più
 intronato il capo, anzi quando veggio alcuno, che mi voglia
 dire qualche cosa di lei, subito gli do su la voce, e gli dico; hor
 mirate si siete mio amico, non sapete voi, che 'l vero amico,
 non da mai danno, né disgusto all'amico; e sempre l'amicitia si
 dee sdrucire, non istracciare; essendo che, chi fa un buon
 amico, acquista un buon capitale, e non è forse il vero, che con
 un bicchier di vino si fa un amico, ma a conservarlo ci vuole
 altro che novelle, e però è meglio esser amici di lontano, che
 nimici d'appresso: per tanto se mi sete amico, non mi dite cosa
 che mi dia noia perché non tengo per amico quello, che mi
 apporta travagli, e ispecialmente, chi vuol metter male, tra me,
 e mia moglie, ch'è quella pace, ch'io desidero nel Mondo, e che
 amo lei, come me stesso; e per rendervi consolati della quiete,
 ch'io godo, mentre con lei quieto mi vivo, mille favori ricevo
 dal Cielo, e da' buoni amici più di quel ch'io merito, e giurarei,
 che moglierma è così donna da bene, quanto altra, che si tenga
 d'essere dentro le porte di Toledo; e chi altramente mi dirà,
 m'amazzarò seco. Doppo, ch'io mi lascia intendere di questa
 maniera, e che mi feci conoscere per huomo maschio, non ci fu
 più alcuno, che mi dicesse nulla; sì che hora me ne vivo con
 essa in molta pace, e consolatione. Et quando ciò m'avenne, fu

Proverbio.

Detti.

Amici quali, e
 come.

Proverbi.

Quiete di casa di

il medesimo anno, che il nostro Catolico, e Vittorioso Imperadore Carlo V, entrò in questa insigne Città di Toledo, e che in essa fece Corte; nel cui tempo si fecero gran bagordi, feste, e allegrezze come vedeste, e udiste dire.

Lazariglio, come, e quali fusse.

CAP. XXXIV.

Si narrano le felici prosperità di Lazariglio, con altre cose notabili, et si da fine a questo Libro.

Il bene, e il bello non fu mai troppo; ma il meglio è nimico del bene; e chi sta bene, non si muova; perché, chi gode un tratto, non istenta sempre; e chi ha un giorno di bene, non ha tutto l'anno male; godiamo dunque, che stentare non manca mai; e un mio amico mi diceva, che tre sono quelli che godono, il Gallo del Mugnaio, il Gatto del Beccaiò, e 'l Garzone dell'Hoste: e chi comincia haver buon tempo, l'ha in vita sua; perché il bene trova il bene, e s'ha, se non quello, che si gode. Così io me ne stava godendo il Mondo, ritrovandomi in una felice prosperità, e nel colmo d'ogni buona fortuna, perché cotidianamente haveva molti affari per le mani, e quando questi mancavano, me n'andava per la Città con un canestrino pieno di varie sorti di pretiosi vini, che nascono nel contorno di Toledo, per mostra di quello, che s'havea da incantare, e vendere, che per ciò acquistai tanti amici, e Signori, così Cittadini, come Forastieri, e ispecialmente Tedeschi, che ovunque io andava, per me non v'era porta serrata; io haveva il vento in poppa; e la nave c'ha buon vento, arriva presto in porto, e tanto mi viddi favorito, che mi pareva, se all'ora havebbe ucciso un huomo, o mi fusse occorso qualunque altro grande accidente, haverei havuto tutto 'l Mondo dalla mia, e trovato da tutti quei miei Signori ogni aiuto, e soccorso, e ciò perché mai li lasciava a bocca asciuta, conducendoli meco al miglior luogo, dove vi si trovava ottimo, e saporosissimo vino,

Detti, e Proverbi.

Quelli, che godono sono tre, e quali.

Prosperità di Lazariglio.

Detti.

ne quali alberghi facevamo una buona, e splendida vita, e ivi molte volte mi occorre entrare con li nostri piedi, e uscirne con gli altrui: e il meglio d'ogni cosa era, che in tutto questo tempo, benedetto il quattrino, che Lazariglio de Tormes spendesse, né mai mi lasciavano spendere, anzi se qualche volta, con artificio, io metteva mano alla borsa, fingendo voler pagare, l'havevano per affronto, e mi guardavano, come adirati dicendo; Nit, Nit, asticoz lanz; come che dir volessero, Che dove essi erano, non si doveva pagar niente.

Io veggendo ciò mi moriva d'amor grande, per gentilhuomini così gentili, e amorevoli; perché non solo si sodisfacevano, ch'io non pagasse, ma prosciuti di Porco, cosse di Castrati cotte in quei vini odoriferi, e delicati, e conditi con molte Spetie Venetiane fini, salami d'Italia isquisiti, e buoni pezzi di formaggio Lodegiano, e di tutte queste, e altre cose m'impivano le falde del saio, e un lembo della cappa, e ciò mi avveniva ogni volta, che s'abbatevamo insieme, delle quali cose in casa mia havevamo, che mangiare per otto, e dieci giorni continui. Sovenivami in queste mie saturità la fame, che nel tempo passato haveva patito; e di un tanto bene ne lodava il Signore, e lo ringratiava per mai sempre di tutto cuore. Così vanno le cose, è tempi. Ma come dice il Proverbio; chi bene ti fa, o si parte, o si muore: così per appunto successe a me; Chi si mutò la gran Corte, come far si suole, e al partir fui molto ricercato da quei gentilissimi miei Signori Tedeschi d'andar con loro, che m'haverebbero fatto, e detto cose grandi; ma sapendo per isperienza, che più vale il male conosciuto, che 'l bene, che s'ha da conoscere, li ringratiavi della loro amorevole, e buona volontà, per lo che eglino toccandomi la mano, e facendomi molte carezze, e quel ch'è meglio donandomi alquanti scudi d'oro da me si licentiarono. In verità se maritato non era, in modo alcuno lasciava la loro cortese compagnia, perch'erano Signori oltre a modo liberali, gratiosi, magnanimi, affabili, e conformi al gusto mio. Certo è vita gentilissima quella ch'essi vivano; non sono né fantastichi, né malitiosi

Lazariglio amava i tedeschi, e ciò perché.

Proverbio.

Sentenza.

come noi altri, anzi sono liberi, senza verun scropolo, amorevoli in conversatione, non si schifano ad entrar in un albergo a mangiar trippe e bere una e più volte, secondo il buon vino che si ritrovava, in somma sono persone honoratissime, civili, e compiutamente accostumati, e di borsa benissimo provveduti, che di peggio non me ne dia giamai Iddio, quando mi trovarò haver gran sete.

Tedeschi liberali, e amorevoli.

Ma l'amore della mia dolce, e cara moglie, e della patria, che già per mia la tengo, perché UBI BONUM IBI PATRIA, e così mi rimasi in questa città di Toledo, molto bene conosciuto da gli abitanti di essa, con molta quiete, e accarezzato da molti amici, menando una vita la più lieta di questo Mondo. Quivi stetti con molto mio gusto, e piacere, con argomento di consolatione, e di legnaggio per essermi nasciuta una bellissima bambolina, che con il mezo di così buona gente mia moglie partorì, che ancor ch'io havesse qualche sospetto, per esser loro famigliari in casa mia, ella mi giurò, ch'era mia, e per mia sempre la tenni.

Detto.

Felicità di Lazariglio, quale.

Non si può haver il dolce senza l'amaro; e niun bene, senza pene. Io credeva, che la disdetta mia si fusse scordata di me, e che dalla sua memoria m'havesse cancellato; ma come quella che teneramente mi amava, le parve che hormai fusse tempo di ritornare a visitarmi, e farsi di nuovo vedere col suo irato, severo, e crudele aspetto, e col suo bieco sguardo, e temperarmi il piacere di questi pochi anni di gustosa, e riposata vita, con altri tanti e più di travagli, e amara morte. O grande Iddio, e chi potrà scrivere una così cattiva sorte, un infortunio sì grande, e un avvenimento tanto sfortunato, che non ponghi nell'armaio dell'oblio il calamaio, e con la penna si chiuda gli occhi, per non vedere, né scrivere le tante disdette, e amare disgratie mie? Però sappiasi, che questo Mondo traditore a tutti i mortali della sua partialità da più guai, che allegrezze, perché non s'appigliano alle virtudi.

Disgratie ritornano a visitar Lazariglio.

Il fine.

REGISTRO

a b c A B C D E F G H I K L
 M N O P Q.

Tutti sono fogli interi, eccetto c. e
R che sono mezi fogli.

[marchi tipografico]

IN VENETIA, MDCXXII.

APPRESSO BAREZZO BAREZZI





La scozzese di Carlo Goldoni in traduzione giudeospagnola

Patrizia Panico

Antefatto

“La comédie intitulée l’Écossaise, nous parut un de ces ouvrages qui peuvent réussir dans toutes les langues parce que l’auteur peint la nature, qui est partout la même”^[1].

Con queste (profetiche) parole si introduceva un’opera francese che nel 1760 riempì le sale di molti teatri d’oltralpe; il successo fu tale che la commedia venne quasi immediatamente tradotta e interpretata in Italia. Prima di parlare dei consensi ottenuti dalle peripezie della bella e virtuosa scozzese in Italia (ed in particolare a Venezia) è interessante soffermarsi brevemente sull’autore francese, visto che si trattava del popolare e polemico ingegno della Francia illuminista François-Marie Arouet, al secolo Voltaire.

Intorno alla paternità de *l’Écossaise* Voltaire si divertì a creare un piccolo “giallo” celando la propria identità dietro quella di uno scrittore inglese, Mr. Hume, e del traduttore Jérôme Carré, e spacciando quindi la commedia per la traduzione di un’opera inglese. Il perché crediamo che risieda nella polemica che si sviluppa nel corso dei cinque atti, in cui viene esplicitamente deriso Mr. F... ossia Élie-Catherine Fréron strenuo nemico degli enciclopedisti, attraverso il personaggio di Frélon, un malevolo giornalista (l’associazione è rafforzata dall’assonanza dei due nomi che si distinguono solo per la consonante liquida). L’espedito del falso originale inglese permette a Voltaire non solo di attaccare lo scrittore “non-illuminato/ista”, ma anche di affermare con (crediamo) un sorriso malizioso: *“Comme ce F... avait eu l’inadvertance de se reconnaître dans al comédie de l’Écossaise, quoique Mr. Hume ne l’eût jamais eu en vûe, le public le reconnut aussi”*^[2]. L’astuzia di Voltaire non inganna il pubblico e l’opera gli viene quasi subito attribuita.

Nella commedia francese si intrecciano due filoni: da un lato, lo spunto polemico del quale abbiamo fatto menzione sopra e dall’altro, la storia d’amore tra la protagonista, Lindane, e Lord Murai ostacolata dall’odio atavico che intercorre tra le famiglie di appartenenza dei due giovani. Le vicende dei due innamorati restano tuttavia un po’ sullo sfondo oscurate dai divertenti sproloqui del giornalista Frélon.

Come dicevamo all’inizio, questa commedia spopolò sia in Francia che in Italia e il soggetto piacque tanto da spingere Carlo Goldoni a riadattarlo per il suo pubblico. Come afferma nei suoi *Mémoires* lo stesso autore veneziano (che stimava – ricambiato – Voltaire), la commedia francese ebbe, solo a Venezia, ben tre diversi allestimenti, tanti quante erano le compagnie di comici che allora vi operavano: un primo adattamento, venne messo in scena dall’abate Pietro Chiari con il titolo *La bella pellegrina* ma riscosse una tiepida accoglienza; un secondo allestimento che consisteva nella semplice traduzione dal francese della commedia raccolse anch’esso un modesto consenso. Per ultimo, l’adattamento di Goldoni incontrò, finalmente, il favore del pubblico e le ragioni del successo le menziona l’autore stesso: *“...più ch’io m’inoltrava nella traduzione, vedea chiaramente, e con pena, che non sarebbe gustata, com’era, sui teatri d’Italia [...] convien presentarla [la natura umana] con gli abiti, e con gli usi, e con quelle nozioni e prevenzioni, che sono meglio adattate al luogo, dove si vorrebbe farla gustare”*^[3].

Il Goldoni si ispira all'opera francese ma la riadatta al gusto italiano. La prima notevole differenza tra le due commedie risiede nel personaggio di Frélon. Lo scrittore veneziano (che lo ribattezza "M. La Cloche") ne riduce considerevolmente la presenza scenica e ne modifica il carattere, trasformandolo da malevolo giornalista in un perditempo pettegolo che passa la sua giornata al caffè. La decisione di sminuire questo personaggio è dovuta ad una questione di "costume": mancando, infatti, in Italia, questo tipo di giornalisti non sarebbe stato credibile. Nella versione italiana si perde totalmente lo spunto polemico originale e si impone in primo piano la travagliata storia d'amore di Lindana e Murrari che ben si confaceva al gusto per la *comédie larmoyante* dell'epoca^[4].

Diverso è anche il carattere di Lady Alton; pur rimanendo l'antagonista per eccellenza di Lindana, nella traduzione italiana è meno frivola e passionale, ma più orgogliosa.

Se, da una parte, Goldoni interviene riducendo l'importanza e la presenza in scena dei due antagonisti, dall'altra, dà maggior rilievo ad altri personaggi della commedia, come la cameriera Marianna (Polly nella versione francese) e il mercante Friport.

La prima, in entrambe le versioni, è fedele e affezionata alla virtuosa scozzese e assume il ruolo tipico di "aiutante" della protagonista; tuttavia, nel rifacimento goldoniano, il suo carattere ci sembra meglio tratteggiato e la giovane pare maggiormente intrisa delle virtù della padrona (cfr. atto I, scena III).

Il Friport goldoniano presenta un carattere apparentemente scortese, burbero e misogino; tuttavia, si dimostra estremamente generoso nei confronti di Lindana e di suo padre. È un uomo saggio, privo di affettazione che sembra in grado di leggere negli animi degli altri personaggi ed agire di conseguenza. Non nutre sospetti nei confronti di Sterlinch pur non conoscendo la sua identità e prova una istintiva avversione per Miledi Alton. Anche nella versione francese è burbero e generoso tuttavia il suo interesse per Lindane non è solo mosso da compassione per la sua povertà e dignità, ma sfocia (o pare sfociare) in amore. Ponendo in primo piano la storia d'amore dei due giovani, Goldoni sminuisce l'attrazione di Friport per Lindana in quanto avrebbe sviato l'attenzione dal soggetto principale.

Goldoni, nel suo rifacimento, pur ispirandosi alla commedia francese, puntò maggiormente sul *pathos* e sui sentimenti dei protagonisti, enfatizzando la drammaticità di alcune scene, come, per esempio, quella dell'incontro tra Lindana e suo padre. Nell'originale francese il riconoscimento è graduale, non immediato e avviene prima dello scontro tra questi e Murrari. Goldoni riunisce invece i due incontri in un'unica scena finale di maggiore drammaticità: Sterlinch (o Monrose) si avventa contro Murei; Lindana accorre sentendo che il suo amato è in pericolo e riconosce nell'aggressore suo padre: "*Lind: Ah! Milord, chi v'insulta, chi vi assalisce? Ah mio padre! Si getta ai piedi del conte. /Con: Ah mia figlia [...]/ Murr: Oh stelle! Il padre dell'idol mio è padrone della mia vita*"^[5].

La trama de *La Scozzese* è la seguente: la protagonista, Lindana, di origini scozzesi, si trova a Londra in incognito in seguito alla condanna a morte del padre e all'espropriazione dei beni di famiglia da parte del Governo. Pur essendo innocente, il padre fu costretto a fuggire per una macchinazione condotta da Murrari padre e la giovane, rimasta intanto orfana di madre, si è imbarcata su una nave diretta in America facendo tappa a Londra. Qui alloggia nell'albergo del premuroso Fabrizio e conosce e si innamora di Milord Murrari che si rivelerà figlio del nemico della sua famiglia. La fidanzata di Murrari, Miledi Alton, si oppone alla relazione tra due, così come l'odio tra le famiglie dei giovani (topico piuttosto ricorrente in letteratura). L'epilogo è a lieto fine: Lindana ritrova suo padre il quale, dopo la riappacificazione con Murrari figlio, che gli permette di rientrare in possesso dei suoi beni, acconsente alle nozze tra i due.

La vicenda è la medesima però le scelte dei due autori sono diverse: una commedia più polemica e divertente quella di Voltaire; un'opera più centrata sui sentimenti quella di Goldoni.

Edizioni italiane e traduzione sefardita

Nel 1883 venne pubblicata sulle pagine di un giornale di Istanbul la traduzione sefardita (o giudeospagnola che dir si voglia) di un'opera goldoniana intitolata *La Escocêsa*, quasi a conferma delle parole di Jérôme Carré-Voltaire riportate all'inizio, secondo le quali il soggetto della commedia poteva essere con successo tradotto e rappresentato in tutte le lingue. Come abbiamo visto, Goldoni non fu un pedissequo traduttore dell'opera francese, ma un "ricreatore" che trasse spunto dalla vicenda ampliandone tuttavia l'intreccio e adattandola alla realtà e al gusto italiani.

Confrontando invece la versione sefardita con l'opera goldoniana risulta subito chiaro che non si tratta di una rielaborazione ma di una traduzione vera e propria, benché siano evidenti alcune piccole differenze che consistono sostanzialmente in omissioni di brevi parti di testo o nella traduzione imprecisa di alcuni termini.

Queste piccole differenze ci hanno spinti a verificare tutte le edizioni italiane pubblicate tra la fine del 1700 e il primo ventennio del 1800, per stabilire se ci fossero più versioni della stessa commedia e quindi per stabilire di quale di queste edizioni fosse in possesso del traduttore. Servendoci delle preziose informazioni riportate nel lungo e articolato studio della professoressa Scannapieco *Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana*^[6], siamo venuti a conoscenza dell'esistenza di una sola edizione spuria dell'opera, pubblicata a Bologna nel 1772 presso l'editore San Tommaso d'Aquino. Tuttavia, il confronto tra questa edizione e la versione sefardita ci ha immediatamente permesso di escluderla dal novero dei possibili originali in possesso del traduttore in quanto le medesime differenze che si rilevano tra l'edizione bolognese e le altre edizioni italiane si riscontrano anche tra detta edizione spuria e la traduzione.

Recuperando poi i testi delle edizioni successive è emerso che, a partire dal 1775, si rifanno tutte alla Pasquali e questo ci porta a concludere, in primo luogo, che il nostro traduttore doveva disporre di una di queste edizioni (a meno che non ne esistano altre "spurie" delle quali tuttavia non vi è traccia nelle bibliografie) e, in secondo luogo, che le differenze che intercorrono tra l'originale italiano e la traduzione sefardita siano il frutto dell'intervento sul testo del traduttore stesso.

Le differenze più evidenti consistono nella omissione di alcune frasi o di brevi battute; in alcuni casi sembra facile stabilire il criterio del traduttore, per esempio, all'inizio della commedia nella versione italiana si citano alcuni "fogli" (giornali) come *La Gazzetta d'Olanda*, *Il Mercurio di Francia*, ecc. che hanno un preciso referente nella realtà ma che, probabilmente, non avevano nessun valore o riscontro per i lettori sefarditi residenti ad Istanbul alla fine del XIX secolo e vengono quindi omessi.

In altri casi comprendere il perché di alcuni tagli è più complesso; per esempio nel terzo atto, scena terza sono state omesse in traduzione tutte le battute inerenti alla ricerca della chiave della camera del conte da parte di Fabrizio e, sempre in questo atto tutti i riferimenti della cameriera Marianna al cibo (scene sesta e ottava). Queste omissioni non modificano lo svolgimento della vicenda in quanto riguardano battute se vogliamo "accessorie", non creano problemi di comprensione o continuità e forse hanno l'obiettivo di rendere più veloce il dialogo (nel primo esempio citato, quello della ricerca della chiave, si perde tuttavia il clima alberghiero ricreato nella versione italiana).

Un altro tipo di omissione potrebbe essere di carattere "ideologico"; così almeno ci sembra logico interpretare la decisione di non tradurre un paio di battute di Friport (atto II, scena II) che definiscono le donne come sorgenti del male comune (mentre il commercio è la sorgente del bene comune) e che suonano alquanto misogine.

Per quel che riguarda infine le differenze stilistiche, si rileva nella traduzione, un linguaggio meno ricercato. Alcuni termini sono infatti tradotti in sefardita con parole d'uso più comune (per esempio, "procacciare un insulto" è reso con "hablar mal de la honor") o eufemistiche ("secretos" per l'italiano "arcani", "tristes" per "afflitte", "males" per "sventure", "corajosa" per "eroica", ecc.).

Caratteristiche linguistiche della traduzione

Prima di stabilire le "caratteristiche" (o, almeno, "alcune" caratteristiche) del sefardita, ci sembra opportuno cercare di definire la lingua stessa e la comunità linguistica che se ne servì (e ancora se ne serve, benché solo nell'ambito familiare) per secoli. Per "Sefarditi" intendiamo gli Ebrei spagnoli che vennero espulsi con un editto del 1492 dall'amata patria e si dispersero in numerosi paesi europei e del bacino mediterraneo, fondando fiorenti comunità (come quelle sorte nei territori dell'ex-Impero Ottomano) o assimilandosi, col passare del tempo, alla popolazione dei paesi ospitanti (come avvenne in Olanda o in Italia). Emigrando, portarono con sé non solo il ricordo della Spagna e la propria religione (solo chi abiurava la propria fede per abbracciare quella cristiana cattolica poteva esimersi dall'obbligo di emigrare) ma, anche la propria lingua, lo spagnolo.

Forse per questo, è piuttosto diffuso il luogo comune che vede nel sefardita un vestigio dello spagnolo medievale soprattutto in virtù della conservazione di alcuni suoni totalmente scomparsi dalla moderna fonetica castigliana.

In realtà sarebbe più corretto parlare di una evoluzione parallela del sefardita rispetto allo spagnolo normativo dovuta alla lontananza secolare delle due comunità linguistiche. Il fatto che si ritrovino alcuni elementi propri dello spagnolo cinquecentesco non significa che il sefardita sia rimasto fermo alla lingua di questo periodo; infatti, come ogni lingua viva e parlata, si è evoluto nel corso dei secoli acquisendo nuovi termini, conandone altri, assumendo tratti peculiari.

Servendoci della nostra traduzione, possiamo rilevare da una parte questi tratti arcaici e dall'altra quelli peculiari del sefardita e cercare di darne una breve descrizione.

L'aspetto che maggiormente denuncia la diretta discendenza del sefardita dallo spagnolo medievale è probabilmente la fonetica. Nel nostro testo del XIX secolo sopravvivono dei suoni consonantici che nella penisola iberica si estinsero nel XVI-XVII sec. quali: l'opposizione tra la *s* sonora e la *s* sorda; le due fricative palatoalveolari sonora e sorda che in castigliano confluirono in un unico fonema velare sordo (la *jota*) nel XVI secolo; l'opposizione tra l'occlusiva bilabiale sonora e la fricativa labiodentale sonora oggi totalmente assimilate nello spagnolo normativo che pronuncia indistintamente *b* e *v* come occlusive bilabiali all'inizio di parola e come fricative bilabiali in posizione intervocalica; infine, sopravvive ancora in alcuni casi (anche se nel nostro testo se ne riscontrano pochi) la *f* iniziale di parola, scomparsa in spagnolo per influenza del sostrato basco. Anche nell'ambito della morfologia si rilevano dei tratti arcaici come attestano le prime persone singolari del presente indicativo dei verbi *dar*, *ir*, *estar*, *ser* che in sefardita conservano le forme *do* (discendente dal latino volgare **dao*), *vo* (**vao*), *estó* (**stao*) e *so* (<son<sum) sostituite nello spagnolo normativo dalle attuali *doy*, *voy*, *estoy*, *soy* nel XVI secolo, dopo, quindi, l'espulsione degli Ebrei.

Molti termini, infine, oggi totalmente in disuso nella Penisola Iberica, sono invece ampiamente utilizzati nella conversazione di un sefardita come: *piadad*, *pobredad*, *contentez*, *caler*, *atorgar*, *despartir*, *destruidor*, *estonces*, *menester*, ecc.

Come dicevano però definire il sefardita come lo spagnolo dei secoli XIV-XV è limitante e scorretto. Benché nell'ambito della fonetica si presenti più conservativo del castigliano, alcuni suoni hanno subito un'evoluzione anche in questa lingua. È il caso per esempio della coppia /ts/ e /dz/ (affricate alveolari sorda e sonora) che passa da affricata a fricativa confondendosi rispettivamente con la *s* sorda e la *s* sonora. Un'altra peculiarità della fonetica giudeospagnola è la pronuncia

“seseante” (in spagnolo la consonante fricativa interdentale compare solo nel XVII secolo) e “yeïsta” per cui la consonante *ll* si legge in modo meno pronunciato, come la *y*. In alcuni casi, quando la *ll* si trova in posizione intervocalica, non solo si pronuncia più debole, ma cade, come dimostrano questi esempi tratti dal testo: *aquea* al posto di *aquella*, *cuchío* al posto di *cuchillo*, *estreas* al posto di *estrellas*.

Più significativi sono alcuni aspetti della morfologia soprattutto per quel che riguarda la dittongazione verbale e le desinenze della seconda persona plurale. Mentre in spagnolo persiste la allomorfia *e/ie* e *o/ue* in relazione all'accento (*puedo/podemos*; *pienso/pensamos*), in sefardita c'è una tendenza all'unificazione e, quindi, all'abolizione di questa oscillazione tra la vocale semplice e il dittongo. In alcuni casi prevale il dittongo che si estende a tutte le persone della coniugazione (quindi alla prima e alla seconda plurale) in tutti i modi, compreso l'infinito; a questo proposito l'esempio più emblematico è quello del verbo *pueder* (poder). Come dicevamo, per assimilazione, il dittongo si estende all'infinito che passa da *poder* a *pueder* così come a tutti gli altri modi verbali; leggiamo quindi accanto a “*puedo*”, “*pueda*” ecc. le forme innovative “*puedía*”, “*puedré*”. Nel caso contrario, si afferma, invece, la vocale semplice come nei verbi *pensar*, *mostrar*, *querer*.

Un altro aspetto sintomatico della modernità del sefardita (o almeno della sua indipendenza evolutiva dallo spagnolo normativo) è la dittongazione della seconda persona plurale. Lo sviluppo delle desinenze della seconda persona plurale nelle tre coniugazioni fu il seguente: -ades/-edes/-idis si evolsero e diedero in un primo momento -aes/-és/ís per poi passare a -áis/-éis/-is nello spagnolo moderno. Il sefardita presenta un ulteriore stadio evolutivo con la caduta della yod nei dittonghi -áis/-éis e la palatalizzazione della sibilante che portò a: -aš/-eš (e -iš per assimilazione). Anche nel passato remoto della seconda persona plurale il giudeospagnolo presenta uno stadio evolutivo più avanzato; ai passaggi -stis>-stes>-steis aggiunge un ulteriore sviluppo: adottando il suono palatale nell'ultima *s* si produsse, infatti, la caduta della yod così come della prima *s* e, quindi, la nascita delle desinenze -(a/i)teš.

Segnalare in questo breve articolo tutte le peculiarità rilevate nel testo è impossibile; ci limiteremo a citarne ancora qualcuna tra le più evidenti. L'uso, per esempio del pronome *mos* accanto al “normativo” *nosotros*; l'uso di *con mí* e *con ti*; la frequente metatesi soprattutto del nesso consonantico “rd” (*godro*, *tadre*, *recodrarse*); l'uso della congiunzione *y* con valore avverbiale di *también*, *incluso* dovuto probabilmente all'influenza del bulgaro (e dell'uso della *и* slava) sulla lingua delle comunità sefardite ivi residenti.

Importante, per concludere, fu l'influenza di alcune lingue straniere sul sefardita; l'ebraico condizionò fortemente la lingua dei testi religiosi giudeospagnoli non solo per quel che riguarda il lessico ma anche per quel che riguarda la sintassi. Dall'italiano presero a prestito molti vocaboli soprattutto di carattere commerciale (anche se il nostro testo presenta molti italianismi dovuti forse all'influenza sul traduttore dell'originale); dal turco adottarono molte parole proprie della vita quotidiana, ma è al francese che si devono i maggiori prestiti (a partire dalla seconda metà del 1800 per opera dell'*Alliance Israélite Universelle*^[7] si promosse l'apertura di scuole francesi nelle comunità ebraiche presenti in territorio ottomano che importarono la letteratura, la lingua e i costumi francesi; anche se in realtà il nostro testo non presenta un gran numero di gallicismi questi dovevano essere estremamente diffusi).

Se si escludono alcuni termini meno usuali presenti nel testo, possiamo affermare che questo non presenta grandi ostacoli di comprensione per un lettore di lingua spagnola, anche perché rientra nel gruppo di opere composte (o tradotte) dopo la rivoluzione letteraria e linguistica che interessò le comunità sefardite nel XIX secolo (dovuta in grande parte al lavoro dell'*Alliance* suddetta). La lingua delle opere del XVIII secolo, che fanno parte dei cosiddetti generi *patrimoniali* (*coplas*, commenti rabbinici, raccolte di racconti folcloristico-tradizionali con finalità didattica, ecc.), è meno facile da comprendere per la forte influenza dell'ebraico sulla sintassi e per la maggiore presenza di arcaismi.

Il confronto tra l'originale della commedia e la traduzione sefardita ha portato alla luce delle differenze tra le due versioni, tuttavia dall'esame delle molteplici edizioni pubblicate in Italia tra il 1700 e il 1800, è emerso che si rifanno tutte ad un unico modello, l'edizione Pasquali del 1775. Abbiamo quindi supposto che il traduttore, in possesso di una delle edizioni da questa discendenti, abbia operato delle modifiche sul testo, ma la questione dell'originale resta avvolta nel mistero. Misterioso è anche il cammino che la "scozzese" ha intrapreso per giungere ad Istanbul; l'ipotesi più accreditata è che sia arrivata in Turchia attraverso le scuole di lingua italiana che vennero istituite a partire dal XIX secolo, sul modello di quelle francesi. Il periodico *El Amigo de la Familia* che l'ospitò non ci fornisce informazioni utili per identificare l'edizione italiana e, quindi, non si può attualmente escludere nessuna possibilità, neanche la più semplice e banale, e cioè che *La scozzese* sia stata tradotta da un appassionato di cultura italiana che ne conservava una copia nella sua biblioteca personale.

Note sul testo

La traduzione de *La Scozzese* di Goldoni fu pubblicata a puntate sulle pagine della rivista storica, scientifica e letteraria *El Amigo de la Familla* nel 1883; il giornale aveva frequenza settimanale e la pubblicazione dell'opera si protrasse per un periodo abbastanza lungo, vista anche la sua estensione. Ogni pagina del giornale si compone di tre colonne e reca in alto il nome ed il numero di pagina; benché sia scritto in una lingua romanza vi si impiegarono i caratteri ebraici, come nella maggior parte delle opere scritte in sefardita.

Sulla traslitterazione e sui segni diacritici impiegati per rappresentare alcuni fonemi giudeospagnoli ci soffermeremo in seguito. Adesso è interessante citare brevemente alcune peculiarità "formali" della traduzione.

Come dicevamo l'opera venne pubblicata a puntate e in ogni numero le si dedicano due o tre pagine; tuttavia, i criteri di divisione del testo non sono da ricondurre tanto alla spazio quanto piuttosto alla scelta di interrompere la narrazione in un momento importante o cruciale e l'espedito della *suspense* non può stupirci se pensiamo che in questo modo si stimolava la curiosità del lettore e quindi l'acquisto della rivista (in nota si troveranno indicate queste cesure).

Una peculiarità interessante che salta agli occhi leggendo il testo sono le glosse che il traduttore aggiunge tra parentesi per spiegare il significato di alcune parole o espressioni; la cosa curiosa è che quasi tutte le glosse sono rappresentate da parole turche e ciò indica che probabilmente queste erano più frequenti o di uso più comune di quelle spagnole (cosa questa che non stupisce se pensiamo che ampi strati della comunità sefardita erano continuamente in contatto con la popolazione autoctona).

Nella traslitterazione dal testo *aljamiado* (scritto cioè impiegando i caratteri ebraici) al testo latino è importante tener presente che: la yod può rappresentare tanto la "i" quanto la "e"; la vav può rappresentare sia la "u" che la "o". La he rappresenta la "a" in sede finale e la alef la "a" all'inizio o all'interno della parola ma si antepone anche alla yod e alla vav quando queste sono iniziali di sillaba (in questo caso la alef non ha valore fonetico ma serve solo per indicare che la lettera che segue è una vocale). La doppia yod è più complessa perché può indicare tanto i dittonghi "ie" e "ei" che "y". Interessante è il caso della consonante "ghimal" la quale normalmente corrisponde alla occlusiva velare sonora (la g spagnola davanti a o, a, u e gui, gue). Quando si rese necessario

rappresentare alcuni fonemi spagnoli che non avevano un corrispettivo in ebraico, si adottarono le consonanti a disposizione e con l'uso di un apostrofo si crearono nuove coppie di consonanti; così, per esempio, la ghimal sovrastata da un accentino (˘) passerà ad indicare due suoni palatali: la affricata palatoalveolare sorda (la *ch* spagnola) e la affricata palatoalveolare sonora (la *g* italiana davanti a "i" ed "e"). Lo stesso dicasi per la zayn (ז) la quale corrisponde alla *s* sonora (come *casa* in italiano), ma se sovrastata da una virgoletta (˘) passa a indicare la fricativa palatoalveolare sonora (la *j* francese). Una cosa simile si produsse al momento di rappresentare le consonanti "ñ" e "ll"; anche in questo caso i sefarditi si servirono dei mezzi forniti dal proprio alfabeto e crearono le seguenti combinazioni: nun seguito da doppia yod per il fonema nasale e lamed seguita da doppia yod o, in alcuni casi, solo la doppia yod, per rappresentare la fricativa velare sonora.

Il problema delle trascrizioni iniziò a porsi nel XIX secolo quando i sefarditi vennero a contatto con la lingua francese nelle scuole dell'*Alliance* ma anche quando in Turchia si impose l'adozione dell'alfabeto latino (1928).

Tuttavia non vi è un solo sistema di trascrizione perché uno stesso fonema non ha un'unica rappresentazione in tutte le lingue. Le trascrizioni realizzate dai sefarditi conoscitori del francese denotano una chiara influenza di questa lingua, per esempio, nella rappresentazione di suoni come la fricativa palatoalveolare sorda (rappresentata con una *ch* come in francese) o della affricata palatoalveolare sonora trascritta *tch*; ulteriormente distanti dalla grafia francese, ma anche dello spagnolo moderno, sono le trascrizioni realizzate nella zona balcanica o in Turchia.

Nella nostra trascrizione seguiamo i criteri esposti in *Transcripción normalizada de textos judeoespañoles* del professor Hassán^[1] in cui si legge "Sobre una ortografía basada hasta donde sea posible en la del español normativo, los rasgos diferenciales de la fonética sefardí se representan mediante la adición de puntos, tildes u otros signos diacríticos a ciertas letras". Questo sistema rispetta il più possibile la grafia spagnola (rendendo quindi il testo meglio "leggibile") senza trascurare l'indicazione di fonemi non propri dello spagnolo moderno. Andiamo a vedere quali fonemi si celino dietro i segni diacritici impiegati nella trascrizione:

- **b, v, ð**: occlusiva bilabiale sonora (se al "v" compare senza segno diacritico si legge sempre come fricativa). Viene indicata l'occlusiva con un puntino sotto la lettera solo quando si trova in un contesto in cui in spagnolo è fricativa (per esempio, se nel testo la occlusiva si trova in posizione intervocalica);
- **ĉ** equivale al fonema affricato palatoalveolare sordo rappresentato in spagnolo da "ch";
- **ĵ, š, ž**: rappresentano la fricativa palatoalveolare sorda ("sci" italiano);
- **ĝ, ĵ**: rappresentano l'affricata palatoalveolare sonora (la "g" italiana davanti ad "i" ed "e");
- **š, ĵ**: corrisponde alla fricativa palatoalveolare sonora (la "j" francese);
- **ž, ś, ć**: rappresentano la sibilante sonora come la "s" intervocalica italiana;
- **ǰ**: rappresenta il suono composto dalla occlusiva velare sonora seguita dalla sibilante (come la "x" intervocalica francese).

Infine, con il trattino in basso (˘) si indicano due parole che, nel testo *aljamiado* erano unite; il trattino (-) inserito all'interno di una parola indica che le due parti della parola che unisce erano originariamente divise.

[1] I. M. Hassán, "Transcripción normalizada de textos judeoespañoles", *Estudios Sefardíes*, Madrid, 1979, pp. 147-150. Cfr. anche I. M. Hassán, "Sistemas gráficos del español sefardí", *Actas del I congreso internacional de historia de la lengua española*, Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 127-138.

La Escocheša

Edizione di Patrizia Panico

Comedia italiana del Goldoni
Tresladado del italiano

Personajes de la comedia

Fabricio, locandier
Lindana, escocheša
El conde de Esterling, su padre
Milord Murei
Maledi Alton
Musiú La Cločh
Friport, mercader
*Maria*¹, camariera
Un alguacil
Un mozo
Muchachos del caffè

ACTO PRIMO

La ecena [parte del teatro onde se da la representación] presenta la sala del hotel de Fabricio, por la cual se entra a los apartamentos del hotel y onde se asentan los que van a tomar el caffè.

Ecena 1

En la prima ecena se ven: Fabricio, un muchacho del hotel y musió La Cločh.

La Cločh (*va*² asentarse en una meša, él díce a los mozos) - Dadme caffè con leche.

Fabricio – Servid presto a se. La Cločh.

La Cločh - ¿Recibiteš gáčetás nuevas?

Fabricio – Sí, señor; a punto seréš servido (*él va tomar las gáčetás y se las presénta a La Cločh*).

Los mozos (*traen el caffè con leche a La Cločh*).

La Cločh - Ma qué curiošo, Fabricio, ¿no es posible de saber de vos quién sea aquea

¹ Benchè nella presentazione dei personaggi, la cameriera compaia con il nome di “Maria”, lungo tutta la commedia la si indica come “Mariana”.

² Nel testo *aljamiado*, la parentesi si apre dopo il verbo *va* interrompendo la perifrasi *ir + (a) infinito*. Per questa edizione si è quindi operata una modifica in primo luogo, per ripristinare l'ordine logico della frase e, in secondo luogo, perché la frase in questione non costituisce una battuta ma una didascalia, e pertanto, va tra parentesi.

manceba ajena que desde unos cuantos meses está en el apartamento tereno de vuestro hotel?

Fabrizio – Perdonadme, ¿de qué estáis tan curioso a saber esto? ¿Qué vos importa?

La Cloch - ¡Cómo! Hay tres meses que una ajena desconocida mora en vuestro hotel; ella es manceba, hermosa y graciosa: con todo esto ¿no queréis que sea curioso a saber quién es, de ónde viene y qué secreto tiene escondido ella?

Fabrizio - ¿Qué interés tenéis vos en esto? ¿Qué razón vos forza a conocer los secretos de esta señora?

La Cloch - Yo no tengo ningún interés, ma yo amo a saber toda noticia; y cuanto más topo dificultad a saberla, más me puja el deseo de saberla. La noche en las societás que yo frecuento, todos esperan de mí alguna cosa de nuevo. Ya sentí hablar de alguno por esta manceba desconocida; ya saben la gente que yo vengo aquí cada día por tomar el café y que yo como en vuestra mesa; y so obligado de dar cuento de esta desconocida. Si vos me queréis bien, o cale que me descubráis su secreto o cale que me facilitéis la entrada cerca de ella, por que pueda yo mismo entenderla de la manera de su hablar.

Fabrizio - Vos me demandáis dos cosas que no dependen de mí. Yo no puedo deciros quién es ella, por-que no lo sé ne-menos yo, y no puedo también hacervos entrar a su apartamento por-que no quere a ninguno.

La Cloch - ¿Cómo puedéis decir que no quere a ninguno, cuando yo sé por seguro que ella habla, trata y conversa con Milord Murei?

Fabrizio – Sí, es verdad; Milord vino unas cuantas veces a verla, ma no quiso recibirlo nunca sola; ella no se contentó sólo de su camariera, ma quiso también que estuviera presente mi mujer o yo o alguno otro de mi familia.

La Cloch - Muy bien, y yo le hablaré delante de vos, de vuestra mujer y de toda vuestra familia.

Fabrizio - Vos rogo señor, de escusarme: yo so un hombre de honor y cale que me conocierais bastante.

La Cloch - ¡Pobre Fabrizio! Vos tenéis dos oficios que debrían hacervos rico. Café y hotel son dos manaderos que pueden dar muy grande entrada; ma vos no sabéis hacer ni el uno oficio ni el otro. ¿Quién es aquel locandier que en un caso semejante no sepa topar un achaque por hacer entrar un galantomo en la camareta de una ajena? ¿Cuál es aquel cafetier que no busque de pujar sus clientes [*mušterís*] facilitando y buscando los moldes por contentarlos?

Fabrizio -Yo so un hombre de bien, un locandier honesto, un cafetier honorado.

La Cloch - (*Se levanta con rabia*) Vos ereis un desmodrado y yo no meteré más el pie en vuestro magacín.

Fabrizio - Me vais hacer mucho placer.

La Cloch - Yo vo hacer todo lo que es menester por saber quién es aquea mujer, y vos vais a arrepentir de que no me lo tuviteis dicho vos mismo.

Fabrizio - Yo hago mi deber y espero que no vo tener ocasión de arrepentirme.

La Cloch - Basta; otra hora hablaremos de esto, señ. hombre de bien, señ. cafetier honorado, ya hablamos.

Ecena 2

Fabrizio, después Milord Murei

Fabrizio - La piédrita de este cliente sería para mí una ganancia. Un hombre sin hecho que va buscando a saber los hechos de los otros y enfastia a la gente con sus secaturas... Hec Milord Murei: este es un buen cavalier.

Murei - Fabrizio, buenos días.

Fabrizio - Vos presento mis humildes respetos.

Murei - ¿Viteš también esta mañana a la señora ajena?

Fabrizio - No, señor, es aún muy demañana.

Murei - ¿No se vido aún ni la camariera?

Fabrizio - Ne-menos ella.

Murei - Estó muy encudiado de saber si reposó bien anoche.

Fabrizio - Escusadme vos rogo si tomo la libertad de observarvos que veo que estáis mostrando grande interes por esta manceba.

Murei - ¿Vos parece que no lo merece?

Fabrizio - Al contrario, me parece que merece mucho vuestro cuido y atención.

Murei - Yo topo en ella una hermosura que hace encantar y una honestidad sin par.

Fabrizio - Yo creo que en esta hora ya sabríaš quién es ella.

Murei - No, aún no pude saber quién es ella. Yo a punto estaba pensando³ de demandarvos si vos no podríaš entender alguna cosa.

Fabrizio - Yo no sé otro más que ella es escoçesa y que se llama Lindana; afuera de esto no se ne-menos si es muchacha, caçada o yivda.

Murei - Lo que pude saber yo es que no tiene marido.

Fabrizio - Y ¿cómo viene que una muchacha noble se tope sola en una capital y en hotel público?

Murei - Y yo como vos no puedo entender nada. Vos atorgo que yo la amo, y si su condición [*grado, clase*] sería igual a su hermosura y a su virtud, yo no tadraría un punto a tomarla por mujer.

Fabrizio - Escusadme, Milord, ¿vos ya no estáis esposado con Mailedi Alton?

Murei - Sí, Mailedi Alton me la dio mi padre por novia, él ya se murió, yo descubrí en ella un carácter que me desplace; ella es vana y orgullosa; si yo me cašaré con ella, poco turaría nuestro cašamiento. Yo se lo dije claro, y puede estar seguro que más contente estaría de quedar siempre muchacho que de cašarme con ella.

Fabrizio - Yo me manció de vos porque no puede haber más negra cosa en el mundo que un cašamiento en el cual el marido y la mujer no se avienen.

Murei - ¡Ah! Lindana podría hacerme venturoso.

Fabrizio - A la vista, el vestido y el modo de su habla, parece ser de familia noble.

Murei - Ansí creo y yo.

Fabrizio - Ajuntad que ella es pobre y hace todo esfuerzo por no hacer saber su pobredad.

Murei - Dadle todo lo que es menester. Yo estó pronto por pagarvos.

³ Aljam.: פיסנאנדו/*pesnando* – Errore tipografico: inversione della *nun* e della *samech*.

Fabrizio – Esto no⁴ puede ser, señor. Ella no quiere recibir nada sin pagar, más se contenta de morirse de hambre.

Murei - Una semejante delicadeza no puede haber más que en persona de sangre noble. No, no conviene hacerla avergüenzar; por la hora nos hagamos de los que no entendemos su pobreza.

Fabrizio - Veo abrir la camarera.

Murei - El corazón me empieza a batir.

Fabrizio - La camarera está saliendo.

Murei - Déjame solo con ella.

Fabrizio - Con placer (si Lindana es tala según lo que parece, el Dio no puede dejar sin ayudarla). (*Él se va*⁵.)

Ecena 3

Milord Murei, pues Mariana que sale de la camarera y cera la puerta, teniendo en mano un laboro de mano.

Murei - Yo no tendré nunca reposo si no alcanzo a entender los secretos de esta manceba virtuosa.

Mariana - (*Haciendo una revista*) Milord.

Murei - Buenos días, Mariana, ¿qué hace vuestra señora?

Mariana - Está muy buena.

Murei - ¿Se puede ir a darle buenos días?

Mariana - Es muy presto; aún no está enteramente vestida; y pues, ya sabés su maña: no recibe visitas si no tiene a lado unos dos testigos.

Murei - ¿Onde vos estás indo ahora?

Mariana - Onde la patrona de la locanda.

Murei - Tenés alguna cosa de hermoso, me parece.

Mariana – Sí, señor, es un laboro.

Murei - ¿Hecho vuestro es?

Mariana - Es hecho de mi señora.

Murei - ¿Puedo verlo?

Mariana - ¿Por qué no? Ma no le digás a ella que lo vitéš.

Murei - No se endeña ella que se sepa que se diverte [*englenea*]. El labor de mano es un ejercicio que conviene a las personas de espirto.

Mariana - No es por esto; ma ni yo sé qué diré. No quero que sepa que yo vo lo mostrí. Miradlo, ¿no está bien hecho este laboro?

Murei - Muy hermoso; ella mostra también con esto que tiene mucho gusto. ¿Para qué sirve este laboro?

Mariana - ¿No lo estás mirando? Para un par de pantuflas.

⁴ Segnaliamo l'aggiunta dell'avverbio di negazione non presente nel testo *aljamiado*, ma richiesto dal senso della frase seguente. Per avvalorare l'opportunità della correzione ci siamo anche rifatti al testo italiano in cui leggiamo: "Non vi è caso, signore; ella non vuol ricevere cosa alcuna senza il pagamento; e piuttosto si contenta di patire" (*Tutte le opere*, VII, pag. 1228).

⁵ Qui termina la pubblicazione della commedia sul numero 108 del periodico *El Amigo de la Familia*; continuerà sul numero successivo (109).

Murei - Para ella parece que son.
Mariana – No, señor (*respondió ella suspirando*). No van a ser para ella.
Murei - ¿Alora serán para vos?
Mariana - No para mí, más mal.
Murei - ¿Ma para quién?
Mariana - Para todas las dos.
Murei - No estáo entendiendo.
Mariana - Permetedme confiarvos un secreto. Nos retiraremos de aquí; que no nos sienta, por amor del Dio. Me manda onde la patrona del hotel porque tope alguno que quera mercar este laboro; porque (*le dice avagarico*) ella está en tal estado de miseria que es forzada de vivir con el trabajo de su mano.
Murei – Ay, vos me feríš el corazón. ¿Por qué no se endeña a descubrirse con mí?
Mariana - Mejor moriría que decirvos tala coša.
Murei - Tomad esta bolsa y dádsela a ella.
Mariana - No es posible, ella no la recibirá a ningun precio.
Murei - ¿Y vos tenéš corazón de refušarla?
Mariana - Los ojos me quedan sobre ella, ma no puedo recibirla.
Murei - ¿Y cómo vaš a ser forzada a morar con ella?
Mariana - ¡Qué remedio!
Murei - ¿Y vos ereš tan virtudoša⁶?
Mariana - Yo amo tanto mi señora que fuigo toda ocasión de disgustarla.
Murei - Ereš en verdad curioša.
Mariana - Es el buen eĵemplo, señor, que me hace ser algo buena.
Murei - Hagamos ansí. Vendedme⁷ a mí este laboro.
Mariana - Con plačer, basta que no lo digáš.
Murei - No vos espantéš. Tomad por este cuatro liras.
Mariana - ¡Cuatro liras! Ya bastan cuatro čhelines.
Murei - ¿Tan poco?
Mariana - Este es el más grande precio que se puede esperar.
Murei - ¿No podráš vos decír que tuviteš la ventura de venderlo por cuatro liras?
Mariana - ¡Ay! Mi patrona no es tan loca.
Murei - Guadrad el resto para vos.
Mariana - Ah (*suspirando*), ¡no puedo hačerlo!
Murei - No es menester que lo sepa ella.
Mariana - Creedme, señor que si yo tuviese esta moneda en la haldiquera, yo me confondería [*šašearía*] tanto que la señorita lo entedía sin duĵio.
Murei - (*Hablándose de sí para sí*) Yo no tengo visto otra alma más amable y otra moza tan bien embežada. (*Hablado a Mariana*) Tomad esta lira y dame el resto.
Mariana - ¿El resto de esta lira? Hay mešes que yo no veo la forma de una moneda.
Murei - Tomad la lira y me daráš el resto.

⁶ Aljam.: בורטודושה/*vortudosa* – Errore tipografico: sostituzione della “i” (yod) con una “o” (vav) nella prima sillaba. Il fatto che questo aggettivo dirivi dal sostantivo *virtud* e il fatto che ricorra spesso nel testo come *virtudosa*, avvalorano l’ipotesi che si tratti di un errore di stampa e giustificano la correzione apportata.

⁷ Aljam.: בינדודמי/*vendodme* - Errore tipografico: sostituzione della yod con una vav nella seconda sillaba.

Mariana - Ma si no topo...

Murei - (*Rabiándose*) Tomad vos digo. La virtud cuando pasa del grado ya se hace vicio.

Mariana - No vos arabieš Milord. La trocaré y vos daré el resto (*ella toma la lira*).

Murei - No seaš tan puntual (*se mete el laboro en la haldiquera*).

Mariana - Yo no sería en verdad tan puntual; ma la señora me obliga a ser así, y yo no quero disgustarla.

Murei - ¿Es posible que ella no quera escapar de estos apretos? Yo no puedo entender.

Mariana - Yo creo que ella lo haría si topaba molde de hacerlo.

Murei - ¿Ya sabe que yo la estimo y la amo?

Mariana - Creo. Y yo sé que ella también vos estima. Ma me parece que ella vos amaba más antes cuando vos decíaš que eraš el cavalier Esternol. Ma después que le descubriteš que ereš Milord Murei la veo muy pensatible y no vos nombra otro que suspirando.

Murei - Sí, es verdad, cuando me di a saber por lo que so la vide demudársele la cara y temblar. Yo pensí que ella no topó justo que yo había encubierto quién era. Ma creo que ya me justificí bastante. Una desconocida en una locanda pública, no sabía si merecía mí confianza. Quise tenerme escondido hasta que entendí su carácter. Cuando conocí su virtud, me di a saber quién era y le demandí perdón.

Mariana - Con todo, de aquea hora ella no reposó más. Yo me espanto que alguna razón más fuerte le cavsa este apreto de corazón.

Murei - Yo no puedo saber. Ma vos que estáš siempre cerca de ella puedráš hacerme saber alguna coša. Ma no hay esperanza de saber nada de vos. No quisišteš nunca descubrirme quién es ella; y yo ya sé que vos ya lo sabéš.

Mariana - ¿Por qué quereš que yo haga una tala traición a mi señora?

Murei - ¿Traición se llama descubrir su estado a un hombre que puede hacer su fortuna? A mí me parece que el estar callada es más negro; pues que si ella es deña de mí, vos puedéš darme el coraje por declararme; si no merece ser mi mujer, mi amistad le hace daño y no le hace honor.

Mariana - Vos habláš tan bien que caši me creo en menester de confiarvos un secreto.

Murei - No vos trabéš, hablad veremos, vaš a ver cómo vaš a estar contente.

Mariana - Si podía estar segura que no vaš hablar...

Murei - Yo no creo merecer de vos este sospecho.

Mariana - Tenéš razón. No es justo lo que dije, y vos hago tuerto a vos y a la señora misma que por una fuerte virtud se quere morir de hambre. Sabráš dunque que ella es de una de las más ilustres familias de Escocia. Su madre murió de dolor. Confiscaron [*se los hacieron sabt*] todos sus bienes. Su padre fue desterado para siempre de todo el reino, y ella por desesperación se embarcó sola con mí y vino aquí no con intención de quedarse ma de continuar el camino. Ahora no sé si es a cavsa de la mancanza de moneda o vuestra amistad que la hizo trocar de idea. Lo que sé es que hay tres mešes que estamos aquí, que el primo mes lo pasimos bastante bueno y el resto muy mal.

Murei - ¿Se puede saber el nombre de la familia?

Mariana - Vos diré también y esto. Ma por amor de Dio...

Murei - No tengáš duḃio que yo vo hablar⁸.

Mariana - Se trata de todo: se trata mismo de su vida.

Murei - Me estáš mucho ofendiendo [*ingeniando*].

Mariana - ¡Oh Dio! Mi señora me llama...⁹(*Respondiendo para la puerta*) Vengo, vengo. Lindana es un nombre que se metió después. Ella es hija del desgraciado Esterlín.

Murei - ¿Cómo?

Mariana - Sí, del conde Esterlín... Vengo, vengo... Mančiadvos de mí. Guadrad el secreto (*ella se va*).

Ecena 4

Milord Murei solo

Ay de mí, ¡qué rayo me atacó! Ahora entiendo la turba que sintió su corazón cuando sintió mi nombre. Nombre que para ella fue fatal [*le cavsó desgracia, ugursuz*] que no puede más que aḃorecerlo. Ma yo no so el cavsante de sus deśventuras. Fue mi padre el enemigo de su caśa, él fue el perseguidor de su familia. Mi padre ya murió... ¡ay de mí! Una hija, una güérfana no puede estar en paz con la sangre de sus muy crueles enemigos; y ¿quén puede ser el escopo de su venganza si no so yo? Si Lindana me aḃorece, mi amor quiere mi muerte... Veo abrirse de nuevo la puerta de su camareta: no tengo coraje de presentarme... en el estado que me topó la descubierta de este terrible secreto... tomemos tiempo. Puede ser que el amor me meterá en el corazón algún consejo (*él se va*).

Ecena 5

Lindana, Mariana

Lindana - No te puedo creer. Milord... ¿ónde se fue? Milord. ¡Ah! Mariana, tú hablates con él muncha hora.

Mariana - Creedvos sobre mi palabra.

Lindana - Va mira si está el Milord, quero hablar con él.

Mariana - ¿Ya lo vaś a recibir aquí sola?

Lindana - Ya estamos ahí en una sala pública; búscaló a punto.

Mariana - (El Dio dé que no esté aquí) (*se va y retorna*).

Lindana - Mariana me ama, es buena muchacha, ma ŷustamente la amistad que ella me tiene puede ser que la forzaría a hablar. ¡Oh Dio! Si el Milord sabe quén so, todas las dos somos perdidas.

Mariana - No está, señora, ya se fue.

Lindana - ¿Ya se fue?

Mariana - Por mi honor que ya se fue.

⁸ Qui termina la pubblicazione dell'opera sul numero 109 della rivista.

⁹ Nel testo *aljamiado*, in questo punto, si ripete il nome di Mariana dividendo, quindi, la battuta, in due diverse battute; si è optato per riunirle in quanto non intervengono altri personaggi tra l'una e l'altra.

Lindana - ¿De qué se iría sin verme?

Mariana - Porque le dije que aún no estabas vestida.

Lindana - Ma otras veces él me esperaba; no le importaba de esperarme horas enteras.

Mariana - Puede ser que esta vez tendría más premura.

Lindana - ¿No estuvites hablando en largo con él?

Mariana - ¿En largo? No, señora, me parece.

Lindana - Ma a mí me parece, yo te vide. ¿Qué estuvites hablando?

Mariana - Me demandó si estás buena, si durmiteš bien y como estas cosas.

Lindana - ¿Te demandó quién so?

Mariana - ¡Oh! Esta es la demanda que me hace siempre. De que lo conozco ya puede ser que me hizo esta demanda más de trečientas veces.

Lindana - ¿Y tú qué le respondites?

Mariana - Que no lo sé ni yo; que hay poco tiempo que esté con vos; que vos conozco por una señora que me paga mi mešada.

Lindana - ¡Ah! Mariana, tú me engañas con el mejor artificio del mundo. No te pago tu mešada, no te do otro que un escaso mantenimiento. Sopórtame hasta cuando puedes, no me aņandones.

Mariana - ¿Yo aņandonaros? No entréš¹⁰ en duņio, señora. No lo haré nunca. Iría con más plačer a demandar la limosna y por vos y por mí.

Lindana - Todas las personas tristes de este mundo tienen esperanza. Yo no tengo ninguna.

Mariana - Escusádm, señora, si no digo ĵusto. ¿Qué dificultad tenéš de abrirvos con Milord que es un cavalier tan amable y de tan buen corazón?

Lindana - ¡Ah! Cállate, por Dio. Pensa a toda otra cosa. Esta sería mi última desperación.

Mariana - Él tiene por vos estima y amor.

Lindana - ¿Sabes en verdad que me ama?

Mariana - Lo sé por seguro.

Lindana - ¿Te lo dijo él propio?

Mariana - Ya me dijo alguna cosa.

Lindana - ¡Ves, ingrata! ¿Ves si puedo creerme? Tú hablates en largo con él por mí y me lo querías encubrir. Temblo no sea que le descubrites lo_que so yo y lo_que sufro.

Mariana - No hiče tala cosa, creedme que no lo hiče. Ma si mismo lo hubiere hecho, escusádm, ¿sería tan grande mal?

Lindana - Sería lo mismo como si me hubieras deperđido, sacrificado; siente como una tala imprudencia de mi parte cavšaría mi rovina.

Mariana - (Yo empezo a temblar en verdad.)

Lindana - ¿Tú ya sabes las desgracias de mi familia?

Mariana - Yo las conozco muy bien.

Lindana - ¿Ya sabes el principio de la cavša de nuestros males?

Mariana - Yo sentí decír de vos misma que vuestro padre había sido desterado, sospechado de revolucionario; ma no me dijiteš más de esto.

¹⁰ Aljam.: אַינטרײַם /entres. Benché questa forma non sia scorretta, appartiene alla seconda persona singolare del verbo mentre la cameriera si rivolge per tutta l'opera a Lindana dandole del voi; si è pertanto considerato opportuno il cambiamento di persona dalla seconda singolare a quella plurale.

Lindana - Sí, mi pobre padre fue condenado por un sospecho, quitado en medio de una muy vieja enemistad entre nuestra familia y la del Milord Murei. Milord Murei, padre del que me ama y no me conoce, mandado del parlamento de Escocia, aferó algunos turbadores del reino y reuśó de haćerles atorgar que mi padre era el protector de aqueos revolucionarios. Mi padre escapó fuyéndose. Ya hay seš años que él se resfuyó a América, y después que murió mi madre no tuve más ninguna noticia de él. Nuestros bienes despojados del Gobierno y mi madre mancándome, fui obligada de abandonar mi patria con la intención de pasar a las Indias, y con la ayuda de algunas cartas que guadro aínda iba percurar a escapar a mi padre para que pueda retornar a su patria. Aribí a Londra con la esperanza de topar una nave, y fuimos así guiadas a este hotel. Venturośo hotel, por la buena recibida que nos hiźo Fabrício y su amorośa mujer, y un tiempo muy feliz, por la ađorable conversación del más amable cavalier del mundo. Ma, ¡ay de mí!, ahora es hotel de tristeza y de pena de que descubrí en Milord la sangre de mis enemigos, el principio de mis desástrés, el objeto del ađorecimiento, de la venganza de mi padre, si yive aínda. Milord propio que tanto me ama se le trocaría el amor en desdeño conociéndome, habiendo heredado de su padre la enemistad contra el nombre y la sangre que yo llevo, y ¿quén sabe hasta ónde lo transportaría el desdeño? Ma si otro mal no me aconteciere, verme ađorecida del hombre que yo amo sería el último de mis males. ¡Ah!, sí, calía vergüenzarme de un tal amor, ma no culpo, yo tomí este amor sin quererlo ma no me veo capace de abandonar. ¿Ves ahora cuánto intereso tengo de recomendarte la calladez? ¿Ves qué dober te obliga a no sacrificar a tu desventurada ama? Sufre tú un poco aínda, sufre hasta que el Dio se apiade; si yo no merezco su piedad, la muerte me escapará de los males, y tú escaparás de mis miserias y serás libre¹¹.

Mariana - (*Hablándose de sí para sí*) ¡Oh mísera! ¡Oh deśgraciada que so yo, oh pobre que es mi ama! Se enjuga¹² los ojos.

Lindana - Mariana, tú lloras, tú temblas, ¡Oh Dio! No sea que me hićites traición y descubrites al Milord...

Mariana - ¡Oh! No, señora. El cuento de vuestras desventuras me haće llorar y temblar.

Lindana - Sea todo lo que plaće al Dio. ¿Llevates el laboro a la patrona del hotel?

Mariana - (¿Qué dećir?) Sí, señora.

Lindana - ¿Te dio el importo?

Mariana - Ya me lo dio... quero dećir no me lo dio; ma ya me lo va dar.

Lindana - ¿Lo dio y no lo dio? ¿Qué quere dećir esto? ¿De qué estás tan turbada?

Mariana - Todo esto, señora, es el efeto de la parte que tomo¹³ en vuestras desgracias.

Lindana - Ma ya sabes tú en qué grado de apreto nos estamos topando, ¿de qué no le rogates que te pagara a punto la chica suma?

Mariana - Por no haćerle saber que vos estabaš en tanto apreto.

Lindana - ¿Ma no habíamos quedado de acuerdo que dijeras que era tuyo y que queres

¹¹ Qui termina la pubblicazione dell'opera sul numero 110 del periodico.

¹² Aljam.: אַינזיגה/enjega – Errore tipografico: sostituzione della vav con una yod nella seconda sillaba.

¹³ Aljam.: טימו/temo - Errore tipografico: sostituzione della vav con una yod nella prima sillaba. L'opportunità della traduzione è confermata dal testo italiano nel quale leggiamo: "Tutto effetto, signora, della parte ch'io prendo nelle vostre disgrazie" *Tutte le opere*, VIII, pag. 1236.

moneda por tu menester?

Mariana - Es verdad.

Lindana - ¿Y se lo dijites?

Mariana - Me parece que sí.

Lindana - ¿Te parece? ¿Qué modo de hablar es esto: me parece?

Mariana - No me parece, ya se lo dije por seguro (ni las mentiras las sé bien decir).

Lindana - Va dunque de nuevo a rogarle, yo no tengo coraje de demandar que nos dé a comer Fabricio si no le pago el cuento de los días pasados.

Mariana - Ma él vos quiere dar todo lo que querés con plaçer. Vos roga mismo de recibir...

Lindana - No, no: entre mis desventuras no tengo otra consolación que la de poder esconder mis misérias. Si sabía mi fuerte¹⁴ miséria, caería fácilmente en desprecio de las personas; y ¿quién sabe qué pensaría la gente después de mí?

Mariana - (*De sí para sí*) ¡Oh lengua! ¡Oh baja lengua! ¿Qué hicites?

Lindana - ¡Va, mi querida, va presto hácerme este plaçer! Te espero en mi camareta.

Mariana - Vo a_punto. (*Entre sí*) ¡pobre yo! No sé en qué mundo estó (*se va*).

Ecena 6

Lindana

¡Ah! No creía con mi comportamiento merecer la rabia del cielo. Ma ¿cómo que me quedara en mi patria abandonada de todos, aþorecida de los parientes, los amigos y los concivdadinos ¿Por qué no continuí mi viaje para la India? ¿Por qué no pensar a los moldes de escapar a mi padre? Sí, es verdad, yo calía que lo hiciera. Ma las dificultades que yo somportí en el primo viaje me hacen tiemblar por continuar hacer más largos viajes. Otra vez entrar a_la mar, irme a lugares de los cualos el clima me es desconocido y puede ser dañoso para mi salud. ¡Oh Lindana! ¿De qué me vo engañando de mí para mí? ¿De qué no digo que lo que no parto es por-que no puedo más abandonar a Milord? ¡Oh Dio! ¡Milord mi enemigo! Oh, ¿tuvo habido una mujer más miserable, más desfortunada de mí? Oh Dio, apiadadvos de mí, apiadadvos de mi corazón, consejadme¹⁵ lo qué debo hacer (*se va*).

ACTO SEGUNDO

Ecena 1

Friport (mercader), Fabricio, un mozo

Fabricio - ¡Ah! Seáš bien venido, mi muy querido se. Friport: tengo mucho plaçer de vervos después de dos años más godro, más saludošo y caši que quería decir más mancebo de lo que eraš.

¹⁴ Aljam.: פִּירְטֵי/*ferte* - Errore tipografico: è stata omessa una *vav* nella prima sillaba.

¹⁵ Aljam.: קוֹסֵי־אֲדָמֵי/*cosejadme*: omissione della *nun* alla fine della prima sillaba.

Friport - Los años pasan, los largos viajes fatigan, ma una buena ganancia da fuerzas y color de cara.

Faḅricio - Asentadvos.

Friport - Hacedme traer una taza de chicolata (*se asienta cerca de la mesa hablando a un mozo*).

Faḅricio - ¡Hey!, traed chicolata al se. Friport... ¿de ónde veniteš ahora?

Friport - De la Jamaica.

Faḅricio - Me parece que es en la América.

Friport - Sí, justamente, hermoso país, Faḅricio, hermoso país por ganar moneda.

Faḅricio - Parece que los hechos vos caminaron bueno.

Friport - Muy bueno. Me fatiguí poco, ma ganí mucho. Ahora estó repošado; ma el repošo me da más enfastio que la fatiga. Dadme a meldar alguna gaceta para pasar el tiempo. Yo topo más dificultad a pasar el tiempo que a ganar moneda.

Faḅricio - Hec las últimas gacetas.

Friport - ¿Hay novitás en el país? (*echando una ojada en las gacetas*).

Faḅricio - Yo no oyí nada.

Friport - ¿Qué tal van vuestros hechos? ¿Tenēš muchos estrañeros en vuestra locanda?

Faḅricio - Yo estó contente de mi suerte. Por la hora no tengo munchas personas, ma con la ocasión de la feria [*panaír*], espero muchos.

Friport - Quería caši traervos un estrañero que se embarcó con mí en la Jamaica.

Faḅricio - Me haríaš mucho plačer.

Friport - Ma es muy desmodrado; ama la soledad; quere estar solo, no le agrada ver a ninguno. Espantándome no sea que teníaš mucha gente no lo truje.

Faḅricio - Entonces estaría aquí muy bueno, yo podía darle el apartamento de arriba, onde estaría en toda libertad.

Friport - Va bien, yo me empeñí a bušcarle un lugar. Andad al Tameš a bušcar al capitán Pantus.

Faḅricio - Yo lo conozco.

Friport - Tanto mejor, él mostrará a vuestra persona al ajeno y cuando le dirá que yo lo estó esperando aquí, él vendrá juntos sin dinguna dificultad.

Faḅricio - ¿Qué persona es?

Friport - Me parece persona honesta.

Faḅricio - Muy bien, si me permetēš vo a dar orden que vayan a bušcarlo.

Friport - Andad.

Faḅricio - (Los buenos amigos hacen siempre bien) (*él se va*).

Ecena 2

Friport, Lindana, Mariana

Friport - Veremos qué escriben estas gacetas. Gueras, gueras, siempre gueras. ¿Qué me importa a mí que se están matando?

Mariana - (*Pasa por la sala.*)

Friport - ¿Quién será esta? ¿Ajena o de la locanda? (*de sí para sí*).

Mariana - (*De sí para sí*) No sé ónde esconder el resto de la lira. Si me lo topa, ¡ay, pobre de mí! (*mete la moneda en la haldiguera*). ¿Quién será esta cara bruta que me va quedando mirando?

Friport - Veremos un poco qué coña es ella por divertirnos (*A Mariana*) ¡Hey! ¡Buenos días!

Mariana - Lo saludo (se quiere burlar de mí, yo me estoy espantando). (*Entra corriendo a su camareta y cera la puerta.*)

Escena 3

Friport y Fañricio

Friport - Se está fuyendo, no le plaçe mi figura. ¡Hey le plaçerían, puede ser, mis liras!

Fañricio - Ya escapí mi hecho y vine acompañarvos.

Friport - ¿Quién es aquea que entró indagora a la camareta de allí?

Fañricio - Es la camariera de una señora que mora aquí desde tres meses. ¿Por qué me demandás de ella?

Friport - ¡Oh! Nada; sólo por curiosidad.

Fañricio - No es negra muchacha; ma si conocés a su señora, es una mujer muy curioña.

Friport - ¿En qué manera?

Fañricio - En todo: hermoña, manceba y honesta.

Friport - ¿Y honesta también?

Fañricio - Sí, seguro. Llena de las más hermoñas virtudes. Ella vive muy retirada: habla con una modestía maravilloña; ella traba una terrible miseria y hace todo su posible por esconderla; trabaja la noche en secreto por procurarse el mantenimiento y no estar obligada a ninguno que la ayude.

Friport - ¿Hermoña, pobre y virtuosa? Si todo lo que me decís es verdad, es una maravilla de la natura.

Fañricio - ¡Oh! Lo que vos digo es la verdad, yo y mi mujer apiadándonos de ella quisimos meterle a la mitad del precio que nos costa la comida que le damos. Ma ella lo entendió y se quejó de esto, ella nos amenazó de fuyirse del hotel.

Friport - Mujer rala, curioña, muy curioña ¿Quién es? ¿De qué familia? ¿De qué estado?

Fañricio - No sé ni yo. Es desconocida y no se quiere dar a conocer.

Friport - Yo la quería ver.

Fañricio - Es coña difícil porque no sale de su camareta.

Friport - Me iré yo a su camareta a verla.

Fañricio - Y esto es más difícil porque no recibe gente ajena. Yo quería que la vierañ ¿Quién sabe? Puede ser que viendo un hombre rico y de bien, puede ser que se determinaría a descubrirvos sus miserias. Y yo sería pronto para ayudarla de buen corazón, sin malicia.

Friport - Espera encomendaré dos chicolatas y le demandaré si quiere venir (*batalla la camareta, la abre y entra*).

Ecena 4

Friport

Si todo es verdad, merece que se le haga bien.

Ecena 5

Lindana, Mariana, Fañricio y dicho

Fañricio – Señor, hec la manceba ajena, la cuala convencida de mis palabras sobre vuestro buen carácter, aceto hacervos una honor que no lo hace a ninguno otro (*hablando a Friport*).

Friport – (*Se quita el chapeo y continúa a meldar una gaceta*.)

Lindana – (Este hombre que viene agora de la América puedría darme algunas informaciones avantañoas.)

Friport – (*Hablando a Lindana*) ¿Por_qué no vos asentás?

Lindana – No quería disturbarvos.

Friport – Estó meldando las gacetas; los artículos sobre la India me interesan muy mucho.

Lindana – (*Hablando de sí para sí*) Ah, mi corazón se interesa puede ser más de ninguno.

Friport – Venid aquí; asentadvos cerca de mí, tomaremos la chicolata juntos.

Lindana – Vos reñgracio, no bebo nunca chicolata.

Friport – Acercadvos; asentadvos al lado: hablaremos un poco.

Lindana – Escusádm, yo no hablo con personas que no conozco.

Friport – Yo so muy conocido en Londra; me llamo Friport, so galantomo, mercader rico; informadvos de Fañricio.

Fañricio – Si señora, el más honesto, el más sincero hombre del mundo.

Lindana - ¿Conocés la Jamaica?

Friport¹⁶ – Sí, yo estuve allí seš veçes. Ahora vengo de aquel lugar.

Lindana – (¡Oh Dio! Yo quería hablar de mi padre, ma no sé cómo hacer: me espanto no me dé en mano.)

Friport – (*Llamándola*) Una palabra vos quero decir.

Lindana - ¿A mí, señor?

Friport – Si, a vos, una palabra; acercadvos.

Lindana – Hablad, señor, ¡ya vos siento muy bien de onde está!

Friport – Acercadvos, no quero que sienta ninguno. Yo so un galantomo y no me fiede la boca; no vos vaš a repenrir de haberme sentido.

Lindana – (*Hablando de sí para sí*) (¿No sea que tendrá algún secreto de escubirme?) (*Se acerca*) Hecme, ¿qué me querés decir?

¹⁶ Nel testo *aljamiado* questa battuta è pronunciata da Fañricio tuttavia si tratta di un errore perché è Friport che arriva dall'America e non il locandiere. Abbiamo quindi corretto il testo ripristinando il senso logico del discorso.

Friport – Asentadvos.

Lindana – Ya estó buena, ¡no importa! (Me parece ser hombre sincero.)

Friport – Me dijeron que ereš una manceba muy buena y topo que me dijeron la verđad. Vos ereš pobre y virtudoša.

Lindana - ¿Yo pobre? ¿Quién vos dijo esto, señor? (*demudándosele la cara*).

Friport – Me lo dijo el patrón de esta locanda que es un galantomo, yo lo creo enteramente.

Lindana - ¡Ah señor! Esta vez, creedme, no vos dijo la verđad. Yo no tengo menester de nada.

Friport – Vos querēš esconder por mođestía [*'aniyut*] y, puede ser, por orgullo. Ma yo ya sé que vos manca lo menester y que a las većes vos manca el pan.

Lindana – Ma ¿qué mañas son las vuestras de hacerme avergüenzar con vuestras injurias?

Friport – Estadvos callada, no nos oigan los otros. Mi viaje en la Jamaica me hizo ganar cincuenta mil liras inglesas. Yo fui usado siempre a dar una parte de mi ganancia por limosna. Dándovos 50 liras no hago que cumplir mi deber. No quero ceremonias, no quero rengraciamientos. Tomad, guadrad esta bolsa y guadrad el secreto (*le da una bolsa y se mete a meldar las gaćetas*).

Lindana – (¡Ah! Me topo en tala manera mortificada que no tengo más el coraje de hablar. ¡Oh Dio! Todo me rebaĵa, todo me hace atristar. Grande es la ĝenerošidad de este hombre; ma no es manco el rebaĵo que yo soporto) (*deĵa la bolsa sobre la meša y se aleĵa un poco*).

Mariana – (*A Fabricio*) La señora está muy turbada, ¿qué coša le habría dicho este hombre?

Fabricio – (Me parece que le quišo dar algün ayudo y que ella no se deña recibirlo.)

Mariana – (El Dio dé que no lo refuše. Yo sé la vida mišerable que estamos trabando.)

Lindana – Señor.

Friport – Yo no quero rengraciamientos.

Lindana – Permetedme de decirvos que vuestra ĝenerošidad me hace maraviar; ma que yo no estó en grado de recibir la moneda que vos me daš, pues que por decirvos la verđad yo no me topo en estado de puedervola pagar fácilmente.

Friport – Y ¿quén vos demandó que me la paguéš? Yo vo la estó empresentando.

Lindana – Me toca al corazón vuestra buendad, ma yo no so en estado de profitar¹⁷ de ella. Tomad atrás vuestra moneda y estadvos seguro de mi admiración y de mi agradecimiento.

Friport - ¡¿Qué baĵašadas son estas?!

Mariana – (*A Lindana*) Si no querēš tomar esta moneda para vos, a lo manco tomadla para mí; nuestra mišeria va puĵando de día en día.

Lindana - ¿Cómo? ¿Queres que me rebaĵe a este grado? ¿Tomar la limosna de un hombre desconocido? Yo no sé con qué inteción me da este señor esta moneda: parece que lo hace por piedad; ma puede ser que tiene algün escopo, y cuando una muchacha acepta los regalos de un hombre, hace sospechar que está dispuesta a pagar la valor.

¹⁷ Aljam.: פריפיתאר/*prefitar* - Errore tipografico: sostituzione della *vav* con una *yod* nella prima sillaba.

Mariana – (*De sí para sí*) Cuando ella habla no sé qué responder.
 Friport – (*A Mariana*) ¿Qué dice tu señora?
 Mariana – Dice cosas que me hacen convencer [*candirear*]. Dice que los regalos de un hombre a una muchacha pueden hacer sospechar su honor.
 Friport – Ella no sabe lo que dice. ¿Por qué sospechar en mí una negra intención en tiempo que yo hago una buena obra?
 Mariana – (*A Lindana*) ¿Sentís, señora?
 Lindana – (*A Mariana*) Si, su intención podrá ser muy buena, ma el mundo diría que él me ama.
 Mariana – Señor, ella se espanta que la gente no digan que vos la amás.
 Friport - ¡Qué locura! Yo no la amo y el mundo ya sabe que yo no hago amor. Aseguradla que yo no la amo: y que yo no hago ningun caso ni de ella ni de las más hermosas damas del mundo. La vi una vez, otra vez no la vi ni pensaré nemmeno a ella. Adío, adío (*Mira la hora y se levanta.*) Ya es tarde, tengo que hacer (*se va dejando la bolsa*).
 Lindana - Fabricio.
 Fabricio - Comandá, señora.
 Lindana - Tomad esta bolsa: lleváse a punto a se. Friport. Aseguradlo de mi estima y decídele que yo no tengo menester de nada (*le da la bolsa*).
 Fabricio - Seré servida. (*De sí para sí*) yo la tendré guardada y servirá para ayudarla un día en sus menesteres (*se va*).

Ecena 6

Lindana y Mariana

Mariana - Señora, ¡buena hecha hicíteš! ¿Vos querés morir en la miseria y querés que yo también sea sacrificada a vuestra virtud? ¡Pacencia!
 Lindana - No te espantes, Mariana. Poco tiempo otro puedo vivir: bien presto vas a escapar de una ama tan cruela.
 Mariana - ¡Ah, no, señora! Perdonadme, a las veces siento y yo las miserias, ma cuando penso que una dama como vos la soporta con tanta pacencia, me vergüenzo de mi propia y la sufro con paz y yo también.

Ecena 7

Maledi Alton, Musiú La Cloch y dichas

La Cloch - (*A Maledi Alton*) Hec, hec, señora, hec vuestra comblesa.
 Alton - Retiradvos un poco hasta que yo hable.
 La Cloch - Yo seré a vuestros órdenes, llamadme, si me querés (*se va*).
 Lindana – (*A Mariana*) Viene gente, vamos de aquí.
 Alton - (*A Lindana*) Manceba, una palabra.
 Lindana - Hablad, señora.
 Alton - Sí, ¿no ereš vos aquea que se llama Lindana?

Lindana - Sí, yo so.

Alton - Tengo menester de hablarvos.

Lindana – Hablad. (*De sí para sí*) ¡Ah! El corazón me da que una nueva desgracia me viene a la cabeza.

Alton - Entremos a vuestra camareta.

Lindana - No es conveniente para vos, señora. Hablad aquí, si querés.

Alton - (*Atinando a Mariana*) ¿Quién es esta?

Mariana - Yo so Mariana, la camariera de esta señora.

Alton - (*A Lindana*) Decídle que se trabe, tengo de hablarvos un secreto.

Lindana - Andadvos (estó muy curioša qué tendrá de decírme).

Mariana – (*De sí para sí*) Yo me vo ir, ma vo tener tino no sea que le diga alguna fuerte palabra (*ella se retira*).

Ecena 8

Lindana y Maledi Alton

Lindana - Asentadvos.

Alton - Quero estar en pies. Respondedme y no me niegués la verdad. ¿Milord Murei vino aquí algunas véces?

Lindana - ¿Qué vos importa de saberlo? ¿Con qué derecho venís a interogarme [*hácerme istindac*]? ¿Yo so acusada? ¿O vos ereš južgador?

Alton - De vuestro ánimo entiendo que no me conocés. Para que sepás con qué respecto debés hablarme, vos diré que yo so Maledi Alton.

Lindana - Yo ušo respetar a todos, los que conozco y no conozco; no estó usada a dejarme comandar de ninguno.

Alton - ¿Alguna grande señora soš vos?

Lindana - Yo so quen so y no tengo ningun dober de decírvos quién so.

Alton - Cualunque vos seás, o prometedme de no pensar más a Milord Murei o yo...

Lindana - ¿Qué derecho tenés vos sobre el corazón de Milord Murei?

Alton - El derecho de una novia espošada.

Lindana – (*Echándose con despero sobre una silla*) ¡Ay de mí! ¡Yo so perđida!

Alton - De la turba que vos cavšan mis palabras entiendo que vos lo amás y que vos dejás sombayar de un infiel. Ma sabed que yo so capace, por contentar mí desdeño, emplear cualunque molde de venganza que sea.

Lindana - (*Levantándose*) Va bien, bušcad cualunque molde de venganza querés.

Alton - No, antes de verter mi saña quero probarvos que yo so razonable y humana, yo me amanćio por la amistad que vos le tenés, yo creo¹⁸ que soš inocente. Siendo no sabíaš que este ingrato ya estaba despošado, vos creíteš libre de puer amarlo. Ya sé que tenés angustia; no vos demando por qué, ma vos demando ayuda y protecció, yo so rica por puedervos asegurar un estado. Escogedlo y estadvos segura de mi palabra.

Lindana - Maledi, vos no me conocés; yo no tengo menester de nada y no vendo mi

¹⁸ Aljam.: קריאי/creí – Errore tipografico: sostituzione della vav finale con una yod. Manteniendo la forma presente nel testo *aljamiado* si troverebbe infatti il verbo al passato, in contrasto con il senso della frase.

libertad a ningún precio.

Alton - Renunciad [*esvacheadvos*] dunque al amor de Milord Murei.

Lindana - Si tenéis derecho sobre su corazón, hacédle que vos dé justicia: sobre mí no tenéis ningún derecho por obligarme.

Alton - Yo tendré bastante fuerza por hacérvos partir de Londra.

Lindana - Yo no creeré nunca que en Londra se cometen injusticias.

Alton - Una desconocida da motivo de sospechos.

Lindana - Mi comportamiento me justifica bastante.

Alton - ¡Buen comportamiento! Una muchacha en una locanda pública hace la corte y amoriscones con un caballero, con un mancebo que no puede más que deshonorarla.

Lindana - Él no es capace de una hecha baja. Y cuando sería capace de hacerlo, yo ya tengo bastante virtud por hacerlo yoltar de su idea; y vos hablad con más respecto por-que no so mujer de la clasa que vos creéis.

Alton - Decíd quién ereš, si querés ser respectada.

Lindana - No tengo ningún menester de decírvolo.

Alton - ¿Milord ya lo sabe?

Lindana - No, ne-menos él lo sabe.

Alton - ¿Cómo? Milord no vos conoce, ¡y vos ama! Y ¿no vos vergüenzáis de decírlolo? ¿Se puede nunca imaginar que un caballero ame a una desconocida con puro amor? No, Milord no es loco.

Lindana - El estado en el cual me topo yo ahora hace que no pueda respondervos como debía: que vos baste saber por la hora que mi sangre no es manco noble del vuestro y que es más grande en toleranza y en moderación (*se va, cera la puerta*).

Ecena 9

Maledi Alton, después musiu La Cloch

Alton – (*De sí para sí*) ¡Qué mujer! ¡Qué carácter de persona! Cuanto más se hace creer que es de grande familia tanto más me da razón de espantarme de ella y tanto más me puja el deseo de vengarme.

La Cloch - Vos vide sola y me permití de acercarme de vos.

Alton - Ah, se. La_Cloch, esta me hace siempre más aturbar. El demudamiento de su cara me hace creer que hay en ella un secreto. Puede ser que vos sepáis todo, ¿no puedés entender el estado de esta desconocida?

La Cloch - Alguna cosa pude entender de los mozos de esta locanda; alguna cosa me imaginí yo mismo y creo que ya entendí bastante.

Alton - Decídme lo_que sabés y lo_que pensás.

La Cloch - Supe por seguro que ella es escočesa, que es hija noble, no cašada y que vino a Londra sólo acompañada de una moza. Yo penso dunque con baša que esta sea una muchacha fuída de la caša de su padre, sea por alguna pasión o sea sombaída de algún amante. Pensando pues que Milord Murei es de la Escocia y que tiene allí sus tierras y que se va espesamente a aqueas partes, penso que él se namoraría allí de esta manceba, y no pudiendo cašarse con ella porque ya está espošado con vos, la sombaería a fuyirse; la detiene aquí con esperanzas, la mantiene con su moneda en

esta locanda, no por otra coŝa otro que por contentar su pasi3n. Yo est3 seguro de lo_ que digo y escometaría mil liras que la coŝa es como yo la penso.

Alton - Puede ser que todo esto sea verdad: y yo est3 casi segura de esto; en tal cavŝo el Milord tendría dos culpas: primo de haber mancado su fieldad a mí, y segunda de haber sombaído una muchacha y deŝhonrado su familia.

La Cloĉh - El amor y la pasi3n haĉen haĉer peor de esto.

Alton - ¿C3mo cre3s que podr3 tomar satisfacci3n vengándome de las injurias que me fueron hechas y adobando la honor de una caŝa que me fue deŝhonrada?

La Cloĉh - Es muy f3cil el molde de vengarvos. Los triĉunales est3n all3 por guardar la honestidad p3blica y la honor de las familias. Tenemos bastantes seńales por que esta manceba fuída sea entregada a_los triĉunales. La corte har3 arestar a_la desconocida, ella ser3 obligada de descubrir la verdad. Si ser3 noble, ser3 mandada de nuevo onde sus parientes; si ser3 hija de el pueblo, ser3 tratada seg3n merece. Y en todo cavŝo el Milord ser3 deŝvergüenzado, el locandier ser3 castigado y vos ser3s contente.

Alton - Me plac3 vuestro consejo. Yo tengo amigos y parientes en la corte y en_el parlamento, el hecho ser3 bien mirado (*ella se va*).

Ecena 10

Musiú La_Cloĉh

Me displac3 de una parte que hablé mal de la honor de una hermosa manceba; ma ¿qu3 vale m3s de mí Milord Murei, para qu3 prefere a él m3s de mí? Si ella ama a Milord, yo no pretendo que me ame y a_mí: a_mí me basta de ser recibido en su confianza, si le quero yo hablar, no es que por conocerla. Qu3n sabe por qu3 no quere recibirme a_mí, vo aprebar yo mismo de entrar a su camareta. Agora no hay all3 ninguno, es muy buena ocasi3n; si me recibe, si me trata en buena manera y me confía sus secretos, me dar3 estonces el coraje de escaparla de todo per3culo y haĉer echar aĉajo las esperanzas de su enemiga (*batalla afuerte la puerta de_la camareta de Mariana*)¹⁹.

Ecena 11

Mariana y dicho

Mariana - ¿Qu3n batalla en esta manera? (*saliendo de_la camareta*).

La Cloĉh - Un caballero que deŝea ver a vuestra seńora.

Mariana - Escusad, seńor; est3 ocupada.

La Cloĉh - No es verdad, yo ya sé que no hay ninguno adientro.

Mariana - No est3 ocupada con otros, ma est3 ocupada con sí misma.

La Cloĉh - Es menester que le hable.

Mariana - No creo que haiga menester.

La Cloĉh - Vuestra seńora est3 en per3culo y yo s3lo puedo escaparla.

¹⁹ Termina qui la pubblicazione sul numero 113.

Mariana – (*De sí para sí*) ¡Oh Dio! Alguna nueva desgracia parece.

La Cločh - Vos avisádselo; y si no quiere que entre yo a su camareta, me contentaré de hablarle aquí en la sala.

Mariana - De mi parte no mancaré de servirvos. (*De sí para sí*) el corazón me bate, me espanto siempre no sea que fue descubierta (*se va y retorna*).

La Cločh - Yo le amostraré a Fabrício cómo se toma venganza. ¡Yo le hablaré cuenta de él! Y me está dando gana de hacerla salir de esta locanda.

Mariana - Señor, vos roga que la escuséš si no puede venir aquí, y le haríaš placer de decirme a mí lo que tendríaš de decir a ella.

La Cločh - ¿Qué manera es esta de tratar a un hombre como mí? Si me hará disgustar, será más mal para ella; decídle que ya la conozco, que ya sé quién es; tanto basta.

Mariana - ¡Ya la conocéš! (*Con encanto*).

La Cločh - Ya la conozco. Yo tengo correspondencias por cuanto lugar hay y puedo cavšar su rovina.

Mariana - ¡Ah! Por amor del Dio, señor, asperad iré otra vez a darle aviso (*entra a la camareta con premura, después retorna*).

La Cločh - La moza se espantó y se atorbió. Esto me hace asegurar que no estó engañado.

Ecena 12

Lindana, Mariana y La Cločh

Lindana - ¿Quién es que se atreve a decir quién so yo?

La Cločh – Yo, señora.

Lindana - Eh bien, ¿quién creéš que sea yo?

La Cločh - ¿Puedéš negar que ereš escočeša?

Mariana - (*De sí para sí*) ¡Ah! Ya la conoció por seguro.

Lindana - Yo no eniego la verdad: ya so de Escocia²⁰, ya es verdad; ¿otra coša sabéš?

La Cločh - Sé también que ereš muchacha de buena familia y fuyida.

Mariana - (*De sí para sí*) Muncho mal.

Lindana - ¿Cómo sabéš que so noble? ¿Cómo sabéš que so fuyida?

La Cločh - Confiadvos a mí y no vos espantéš. Si Milord Murei se namoró de vos en Escocia, si vos sombayó a fuir de la caša de vuestro padre, si vos topáš en angustias por su cavša, confiadvos a mí y no vos espantéš. Yo puedo escapavros de aquel perícólo que vos menaža.

Mariana - (*De sí para sí*) Ah, gracias al Dio no sabe nada.

Lindana - Señor, yo creo conocervos a vos más de lo que me conocéš vos a mí. Lo que vos creéš por mi es lejos de la verdad: y yo estó segura de no engañarme que vos ereš un engañador, un falsador, vos veniteš con el artificio por hacerme hablar, no sé con qué interés, si es sólo por curiosidad o por algun otro motivo más bajo;

²⁰ Nel testo *aljamiado*, nella seconda sillaba leggiamo una *yod* tuttavia, essendo il paese a cui si fa riferimento la Scozia, è opportuno pensare che si tratti di una *vav* non chiaramente leggibile, o di un errore tipografico.

cualunque seáš, avergüenzadvos de comportarvos en una tan baja manera con una mujer que justamente porque es desconocida merece seer estimada y que descubriéndvos quién es vos haría vergüenzar. Vos sabéš que yo so triste y amargada, esto es lo que puedéš saber de mí; el querer pujar los males de una desventurada es proba que vos manca todo sentimiento de humanidad. A mí me aþorece mi destino, ma esto no me hace tanto reþajar por espantarme de ninguno, y yo aþorezco más que la muerte la imaginación de una þajeza y este endeño artificio que vos usáš por reþajarme (*ella se va*).

Mariana - ¿Sentiteš? Andad ahora alabarvos que la conocéš.

La Cločh - Ella verá a poco tiempo el efeto de su orgullo (*él se va*).

Mariana - Brava, mi señora, ¡muy brava! Ahora la quero más bien que siempre. Si quedaba por mí, yo atorgo que cayería bien presto. Ella en_disparte que es buena, es y coraþosa. Oh, por Dio, que vayan que digan lo_que quieren, ¡entre las mujeres hay algunas que tienen mucho más espirto que los hombres! Si las mujeres estudiaban ... ma ¿a cuálo sierve el estudio? La mejor cencia del mundo es la honestidad, la prudencia y el saberse regir en las desgracias, saber soportar con coraje la desfortuna, respetar a todos y hacerse respetar de todos (*ella se va*).

ACTO TERCIO

Ecena 1

Fabricio, pues Mariana

Fabricio - Ya es la hora del pranzo, y Lindana no me encomendó nada. Ella está usada a decirme siempre lo_que quere. Es capace no recodrase de comer y quedarse en ayuno. No vo mancar de hacer mi dober. Vo demandar a_la camariera...¡Ah! Mariana (*batallando la puerta de_la camareta*).

Mariana - ¿Qué comandáš, se. Fabricio?

Fabricio - ¿Hoy vuestra señora no está pensando en comer?

Mariana - Según lo que veo, hoy no se va tratar de comer.

Fabricio - Traédsele vos al tino.

Mariana - Ya se lo dije, ma está tan penserosa que no le puedo más hablar. Ella tuvo esta mañana tres cuatro encuentros que la hicieron mucho aturbar; y vos diré una cosa que quede entre nosotros, ella quere salir del hotel²¹.

Fabricio - Espero que no me hará este tuerto.

Mariana - De una parte ya le da razón; siendo que aquí hay un café, viene²² mucha gente ajena en esta sala. Hay poca hora que vino mismo un atrevido...

Fabricio - Ya lo sé, ya lo sé, ya me lo dijeron que vino musiu La Cločh. Topó la

²¹ Qui termina la pubblicazione sul numero 114.

²² Nel testo *aljamiado* si è omessa la *yod* finale; tuttavia la correzione apportata nella trascrizione è avvalorata da due elementi: in primo luogo dal fatto che non esiste una forma apocopata del verbo e, in secondo luogo dal fatto che la *nun* è normale e non allungata (come quando occupa la posizione finale).

ocasión que yo no estaba aquí. Si yo estaba aquí la coŝa iba ser bien diferente. Ma a esto ya se topa remedio. Ariba tengo dos apartamentos: le daré el uno de ellos a vuestra seŝora; decídle que no se desparta de mí, que no me dé este displácer que yo no creo merecer.

Mariana - Vos tenéŝ muy buen corazón, ma ya conocéŝ y su carácter. No va aceptar el apartamento que vos le ofrecéŝ porque de él vos puedéŝ ganar más muncho, y ella no está en estado de pujar la paga.

Fabřicio - No hablemos de esto.

Mariana - Querido seŝor Fabřicio, vos tenéŝ familia y no es de ĵusto que piedrăŝ vuestros intereses.

Fabřicio - Sí, tenéŝ razón, yo vivo de esto y no debo cortar de mis hijos por dar a los otros; ma sepăŝ, por hablarvos como galantomo, que me quedaron en las manos las cincuenta liras del se. Friport; y en buena concencia estas liras yo las vo emplear por ella.

Mariana - Si ella lo sabe no haremos nada.

Fabřicio - No es menester que ella lo sepa. Haré que mi mujer la haga aceptar a tomar el apartamento de arriba. Le diremos que es por todo tiempo que queda vacío...Y se quedará allí hasta cuando quere.

Mariana - No sé qué decír, entre nuestras desgracias vos soŝ para nos como un ángel mandado del Dio.

Fabřicio - Andad demandarle qué quere para el pranzo y que me dé la permisión de aparejarle alguna coŝa.

Mariana - No quere demandado, haćed lo que vos plaće, no se qué decír. Si sus merequías le impiden de comer, y yo estó merequioŝa, ma el estómagu tiene menester de mantenimiento.

Fabřicio - Yo ya sé lo que debo haćer. ĵVos qué queréŝ comer?

Mariana - ĵOh! Si me queriaŝ demandar lo que me plaće, muchas coŝas me plaćerán. Y yo estó usada a vivir bien. En mi caŝa no mancaba nada, mi padre era maestro de caŝa, figuradvos si nos daba bien a comer. Mi padre murió; y yo con la esperanza de estar mejor me metí a servir. ĵOh! Es verdad que topí una ama que se muere de hambre con ella, ma no sé qué decír. Yo la quero bien y me contento de matar mi estómagu. ĵPacencia! El Dio es grande (*se va*).

Ecena 2

Fabřicio, después un mozo

Fabřicio - ĵPobre muchacha! Me haće compasió. Ma ella no es escrupuloŝa como su ama; a las većes ella se deña recibir un plato de comida, y ya se lo do con plaćer.

Mozo - Seŝor.

Fabřicio - Eh bien, ĵtopates a aquel ajeno?

Mozo - Ya lo topí y vino con mí.

Fabřicio - ĵÓnde está? ĵDe qué no lo hićiteŝ entrar?

Mozo - Estaba duĝiando no sea que hubiera ĝente. Él no quere que lo vea ninguno. Tomó una carozza y está encerado diento, y estará aínda, hasta que yo vaya decírle

que no hay ninguno para que pueda venir libremente.
Fabrício - Va dile que ahora no hay ninguno.
Mozo (*va a punto*).

Ecena 3

Fabrício, después el conde (padre de Lindana)

Fabrício - Este cuidado de no querer que lo²³ vea ninguno me mete en penserio. Ma finalmente yo hago mi interesio y no me importa de nada, y pues el se. Friport no es capace de hacerme entrar una persona de mal. Hek lo.

Conde - ¿Vos ereš el patrón de este hotel?

Fabrício – Sí, señor, por servirvos.

Conde - Se. Friport me dijo que aquí se está bien, que tenéš camaretas cómodas, que ereš un locandier honesto y guadrador de secreto.

Fabrício - Yo no hago otro que mi dober, cada hombre es obligado de ser honesto y secreto.

Conde - Los pocos días que vo estar en Londra quero quedarme en vuestro hotel.

Fabrício - Espero que no vaš a estar descontente²⁴ de mí, aquí podráš tener todo vuestro repošo. Una camareta limpia, una buena meša redonda y la libertad de comer solo.

Conde - No me plaçe la compañía. Me traeráš la comida a mi camereta.

Fabrício - Seráš servido.

Conde - ¿Tenéš muchas personas en²⁵ vuestro hotel?

Fabrício - No hay ninguno.

Conde - Tanto mejor.

Fabrício - No hay más que una manceba ajena con su moza, que mora allí en aquea camareta de abajo.

Conde - ¿Y quién es esta ajena?

Fabrício - No sé, señor. No se dio a conocer, por esto no la conozco. Ma vos digo la verdad que si la veš vaš a decir que esta señora es la más hermosa, la más amable y la más virtudoša mujer del mundo.

Conde - No la vo ver ni me importa verla.

Fabrício - Ella vive muy retirada y no habla se puede decir con ninguno.

Conde - ¿Sabéš de qué ciudad es ella?

Fabrício - Sí, señor, es escočesa.

Conde - (*Con maravilla*) ¿Escočesa?

Fabrício - Seguro, no tengo ningún duño de esto.

Conde – (*De sí para sí*) ¡Oh Dio! ¿Qué quere decir este movimiento del corazón?

Fabrício - Escuśadme, ¿y vos ereš de Escočia?

²³ Aljam.: ליי/י - Probabile errore tipografico; si è corretto il pronome di prima persona singolare con il clitico “lo” secondo il senso della frase.

²⁴ Aljam.: דיסקיניטי/ד/ desquentente – Errore tipografico: sostituzione della *vav* con una *yod* nella seconda sillaba.

²⁵ Aljam.: manca la preposizione “en”.

Conde - No, yo so de Portugal y tengo mi familia en Brezil. (*De sí para sí*) Yo tengo siempre en el corazón mi pobre hija. Ahora que se le murió la madre, ¿quién sabe a qué partido la puede guiar su deéspero? (*A Fabricio*) ¿Sabés cómo se llama esta ajena?

Fabricio - Sí, señor, ella se llama Lindana y su camariera Mariana.

Conde - (*De sí para sí*) ¡Ah! No es ella. ¡A qué extraño penserio me llevaba el amor de padre!

Fabricio - Y vos, señor, ¿cómo vos llamás?

Conde - Don Pedro dena Conquilia de Aseiro (guay por mí, si me conocerán por el conde de Esterling!).

Fabricio - Escusame, señor, que vos está dejando esperar: permetedme que vaya a bušcar la llave de vuestra camareta.

Ecena 4

El conde

Me espanto siempre que no sea reconocido (*se asenta en la meša*). Aquí hay muchas gacetas, deja veremos si hay alguna novitá en las gacetas de Londra. (*Él melda*) “Por la primera vez Milord Murei tomó parte en el parlamento” ¡Oh Dio! Mi enemigo, mi perseguidor, el cruel destruyidor de mi familia. ¡Ah! El destino, que no queda de tormentarme, me echa delante los ojos lo_que debe cavsar mi dolor y mi rabia. ¡Cruel! Yo está en Londra; poco me manca para tomar venganza. Ya vide bastante; mi edad, mis muchas desventuras no me hacen vivir más de lo_que viví hasta ahora; ma el recodro de tus injusticias me da ánimo y me encoraja a morir vengado. El posto que tú ocupas en el parlamento no valdrá por hacerte escapar de mi saña. ¡Ma qué loco so yo! ¿Milord Murei no estaba hay seš años en el parlamento, muncho antes que me rovinara a mí? Dunque este Murei por el cual habla esta gaceta cale que sea que es de alguno otro de esta familia. Veremos (*melda*) “Por la prima vez tomó lugar en el parlamento Lord Murei, hijo del defunto Gullelmo”. ¡Ah! Murió²⁶ dunque, aquel brigande. Sí, ya pagó sus injusticias con la muerte. La muerte impidió el golpe de mis manos. Ma el hijo ya vive, aínda existe el vivo imagen de mi enemigo: y yo puedo verter de aquea sangre que manchó la honor de mi familia. Sí, hijo endeño, tú pagarás la pena de los delitos del padre... ¡Oh! ¡Y mi pobre hija! ¿No abandoné yo la América, no amontoneí yo oro con los sudores de mi cara con el único escopo de verla de nuevo, de ayudarla, y de darle una posición? ¿No vine yo aquí, exponiéndome al perícologo de ser reconocido y matado, por tener noticias de ella, por entrar en Escocia, si es posible, y llevarla con mí a las Indias? ¿Y agora me complazgo con el deseo de venganza, abandonando aquea desgraciada a su deplorable destino? Ah, el nombre de mi enemigo despertó mi desdeño. Que la memoria de mi sangre dešarme mi rabia y

²⁶ Aljam.: מוריאי/Murei – Probabile errore tipografico: nel testo *aljamiado* leggiamo “Murei” tuttavia la frase non risulta chiara; confrontandola con l’originale italiano troviamo il verbo “morire” (cfr. pag. 1258 dell’ed. consultata) e, ciò ci porta a considerare “Murei” un errore tipografico e a correggerlo con un più logico “murió”

salve mi hija²⁷.

Ecena 5

El conde y Fabricio

Fabricio - Señor, hec la llave.

El Conde - Vamos (*se levanta*). Decídme, ¿conocéš vos a Milord Murei?

Fabricio - Sí, señor, ya lo conozco. Él viene aquí a las veéces.

Conde - ¿Viene aquí? ¿Para qué?

Fabricio - Vos diré. Es la sola persona que recibe en su conversación la ajena que mora en aquea camareta.

Conde - ¡Oh! Destino, ¿ónde, me fuites a traer?)

Fabricio - Ma ella lo recibe muy honestamente.

Conde - Vamos, ya entenditeš que no quero ver a ninguno.

Fabricio - De mi parte no vos espantéš.

Conde - A Milord Murei no digáš nunca que yo mentí su nombre.

Fabricio - Estadvos seguro.

Conde - ¡Oh! (La ocasión puede forzarme a haéer alguna imprudencia) Viene alguno, vamos (*se va con Fabricio*).

Ecena 6

Mariana, después Milord Murei

Mariana²⁸ - ¡Oh curioso! ¿Qué es esto? Milord esta hora ¿qué bušca por aquí?

Murei - (*De sí para sí*) El corazón no me sufre de aḅandonarla. O me vo murir delante de ella, o que ella me dé su gracia. ¿Qué culpo yo en fin si mi padre culpó?

Mariana - (*De sí para sí*) O es ciego o se haéce del que no me está viendo.

Murei - Ah, mi corazón... (*Viendo a Mariana*²⁹) ¿Vos aquí, Mariana?

Mariana - Sí, señor, ¿no me habíaš visto?

Murei - No, por seguro.

Mariana - ¿Queréš hablar a mi señora?

Murei - Sí, yo deseo muy muncho, si ella ačeta.

Mariana - Ya lo sabéš, ella no vos recibe nunca sola³⁰, y en esta hora yo creo que la gente de caša estarán asentados al pranzo.

Murei - A lo manco por esta vez decídle que me haga el favor de recibirme a hablarle sólo con vuestra prešencia.

Mariana - Decídme la verdad: ¿no sea que tenéš la intención de haéerle saber lo que

²⁷ Qui termina la pubblicazione sul numero 115.

²⁸ Nel testo *aljamiado* si attribuisce la battuta a Fabrizio il quale tuttavia non è in scena; la correzione è supportata dall'originale italiano (cfr. *Tutte le opere*, VII, pag. 1259).

²⁹ Aljam.: מארינה/Marina – Errore tipografico: manca una alef nella seconda sillaba.

³⁰ Nella battuta del testo *aljamiado* compare la frase al maschile “él no vos recibe nunca solo”. Tuttavia, visto il chiaro riferimento a Lindana e dopo un confronto con il testo italiano, abbiamo cambiato il genere.

vos tuve dicho?

Murei - No vo descubrir el secreto; ma con las informaciones que tomí de vos puede ser que se escubra ella de sí para sí y que de esta sola conversación dependa nuestra buena ventura.

Mariana - Señor, yo no vos consejó por la hora...

Murei - ¿Por_qué?

Mariana - Porque, porque... la señora está descorajada. (No le vo decír nada de Mailedi Alton. Hiçe mal de hablar una vez; no quero haçer peor una segunda vez).

Murei - Tengo una coşa de decírle que puedrá ser la hará repoşar.

Mariana - El Dio dé, ma no creo.

Murei - Dadle avişo.

Mariana - No tengo el coraje.

Murei - No hagáš que vuestro espanto sea dañoso a los intereses de vuestra señora. Los puntos son preciosos. Si viene gente, ya se escapó. Creedme que³¹ puede pedrer mucho si no me siente.

Mariana - No sé qué decír. Iré a decírsele y buşcaré mismo a haçerla atorgar. (*De sí para sí*) Así o así ya estamos en rovina: ¿qué coşa puede acaecer de más mal? (*ella³² se va*).

Ecena 7

Murei

Si no hablamos francamente, ella continuará a aborecerme y yo no puedré esperar de tener repoşo. No sé ónde yive su desgraciado padre, deseo mucho saberlo de ella. Un hombre que ya tiene avişo de antes de la coşa puede con invento haçerle descubrir a una mujer el secreto.

Ecena 8

Lindana, Mariana y Lord Murei

Lindana - (*Hablando a poco a Mariana*) Dime, ¿ya sabe él que yo fue informada de sus empeños con Mailedi Alton?

Mariana - (A_mí parece que él no sabe nada.)

Lindana - (¡Engañador! Él vendrá puede ser con la intención de continuar a engañarme.) (*Hablando al Milord*) Milord, ¿cuala es la cavsa que veníš esta hora a honorarme?

Murei - Forzado del deşeo de vervos... siendo que esta mañana no tuve la honor de vuestras gracias. (¡Ah! No sé bien lo_que diré.)

Lindana - No veo en vuestra cara la alegría; me parecés embarazado.

Murei - Viéndovos a vos muy turbada no cale que vos maravieş si me veş a mí

³¹ Aljam.: א/ i-y o e – Errore tipografico: sostituzione della cof iniziale con una alef.

³² Aljam.: א/ el – Nel testo *aljamiado*, il pronome è al maschile tuttavia, visto che la didascalia fa chiaramente riferimento a Mariana, è opportuno sostituirlo con la forma femminile.

embarazado.

Lindana - (*Hablando a Mariana*) Yo dubio que Maledi Alton propia le habría hablado.

Mariana - (Puede ser.)

Lindana - (Trábate.)

Mariana - Permetedme que vaya a decír una coşa a_la patrona de la locanda.

Lindana - Sí, vate y retorna presto.

Murei - (*De sí para sí*) ¡Quere estar sola! ¿Qué coşa nueva hay aquí?

Lindana - Dunque parece a vuestros ojos que yo so turbada.

Murei - Ah, sí, mucho mismo, desapareció de vuestros ojos aquea dulzor que hinche de alegría al que vos miraba. No soş aquea de los primos días, mientras los cualos brillaba la serenidad en vuestra cara; y en vuestros labios no existe más aquea sonrişa consoladera.

Lindana - Yo no fue nunca alegre: yo vo llorando mucho tiempo y la dolor no se alejó nunca de mi alma. Ma a fuerza de auşarme con el tiempo a las desgracias, me había embezado algunas većes a encubrirlas. Me víaş de_contino la sonrişa sobre el labio, mientras que el corazón sufría de dolor. Agora mis desventuras aribaron a tal grado que más no tengo el coraje de somportarme a mí misma. ¡Ah! La crueldad y la traición me aņandonan en los brazos de la más dolorioşa pasión.

Murei - Descubridme la triste cavşa de vuestra amargura, confiadvos en el que vos ađora.

Lindana - ¡Trađitor! ¿Teněş cara de decírme que yo me descubra con vos? ¿Vos me lo decíş? ¿Vos que soş la cavşa de³³ mis penas?

Murei - No, Lindana, no me creáš capaçe de_la más mala hecha del mundo. Muncha pasión me traen vuestras desgracias; por esto aņorezco la memoria de mi padre mismo y quero rendervos la ĵusticia que merecéş, pagándovos yo mismo vuestros daños y haciendo brillar de nuevo vuestro nombre y aquel de vuestra familia.

Lindana - (*De sí para sí*) ¡Oh Dio! ¿Qué razonamiento es este? (*A Murey*) ¿Qué estáş diciendo, señor, de mi nombre y de el de mi familia?

Murei - Yo ya supe con cuánta inĵusticia mi padre persiguió vuestra familia. Llorí el destino de vuestro buen padre. Y deseo que yiva aínda, por renderle yo propio la libertad, sus bienes y la compañía de su querida hija.

Lindana - ¡Ah! Me hicieron traición (*se echa en medio de la meşa*).

Murei - Señorita, que el nombre de vuestro padre vos dé coraje y que un cavalier que vos ama vos sostenga...

Lindana - Milord, no está en mí (*levantándose con turba*).

Murei - Consoladvos, oh querida...

Lindana - ¡Oh Dio! ¿Quién vos descubrió quién so? (*aturbada*)³⁴.

Murei - ¿Vos propia no vos descubriş? ¿Las quejidas vuestras no me acusan de complicidad [*tener parte en la culpa*] con mi padre? ¿De qué otra culpa puedíaş acusarme?

Lindana - ¡Ah! Vos vaş cargando mentira sobre mentira. Yo no había metido en tino de hacervos afeos otro por lo_que me encubriteş vuestro espoşorio con Maledi Alton,

³³ Nel testo *aljamiado* la preposizione è ripetuta due volte.

³⁴ Qui termina la pubblicazione sul numero 117.

que vino insultarme. No, mi razonamiento no podía nunca hacervos creer que yo fuese la que so y que agora so forzada sin quererlo a descubrirvos. Si ereš aquel hombre de honor que vos vos dabaš de ser, atorgadme la verdad. ¿Vos fuíteš informado de esto?

Murei - Sí, vo³⁵ lo atorgo, yo fui informado de esto.

Lindana - ¿De quién?

Murei - Dame vuestra palabra de honor de perdonar a quen me lo contó, porque su intención era hacervos bien, y lo sabréš a_punto.

Lindana - No es menester ni que yo prometa ni que vos vos fatiguéš más, ya sé de ónde viene la infieldad, de mi traditora camariera.

Murei - No la tratéš tan mal; ella vos ama con muncha tiernura [*querencia*]. Al fin del cuento, si descubrió quén ereš vos, lo descubrió a una persona que vos ama y que vos puede render venturoša. Ella no sabía que yo era el hijo de aquel que vos aḡorecéš con razón; y si lo tuviese sabido, ¿por_qué tenía de creer ella que iba quedar por heredad la enemistad en mi sangre con la vuestra? No Lindana, ma ¿qué digo Lindana? Mailedi Sterling, no teméš que yo mantenga en mi corazón la vieja enemistad de vuestras familias; así algùn día la tuve, bastan vuestros hermosos ojos para arematarla. Rengraciad al Dio que vos guió a un camino que es el único puede ser que vos puede render venturoša. Ninguno mejor de mí puede ayudar a_la salvación de vuestro padre, si está yivo aínda. Aseguradvos de la sinceridad de mi alma; estavos segura de la fieltad de mi amor, confiadvos oh querida, confiadvos al que vos aḡora, agradeced mis atenciones, y en paga de aquel amor y de aquea fey que yo vos juro, vos demando esto sólo: creedme, nada más.

Lindana - ¿Yo que vos crea? Ah, ¿cómo puedo yo creer a uno que me ofrece un corazón que no está libre, un corazón que ya está empeñado con otra mujer?

Murei - ¡Ah! Sí, ya vos entiendo, Mailedi Alton vos persiguie y vos espanta, ma no vos espantéš de ella. Yo le prometí, ma forzado con la violencia de mi padre; agora so patrón de mi mismo, yo aḡorezco su carácter, ya lo sabe, ya se lo dije, ya enformí de esto y la corte, ya di aviso a sus parientes, y ella se baša sobre un papel que será forzada de renderme, si quere si no quere. Yo no tendría coraje de ofrecervos mi corazón si no estaba seguro de puedérvolo ofrecer. Basta, reposadvos, creedme, y aĉetadlo con buendad.

Lindana - En cualquier estado se tope vuestro corazón, no esperéš que yo podré tomar ninguna determinación. Rendedme a mi padre que me lo arebató el vuestro, y estonces sentiré vuestras proposiciones.

Murei - El Dio dé que vuestro padre yiva aínda y que yo esté en estado de probarvos la estima que yo tengo por él y la amor que yo tengo por vos. Ma en todo cavšo vos juro una eterna amistad, pronto a renunciar [*esvachearme*] a_las dulces esperanzas de heredar si vos no seráš la compañia de mi vida.

Lindana - (*De sí para sí*) El sacrificio es grande, ma no basta al³⁶ corazón de una hija.

³⁵ Aljam.: ״ב/ve - La vocale non è chiaramente leggibile e la *vav* parzialmente cancellata sembra una *yod*.

³⁶ Aljam.: ״א/el - Considerando il senso della frase, è opportuno sostituire l'articolo presente nel testo *aljamiado* con la preposizione *al*.

Ecena 9

Mariana y dichos

Mariana - (*De sí para sí*) ¡Oh! ¡Oh! Me parece que las cosas no van tanto mal.
Lindana - ¿Aquí estás? ¡Eh!
Mariana - Aquí estó, señora (*con espanto*).
Lindana - ¿No descubrites nada a Milord?
Mariana - Por Dio, vos rogo no me matéš, ya me repentí...
Lindana - Permetedme que me retire, tengo menester de repošo (*hablando a Milord*).
Murei - Andad en buena hora, repošad vuestro espirto con los empeños honorados de mi amor (*él se va*).
Lindana - (*De sí para sí*) ¡Oh, amor, que me hinche de esperanzas! ¡Oh, padre, que me atrista! ¡Oh, cruel destino mío que no se harta aínda de tormentarme! (*se va con Mariana*).

ACTO CUARTO

Ecena 1

Friport, Faḇricio, después un mozo

Friport - Tengo plaĉer que vino aquí aquel señor que viajó con mí.
Faḇricio - Yo creo que vos ya sabráš quién es.
Friport - No sé nada.
Faḇricio - Es curioso que en un viaje de tantos meses no le tuvieraš hecho ninguna demanda.
Friport - A mí no me plaĉe contar mis hechos ni demandar a los otros que me conten los suyos.
Faḇricio - Este hombre me parece de carácter muy curioso, no quere ver a ninguno, se ceró en la camareta, y cuando le mando al mozo porque le sierva la comida, antes de abrir quere saber quién es, qué quería y le hizo cien pescuas. Este hombre me hace sospechar... es muy acavidado. Se espanta mucho de todo.
Friport - Ereš un poco curioso, Faḇricio. Ahora encomendad que me traigan café.
Faḇricio - A punto, señor. Eh, traed presto el café de se. Friport.
Un mozo trae el café.
Friport - (*Al mozo*) Andadvos, ya me siervo yo (*el mozo se va*).
Faḇricio - (*Viendo entrar a la locanda un ĝendarma*) ¡Cómo! ¡Un ĝendarma de la corte criminal que venga aquí! Aquí no úsan a venir de esta ĝente; ¿qué querrá este?

Ecena 2

Un ĝendarma y dichos

Ĝendarma - ¿Vos ereš se. Faḇricio?

Fabrizio - Sí, señ. Yo so.

Ĵandarma - ¿El patrón de esta locanda?

Fabrizio - Ĵustamente.

Ĵandarma - ¿Vos tenéš ahora aquí una escoêesa que se llama Lindana?

Fabrizio - Sí.

Ĵandarma - Vengo a arestarla con orden de la corte. Hec mi misión por escrito (*mostra un chico papel*).

Fabrizio - (¡Oh! ¡Qué dešgracia es esto!³⁷ ¡Pobre muchacha! Me displáce en el corazón.) ¿Qué quere decír? ¿Qué coša es esto? ¿No sea que está sospechada? Me maravillo, ella es muy honesta.

Ĵandarma - Estas razones no valen para mí, mi dober es de exécutar los ordenes que me fueron dados. O que venga con mí a_la priisión, o que dé una fianza que la hora que la quere la ĵusticia está pronta por venir.

Fabrizio - Yo salgo fianza, mi caša, mis bienes y mi persona propia.

Ĵandarma - Vuestra persona es lo mismo como nada. La caša puede ser que no es vuestra, y vuestros bienes ¿quén sabe qué serán? Las palabras no sierven, queren capitales o contante.

Friport – Señor, venid aquí. Yo me llamo Friport; so conocido en la borsa; so mercader; tengo fondos, capitales; yo salgo fianza por la muchacha.

Ĵandarma – Escusádm, señ, yo no vos conozco.

Friport - Esperad (*quita una larga bolsa*); ¿estos los conocéš? (*mostrando la bolsa llena de oro*).

Ĵandarma - Sí, señor, depositad quinientas liras y afirmad.

Friport - Quinientas, mil, dos mil, cuantas queréš, ma ¿a_ quén las debo depositar?

Ĵandarma - En mis manos.

Friport - Vos no tenéš confienza en mí, ¡ni yo tengo en vos! Yo las depositaré en la corte.

Ĵandarma - Vamos dunque.

Friport - Vamos.

Fabrizio - Ah, señor Friport, esta es una grande caridad.

Friport - No habléš, yo lo hago con plácer (*caminando se va con el ĝendarma*).

Ecena 3

Fabrizio, los mozos vienen levantar el café

Fabrizio - (*solo*) Yo no sé de quén podrá venir este hecho. Yo no creería que se. La Cločh iba meter tantas intrigas por vengarse de ella y de mí. Bueno que se tope se. Friport. Aquea pobre muchacha se moriría de despecho, de vergüenza; no quere nemmeno que lo sepa, no se deben decír los perícolos a_la persona otro que cuando ya pasaron.

Ecena 4

³⁷ Nel testo *aljamiado* questa frase e la seguente sono divise in due battute seguenti. Per evitare la ripetizione (Fabrizio - ... / Fabrizio - ...) si sono riunite in una sola.

Mariana y dichos

Mariana - Se. Faḇricio, venía justamente en vuestra búŝqueda.

Faḇricio - (*De sí para sí*) Y esta pobre desgraciada ¿qué iba ser de ella?

Mariana - Mi señora se determinó de tomar algún mantenimiento. Mandadle alguna coŝa de bueno.

Faḇricio - ¿Para cuáló le va a mandar? Ella no come; y vos por hoy no tenéŝ menester.

Mariana - Oh, ella hoy no está triste. Ella comerá con plaĉer.

Faḇricio - (*De sí para sí*) Si lo sabía, ella estaría más triste que siempre.

Mariana - ¿Qué estáŝ diciendo? Mi señora ya reposó un poco.

Faḇricio - (*De sí para sí*) Rogo al Dio que no sepa su desgracia³⁸.

Mariana - Me parece, se. Faḇricio, que ahora vos estáŝ más triste que nos.

Faḇricio - Sí, es verdad, tengo algo que me atrista ahora.

Mariana - Me displaĉe porque ahora quería que empezáramos a divertirnos un poco.

Faḇricio - ¿De ónde viene esta ʏuelta de alegría?

Mariana - ¡Oh! Viene de una coŝa que nos haĉe plaĉer.

Faḇricio - Consoladme dunque, contadme vuestra alegre noticia. ¿Habló con alguna persona que ella conoce?

Mariana - Sí, seguro. Aquea persona la conoció y le hará bien. Y yo fue cavŝa de habersen conocido.

Faḇricio - ¡Ah! Mariana, guadradvos no vos hagan alguna traición.

Mariana - Aquea persona no es capace de haĉer mal.

Faḇricio - No sé quén es esta persona por la cuala habláŝ; ma puedo decírvos por seguro que vuestra señora está en grande perícólo.

Mariana - ¿Qué aconteció, por amor del Dio? ¿Otro nuevo mal?

Faḇricio - No tengo el coraĉe de decírvolo espantándome no se lo digáŝ a_la señorita Lindana.

Mariana - No vos espantéŝ, no so persona a descubrir secretos.

Faḇricio - Basta, yo no quería dar ni a vos ni a ella una noticia triste, ma viendo que ella se confía en persona que puedría engańarla, me veo forzado de decír lo que aconteció: y si vos parece, decíseldo si queréŝ y a ella. Hay poca hora que vino aquí un alguacíl de la corte por arestarla.

Mariana - ¿A quén?

Faḇricio - A vuestra señora.

Mariana - ¿Y a mí?

Faḇricio - Puede ser y a vos también.

Mariana - ¡Pobre de mí! ¿Es posible que aquel cruel nos haga una mala traición? Ah, sí, no puede ser otro. Él sólo puede interesarse en nuestra rovina, él me engańó a mí; engańó también y a_la pobre desfortunada. Sí, es aquel engańador, aquel ingrato de Milord Murei.

Faḇricio - ¡Ah! ¿Qué estáŝ diciendo? Milord no puede haĉer una tala traición.

Mariana - Otro no puede ser, vos dígo. Yo ya sé lo que digo, no puede ser otro: y es

³⁸ Termina qui la pubblicazione sul numero 119.

menester que mi señora lo sepa.

Fabrizio - No vos espantéš, aquel buen hombre del señor Friport se fue a salir fianza por ella.

Mariana - ¿Y por mí?

Fabrizio - Se entiende.

Mariana - ¡Ay! No sé nada, me espantó que no basta esto.

Fabrizio - ¿Por qué no tiene que bastar? No hay culpa aquí, es un sémplîce sospecho contra una persona no conocida.

Mariana - Sí, sí ¡sospechos! ¿Sabéš que se trata de bandido y de una familia destruyda?

Fabrizio - ¿Cómo, cómo? ¿Qué dices?

Mariana - No, no, no quero que puedan decír que yo contí, hablé otra vez; mejor era si no hablaba (*toma para irse*). Quero enformar de esto a mi señora.

Fabrizio - No, sentid.

Mariana - ¡Oh! Cale que le de aviso, no hay remedio (*entra a la camareta*).

Fabrizio - Que vaya que haiga el diablo que quere. No estó pudiendo entender nada. Sentí cošas que haçen perder el meollo. Yo calía que la mandara a punto de mi caša, ma no tengo el coraje. Me displacería si tendría el más chico mal, y no me repentiré nunca de haberle hecho bien. Viene Milord... me parece imposible... vo estar al_a-tino por ver de qué se va tratar (*él se va*).

Ecena 5

Milord Murei

No estó más topando qué entender. La señora Lindana debe ser arestada, y hubo una persona que sacrifica por su libertad la suma importante de quinientas liras, yo no creería todo esto si no lo hubiese visto con mis ojos propios, quere decír que no so solo yo que conozco sus secretos, ma so el solo con el cual no se quería dar a conocer. El mercader no puedría salir fianza por una suma tan importante sin ser interesado de ella, y ¿quén sabe qué intereso lo guía, no sea el amor? ¡Oh Dio! Mientras que yo percuro por su salvación, veo delante de mi otros amantes de ella; unos por deperderla y otros por vencerla, y todos por no dejar acumplirse mi amor, y ¿continuaré dunque a amarla? ¿No vo bušcar de quitarmela de la cabeza³⁹ y del corazón? Ma ¡oh Dio! Su amor se araiga en mí. Ma ¿para qué vine yo aquí, para llorar o haçerme afeos? No lo entiendo ni yo mismo, el corazón me guía aquí, ¡ay! Se abre la puerta de la camareta de aquea ingrata. La sangre me se yela en las venas: Veremos quién va salir de allí; tomemos el tiempo por determinar qué debo haçer (*se retira*).

Ecena 6

Lindana y Mariana

³⁹ Aljam.: קאבייא/cabia - Errore tipografico: sostituzione della *samech* (cabeza) con una *alef*.

Mariana - Vamos, señora, vamos afuera de esta casa, aquí no estamos seguras.

Lindana - ¡Oh Dio! No sé lo que me acontece; hablo y no me entiendo yo misma. Camino y no sé para ónde; está en perícólo en mi camareta, mi perícólo es más fuerte si aparezco a los ojos del mundo. Fabrício me abandona; tú sola me encorajas, tú me consejas, tú doloriosa que me rovinates por tu desmeollamiento.

Mariana – Matadme, por Dio, ma no me eché a la cara mi culpa, está tan triste, tan adoloriada (*Ilora*).⁴⁰

Lindana - No llores, si es verdad que me amas, no te rabies por las coloras de un corazón deperdido. Yo sé que tú⁴¹ no hablates por mal. Tú te confiates en Milord Murei, al cual me confí yo misma. Quén puedría nunca creer que aquel falso hombre debajo del velo del amor tenía escondido su sentimiento⁴² de venganza, y con este falso amor, que se asegurara de mi propia boca la hija de quén so yo, ¡Ah! Murei, ¿tú hácerme a mí esta hecha? ¿Tú entregarme en poder de la justicia?

Ecena 7

Milord Murei y dichos

Murei - ¡Ah! Qué mala lengua, puede manchar de tal negra culpa mi nombre, ni honor y mi fey.

Lindana - (*Arimándose sobre Mariana*) Deténeme: no está pudiendo estar en pies.

Mariana - (*Hablando a Milord*) Un pero, una tigre no puedría tener el corazón que vos tené.

Murei - ¿A mí un tal insulto? ¿En mi cara se tiene coraje de sostener una calumnia tan vergüenza, tan terrible?

Mariana - ¿Y quén otro más que vos sabía quén es mi ama?

Murei - Puede ser que lo sabría más que mí el que habrá merecido prima su confianza: será al menos aquel que con el desbolsó de quinientas liras se hizo un mérito en el corazón de tu patrona.

Lindana - No insulté al menos el honor de una desventurada. La moneda que esta mañana me dio Friport fue de mí refusada.

Murei - ¿Y en esto queré engañarme? Yo propio lo vidi depositar la moneda en las manos del ministro por escarpavos de la cárcel onde querían encervos.

Lindana - ¡Oh desgraciada! ¡Oh desesperada que yo so! ¿A mí cárcel? ¿A mí un tal tratamiento? Y ¿quén tuvo el coraje de pagar por mí moneda: yo me hice el pasatiempo del país? ¡Oh vergüenza! ¡No puedo, no quero más sufrir! Por amor de Dio, un cuchío, un veneno, una muerte, escaparé.

Ecena 8

Fabrício y dichos

⁴⁰ Termina qui la pubblicazione del numero 121.

⁴¹ Aljam.: מו/mú - Errore tipografico: mem al posto della tet.

⁴² Aljam.: סינטימיינטי/sentimiete – Errore tipografico: yod per vav alla fine della parola.

Fabrizio - ¿Qué cosa son estos ruidos?

Murei - ¡Ah! Fabrizio, desengañadlas; les está pareciendo que yo fue el que les hice la traición.

Fabrizio - Reposadvos, se. mia. Ya supe cada cosa. Ya sé de ande viene el mal. Vos diré todo. Ma aquí no estamos bien: entremos a vuestra camareta.

Lindana - No, no será nunca verdad...

Fabrizio - Presto, presto; viene gente. Esta vez comando yo (ansí conviene comportarme en estos cavsos) (*la toma de la mano*).

Lindana - ¡Ah! Fui reñajada, perdida, salvadme el honor mío y sacrificadme como vos plaçe (*se va con Fabrizio, todos entran a la camareta de Lindana y se cera la puerta*).

Ecena 9

El conde

¡Ay de mí, qué voz sentí! ¿Qué voz me entró en el corazón? Me parece que es la voz de mi hija. Aquí no veo a ninguno. Y aquí me parece de haberla oído, oh, amor de padre, tu haces soñar con los ojos abiertos, entre la turba de la sangre y el estremecimiento de mi cuerpo, me temblan en tala manera mis rodías que no puedo dar un paso. ¡Ah! La sala está vacía, no hay ninguno: tomaré una respiración (*se asenta cerca la mesá*).

Ecena 10

Friport, mozos de la locanda y dichos

Friport - (*A un mozo*) Traedme mi café, que no quero perder el plaçer que dejí indagora.

Conde - ¡Ay! ¡Ay! Viene gente... (*se levanta para fuyirse*.) Es el amigo Friport, manco mal (*torna de nuevo a asentarse*.)

Friport - Oh, amigo, vos saludo, tengo plaçer de vervos.

Conde - Dešeaba y yo también un tan buen rencontro.

Friport - ¿Estás contente de esta locanda?

Conde - De la locanda estó muy contente; ma el clima de Londra no me está conveniendo. Viene gente me parece.

Friport - Dejad que vengan.

Conde - Escusadme (*se levanta para irse*).

Friport - ¿De qué vos espantás?

Conde - Me parece que en esta camareta hay gente (*mostrando con el dedo una camareta en el fondo*). Permetedme que goçe de mi libertad; estó ansí auñado, no puedo estar con gente. No es buena maña, escusadme (me tembla la mano, me tembla el corazón) (*se va*).

[Ecena] 11

Friport, después Mailedi Alton

- Friport - Es curioso. Este hombre no puede ver a ninguno.
- Mailedi - (Creo que este sea el se. Friport, de las señas que me dieron está casi segura que no me engaño. Vo saber de él quién es la desconocida que él proteja.) (*A Friport*) Señor.
- Friport - (*Se quita un⁴³ poco el chapeo sin levantarse y continua a beber su café.*)
- Mailedi - Vos no me conocés.
- Friport - No me parece.
- Mailedi - Yo so Mailedi Alton.
- Friport - (*Se levanta un poco, la saluda y torna asentarse⁴⁴.*)
- Mailedi - Vos ereš el se. Friport.
- Friport - Sí, señora, por obedecervos (*sin menearse*).
- Mailedi - Deseo de hablar un poco con vos.
- Friport - (Ya indevino lo que quere, parás emprestadas, será una de aqueas que gastan más de lo_que pueden.)
- Mailedi - (Estos hombres ricos no respectan la nobleza.) ¿Puedo hablarvos, señor?
- Friport - ¿Por_qué no? (*continuando a mirar su hecho*).
- Mailedi - Vos veo ocupado.
- Friport - Si vos plaçe vos daré y a vos (*dandole el café*).
- Mailedi - No, no tomo.
- Friport - Si es esto, dejame a mí que beba mi café (*bebe el café*).
- Mailedi - (*Llama al mozo, le trae una sía y se asenta*) Se. Friport, quería que me hicieraš un plaçer.
- Friport - Basta que pueda.
- Mailedi - Quería que⁴⁵ me hicieraš la buendad de decirme quién es la manceba que mora en aquea camareta.
- Friport - Yo no la conozco; ma creo que no es menester a usted que lo sepa.
- Mailedi - ¿Es alguna mujer de grande familia?
- Friport - Yo no la conozco.
- Mailedi - ¿No la conocés? (*con burla*).
- Friport - Yo no la conozco, en palabra de honor.
- Mailedi - Y contodo yo sé que ya la conocés.
- Friport - ¡Buena está esta! Cuando vos digo yo en palabra de honor... ¿vos sabés lo_que quere decír palabra de honor?
- Mailedi - ¿Vos no desbolsateš quinientas liras por escaparla a ella de la prisión?
- Friport - Sí, y podía gastar y mil.
- Mailedi - ¿Y contodo decís que no la conocés?
- Friport - No la conozco.
- Mailedi - Allora es que vos namorateš de su hermošura.
- Friport - ¿Yo? Vos engaňáš; ne menos me vino al tino una tala iđea.

⁴³ Aljam.: אַיִן/en - Errore tipografico: sostituzione della *vav* con la *yod*.

⁴⁴ Aljam.: אָסונטאַרטי/asontarse - Per un probabile errore tipografico si è sostituita la *yod* con una *vav*.

⁴⁵ Aljam.: אַיִן/y - Errore tipografico: sostituzione della *cof* con una *álef*.

Mariana - ¿Y cómo se hace un tal desbolsos sin conocer a la persona y sin ser namorado?

Friport - (*Con rabia*) Cómo, ¿todo lo que se hace en este mundo, se debe hacer con interés? ¿No quedó más piedad, caridad?

Maledi - Escusadme, yo no vos creo.

Friport - Si no me querés creer, tanto peor por vos. Al menos dejadme beber con reposo mi café, y ya estoy contento.

Maledi - Si no querés decirme quién es ella, seré obligado de decirlo a quien tendrá la fuerza y la autoridad de forzarvos.

Friport - Dejadme beber mi café, Maledi (*con despacencia*).

Maledi - Vuestra calladez es una prueba que y vos tenés parte en aqueos sospechosos...

Friport - Ya entendí, iré escapar de beberlo en mi camereta (*se levanta, toma el servicio del café y se va*).

Ecena 12

Maledi Alton, después Milord Murei

Maledi - Hombre bajo, nacido en el lodo, que se gavieta con su oro. Ma haré que le coste caro la manera baja que se comportó con mí. ¡Ah! Murei, por tu causa, debo sufrir los insultos, y tú no mereces mi amor. Sí, yo me quitaré de la memoria y del corazón este cruel hombre, ma no dejaré sin vengarme los insultos que me fueron hechos. El escopo de mi venganza serán: Friport, Lindana, Murei y todos aqueos que hicieron rabiarme.

Murei - Ahora retorno, después que hablaré con el señor Friport, tornaré oh mi adorada Lindana. Fabricio, esperadme (*saliendo de la camereta de Lindana, habla en la puerta*).⁴⁶

Maledi - ¡Ah! El mal hombre sale de la camereta de su amante. ¡Y tengo de sufrir el afronto de una mujer desconocida, de una aventurera sospechada! No, esto no puede ser. Yo lo trataré según merece, y no podrá al menos contenerse.

Murei - ¿Vos aquí, Maledi?

Maledi - Sí, estoy aquí por mis pecados.

Murei - En verdad, no es cosa deña para vos el frecuentar una locanda pública.

Maledi - Este es el fruto de la manera que vos me tratás.

Murei - ¡Ah! Venid en vos, el Dio no nos hizo nacer por vivir en juntos, me displáce en el corazón viendo el amor y la amistad que vos tenés por mí...

Maledi - ¿Yo amor? ¿Yo querencia por vos? Vos engañás: vos abozco, vos detesto, vos menosprecio. Me repiento de habervos amado: no penso a vos otro que con rabia y con espíritu de venganza. Quitadvos del tino que yo vos amo. Porque vuestro soberbio no vos haga creer que tengo pasión por vos, hec una prueba de mi abozco; hec una testimonianza que yo vos abandono para siempre. Mirad el papel de vuestro esponsorio enconado con vuestra bárbara infidelidad. Lo echo a vuestra cara y hago de vos el cuento que merecéis (*rasga el papel y lo echa en bajo*).

Murei - Maledi. Yo no sé si debe displácerme o rengraciarvos por esta hecha. Todo

⁴⁶ Qui termina la pubblicazione sul numero 124.

tiempo que existía en el mundo un papel que me empeñaba por el solo respecto que debía a mi padre, debía depender de vos por obtener la libertad y disponer de mi mismo. Ahora sea justicia o venganza, me rendes a la libertad, me haces patrón de mi mismo. Permetedme dunque que yo vos re agrade... (*recoge los pedazos del papel rasgado con reposo*).

Maledi - ¡Ah! ¿Encima de todo vos estás burlando de mí, cruel?

Murei - No, reposad vos un poco y sentidme. Sabed que no somos patronos de nos mismo, que nos comanda el amor, y que somos obligados de obedecer. Sabed que este amor es un tirano que se venga cruelmente del que lo ofende. ¡Cuántos terribles ejemplos existen de este amor verdadero! Casamientos desgraciados, mujeres olvidadas, maridos asolados, familias desafortunadas. ¿Tenes sentido por afito los desesperados esposos cargar de maldiciones el casamiento, los casamenteros y los amigos? Nosotros, Maledi, no nos toparíamos en este caso si malgrado las pasiones del corazón y a despecho de aquel amor que me comanda, si vos hubiera tomado por mujer. El Dio vos quiere bien y vos proteja más y más justo en el punto que vos estás creyendo más abandonada. Esta corajosa determinación que vos está tormentando es como aquea misma de un hacino el cual se corta con coraje una mano por no perder la vida. Vos quedas manca de un corazón que no sabe amarvos y ganas la libertad de hacervos amar de aquel que merece más vuestro amor. Consolad vos dunque, los cielos vos acordaron un marido más deño, un amor más feliz, una tranquilidad más calma.

Maledi - ¡Ay! Milord, vuestro razonamiento es artificioso y malino. Con mí no hablarías de este modo si no fueras hechizado de las endenas flamas de una mujer aventurera.

Murei - Maledi, juzgad mejor de mí y de aquea que yo amo, su estado no me puede hacer vergüenar. Ella no es más manca de nobleza de ninguno y pasa munchas otras en virtud.

Maledi - Ya entendí: otros afeos no soporto de vos, gozad de su hermosura, profitad de sus admirables virtudes. Ma más es virtuosa, tanto menos vos merece si vos no trocas las mañas. Por mí, yo vos dije, vos abandono por siempre. Yo profitaré de vuestras vanas ideas; tuve mucho tiempo el corazón hacino; yo cortaré con coraje la parte que efectó vuestra amor y pasándome el primo dolor vo ganar con tiempo la paz y la libertad (*se va*).

Murei - Gracias al Dio, coramos de vista a consolar a Lindana con este nuevo triunfo de mi amor. Agora yo le puedo ofrir un corazón libero de todo modo de cadena. ¡Oh amables mujeres⁴⁷! ¡Oh mujeres consoladeras! Muera, muera el quen vos afea. Muera el quen vos insulta. La una me consola con el amor, la otra me hace bien con su desdeño.

ACTO CINQUENO

Ecena 1

⁴⁷ Aljam.: רוז'יריס/*rujeres* – Errore tipografico: sostituzione della *mem* iniziale con una *res* (nel testo italiano leggiamo “donne” e ciò avvalorla l’opportunità della correzione).

El conde y Friport

Friport - Venid, no hay ninguno.

Conde - Si sabía mis circunstancias, perdonarías mi espanto.

Friport - Me displáce vevros amargo. No vos demando por_qué, ma si puedo ayudavros, empiegadme.

Conde - Conozco vuestro buen corazón, permetedme a vóltar a mi apartamiento.

Friport - Haćed como gustáš.

Ecena 2

Milord Murei y dichos

Murei - Yo quería escapar con mucho plácer al se. Friport de su garancia (*saliendo de_la camareta y acercándose*).

Conde - Viene gente (*a⁴⁸ Friport queriendo irse*).

Friport - No tengáš que pensar; es un galantomo (*mostrando a Milord*).

Conde - ¿Lo conocéš?

Friport - Lo conozco; es Milord Murei.

Conde - (¡Mi enemigo!) (*aturbándose*).

Friport - ¿Qué tenéš? (*hablando al conde*).

Conde - (¡Ah! Yo perdí la cabeza; no puedo más detener) (*mete la mano a_la espada y se echa sobre Milord*).⁴⁹

Friport - Atención (*grita fuerte al Milord*).

Milord - ¿Qué sos tú, traditor? (*defendiéndose*).

Conde - So uno que deśea vuestra sangre.

Milord - ¿Por cuál rabia te tomas contra de mí? (*al conde*).

Conde - Defendedvos y lo sabráš (*amenazándolo*).

Ecena 3

Fabřicio y dichos

Fabřicio - Basta, basta, mis híjos. Respectad la morada de un galantomo. En Londra no se mete mano a_la espada.

Conde - No siento otro que la voz del ařorecimiento y de_la venganza.

Murei - ¿Cuál venganza? ¿Cuál ařorecimiento? (*al conde*).

Conde - Vos responderán mis golpes (*atacándolo*).

Murei - Seáš testigos del menester en el cual me topo de defenderme (*quere meter mano en la espada*).

Fabřicio - Quedadvos.

⁴⁸ Aljam.: ѡ/y – Errore tipografico: sostituzione della *alef* con una *yod*.

⁴⁹ Qui termina la pubblicazione sul numero 126.

Ecena última

Lindana, Mariana y dichos

Murei - Presto, presto, coreo (*a Lindana*).

Lindana - ¡Ah! ¡Milord! ¿Quién vos insulta? ¿Quién vos ataca? (*reconociendo al conde*) ¡Ay! ¡Mi padre! (*se echa a sus pies*).

Conde - ¡Ah! ¡Mi hija! (*Deja caer su espada y abraza a Lindana*).

Murei - ¡Oh! ¡Estreas! El padre de mi ídolo es el patrón de mi vida (*echa la espada a los pies del conde*).

Friport - Amigo, Lindana es la más buena manceba de este mundo.

Conde - Levántate, sangre mía, ¡ah! Como lo había indevinado mi corazón.

Lindana - ¡Cielo piadoño! Si me dates fuerza a soportar tantas dolorosas amarguras, no dejes caer al golpe de una tan fuerte consolación.

Fabrizio - ¡Qué trocamiento de ecena! ¡Qué acontecimiento feliz!

Murei - Basta, queden vuestros desdenos, olvidad el viejo aþorecimiento...

Conde - La voz de mi enemigo me despierta de aquel aþorecimiento onde me había echado mi encanto. Hijo malo de mi tirano perseguidor, vos salí de la camaritica de mi hija. Vos veo familiarizado con ella. ¿Qué dunque? Después de haberme rovinado, después de haberme destruyido mi familia, ¿tendría la osadía de sombayer a mí hija? Y tú desacavidada, ¿lo conocites al endeño? ¿Sacrificates tu corazón al enemigo de nuestra sangre, o te sombayites⁵⁰ con el hechizo de un engañador desconocido? Todavía sos culpable a mis ojos. Si sufrí por verte, aþorezco ahora el punto que te vidi.

Lindana - Defendedme, amigos, ¡justificadme, me manca el espirto, me mancan las palabras.

Mariana - (*Al conde*) Señor, respondo yo por el comportamiento de mi ama. Yo que estuve siempre al lado de ella.

Fabrizio - En tres meses que tengo la honor de tenerla en mi casa, nos encantó, nos maravió con su modestia, con su virtud.

Friport - Amigo, una palabra. Yo quero creer poco a los hombres, y más manco a las mujeres, ma por esta prometería...

Lindana - No, querido padre, no so endeña de vuestro amor, no tengo nada de afearme en la lunga sera de mis males. Sería muy largo el contarvos cómo aribí aquí y por qué me detuve aquí, todo esto lo sabré: por ahora, basta que sepás que yo estimo mucho la honor de mi sangre, el decoro de mi familia y la honestidad de mi grado, y que yo soportaría todo antes de manchar mi corazón, mi nombre y mi inocencia.

Conde - Sí, hija, todo creo y todo aspero de vuestra buendad. La suerte no se hace ajuntar ma por espartirmos para siempre. Yo so echado del parlamento; so condanado a muerte. Yo estó en Londra, fue descuberto, no hay esperanza de no ser aferado y de escapar de mi suplicio [*esquinçís*]. Hec un enemigo de mi sangre, hec el que demanda mi muerte (*amostrando a Milord*).

Milord - Conde, detened vuestra rabia y sentidme un punto. Permetedme de no injuriar la memoria de mi padre, no examinemos si él había querido executar sobre

⁵⁰ Aljam.: סובאלייטיס/*sobayites* – Errore tipografico: omissione dell'occlusiva nasale *m*.

vos la justicia o si él empleó su poder por armar su enemistad. Pero estadvos seguro que yo no tomí nunca parte en sus rabias, y que, lejos de continuar yo su desdén con vos, deseo al contrario compensar el mal que vos hizo mi padre con la más complida amistad. Mi padre murió, en los últimos días de su vida, se recodró de vos. Me dijo cosas que probaban que se manciaba de vuestros desastres, y él me dejó entre sus papeles algunos que muestran la manera de escaparvos a_vos del destero y vuestros bienes del poder del gobierno. Yo ya hablé a_los ministros, y tengo esperanza de reuñir: estadvos dunque seguro que vos vaš a recobrar todo lo_que perdisteš, y yo empeño mi palabra de honor. Ma ¡oh Dio! Si la enemistad vuestra no es más turable de la de mi padre mismo, calmad con mí vuestros desdénos. Yo amo a vuestra virtuosa hija, permeted que ella no me alorezca. Ella espera vuestro consentimiento por consolarme; y cuando vuestra buendad lo acorda, yo seré para vos un amigo que vos defende. Un hijo que vos ama que vos respecta y vos honora.

Friport - (Esta es la prima vez que me siento el corazón emocionado.)

Lindana - ¡Querido padre! Yo lo amé antes de conocerlo y lo aloreceré si me lo comandáš.

Conde - No, hija, no so bárbaro ni cruel. Si el Dio hizo a blandar el corazón de Milord en los últimos puntos de su vida, yo también recibo su repentimiento. Perdono a_la memoria del padre, y me abandono a_la honra del hijo. Yo moriré reposado si veré al menos asegurada vuestra suerte; y pues que el mancebo Murei vos da su mano, olvido los alorecimientos, los insultos, y vos do la libertad de tomarlo por marido.

Lindana - ¡Oh aorado padre mío!

Murei - ¡Oh Dio! Ya escaparon mis ansias.

Fabricio - El corazón me bate de alegría.

Friport - Buen galantomio, buena manceba, buen amigo.

Conde - ¿Ma cómo esperáš vos escaparme de las persecuciones de_la justicia? (*a Milord*).

Milord - Pocos días me bastan. Yo ya hablé con el ministro de él y él se aseguró de vuestra licencia; agora manca que el Rey sea enformado. Ma es menester que por el respecto del rey no estéš por⁵¹ horas aquí en Londra.

Friport - (*Al conde*) Amigo, yo parto por Cádiz: la noche ya se acercó, la barca está pronta, venid con mí, no vos espantéš.

Conde - El consejo es bueno. Yo estaré allí hasta que me sea acordada la gracia: hija, yo me desparto de vos con pena, ma ya está ausado a sufrir y mi dolor presente está contrapeado con la alegría y la contentez.

Lindana: ¡Ah! No tengo corazón de dejarvos agora que la suerte me llegó a_recontrarvos.

Friport - El navío es grande, podéš venir y vos con nosotros (*a Lindana*).

Lindana - (*A Milord*) Sí, querido esposo, permetedme que yo dé esta preba de amistad al que me dio la vida, sufrid que yo me aleje de vos.

Milord - ¿Cómo vaš a poder soportar de alejarvos en estos primos puntos del que vos adora?⁵²

⁵¹ Aljam.: פוס/pos: sostituzione della reš con la samech per un errore tipografico.

⁵² In corrispondenza di questa battuta il testo *aljamiado* è poco chiaro; infatti non leggiamo "milord" ma מה לורד per un probabile errore di stampa, inoltre sembrerebbe essere la continuazione della battuta

Lindana - Dolorioso es un tal paso; ma la suerte no se hartó ayinda de tormentarme.

Conde - No, hija, no permeteré nunca esta pena a todos los dos, no quero que vos exposéš a los perícolos de la mar, quedadvos en Londra con vuestro novio; sufrid unos cuantos días mi alejamiento. Y yo lo sufriré con buen ánimo. Si no basta, vo lo comando: quedadvos en Londra; y si Milord le plaće, dadle en este punto la mano.

Lindana - ¡Oh adorable padre! ¡Gracias por vuestra buendad!

Milord - ¡Ah! ¡Conde! ¡Ah mi adorado suegro y padre! Vos no me pudríaš dar más grande consolación. Querida espoša, dadme la mano, vos ereš mi ađorada mujer. Señor Fripor, dejad a mí recobrar las quinientas liras (*se apretan las manos*).

Friport - Haćed como gustáš, yo ya estaba seguro de recobrarlas. Yo estaba seguro de esta buena muchacha.

Lindana - ¡Ah! Señor Fripor, cuánto hićiteš por mí.

Friport - No: hablemos de otro. Yo hiće lo que cada hombre honesto, cuando puede⁵³, es obligado de haćer. Amigo, el viento está bueno, la hora ya es tadre, si queréš venir, venid, si no queréš, yo parto (*a^f conde*).

Milord - Conde, partid con buen ánimo. A pocos día vaš a recibir en Cádiz la gracia.

Conde - Sí, Milord, en vos me confío enteramente. Vuestro padre y mi inocencia me aseguran de la gracia. Hija, a poco nos veremos de nuevo.

Lindana - Sí, querido padre. El repošo de la alma con el cual partíš y las hermošas esperanzas de vervos de nuevo me haćen quedar contente al lado de mi amable consuerte. Después de tan largas penas, el gožo, la alegría me hinche el corazón.

Fin de la comedia

- Per citare questo articolo:

Artifara, n. 3, (2003), sezione Editiones,

© Artifara

ISSN: 1594-378X

di Lindana. Tuttavia, confrontando la traduzione con l'originale, risulta che questa battuta è pronunciata proprio da Murrai, fatto questo che conferma la necessità di correggere il testo.

⁵³ Aljam.: קוואנפואיד/ *cuanpuede*- Errore tipografico: omissione dell'ultima sillaba dell'avverbio di tempo.

⁵⁴ Aljam.: איל/ *el*: la *yod* in questo caso è di troppo.



Il Baile del juicio de Paris di Juan Antonio Zamora (1716)

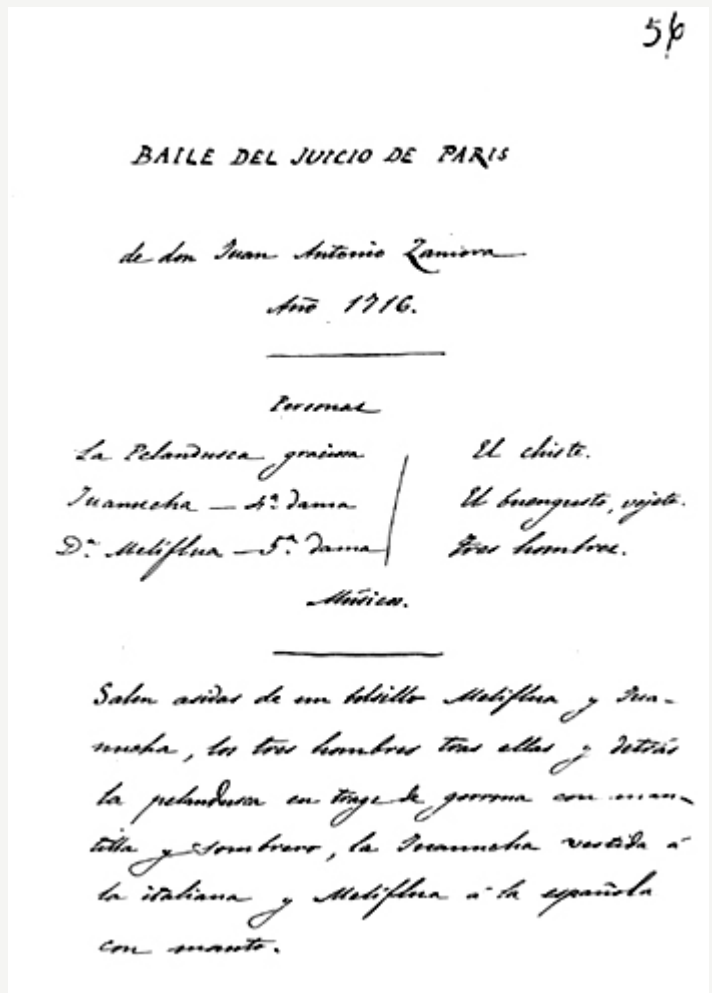
Daniela Pierucci

1. Il giudizio di Paride: dal «travestimento burlesco» alla «parodia mista»

Risale agli anni '70 un articolo di Raymond R. MacCurdy dedicato alle rivisitazioni comiche del celebre episodio mitologico del giudizio di Paride^[1]. Si tratta di una rapida rassegna di testi che nel corso dei miei studi sulla *fábula burlesca*^[2] ho avuto modo di esaminare più da vicino rilevandone il carattere prevalente di «travestimenti burleschi»^[3], riscritture deformanti del mitologema costruite sullo scarto tra il soggetto nobile, che si conserva inalterato, e un sistema di trasposizioni stilistiche e tematiche degradanti, dove il parodista sfoggia la propria abilità creando gustose variazioni sul tema. Spiccano a questo proposito i procedimenti parodici utilizzati da Antonio Pérez de Montoro^[4], Mariana de Caravajal^[5] e Gabriel del Corral^[6] nelle loro versioni dissacranti del giudizio.

La favola di Montoro è quella che a maggior diritto si iscrive in questa pratica ipertestuale poiché l'autore resta sostanzialmente fedele all'azione dell'ipotesto^[7], colorando situazioni e personaggi con tinte carnevalesche. In quest'ottica le nozze di Peleo e Teti si trasformano in un affollato banchetto pantagruelico, immerso in un'atmosfera da taverna, e i nobili commensali, dei e semidei, costituiscono una grottesca compagnia di popolani rissosi, sguaiati e avvinazzati che alternano scurrilità al registro colloquiale. Il risultato è un testo spassoso a cui l'imponente presenza del dialogo, spesso contrassegnato da battute rapide e salaci, imprime un carattere drammatico, conforme alla natura accademica della composizione^[8].

La Caravajal e Gabriel del Corral intervengono in varia misura anche sulla «storia»^[9] al fine di *admirar* disattendendo le aspettative. La prima si limita a ricreare la situazione iniziale sostituendo le nozze con un quadretto *costumbrista* in cui le tre dee fanno merenda con *unos pasteles de a cuatro/ de la Puerta del Sol*, in compagnia di Mercurio lungo il *Manzanares del cielo*, allorché rotola ai piedi di Giunone il pomo dorato. Il procedimento adottato è più di una semplice attualizzazione di un dettaglio tematico; si ha infatti una sostituzione completa di tutto un campo semantico con la caduta totale del meccanismo scatenante della vicenda: la vendetta della Discordia. La volontà innovativa di



Gabriel del Corral si mostra molto più audace servendosi della favola classica come spunto per creare una favola inedita, dando vita a un *seguito*^[10] bizzarro. Di ritorno dal monte Ida, luogo del giudizio, si scatena un violento tafferuglio tra Venere, Giunone e Pallade che non hanno accettato di buon grado il verdetto. Giove, destatosi infastidito, ascolta le lamentele della moglie Giunone e poi opta per una soluzione tanto banale quanto divertente: ripartire il pomo in tre parti uguali.

Al di là delle ingegnose trovate di questo o di quell'autore il travestimento burlesco del «Giudizio di Paride» è solitamente caratterizzato (ad eccezione dell'insolita riscrittura di Gabriel del Corral) da un elemento narrativo di cui ignoro l'origine ma che sembra essere estraneo alla favola classica (non è registrato neppure in Pérez de Moya^[11]) e che costituirà un *topos* del suo trattamento parodico: Paride emette il giudizio solo dopo aver esaminato i corpi nudi delle dee. Tale invenzione narrativa permette al poeta di introdurre il classico rovesciamento burlesco della *descriptio puellae* petrarchista, che paradossalmente riduce le due dee perdenti ad un concentrato di difetti fisici (peli, grassezza, piedi grandi, testa calva) e il commento satirico sui «trucchi» femminili dell'epoca, con cui si celavano le magagne dietro ad attributi posticci (Castillo Solórzano).

Al fianco di tanti travestimenti solo recentemente ha attirato la mia attenzione un testo drammatico, già menzionato nel suddetto articolo, ma trascurato nei miei studi, finora condotti, sulla produzione poetica seicentesca. Mi riferisco al *Baile del juicio de Paris* composto da Juan Antonio Zamora^[12] nel 1716 e conservato in un manoscritto di nove fogli della Biblioteca Nacional (n° 14088). A prima vista può apparire un testo di scarso interesse per la sua *llaneza*, specialmente se confrontato con i compositi testi barocchi, tra cui si collocano le favole precedentemente descritte. A prescindere dal personale interesse per il teatro musicale del XVIII secolo^[13], ciò che più mi ha incuriosito è stata la singolarità di questa scrittura parodica. La sua peculiarità consiste nel fatto che al posto di Venere, Pallade e Giunone figurano nel testo tre tipi femminili del primo Settecento, la cui storia, così com'è sviluppata nel *baile*, presenta una certa omologia con quella narrata dal mito: La Pelandusca, Juanucha e Doña Meliflua si contendono un borsellino che hanno ricevuto da un visconte a cui avevano chiesto soldi per comprare dolci. Il borsellino contiene anche un foglietto nel quale si dice che i soldi andranno alla più bella. Il compito di giudicare verrà affidato ad un vecchietto chiamato Buengusto che, dopo aver ascoltato il canto delle tre donne, sceglierà Pelandusca.

Si tratta dunque di una modalità di scrittura distinta dal travestimento che, come abbiamo visto, non mutava la condizione dei personaggi. Seguendo l'utile, seppur rigida, suddivisione tassonomica di Genette si registra l'esistenza di un nuovo genere comparso verso la fine del XVII secolo, essenzialmente praticato nel teatro e diffuso tra le compagnie popolari, specialmente italiane. Tale genere viene ribattezzato dallo studioso francese «parodia mista» per distinguerla dalla «parodia minimale» dove «la lettera dell'ipotesto si vede scherzosamente applicata a un oggetto che la svia e la sminuisce»^[14].

Pur accettando di ricorrere ai termini «travestimento» e «parodia mista» per designare queste due pratiche distinte e coerentemente all'uso finora fatto delle voci *parodia* e *parodico*, ritengo non si possa prescindere dal riconoscere nelle definizioni «accorgimento che percorre trasversalmente generi diversi»^[15] e «strumento espressivo innestato nella scrittura in forme molteplici e sparse»^[16] la categoria descritta e, quindi, considerare il *baile* e i travestimenti due distinte risorse tecniche della parodia in senso lato.

2. *El juicio de Paris: tipologia di un baile dramático*

Stando ai dati raccolti da G. Merino Quijano^[17], il testo di Zamora, con i suoi 250 vv., si configura come uno tra i *bailes* più estesi. La sinossi metrica riportata di seguito mostra la netta prevalenza di *romance* e *seguidillas*, rapidamente alternati nella parte centrale del testo, la cui

struttura metrica è in massima parte scandita da rime assonanti, secondo la tradizione del genere.

<i>Versi</i>	<i>Forma metrica</i>	<i>Numero di versi</i>
1-40	Romance á	40
41-64	Seguidillas	23
65-150	Romance á	85
151-156	Sextilla aguda	6
157-166	Romance á	9
167-174	Decasílabos	7
175-190	Romance á	15
191-198	Seguidillas	8
199-204	Romance á	5
205-212	Seguidillas	7
213-226	Romance á	13
227-250	Seguidillas	23

Attraverso l'attualizzazione burlesca dell'episodio mitologico si ripresentano i due nuclei tematici più rappresentativi del *baile*, l'amore e il denaro, quest'ultimo già evocato dall'avidità rivendicazione dell'incipit: «¡Mío es el bolsillo!». I personaggi, come avviene di solito in questo genere, sono carenti di tratti personali; sono «tipi» caratterizzati solo dagli indumenti che indossano (*vestida/o a/de*). Questo valore generico e rappresentativo traspare dallo stesso nome dei personaggi maschili, sia di quelli che fungono solo da contrappunto parallelistico alle donne e vengono identificati in quanto interlocutori (*hombre uno, hombre dos, hombre tres*), sia di quelli che rivestono una funzione allegorica oltre a rappresentare l'*alter ego* burlesco dei parodiati (da un lato vi è il giovane Paride, dall'altro il settantenne *Buengusto*). Il tutto è arricchito dalla presenza di una componente metanarrativa, seppur minima, che a tratti svela il carattere fittizio e scenico dell'azione rappresentata, insinuando l'esistenza di un *autor* che manovra i personaggi a suo piacimento (vv. 27-37) e di un *público* temuto in quanto esigente e tirannico (vv. 243-246).

L'opera è dunque il risultato di un *cruce* di due tradizioni letterarie aeree, il travestimento burlesco e il *baile dramático*, la cui fortuna si stava all'epoca esaurendo lasciando spazio a forme distinte: la «parodia mista» e i *sainetes costumbristas* dei quali questo *baile*, come testo di transizione, anticipa il sapore locale.

Continua



Note

[1] «Parodies of the Judgment of Paris in Spanish Poetry and Drama of the Golden Age», *Philological Quarterly*, 51, 1, January, 1972, pp. 135-144.

[2] Da queste ricerche, iniziate con la tesi dottorale *Aspetti della parodia mitologica nella poesia del Secolo d'Oro*, Università degli studi di Pisa, AA. 1999-2000, sono finora scaturite due pubblicazioni: «*Mentira pura de Baco y Erígone* di Miguel Colodrero de Villalobos. Introduzione, testo e commento», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, Pisa, V, 2002, pp. 75-111; «Il travestimento burlesco e le "forme libere" d'Accademia», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, Pisa, VI, 2003, in corso di stampa.

[3] Come ho già spiegato nel primo degli articoli citati, l'adozione di questa categoria genettiana (cfr. G. Genette, *Palimpsesti. La letteratura al*

segundo grado, Torino, Einaudi, 1997, pp. 63-72) è subordinata a una «ridefinizione» più elastica del genere che, come ogni modalità parodica, ha «confini fluidi e permeabili» (P. Sartori, «Alcune note sui procedimenti e tecniche della parodia», *Forme della parodia, parodia delle forme nel mondo greco e latino*, AION, filol., XVIII, 1996, pp.169-183).

[4] *Juicio de Paris*, in *Obras póstumas líricas humanas I*, Madrid, Antonio Marín, 1736, pp. 282-291 (BN 7918-19).

[5] *Fábula del juicio de Paris*, in *Navidades de Madrid y Noches entretenidas en ocho novelas*, ed. Di Antonella Prato, Verona, Franco Angeli, 1988, pp. 231-238.

[6] *Fábula de las tres diosas*, in *La Cintia de Aranjuez*, ed. di Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1945, pp. 343-348.

[7] Nel nostro caso il concetto di ipotesto non è riferibile ad un testo specifico, difficilmente identificabile data la miriade di fonti mitografiche che circolavano all'epoca, quanto piuttosto ad un tema diventato patrimonio collettivo (cfr. "Introduzione" di P. Taravacci alla sua edizione di J. Cáncer, e J. Vélez de Guevara, *Los siete infantes de Lara*, Agua y Peña, Viareggio, Baroni editore, 1999).

[8] La rubrica dell'esemplare a stampa che ho consultato recita: «es assumpto que en una Academia dieron a Montoro, que le formó en este romance».

[9] Secondo la terminologia genettiana «storia» indica gli avvenimenti raccontati e «racconto» il discorso che li racconta (cfr. G. Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 73-80).

[10] «Il *seguito* -scrive Genette- differisce dalla continuazione in quanto non prolunga un'opera per portarla a compimento, ma al contrario per rilanciarla oltre quello che era inizialmente considerato il suo termine» (*Palinsesti*, cit., p. 238).

[11] J. Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, ed. Di Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.

[12] MacCurdy, anche sulla base di precedenti dati bibliografici (Paz y Meliá), ritiene che si tratti del celebre Antonio de Zamora.

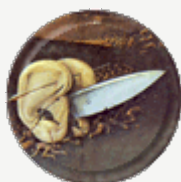
[13] E' in corso di stampa la mia edizione de *La dicha en la desgracia y vida campestre*, zarzuela di Juan Marcolini (1771?).

[14] Genette, *Palinsesti*, cit. p. 29.

[15] Secondo parole di C. Bertoni, *Percorsi europei dell'eroicomico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1997, p.16.

[16] Per dirla con S. Blazina, «La parodia: fra i testi, il lettore», in *Lo specchio che deforma*, cit., p.35.

[17] *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, Madrid, Editorial de la Universida Complutense, 1981.





CrITERI di edizione

Il testo presenta pochi arcaismi grafici. Mi limito a modernizzare $g + e > j$ (*trage > traje*), q davanti ad u semiconsonante (*qual > cual*), e a regolarizzare l'alternanza v/b (*llebar > llevar; veca > beca*). Conservo invece le contrazioni (*desta; dellas*), talune forme rustiche (*andar per andad; usté per usted; viejesito per viejecito*) e la peculiare trascrizione grafica dei fonemi italiani. Segnalo in nota gli errori evidenti e le eventuali irregolarità metriche, e seguo le norme attuali per ciò che concerne punteggiatura e accenti. Numero i versi di cinque in cinque e ricostruisco la struttura metrica dei passi cantati eliminando le ripetizioni che ne caratterizzavano l'esecuzione.

Baile del juicio de Paris

Juan Antonio Zamora
1716

Personas

La Pelandusca[18], *graciosa*

Juanucha 4^a *dama*

Doña Meliflua 5^a *dama*

El Chiste

El Buengusto, vejete

Tres hombres

Músicos

Salen asidas de un bolsillo Meliflua y Juanucha, los tres hombres tras ellas y detrás la Pelandusca en traje de gorrón[19] con mantilla y sombrero; la Juanucha vestida a la italiana y Meliflua a la española con manto.

JUANUCHA	¡Mío es el bolsillo!	
MELIFLUA	¡Suelta,	
	que yo me le he de llevar !	
PELANDUSCA	Sepamos cuál de las dos	
	vence esa dificultad	
	para quitársele luego	5
	a bofetadas.	
HOMBRE 1°	¡Andar !	[20]
HOMBRE 2°	¡Mirad!	
HOMBRE 3°	¡Ved !	
JUANUCHA	¡Ay la mujer !	
	¡Y qué colérica está !	
MELIFLUA	¡Que no respete este manto!	
JUANUCHA	¡Que en toda mi autoridad	10
	no tenga miedo a fontanche,	
	escusalí y falbalá!	[21]
PELANDUSCA	Señora italiana en cierne,	
	señora ninfa	[22]
	vamos dándome ese bolso	15
	antes que salga a campar	
	el mondadientes de acero	[23].

Sale el Chiste, vestido de Mercurio con caduceo y talares en zapatos y su morrión.

HOMBRE 1°	Quedo con eso.	
PELANDUSCA	Voto a...	
MELIFLUA	Por vida de...	
CHISTE	¿Qué es aquesto?	
	¿Quién alborota el corral a la hora del baile?	20
LOS TRES HOMBRES	Ahí es una cierta enemistad.	
CHISTE	Doña Meliflua, Juanucha, Pelandusca.	
LAS TRES MUJERES	¿Chiste, qué hay?	
CHISTE	¿Qué ha de haber? Venir a ver si os puedo poner en paz.	25
HOMBRE 1°	¿Qué es esto? ¿Pues cómo viene siendo Chiste con disfraz de Mercurio?	
CHISTE	Como quiso de caduceo y talar adornarme cierto ingenio que siempre sale a buscar maulas ^[24] de que hacen sainetes... Pero, pues lo hizo quizá para ajustar este duelo, sepamos qué novedad así os irrita.	30
PELANDUSCA	Dirélo en solfa por no cansar.	
LAS DOS MUJERES	Todas, pues tenemos boca, lo diremos.	
LOS TRES HOMBRES	¡Agua va! ^[25]	40
PELANDUSCA (<i>canta</i>)	Las tres, como si fuesen bienes comunes, a un vizconde pedimos para unos dulces.	
JUANUCHA (<i>canta</i>)	Díjonos que a una sola se los daría, aunque a tres en su afecto va la vencida ^[26] .	45
MELIFLUA (<i>canta</i>)	Conque a la rebatiña ^[27] tiró este bolso porque es peor un necio que un real de a ocho.	50
PELANDUSCA (<i>canta</i>)	Destá vendimia pido yo la banasta ^[28] .	
JUANUCHA (<i>canta</i>)	Yo no quiero que el caldo se haga tajadas ^[29] .	55
MELIFLUA (<i>canta</i>)	Yo en fin que antes que ambas le alcé del suelo no sufro que ninguna...	
CHISTE (<i>canta</i>)	Ya estoy en ello, y juez yo he de ajustarlo. Lo que es preciso que lleve la justicia gástese en vino.	60
LOS TRES HOMBRES	¿Qué intentas pues?	
CHISTE	Lo primero es saber la cantidad que hay dentro del bolso.	65

LAS TRES MUJERES	Bien ¿Adónde irá esto a parar?	
<i>Abre el bolsillo y saca algunas monedas y una cedulilla.</i>		
CHISTE	Veinte ochavos segovianos hay y un papel.	
PELANDUSCA	¡Gran caudal!	70
MELIFLUA	¡Qué exorbitancia!	
JUANUCHA	El tal hombre es dadivoso hacia atrás.	
HOMBRE 2º	¿Y qué dice el papelillo?	
CHISTE	Reyes, todo se andará[30].	
LAS TRES MUJERES	Leedle pues.	
CHISTE	<i>Detur pulchriori,</i> con que está ajustado ya.	75
HOMBRE 3º	El mote es de la manzana de la discordia que allá litigaron Venus, Juno y Palas.	
LAS TRES MUJERES	Así es.	
CHISTE	Pues zas[31]: <i>fábula me fecit illos.</i>	80
TODOS	¿Cómo?	
CHISTE	Como para dar el premio a quien la merezca será preciso buscar al Buen gusto, que es un viejo de setenta años de edad según su fe de bautismo, para que Paris bestial sentencie el pleito.	85
MELIFLUA	A este garbo de tapujo[32] ¿quién podrá competir?	90
JUANUCHA	Ya es lo extranjero mejor que lo natural.	
PELANDUSCA	En terciando yo esta beca[33] y escorzando el ademán ruedan todos.	
HOMBRE 1º	Pues, señoras, a la experiencia y callar.	95
LAS MUJERES (cantan a cuatro)	<i>Pasando unas a un lado y otras a otro como buscándole.</i> Paris de medio mogate[34], que en el Ida de un desván oráculo eres burlesco de cualquier duda local, sal a mi voz y oye a compás tas tas por aquí, tas tas por acá.	100

Al paño el Buen gusto, vejete en traje de pastor con báculo.

EL GUSTO	¡Que no le baste a un Buen gusto vivir en un arrabal del mundo, porque no le hallen o petardo[35] o necedad entierros ni misas nuevas para no dejarle en paz!	105
LAS MUJERES (cantan)	Sal a mi voz y oye a compás tas tas por aquí, tas tas por acá.	110

EL GUSTO	Ya no hay resistencia. Juicio, bien puedes irte a espulgar al sol; pero ¿qué se ofrece?	
EL CHISTE	Dirélo con brevedad.	
EL GUSTO	Mas ¿quién son estas señoras?	115
JUANUCHA	Yo la Juno de Milán.	
MELIFLUA	Yo la Palas de Sevilla.	
PELANDUSCA	Y yo, hablando en realidad, soy la Venus del Barquillo[36].	
EL GUSTO	Más que en la tentación cay, vejez, con alguna destas costillas vivas de Adán.	120
CHISTE	Si a una de las tres hubieras tú estos cuartejos de dar, ¿a cuál dellas los darías?	125
EL GUSTO	¡Horrible dificultad! Porque si miro al fontanche de aquella italianidad ve el alma que en cada rizo me ha mordido un alacrán. El tapadillo destotra es un diablo porque trae colgado al manto en cada ojo un candil como un volcán, y para echarlo a perder, mirando a lo criminal, la otra concubina[37] con su manto capitular me joroba la paciencia, me jiba la voluntad.	130
TODOS	¿Qué respondes?	
EL GUSTO	Que cada una para haber de sentenciar diga sus gracias.	135
JUANUCHA	Mi herida al clavicordio[38] es cantar una arieta de Escarlati[39].	140
EL GUSTO	Aun siendo de tafetán[40] es fiera cosa.	145
JUANUCHA	Oiga usted.	
PELANDUSCA	Buena fresca es, voto a San, venirse con cantinelas[41] de la otra parte del mar.	150

Siéntase y toca si supiere en una espineta y si no supiere hará que toca.

JUANUCHA (<i>canta</i>)	Del ochi e de la vita con bárbara ferita la sorti me privó, ma vita per penare, oqui por lagrimare la cruda mi lachó.	155
HOMBRES	Viva, Viva.	
EL GUSTO	Tú has cantado con tal primor que allá va con mil demonios la mosca[42].	
MELIFLUA	¿Cómo es eso de llevar (<i>destápase</i>) alhaja que es pan para mí?	160
EL GUSTO	Quedóse de par en par otro cielo con narices.	
MELIFLUA	Venga un sombrero.	

HOMBRE 1°	Aquí está.	
MELIFLUA	Cuidado con esta entrada.	165
PELANDUSCA	Hecha estoy un rejalgar[43].	
<i>Canta Meliflua. Arroja el manto y puesto el sombrero baila la entrada de la españoleta[44] cantando al mismo tiempo.</i>		
	Arrojóme el señor Cupidillo las saetas que flecha veloz, arrojómelas y arrojóselas y venimos a amar los dos.	170
<i>Canta el Gusto. Baila con ella.</i>		
PELANDUSCA	Si con ese ademán me enamoras, niña mía de mi corazón, toma el bolso que en Dios y en conciencia no puedo negarte que me has hecho choz[45]. ¿Qué haces, vejete? ¿No miras por más? Que engañado te ha el cantoneo[46], que todo es primor artificial y lo verdadero es esto.	175
<i>Saca un panderillo que lleva oculto.</i>		
HOMBRE 2°	¿Qué haces?	
PELANDUSCA	Allá se verá. Seor Chiste, sírvase usted de repicarme a compás aquesa panza de oveja.	180
HOMBRE 2°	¿Para qué?	
PELANDUSCA	Para bailar. De somonte y rusellazo[47] tiene su misterio acá conmigo, señor vejete.	185
EL GUSTO	De ésta vuelas libertad.	
JUANUCHA	Hermoso dengue[48] de estraza.	
MELIFLUA	No vi cosa más trivial.	190
PELANDUSCA	Cuando a las Maravillas[49] (<i>canta</i>) sube mi guapo con su coleteo[50] nuevo, su estoque largo, ¡ay que le tengo niñas! ¡Ay que le traigo esta cinta pajiza que adorne el gabio[51]!	195
<i>Tocando el Chiste baila ella con castañetas.</i>		
EL GUSTO	¡Cielos, que Betulia[52] llora!	
PELANDUSCA	¿Os gusta?	
EL GUSTO	¿No ha de gustar si repiqueteas esos almendrones de nogal?	200
PELANDUSCA	Sí, pues vaya otra coplilla.	

EL GUSTO	Vaya para descansar.	
PELANDUSCA (<i>canta</i>)	¡Cómo soy tan maldita que quiso el diablo darme unos pensamientos desesperados! ¡Ay que le tengo niñas! ¡Ay que le traigo esta cinta pajiza que adorne el gabio!	205 210
EL GUSTO	Muchacha toma el bolsillo, el capacete[53], el gabán, el báculo, el barbuquejo y toma, si quieres más, el braguero de Ruy Díaz y la espada de Roldán[54].	215
PELANDUSCA	¿Conque en efecto he vencido?	
EL GUSTO	¿No has de vencer, pesia tal, si te he cobrado un cariño que es una bestialidad? Pero has de darme la cinta.	220
HOMBRE 2°	Eso el baile lo dirá.	
JUANUCHA	¡Qué agravio!	
MELIFLUA	¡Qué desvergüenza!	225
PELANDUSCA	¡Qué está antigua!	
EL GUSTO	¡Qué beldad!	
PELANDUSCA (<i>canta</i>)	Viejesito del alma, toma ese lazo que es divisa del tercio de mis cuidados. (<i>Dale el lazo.</i>) ¡Ay que le tengo niñas! ¡Ay que le traigo esta cinta pajiza que adorne el gabio!	230
JUANUCHA (<i>canta</i>)	Cuando con él le vean dirá en barrio : «De esos amarillotes échame un cuarto». ¡Ay que le tengo niñas! ¡Ay que le traigo esta cinta pajiza que adorne el gabio!	235 240
CHISTE (<i>canta</i>)	De este juicio de Paris ¿qué dirá el patio?	
MELIFLUA	Que lo que es muy de juicio no es de porrazo[55]. ¡Ay que le tengo niñas! ¡Ay que le traigo esta cinta pajiza que adorne el gabio!	245 250

Pondrán las mudanzas que sean más del caso y daráse fin echando por de fuera.

Note

[18] *Pelandusca*: «La mozuela perdida y que anda por las calles. Pudo llamarse así porque las pelan por castigo» (*Aut.*).

[19] *gorrona*: «ramera» (*Léxico*).

[20] «-mirad + andar».

[21] *fontanche*, *escusalí*, *falbalá*: elementi caratteristici della moda femminile dell'epoca. *Fontanche*: «moño alto sobre la frente adornado con cintas, de que usaban las mujeres» (*Aut.*) (questa pagina del manoscritto riportava *fontache* ma, poiché nel testo coesistono le due forme ho deciso di omologarle); *escusalín* (per ragioni metriche *escusalí*): «lo mismo que delantal pequeño. Es voz francesa nuevamente introducida» (*Aut.*); *falbalá*: «adorno compuesto de una tira de tafetán u de otra tela que rodea las basquiñas y briales de las mujeres toda alechugada y cosida por el canto superior y suelta por el inferior: y se suelen echar no sólo uno sino dos, tres y aun cuatro. El uso de este adorno es moderno en España» (*Aut.*).

[22] *ninfa*: «prostituta tributaria de un rufián» (*Léxico*).

[23] *mondadientes de acero*: all'epoca lo stuzzicadenti era uno strumento d'oro, argento o altro metallo che veniva di solito appeso al petto. Il termine potrebbe però avere qui essere usato in senso figurato come 'pugnale'.

[24] *maulas*: «mal pagador, tramposo y poco legal» (*Aut.*)

[25] *Agua va*: «señal o palabra con que se avisa a los que pasan por la calle que se arroja por las ventanas o canalones alguna agua o inmundicia» (*Aut.*). L'espressione viene usata in senso metaforico con tono dispregiativo.

[26] *a tres va la vencida*: «frase con que se aconseja a alguno no desista del intento que tiene por no haberle conseguido con los primeros medios, que había tomado; pero que no sea tan terca la porfía que llegue a ser exceso» (*Aut.*).

[27] *rebatiña*: «la acción de recoger arrebatada y presurosamente alguna cosa entre muchos que la pretenden agarrar» (*Aut.*).

[28] *banasta*: cesta grande.

[29] *que el caldo se haga tajadas*: «frase familiar y jocosa que vale dividir o repartir alguna cosa entre muchos porque se excusan de hacerlo o porque es dificultoso» (*Aut.*).

[30] *todo se andará*: «frase con que se da a entender al que advierte alguna cosa creyendo que está olvidada o no advertida que no es así y que se ejecutará en tiempo oportuno» (*Aut.*).

[31] *zas*: «voz que significa el sonido del golpe u el golpe mismo» (*Aut.*).

[32] *tapujo*: si allude all'usanza di *taparse de medio ojo*: «se dice de las mujeres cuando se tapan la cara con el manto, sin descubrir más que un ojo, para poder mirar cuando andan:lo que es costumbre en Toledo y Andalucía» (*Aut.*).

[33] *beca*: *becas* «se llaman en algunas partes las vueltas que se ponen como de terciopelo, raso, damasco o estameña en las delanteras de las capas o capotes para mayor ornato o abrigo y bajan pegadas y cosidas desde el cuello hasta las extremidades de las capas» (*Aut.*).

[34] *de medio mogate*: «con descuido u poca advertencia en lo que se ejecuta o sin la perfección debida» (*Aut.*).

[35] *petardo*: «estafa o engaño que se hace, pidiendo prestado y no volviéndolo» (*Aut.*).

[36] *Barquillo*: quartiere popolare madrilenno abitato dai *majos*.

[37] Nel manoscritto *coscubina*.

[38] *clavicordio*: il clavicordo era uno strumento a tastiera a corde percosse, di forma generalmente rettangolare. Conobbe la sua massima diffusione in Europa nel sec. XVI per poi essere a poco a poco soppiantato dal clavicembalo. Rimase, tuttavia, come strumento domestico per eccellenza grazie al basso costo e alle modeste dimensioni. Questo spiega evidentemente la sua presenza nel contesto popolareggiante del baile.

[39] *arieta de Escarlati*: *aria* o *arieta* è una «composición, música que consta de dos estancias, que la segunda se contiene en la misma clave de la primera, que es sólo la que se repite, en que de los compases graves y recitativos muda método la armonía, aun en lo patético, a compases más cortos y a gran variedad de notas que no tiene el recitado. Algunos separan las estancias con dos puntos, y otros con medio. Es voz italiana y nuevamente introducida» (*Aut.*). Domenico Scarlatti (Napoli 1685- Madrid 1757) fu uno dei massimi compositori di musica clavicembalistica. Le sonate sono spesso caratterizzate da ritmi e movenze di danza di origine spagnola e da un gusto per il popolare.

[40] *tafetán*: il riferimento alla stoffa potrebbe derivare da un gioco verbale tra *Escarlati* e *escarlata*, «pañó y tejido de lana, teñido de color fino carmesí, no tan subido como el de la púrpura o grana» (*Aut.*).

[41] *cantinelas*: «lo mismo que cantilenas» (*Aut.*).

- [42] *va con mil demonios la mosca*: *mosca* «se toma metafóricamente por desazón picante que inquieta y molesta: y así se dice ir con mosca».
- [43] *rejalgar*: «arsénico» (*Aut.*).
- [44] *españoleta*: antica danza spagnola.
- [45] Verso irregolare. *Choz* «equivale a golpe. Díjose así por el sonido que resulta» (*Aut.*). Qui è un'evidente accezione metaforica.
- [46] *cantoneo*: «el meneo afectado y grave para ostentar la gentileza del cuerpo y hacerse reparar de todos» (*Aut.*).
- [47] *somonte y rusellazo*: i dizionari storici registrano solo *somonte* come «lo basto, burdo, áspero, al natural y sin pulimento: como paño de Somonte» (*Aut.*). Che si tratti di due passi di danza?
- [48] *dengue*: «cierto género de mantilla nuevamente introducida por las mujeres tan estrecha que apenas cubre la media espalda pero muy larga de puntas» (*Aut.*).
- [49] *Maravillas*: altro quartiere popolare.
- [50] *coletto*: «vestidura como casaca o jubón, que se hace de piel de ante, búfalo u de otro cuero. Los largos como casacas tienen mangas y sirven a los soldados para adorno y defensa, y los que son de hechura de jubón se usan también para la defensa y abrigo» (*Aut.*). Era un indumento molto usato dai guappi e soldati per difendersi dalle coltellate.
- [51] *gabio*: il termine non è registrato in alcun dizionario.
- [52] *Betulia*: potrebbe trattarsi di un riferimento alla città giudaica assediata da Oloferne, capo dell'esercito del re assiro Nabucodonosor, e poi liberata da Giuditta. L'episodio viene narrato in AT: Gdt 1-15. Di difficile interpretazione è il nesso tra l'episodio biblico e questo contesto anche se sembra evidente che l'espressione manifesta lo stupore del Buengusto di fronte all'esecuzione di Pelandusca.
- [53] *capacete*: «casco de hierro hecho a la medida de la cabeza, para cubrirla y defenderla de los golpes y cuchilladas» (*Aut.*).
- [54] *el braguero...de Roldán*: se è evidente il secondo riferimento alla celebre spada di Orlando, la Durlindana, è più difficile identificare che cosa sia il *braguero* del Cid. Sembra un termine figurato per indicare un elemento specifico dell'armatura.
- [55] *porrazo*: allude forse al classico finale «a manganellate» di alcuni *sainetes* di stampo carnevalesco.





Marginalia

RECENSIONI E NOTIZIE DI ARTIFARA

Alda Blanco, *Escritoras virtuosas: Narradoras de la domesticidad en la España isabelina*
Granada, Universidad de Granada, Colección Feminae, 2001
di Victoria Galván González

Rafael Alarcón Sierra, *Juan Ramón Jiménez. Pasión perfecta*
Madrid, Espasa Calpe, 2003
di Milena Locatelli

I Congresso da ALEE
(Associação de Lusitanistas de Estado Espanhol)
di Juan M. Carrasco, M^a Jesús Fernández, M^a Luísa Leal



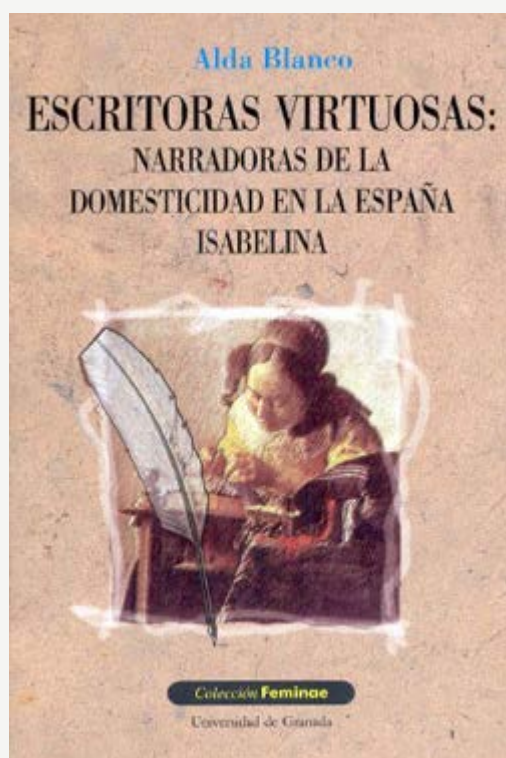


Alda Blanco, *Escritoras virtuosas: Narradoras de la domesticidad en la España isabelina*

Granada, Universidad de Granada, Colección Feminae, 2001

di Victoria Galván González

En la línea de investigación de los estudios de género y de la literatura escrita por mujeres en la España decimonónica, esta monografía viene a completar y a profundizar asuntos abordados en otros trabajos emprendidos por Alda Blanco. Los últimos años han sido prolíficos en la publicación



de ensayos (Alicia Andreu, Bridget Aldaraca, Lou Charnon-Deutsch, Catherine Jagoe, Susan Kirkpatrick, entre otros), que han contribuido a reconstruir el panorama literario de la escritura femenina decimonónica, las circunstancias sociales, educativas o económicas que condicionan el ejercicio literario, las dificultades para el acceso al universo literario y sus estrategias de reconocimiento y los acercamientos críticos a escritoras escasamente conocidas hasta tiempos recientes (Ángela Grassi, M^a del Pilar Sinués de Marco o Faustina Sáez de Melgar). Entre los géneros literarios estudiados, la novela de las escritoras bajo el reinado de Isabel II (1833-1868) ha concitado el interés de la crítica al objeto de revisar el canon literario de la época y de acometer la relectura de la producción novelística desde la perspectiva de los estudios de género. Alda Blanco, entre otras, ha participado en esta propuesta de investigación que ha dado a la luz trabajos novedosos como la Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) (1993-1998), coordinada por I. M. Zavala. Recientemente, Í. Sánchez Llama ha publicado una

antología de textos periodísticos (2001) y una monografía sobre las escritoras isabelinas (2002), aportando información relevante acerca de la formación, la conexión del discurso político e ideológico dominante con los suscritos por las escritoras, la vinculación con los artífices intelectuales y espirituales de la época (Jaime Balmes, Cándido Nocedal, etc).

Con el trabajo de Alda Blanco se completan datos y detalles útiles para reconstruir la trayectoria de las novelistas durante el reinado de Isabel II en España. La reconstrucción se sustenta en el concepto del ideal de la domesticidad y de la virtud, que funciona como resorte de gran calado en el discurso de la diferencia sexual. Representa no sólo la asunción de unos valores morales, sino que actúa como principio organizativo de los textos literarios a partir de la polaridad femenino/masculino. Parte, asimismo, de los criterios analíticos postulados por el feminismo, que desconfía de la organización tradicional de los textos y escritores de forma simétrica. De hecho, se pretenden delimitar las asimetrías detectadas en la historia literaria. En palabras de Alda Blanco: “la práctica social de la escritura supone para la mujer una constante negociación de su identidad con una sociedad que la sitúa en los márgenes de la cultura a la vez que la rodea de prohibiciones” (p. 11). Prueba de la diversa percepción crítica y canónica es el hecho del éxito comercial alcanzado por

estas escritoras, bien con la edición de sus novelas, bien con la colaboración en prensa o con la dirección de periódicos, frente a la posición marginal ulterior, a partir del triunfo de la novela realista. Llamen la atención el éxito de público del que gozaron en las décadas centrales de la centuria y las expectativas lectoras generadas, diferentes a las del público lector masculino, ya que sus nombres aparecieron consignados en los manuales de literatura hasta entrado el siglo XX para caer a continuación en el olvido.

Con los propósitos expuestos, Alda Blanco divide su monografía en cuatro apartados. En primer lugar, define la novela doméstica como agente cultural. La profesora Blanco subraya cómo la producción de novelas escritas por mujeres en el período de 1850-1870 fue lo suficientemente numerosa como para negarla, pues la crítica española ha mantenido la tendencia a omitir la creación habida entre *La gaviota* y las primeras novelas de Galdós en los años setenta. Estas novelas, junto con los manuales de conducta femeninos y con las revistas, contribuyeron a diseñar y a bosquejar el ideal de la feminidad para la incipiente sociedad burguesa española, convirtiéndose en el discurso dominante en aquellos años. Esta narrativa postergada contribuye a la creación de los que posteriormente serán definidos como los valores de la domesticidad, que según Blanco son “los modos discursivos en los cuales se generan las ficciones de género y clase para las mujeres de las clases medias que se piensan a sí mismas como las proveedoras y los árbitros de la moral” (p. 23). De este modo, la novela doméstica deviene agente cultural de la ideología burguesa con la construcción de un discurso acerca de lo público y lo privado, de lo masculino y lo femenino y de la represión del deseo y la sexualidad. Confluye en este objetivo el desplazamiento que se produce en la centuria decimonónica de la moral hacia la mujer, convertida en baluarte de los ejes morales de la familia y de la sociedad. Todo ello conduce a la preeminencia que alcanzó el concepto de “ángel del hogar” en los numerosos discursos articulados al efecto, tanto en España como en otros países europeos. Cabe matizar que esta ardua tarea de definición por parte de las escritoras virtuosas no se acometió sin ambigüedades y contradicciones, pues se constatan momentos de asimilación del código, que ellas contribuyen a implantar, y momentos de transgresión. Pretende Blanco subrayar las fisuras de este proceso de consolidación del ideal de la domesticidad y las dificultades que tuvieron que sortear para ello. No olvida atender las razones filológicas para emprender el estudio de unas escritoras que la crítica juzga de escasa calidad literaria y el interés para la historia literaria que de ello se deriva, pues insiste en la necesidad de releer una parte de la novelística española, llena de silencios y huecos, teniendo en cuenta el referente de las literaturas del entorno, como la inglesa o la francesa, que vivieron procesos similares o la utilidad de elaborar un panorama novelístico más apegado a la realidad literaria del momento.

En segundo término, Alda Blanco revisa el discurso teórico de la novela en torno al cual se define la novela doméstica. El hecho de que la novela se convierta en producto comercial y que la fórmula recurrente sea la del melodrama y el folletín, que las escritoras virtuosas adoptan, provoca no pocas reacciones entre escritores y moralistas. Se trata de un debate interesante, que se remonta a las novelas de Fernán Caballero. Alda Blanco habla de “pánico moral”, ante la avalancha de creaciones que contenían fábulas amenazadoras para el orden moral. Se trata del platónico dilema acerca de los peligros que ocultan las creaciones simbólicas. Asistimos en la época estudiada a la aparición de un fenómeno de envergadura: la novela se erige en el medio de entretenimiento de públicos masivos, entre los que se halla, con impenitente fidelidad, el constituido por las mujeres y las publicaciones a ellas destinadas. Ante los evidentes signos de aclimatación del género surge el temor obsesivo del riesgo y de la amenaza que puede suponer para la clase media burguesa el consumo de ciertas novelas. Por ello en los sucesivos debates que tuvieron lugar se sostiene la idea de una novela supeditada a principios morales. Al respecto, Alda Blanco recorre las diversas posturas de Valera, el Duque de Rivas o Cándido Nocedal. Insiste en la coincidencia entre los hombres de letras de la necesidad de creación de una novela que sea un modelo de ejemplaridad, ante la sospecha de los posibles peligros que encierran ciertas novelas, plenas de amores peligrosos, de excesivo

sentimentalismo, de olvidos de las responsabilidades familiares de madres e hijas, etc. Todo ello es explicado por los teóricos a causa de la incapacidad de la mujer para distinguir entre ficción y realidad y por la asociación que se estableció en España entre inmoralidad y folletín. De ahí deriva la necesidad de urdir un proyecto estético para vincular la novela a la moralidad. Alda Blanco nos ilustra con profundidad los avatares de este debate crítico que pivota en todo momento en torno al registro moral, aportando los juicios de personajes influyentes como el padre Claret, Gil y Zárate o el Duque de Rivas. Se destaca la idea de una relación insidiosa entre el público femenino y la lectura, como agente contaminante del sexo femenino. A lo largo de las páginas de la monografía de Alda Blanco asistimos a los diferentes momentos de un debate crucial para entender la evolución de la novela, las expectativas del público y las pretensiones de los intelectuales y moralistas por diseñar una nueva concepción del mundo que permita la dirección intelectual y espiritual de la nueva sociedad. Con acierto, la profesora Blanco ofrece al lector una síntesis de la polémica que afectó a las autoras. Asimismo, amplía información y reflexiones recogidas sobre esta dilatada polémica en el libro de I. M. Zavala, (*Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, 1971), que en un capítulo centra su atención en los enconados debates en torno a la novela de Fernán Caballero.

En tercer lugar, el ensayo discurre en torno a los imperativos de la moral y a las funciones desempeñadas por la mujer escritora. En resumen, este capítulo recorre las diferentes posturas de las escritoras ante el nuevo panorama, que se concreta en la condena de la novela ajena a la moralidad y en la represión del deseo sexual. Dada la creencia general asumida de la perniciosa asociación entre sexualidad e imaginación, a las escritoras no les quedaba otra salida que aceptar la defensa de la moralidad en sus creaciones para la anhelada aceptación. Alda Blanco retoma las aportaciones hechas por el clásico trabajo de Susan Kirkpatrick, (*Las Románticas: Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, 1991) y continúa el periplo de las escritoras salidas del Romanticismo a partir del desplazamiento de la conciencia de autoría romántica y su mayor apertura hacia el restrictivo concepto del “ángel del hogar”. Se pregunta, como han hecho S. Kirkpatrick y C. Simón Palmer, por las razones de esta renuncia a cotas más altas de libertad creativa. Para Alda Blanco se trata de un cambio ideológico regresivo. Con este punto de partida, nos ofrece el panorama de cómo estas escritoras asumieron el canon de la domesticidad y de cómo definieron la feminidad en la novela, sin exención de posturas heterogéneas. Aborda el sugerente asunto de los límites y peligros tanto de la lectura como de la escritura para las mujeres, aportando reflexiones relevantes como las de Severo Catalina, (*La mujer, apuntes para un libro*, 1857).

En cuarto lugar, Alda Blanco destina un último capítulo a las escritoras en sus textos, centrándose en la obra narrativa de M^a del Pilar Sinués de Marco, llenando con ello un vacío historiográfico, que será completado poco después con la monografía de Í. Sánchez Llama, amén de algunos artículos aparecidos en los últimos años. A modo de preámbulo, define Alda Blanco los lineamientos estructurales de la narrativa doméstica, centrada en la figura mágica de la mujer virtuosa, dotada de amplios poderes para modificar su entorno familiar. Constata la contradicción detectada en la ideología de la domesticidad al suponer, por un lado, un freno a las iniciativas femeninas fuera del templo del hogar, y, por otro, deslizar la premisa de la influencia de la mujer en la sociedad, aunque indirectamente. Asimismo, apunta la relación existente entre las narraciones de la domesticidad y la clase social, según planteamientos críticos conocidos. A propósito, resultan ilustrativas estas palabras de la profesora Blanco: “En parte nuestro interés por la novela de mediados de siglo se debe a que la consideramos un espacio privilegiado a través del cual podemos conceptualizar y trazar la manera en que género sexual y clase se vinculan y operan en el orden simbólico y, más específicamente, el modo en que se representa este nexo en un texto que toma como materia novelable a la mujer cuya identidad se elabora, precisamente, en la intersección entre género sexual y clase” (p. 117). Desde esta perspectiva, ubica la obra narrativa de Sinués de Marco en el espacio en el que se elaboran los vínculos entre clase y género sexual a partir de la mirada de la escritora de la domesticidad.

De forma acertada, Alda Blanco concluye el trabajo con un apéndice, sugerente selección de textos de algunos protagonistas que participaron en el debate en torno a la novela, la exigencia moral y la participación de la mujer escritora. Así incluye el discurso de ingreso de Cándido Nocedal en la Real Academia Española de la Lengua, textos relevantes de teóricos influyentes en el discurso de la mujer doméstica y virtuosa como Antonio Claret y Severo Catalina y un texto del conocido libro de M^a del P. Sinués de Marco, *El Ángel del hogar*.

Con este trabajo de Alda Blanco se completan vacíos críticos historiográficos que afectan a unas escritoras y a una etapa que está despertando el interés de la crítica. Sería deseable el incremento de ediciones y estudios sobre aspectos particulares, sobre la obra y la biografía de cada una de las protagonistas, toda vez que este trabajo y otros pergeñan el panorama colectivo en el que se inserta la actividad narrativa de las escritoras de la domesticidad. En este sentido, sería oportuna la inclusión de un mayor número de textos del momento histórico que nos ocupa, dada su utilidad para el estudio de la novela en este período, pero se entiende que sería materia suficiente para otra publicación.

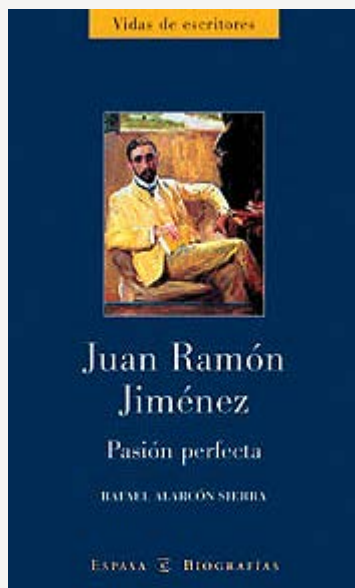




Rafael Alarcón Sierra, Juan Ramón Jiménez. *Pasión perfecta*

Madrid, Espasa Calpe, 2003

di Milena Locatelli



Raccontare la vita di un uomo che volle consacrarla alla poesia è un'impresa meno facile e ovvia di quel che si possa pensare. Proprio in virtù di questa dedizione, infatti, a conoscere il percorso "vitale" del personaggio di cui si racconta sembrerebbe bastare la lettura, esperienza davvero unica come sa bene chi l'ha già fatta, dell'opera juanramoniana. Eppure, la cura e la dovizia di particolari che R. Alarcón Sierra ci offre nel raccontare il percorso umano dell'*Andaluz Universal*, non solo ci spingono ulteriormente verso l'opera del mogueregno ma ne chiariscono anche dettagli di non immediata assimilazione.

Allo stesso modo, affrontare il compito di presentare il lavoro di un uomo che racconta la vita di un altro uomo equivale a muoversi in un gioco di scatole cinesi che ben ripropone il movimento descritto proprio dal poeta in *Revés de un derecho ya publicado*:

"Yo he hecho y dicho o escrito lo mismo que han hecho y escrito o dicho los que han hecho lo que han hecho, etc. Es decir, que mi vida es una síntesis y que mi escritura es una síntesis de mi vida y de toda la poesía anterior a mí, que es una síntesis de la vida". (Citato in Alarcón, pag. 274).

Fin dall'introduzione Rafael Alarcón chiarisce il suo compito di biografo:

"La vida de un hombre no es lo que ocurre a su alrededor, pero, error más frecuente, tampoco lo que ocurre dentro de él, abismo de ideas y fantasmas. En todo caso, sería un movimiento constante de *dentro hacia fuera*. [...] Vida será la inexorable y forzosa tarea de «realizar el proyecto de existencia que cada cual es», llámese vocación o destino (pag. 14).

Pertanto, "los mandamientos del buen biógrafo serán, [...] determinar cuál era la vocación vital del biografado". In questo compito R. Alarcón riesce perfettamente. La vocazione di Juan Ramón fu infatti la poesia e l'obiettivo che perseguì, con costanza, quello di dare forma "acabada, unitaria, perfecta, definitiva" alla sua opera. Così l'autore racconta la *Pasión perfecta* del poeta andaluso, dalla difficile esperienza della clinica francese di Castel d'Andorte e quella madrilenana del Retraído, alla morte del padre, dall'incontro con la «joven literatura» e con Zenobia, all'esilio americano, al Nobel, alla morte in Puerto Rico e al "ritorno" a Madrid.

Divisa cronologicamente in tre parti (1881/1912 - 1912/1936 - 1936/1958) la narrazione sposta l'attenzione del lettore, in maniera quasi impercettibile, da informazioni su dettagli quotidiani e concreti della vita del poeta ad analisi di tematiche fondamentali dell'opera juanramoniana. Dunque, la biografia in questione mira ad essere non la relazione aneddotica della vita di Juan Ramón ma una somma delle sue "circunstancias vitales, historicas y literarias" che serva a contestualizzare meglio

ciò che scrisse. Ma (l'autore mette in guardia da subito): "...que la poesía de Juan Ramón sea estrictamente vital, se nutra de su vida, no quiere decir que el significado de aquella sea «biográfica» [...] ni que para interpretarla haya que caer en el biografismo", rischio in cui va detto, R. Alarcón non incorre affatto.

L'autore si serve sia di testi poetici e critici juanramoniani che delle testimonianze di persone che conobbero personalmente lo scrittore. Rispetto alle biografie di G. Palau de Nemes (Gredos 1957), F. Garfias (Taurus, 1958), e G. Campoamor (Sedmay, 1976; di questo lavoro è stata pubblicata una versione aggiornata ma abbreviata: *Juan Ramón Jiménez. Nueva biografía*, Junta de Andalucía-Diputación de Sevilla, 2001), il lavoro di Alarcón si avvale di aggiornamenti derivanti da alcune pubblicazioni posteriori quali i diari di Zenobia (fondamentali per ricostruire il periodo americano), alcune opere del poeta (come *Guerra en España*, 1985), svariate lettere e l'edizione completa di R. Guerrero, *Juan Ramón de viva voz* (Pre-Textos, 1998-99) che rappresenta un contributo fondamentale per conoscere numerosi dettagli della vita di Juan Ramón e delle persone di cui si circondava.

In appendice vengono inseriti documenti autobiografici tratti da riviste e raccolte che, offrendo la possibilità di leggere il poeta narrato da se stesso, risultano particolarmente utili per un avvicinamento alla sua complessa figura umana e poetica.

Lavoro ampio e aggiornato, la biografia di Alarcón risulta interessante e soprattutto necessaria se si intende essere coerenti con il desiderio del poeta:

"Mi ilusión sería poder corregir todos mis escritos el último día de mi vida".

"Mi necesidad de cambiar cada día mi escritura viene de que yo quisiera haber tenido siempre las ideas de cada instante".

e, ancora:

"Mi mejor obra es mi constante arrepentimiento de mi Obra".
(Alarcón, pag. 15)

Proprio nel caso del mogueregno, dunque, il costante ritorno sul suo percorso umano e poetico appare indispensabile.





Juan M. Carrasco, M^a Jesús Fernández, M^a Luísa Leal

I Congresso da ALEE (*Associação de Lusitanistas de Estado Espanhol*)

No passado mês de Novembro decorreu o I Congresso da ALEE. Esta associação surgiu como resultado do desenvolvimento que os estudos portugueses tiveram em Espanha nos últimos anos. Mais concretamente, a ideia surgiu no Congresso Internacional de História e Cultura na Fronteira organizado em 1999 pela Universidade da Extermadura, a última a pôr em marcha o curso de Filologia Portuguesa. A Associação constituiu-se no ano 2000 e nela participam todas as Universidades espanholas que possuem departamentos com especialistas neste âmbito.

O I Congresso da ALEE é a primeira grande actividade da Associação. Foi organizado em Palma de Maiorca pelo Professor Catedrático da Universidade das Ilhas Baleares, Prof. Doutor Perfecto E. Cuadrado Fernández. Aproveitou-se aquela oportunidade para eleger a nova Junta Directiva e para tratar diversos problemas que neste momento são motivo de grande inquietação nas Universidades espanholas, nomeadamente o de partilhar uma Área de Conhecimentos com os especialistas de Filologia Galega e os novos planos de estudo universitários, que devem adaptar-se à normativa europeia.

Um dos eventos mais relevantes que acompanharam as sessões do Congresso foi a apresentação do primeiro número da revista electrónica da Associação: *Maresia*. Neste número salientamos artigos de Stephen Reckert, Leodegário A. de Azevedo Filho, Elena Losada Soler e a transcrição de uma conversa entre os professores Nicolás Extremera Tapia e Luisa Trias Folch com o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto. A revista poderá consultar-se na página web da ALEE: <http://lusitanistas.galeon.com>.

Neste primerio congresso da ALEE, contou-se com a presença de um vulto destacado como presidente de honra, Stephen Reckert, que abriu o encontro com uma conferência intitulada “Memórias de um iberista”, passando em revista, de maneira emotiva, a sua carreira profissional, resumo do encontro com nomes fundamentais da filologia espanhola e portuguesa do século XX.

As sessões científicas distribuíram-se pela tarde do dia 26 e ao longo do dia 27. A temática das comunicações foi muito variada, como seria de supor. Grande parte dos trabalhos apresentados centrou-se no comentário e análise literárias de obras e autores concretos pertencentes a várias épocas, que vão do Renascimento, como nas intervenções de Xosé Manuel Dasilva sobre a consideração de Camões como clássico espanhol, de Maria Rosa Álvarez, sobre a *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, de Andrés Pociña e M^a José Postigo sobre Gil Vicente ou de Isabel Soler Quintana, sobre Garcia da Orta e a liberdade de pensamento, passando pelo Barroco, representado por D. Francisco Manuel de Melo e a sua relação com a literatura emblemática espanhola e portuguesa, analisada por Antonio Bernat Vistarini. Partindo do século XIX, com um trabalho sobre Eça de Queirós e as acusações de plágio em *O Crime do Padre Amaro*, estudadas por Maria de Lourdes Pereira, chegamos à contemporaneidade, com as comunicações de Perfecto E. Cuadrado Fernández sobre a poesia provocadora de Alberto Pimenta, a de Maria Luísa Leal sobre a poesia de Sebastião Penedo e Raul de Carvalho como construtores de um espaço mítico em torno do Alentejo, ou a de Jordi Cerdà Subirachs sobre a recepção de Fernando Pessoa no pós-guerra espanhol.

Embora menos representados, não faltaram trabalhos de literatura comparada, como os de Elena

Losada Soler, que se debruçou sobre o símbolo de Mariana Alcoforado e as suas variações e paródias em obras posteriores como as *Novas Cartas Portuguesas* ou a poesia de Adília Lopes, e a de Fátima Fernandes da Silva, que associa a obra de Augusto Abelaira e Clarice Lispector em torno da representação do silêncio na escrita..

Também foram apresentados resultados iniciais relacionados com a edição crítica de textos de José Anchieta que está a ser levada a cabo, na Universidade de Granada, por Luisa Trías Folch –com uma comunicação intitulada “Para uma edição crítica das Cartas de José de Anchieta”– e Nicolás Extremera Tapia.

Vários autores trataram aspectos relacionados com a tradução: do ponto de vista da história da tradução, contou-se com a comunicação de Carmen M^a Comino sobre a tradução de *El Quijote* do Visconde de Banalcanfor (1877-1878) e com a de M^a Jesús Fernández sobre uma tradução espanhola de *Viagens na Minha Terra*, de 1861. No que diz respeito a aspectos estilísticos, há que referir várias comunicações onde se comparam diferentes versões de um mesmo texto, como a de Joan Alegret sobre um soneto de João Xavier de Matos ou a de Nicolau Dols e Gabriel de la S. T. Sampol sobre a tradução de *Os Lusíadas* da responsabilidade de Gullem Colom y Miguel Dols.

Os estudos linguísticos não tiveram uma representação tão forte, mas, ainda assim, o leque de aspectos relacionados com a língua portuguesa foi amplo: desde problemas relativos à história da língua, como os tratados na comunicação de Juan M. Carrasco González sobre a língua dos mouros no teatro popular português do século XVI, reflexo de uma língua franca falada na bacia mediterrânica, até questões de língua literária, como as tocadas por Pedro Comellas Casanova na sua intervenção sobre o português literário como base para um imaginário nacionalista nas antigas colónias africanas, ou, ainda, problemas de lexicografia, como os abordados por Alberto Vázquez Diéguez na sua dissertação sobre aspectos contrastivos entre dicionários bilingues espanhol-português.

Como pode ver-se, a variedade temática das intervenções dos lusitanistas espanhóis é reflexo da amplitude de interesses que o mundo da filologia portuguesa abarca. Este encontro serviu, entre outros fins, para pôr em comum diversos resultados de pesquisas e para a apresentação de linhas de investigação que estão a ser levadas a cabo pelas diferentes áreas de Filologia Portuguesa nas universidades espanholas e, neste sentido, o congresso demonstrou a vitalidade dessas áreas, cumprindo assim amplamente os seus objectivos de intercâmbio científico e humano.

