

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE



ANNALI

SEZIONE ROMANZA

VII, 1

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 55143

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente

NAPOLI 1965

POMPEYA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

(DE MARCO VALERIO MARCIAL A JOSÉ MARÍA ALONSO GAMO)

En toda la Europa culta se comentaban apasionadamente los sensacionales hallazgos de tesoros artísticos que el rey Carlos III de Nápoles iba sistemáticamente rescatando de la tierra desde hacía diez años en la sepultada ciudad de Herculano cuando, en 1748, el mismo ingeniero español que dirigía aquellas penosísimas excavaciones subterráneas comenzó a excavar en las proximidades de Torre Annunziata los llamados campos de «la civita» bajo los que, como se vería más tarde, se escondía la más ilustre de las víctimas del Vesubio : Pompeya ¹.

De aquellas prósperas ciudades que el Vesubio había borrado de la faz de la tierra en la tremenda erupción del año 79 después de Cristo la que más fortuna literaria ha tenido después de su descubrimiento ha sido Pompeya. Y la razón es obvia. Dejando aparte Oplonti de la que hace sólo unos meses que han comenzado a aparecer las primeras trazas bajo la moderna Torre Annunziata, Herculano, que comenzó a ser excavada en 1738, fue durante todo aquel siglo, y buena parte del siguiente, inaccesible al público que sólo en nuestros tiempos ha podido prácticamente comenzar a contemplar al aire libre una parte, mínima, de aquella ciudad. Y por lo que se refiere a Estabia, en cuyas playas fue Plinio el viejo la más ilustre víctima de la apocalíptica erupción, sólo algunas villas señoriales fueron descubiertas en el Setecientos y sólo las mismas villas pueden admirarse en nuestros días. Pompeya, en

¹ La excavación sistemática de Pompeya, lo mismo que las de Herculano y Estabia, fue iniciada por el ingeniero militar español Roque Joaquín de Alcubierre que trabajaba en Nápoles al servicio del rey Carlos III.

cambio, cuya excavación se presentó relativamente fácil desde los primeros tiempos, ha ido ofreciendo de día en día a la contemplación de los curiosos y a la meditación de los poetas el espectáculo apasionante de su reaparición a la luz del sol con el gesto definitivo de su último aliento de vida y con la mueca final de su espantosa agonía.

En una conferencia pronunciada el día 6 de Mayo de 1888 en el « Circolo filologico » de Nápoles, el profesor Antonio Sogliano, ilustre historiador de las antigüedades de la Campania, hablaba del eco que ha tenido en la literatura universal el sugestivo nombre de Pompeya¹. No citaba en ella ni a un solo escritor español. Y, sin embargo, aunque no exista en la literatura española una reevocación novelística de la vida y muerte de aquella ciudad, como lo es, por ejemplo, con todos sus disculpables anacronismos, *Los últimos días de Pompeya* de E. Bulwer-Lytton, la sugestión de este nombre, sinónimo de incomparable documento de vida antigua para los historiadores y sinónimo, para los poetas, de melancólico retorno desde más allá de la muerte, ha dejado notable huella en muchos escritores españoles desde los primeros años de su descubrimiento hasta nuestros días.

Quizá no esté del todo fuera de lugar el recordar aquí que fue precisamente un español arraigado en la Roma de los emperadores Flavios, el poeta Marco Valerio Marcial, el primero que cantó líricamente la inmensa desolación de aquellos campos y de aquellas ciudades que el ameno Vesubio acababa inesperadamente de sepultar:

*Hic est pampineis viridis modo Vesbius umbris,
Presserat hic madidos nobilis uva lacus,
Haec iuga quam Nisae colles plus Bacchus amavit,
Hoc nuper Satyri monte dedere choros,
Haec Veneris sedes Lacedaemone gratior illi,
Hic locus Herculeo nomine clarus erat.
Cuncta iacent flammis et tristi mersa favilla,
Nec superi vellent hoc licuisse sibi*².

¹ A. Sogliano, *Pompei nella letteratura*, D. Morano ed., Napoli 1888.

² M. V. Marcial, *Epigrammaton Libri*, IV, 44.

« Este es el Vesubio, verde hasta ahora de umbríos viñedos. / La noble uva henchía en estos sitios los lagares. / Estas eran las cumbres que Baco amaba más que los collados de Nisa / y en este monte celebraron hasta hace poco los Sátiros sus danzas. / Aquí tenía Venus su morada, más grata para ella que la misma Lacedemonia; / este otro paraje era famoso por el nombre de Hércules. / Ahora todo yace arrasado por el fuego y cubierto de tristes cenizas. / Los mismos dioses hubieran querido no haber podido hacer esto ».

Pero después de ésta y de otras poquísimas alusiones a aquel cataclismo en la literatura latina, entre ellas la de Suetonio en su *Titi vita*¹, un silencio multiseccular cayó sobre aquellas desaparecidas ciudades; y ni siquiera los escritores moralistas aprovecharon para ejemplificación de la caducidad de las cosas terrenas el recuerdo de aquella colosal ruina. Y tampoco los historiadores. El sevillano Pero Mexía (1497-1551), que, según declaración propia, se inspiró en buena parte para su *Historia imperial y cesárea* en las *Vidas de doce Césares* del mencionado Suetonio, hace caso omiso de la destrucción de aquellas ciudades al hablar de las calamidades públicas que afligieron al Imperio durante el gobierno del buen emperador Tito Flavio².

Del mismo modo, a los muchos lectores e imitadores españoles de la *Arcadia* de Sannazaro no les llamó de modo especial la atención la referencia que el admirado poeta napolitano hace, en la « Prosa XII » de su famosísima obra, a la antigua ira del Vesubio y a las ruinas de Pompeya, que en su tiempo afloraban ya clarísimas a las orillas del río Sarno³.

¹ Caio Svetonio Tranquillo, *Le vite di dodici Cesari* (texto latino e versione di Guido Vitali), II, *Titi vita*, p. 238, N. Zanichelli, Bologna 1958.

² Una de las primeras traducciones de esta obra al italiano es la de Ludovico Dolce, *Vite di tutti gl'Imperadori romani, composte in lingua spagnuola da Pietro Messia, et da M. Lodovico Dolce novamente tradotte, et ampliate*, In Venetia, appresso Oliuier Alberti, 1597.

³ Iacobo Sannazaro, *Opere volgari* (a cura di Alfredo Mauro), Laterza, Bari 1961, p. 116.

Aquellas ruinas de Pompeya, que muchos creían ser la antigua Estabia, llamaron poderosamente la atención de Carlos V cuando, a raíz de la victoriosa

El padre Juan Andrés (1740-1817)

Aunque las primeras relaciones y el primer diario de las excavaciones de Herculano de Pompeya y de Estabia se escribieron en español, ni aquellas relaciones ni aquel diario, que se conserva todavía inédito¹, tienen nada que ver con la literatura a pesar de los emocionados arranques de entusiasmo con que su redactor Roque J. de Alcubierre suele a veces dar cuenta de los preciosos hallazgos.

Pero sí que tienen derecho a figurar en el campo de la literatura las esmeradas *Cartas familiares del abate don Juan Andrés a su hermano Carlos Andrés*². En dos de ellas, la XIV y la XV del tomo II de esta obra, el sabio y bondadoso jesuita valenciano cuenta a su hermano las impresiones de las visitas que, acompañado por el director de las excavaciones Francisco La Vega, había hecho a Herculano y a Pompeya, así como al Real Museo de Pórtici, durante su estancia en Nápoles en Septiembre de 1785. Tenía entonces cuarenta y cinco años y llevaba dieciocho en Italia: desde que Carlos III había expulsado de España a los jesuitas en 1767. Pero era la primera vez que el Padre Andrés, que desde hacía tres años estaba escribiendo en italiano su documentada y ambiciosa obra *Dell'origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura* y a quien en toda Italia conocían como «il sommo dottore», se decidía a venir a Nápoles. «Yo — decía en aquella ocasión a su hermano Carlos — había visto Valencia y Barcelona; había visto Génova, Milán, Turín y Venecia; pero todavía no sabía lo que es una gran ciudad hasta que he visto Nápoles... Es lo más delicioso y ameno que se puede imaginar».

campaña de Túnez, dirigiéndose a Nápoles desde Cava dei Tirreni, en el otoño de 1535, llegaba a los campos de Torre Annunziata. (A. Castaldo, *Dell'istoria libri quattro*, G. Gravier, Napoli 1769, p. 48).

¹ F. Fernández Murga, *Roque Joaquín de Alcubierre, descubridor de Herculano Pompeya y Estabia*, C. S. I. C. «Archivo español de arqueología», Vol. XXXV, Madrid 1962.

² Publicadas en Madrid, por don Antonio de Sancha, 1786.

Sólo trece días estuvo en aquella ocasión pero, como él afirma, «levantándome antes del amanecer y no tomando un momento de reposo corrí tanto y vi tantas cosas que yo mismo me pasmaba de poder hacer aquella vida sin daño de mi salud. Y, en efecto, creo haber formado una idea justa de aquella ciudad y haber visto en ella todo lo que hay digno de verse».

Y, naturalmente, entre lo más digno de verse para un espíritu tan ávido de saber como era el suyo, estaban, además del rico Museo Real de Pórtici, las excavaciones de Herculano y de Pompeya a las que, aparte del personal que en ellas trabajaba, sólo algunos pocos privilegiados tenían acceso. Pero al padre Andrés no le fue difícil obtener el necesario permiso porque, dice él, «llevaba una carta de recomendación del padre Asistente de España, Ximénez, carmelita, para el director don Francisco La Vega».

Francisco La Vega, hijo de padres españoles era, en efecto, a la sazón, director del Museo de Pórtici y director de las excavaciones de Herculano y de Pompeya, cargo en el que había sucedido a Alcubierre a la muerte de éste en 1780. No puede decirse que La Vega fuera precisamente un dechado de amabilidades; pero con aquel ilustre visitante derrochó una inusitada cortesía. Y el padre Andrés, acostumbrado a poner siempre de relieve las cualidades mejores de las personas de quienes tiene ocasión de hablar (basta leer los elogios que hace del mismo rey Carlos III que lo había expulsado a él, y a los demás jesuitas, de España), sólo tiene palabras de encomio y de agradecimiento para La Vega: «En poco tiempo me llevó La Vega por todas las salas haciéndome formar alguna idea de lo que en ellas se contenía y me convidó a volver otro día para pasar a Pompeyana (sic) e ir después a Pórtici a comer a su mesa y, antes y después de ella, tener el gusto de hacer largas visitas al museo. Su extremada bondad y cortesía hicieron que me tomase algún afecto y quería él mismo acompañarme a Pompeyana; pero habiendo sobrevenido en la tarde y noche antecedente un fuerte temporal, y siendo él de salud quebrantada, no pudo ejecutar su amable deseo, y se hubo de contentar con darme una carta para Pérez-Conde, Teniente y Superintendente de las excavaciones bajo su dirección. Un

calesín napolitano y una buena madrugada me llevaron a casa de La Vega al amanecer, donde hallé prevenido el chocolate, la carta para Pompeyana y otro calesín para poder hacer este viaje con más celeridad. Unas tres leguas distará de allí Pompeyana, pero en aquellos calesines se va en un momento. Se pasa por Resina y Torre del Greco que ahora están unidos con Pórtici; se va siguiendo la falda del Vesubio, y se ven frescos residuos de sus últimas erupciones. Se pasa por Torre de la Anunziata y se llega a Pompeyana. ¡Oh qué nuevo y desconocido placer tuve yo aquella mañana!. Este es de aquellos gustos que no se pueden experimentar en otra parte y que no pueden explicarse con palabras a quien no los ha sentido por sí mismo».

Entró el padre Andrés en Pompeya por la «Puerta de Herculano» (la única que hasta entonces había sido descubierta) después de atravesar la famosa «Vía de los sepulcros» y después de haberse detenido a contemplar, en lo alto de la misma, el estupendo monumento fúnebre de la sacerdotisa Mamia ante el que también se detuvo pensativo Goethe dos años más tarde, en Marzo de 1787, y del que escribía así: «La tumba de una sacerdotisa se presenta en forma de asiento semicircular, con un respaldo de piedra en el que se ve, en grandes letras, la inscripción. Por encima de este respaldo se ve el mar y el sol en su ocaso. Un magnífico sitio para meditar»¹.

Pero el padre Andrés, hijo genuino de aquel siglo docto y erudito, más que sitios para meditar buscaba y hallaba en Pompeya documentos redivivos de una historia y de una civilización en cuyas raíces se nutría también la suya y se nutre la nuestra. Le pasman los grandiosos monumentos arquitectónicos y las bellísimas estatuas recobradas gracias a aquellas excavaciones; y le maravillan sobre todo las pinturas tan perfectamente realizadas y tan increíblemente bien conservadas a pesar de tanta destrucción y de tan largo enterramiento. Pero no le gustan los cuadros con perspecti-

¹ J. W. Goethe, *Italiänische Reise*.

vas arquitectónicas porque en ellos encuentra «un aire melancólico y oscuro»; lo cual demuestra lo alejado que estaba el criterio estético del Padre Andrés de los gustos románticos que para entonces comenzaban ya a imponerse en toda Europa.

Volvió el Padre Andrés a ocuparse de Pompeya muchos años más tarde cuando, después de haber reingresado en la Compañía de Jesús que el rey Fernando I de Nápoles había restablecido el año 1804, se estableció en esta ciudad en la que dicho rey lo nombró vocal de la Junta suprema de censura y director del Real Seminario de Nobles. Y, ocupado poco después el reino de Nápoles por los franceses, José Bonaparte, lejos de perseguirlo por estos servicios prestados al rey borbónico, lo nombró director de la Real Biblioteca de Nápoles; y, además, al restablecer el mismo José Bonaparte la famosa Academia Herculanaense en Marzo de 1807, lo nombró primer académico y, más adelante, secretario perpetuo de la misma. Fue, con Francisco La Vega, el único español que perteneció a aquella gloriosa corporación. Escribió en aquellos años sus *Disertaciones sobre las inscripciones encontradas en el templo de Isis en Pompeya* y otra *Disertación histórica sobre el descubrimiento de Pompeya y Herculano*¹. Pero los títulos mismos de estas desaparecidas obras del Padre Andrés demuestran el carácter erudito, y no literario, de las mismas.

Leandro Fernández de Moratín (1760-1828)

El día 27 de Octubre de 1793 llegaba a Nápoles don Leandro Fernández de Moratín. El «Goldoni español», que después de una trabajosa juventud estaba afirmándose en España como uno de los mejores autores dramáticos de la época, había obtenido del primer Ministro Godoy una ayuda económica para hacer un viaje de estudios por Francia. Quería por otra parte retirarse un poco de la agitada vida espa-

¹ G. Castaldi, *Della regale accademia ercolanese dalla sua fondazione sin'ora, con un cenno biografico de' suoi soci ordinari*, Tip. Di Porcelli, Napoli 1840.

M. Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* T. IV, pp. 31-43, T. V, p. 329, C. S. I. C. Madrid 1942.

ñola de aquellos finales del siglo XVIII y olvidar en París los sinsabores que le habían proporcionado sus dos últimas obras teatrales: *El viejo y la niña* (1790) cuya representación era ostaculizada por la censura y *La comedia nueva o el café* (1792) que había hecho llover sobre él una nube de improperios por parte de los escritores que se veían aludidos en ella. En París había tenido la fortuna y la gran satisfacción de encontrarse y hacer amistad con su admirado Goldoni. Pero en París había tenido también la mala suerte de coincidir con la época más sangrienta de la Revolución; y, ante los horrores de la misma, por mucha que fuera su admiración hacia Francia y hacia las costumbres francesas, hubo de huir a Inglaterra desde donde, a través de Bélgica Alemania y Suiza, consiguió llegar a Italia en el mes de Septiembre de aquel trágico año 1793. Al mes siguiente, como ya hemos dicho, estaba en Nápoles. La descripción que hace de esta ciudad no nos interesa ahora. La verdad es que no le merece muchos elogios el gobierno del rey Fernando IV a pesar de ser éste hermano del rey Carlos IV de España. Pero aquellas apreciaciones de Moratín, así como sus impresiones sobre la ciudad de Nápoles y sus alrededores, entre ellos Pompeya, se publicaron muchos años después de dicho viaje y muchos años después de su muerte¹. Sobre ellas publicó ya un interesante estudio, con la ponderación y el acierto que son en él característicos, el ilustre hispanista napolitano don Eugenio Mele² a principios de este siglo, y volvió a ocuparse años más tarde Duilio Lucattelli en un bonito artículo publicado en el «*Fanfulla della domenica*»³.

Antes de venir a Nápoles Moratín había estado ya en Mantua con el Padre Andrés porque, como él escribe, «nadie sale de Mantua sin haber visto antes al abate Andrés y al famoso Bettinelli; el primero, célebre ya por su obra de la

¹ L. F. de Moratín, *Obras póstumas* (publicadas de orden y a expensas del Gobierno de S. M.), M. Ribadeneira, Madrid 1867.

² E. Mele, *Napoli descritta da Leandro Fernández de Moratín*, Trani, 1906.

³ D. Lucattelli, *L'Italia agli occhi di un viaggiatore del secolo XVIII*, en «*Fanfulla della domenica*», 1916.

Literatura universal, añade a su mucha erudición y buen gusto un carácter amabilísimo». Y es muy fácil que fuera el Padre Andrés quien le animara a llegarse hasta Nápoles y hasta Pompeya. Luego, estando en Roma, tuvo ocasión de leer las *Cartas familiares* del Padre Andrés y miró atentamente a ver si sus impresiones coincidían con las del sabio abate. A pesar de su gran admiración por él, encontró algunas inexactitudes en aquellas cartas. Y enumera todas aquellas «especies equivocadas». Ninguna de ellas se refiere a Pompeya.

Sobre Pompeya escribía así Moratín, después de haber hablado del famosísimo Museo Real de Pórtici y de la destrucción de Herculano sobre la que se asientan Pórtici y Resina: «Siguiendo el camino que va siempre inmediato al mar se hallan, después de Resina, la Torre del Greco y la Torre de la Annunziata, poblaciones contiguas unas a otras con poca o ninguna interrupción, bien situadas y alegres, de mucha gente, llenas de casas de campo, con jardines huertas y abundante cultura. Atraviesa el camino por encima de un gran torrente de lava que arrojó el Vesubio en 1760, mezclada con cenizas y enormes piedras; abrasó todo el terreno, destruyó los edificios que halló al paso, y bajó hasta el mar, con estrago espantoso. A poca distancia se hallan las ruinas de Pompeya, ciudad antigua, que hasta la mitad de este siglo permaneció tan oculta a la vista humana, que nadie se atrevía a fijar el paraje en que estuvo¹. La multitud de cenizas que cayeron sobre ella, detenidas en los huecos de sus calles y edificios, formaron una elevación de terreno, el cual, haciéndose con el tiempo vegetal y fértil, comenzó a labrarse, y hoy se ve encima de los templos, teatros y sepulcros de Pompeya enlazarse las parras a los chopos y segar el labrador mieses abundantes». Y, después de estas frases finales de tan marcado sabor clásico, pasa a reevocar, sobre las ruinas actuales, la vida de otro tiempo en un *crescendo* de estupores en el que la simple enumeración está claramente presidida por una deliberada intención literaria: «Las excavaciones que se hacen

¹ Noticia inexacta. Véase la nota 3 de la pág. 7.

en este sitio cuestan poco trabajo, así porque todo es cenizas lo que hay que romper como porque es mucho menor la profundidad a que se encuentran las ruinas que en Herculano. Hasta ahora se han descubierto dos calles, una de ellas con la puerta de la ciudad, y varios sepulcros¹, un cuartel², un templo de Isis y dos teatros. No es posible caminar por aquel paraje sin una especie de entusiasmo que todos aquellos objetos inspiran. Esto era el teatro; aquí se acomodaba el pueblo, allí la nobleza; por allí salían los actores; aquí se oyeron versos de Terencio y de Plauto; este recinto sonó con aplausos públicos; los hombres desaparecieron y el lugar existe. Este era el templo; allí está la inscripción, allí las aras; las paredes anuncian todavía, en pinturas y estucos, los atributos de la deidad; aquí se degollaban las víctimas; aquí, escondidos los sacerdotes, prestaban su voz a un mudo simulacro, y el pueblo, lleno de terror, creía escuchar la divinidad misma anunciando a la ignorancia humana los futuros destinos. Esta es una calle; empedrada está, como las de Nápoles, con lavas que ha vomitado ese volcán vecino; a un lado y otro hay ánditos para que pase el pueblo, seguro de los carros; aún se ven las señales de las ruedas. Veis aquí las tiendas; allí se vendieron licores; la insignia que está a la puerta, la señal que ha dejado el pie de las copas sobre el mostrador, y los hornillos inmediatos para tener caliente la bebida lo manifiestan. Allí hay otra donde se vendían priapos; la insignia está esculpida sobre la puerta; allí está el aparador repartido en gradas donde se exponían estos dijes a la vista pública. Estas son las casas de la gente rica; este es el pórtico sostenido en columnas de ladrillo revestidas de estuco, con decoración dórica; allí está el patio con la galería que le rodea; estancias pequeñas, altas, con mosaicos en el suelo y pinturas en las paredes; el baño, la estufa con la pared hueca por donde se comunicaba el calor; el jardín, la fuente, la bodega con grandes cántaros, la sala de conversación, la de comer,

¹ La « Puerta de Herculano » y la « Vía de los sepulcros ».

² El cuartel de los gladiadores, junto al teatro grande.

la alcoba, el poyo donde estaba el lecho; pinturas voluptuosas por todas partes, triunfos de amor. Veis allí los sepulcros que erigió la patria agradecida a sus hijos ilustres; la inscripción anuncia sus nombres y su calidad; allí reposan sus cenizas. ¡Qué silencio reina en todo el contorno! ¡Qué soledad horrible! ¡Y todavía el Vesubio arroja llamas y retumban sus cavernas con rumor espantoso!».

Pasa a continuación a describir el Vesubio cuya parte superior « se compone de lavas, piedras, cenizas, arenas y escorias, sin yerbas, ni plantas, ni árboles, ni animales, ni hombres; aspereza horrible, cavernas profundas, soledad, silencio en la parte inferior, donde el terreno es fertilísimo; hay mucha cultura de árboles y viñas, que producen excelentes vinos; y, en lo más llano, cerca ya del mar, se ven las alegres poblaciones de Pórtici, Resina, Torre del Greco, Torre de la Annunziata, y otras muchas que le rodean. Si se considera la inmediatez de este volcán y el riesgo inminente de que un día reviente incendios, trastorne toda su circunferencia y sepulte en fuego y cenizas aquellas moradas deliciosas, centro del lujo y de los placeres, se conocerá cuán fácilmente se olvidan los hombres del peligro por más que vean presente la amenaza ».

M. Ribadeneira, el editor de estas *Obras póstumas* de L. Fernández de Moratín, dice en la advertencia preliminar que la descripción que éste hace de una erupción del Vesubio « es de lo mejor que tenemos en nuestro idioma ». Y la verdad es que esta apreciación no tiene nada de exagerada. Dice así Moratín reevocando los horrores del verdugo de Pompeya: « La primera erupción de que hablan los escritores es la del año 79 de Jesucristo, en que perecieron Herculano y Pompeya. Plinio el naturalista, que se hallaba en Miseno, atravesó el mar con deseos de observar sus efectos y murió a las faldas de este monte, sofocado por el humo. Desde entonces hasta la edad presente se cuentan treinta y tres o treinta y cuatro erupciones, más o menos terribles, que han hecho de aquel país un montón confuso de ruinas, convirtiéndole muchas veces en un desierto. No pueden leerse sin admiración y horror los efectos de estas erupciones. Suena un rumor confuso en las cavernas de la gran montaña; sale humo espeso por su boca, le agita el aire, y esparce oscuridad y fetor

por los campos vecinos; se aumenta el estruendo, revienta el monte, y entre una espesa lluvia de ceniza ardiente, que cubre la atmósfera y sepulta en tinieblas a la populosa Nápoles, con estampidos y relámpagos sale una columna altísima de fuego, arrojando al aire enormes piedras candentes que se precipitan a los valles; brama impetuoso el viento, se altera el mar, tiembla la tierra, inflámase por todas partes el monte y derrama torrentes de agua entre las lavas que desde su altura bajan ardiendo al mar, abrasando y reduciendo a cenizas los árboles, las mieses, los edificios, las ciudades que al pasar aniquila o sepulta; irritados los elementos anuncian el trastorno final del mundo, y en un solo momento desaparecen naciones enteras ».

Advertimos ya en esta encendida prosa moratiniana una entonación magnilocuente que, impregnando todo el romanticismo, culminará después en don Emilio Castelar.

Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862)

El tema *Pompeya* entra en la poesía lírica española con don Francisco Martínez de la Rosa. Este involuntario adalid del romanticismo español, a causa de sus ideas liberales en abierta oposición al « absolutismo absolutamente absoluto » del rey Fernando VII, había tenido que huir de España; y se había refugiado en Francia (1828-1831). Fue en aquellos años de su destierro cuando compuso sus dos obras más famosas: *Aben Humeya* y *La conjuración de Venecia* que, estrenada en 1834 en Madrid, abrió de par en par al movimiento romántico español las puertas del teatro. Fue también en aquellos años cuando tuvo ocasión de venir a Italia y de visitar por primera vez Pompeya.

Estando en París recibió Martínez de la Rosa la noticia de la muerte de la duquesa de Frías (1830), mujer de su amigo don Bernardino Fernández de Velasco correligionario político y también poeta. Los amigos del ilustre prócer, entre los que estaban Mariano José Larra, Juan Nicasio Gallego y otros poetas, decidieron conmemorar a la bella y malograda duquesa componiendo en su recuerdo una *corona fúnebre* presidida por

El llanto conyugal del mismo duque. Martínez de la Rosa contribuyó al emocionado homenaje enviando desde París su famosa y sentida elegía con el título de *Epístola al duque de Frías en la muerte de su esposa*. Una profunda y serena melancolía alienta en toda esta composición poética de Martínez de la Rosa en la que, sin perjuicio de la contención neoclásica, se respira ya un clima abiertamente romántico. El poeta trata de consolar con el recuerdo de sus propios dolores el dolor de su amigo que, como todas las cosas de este mundo, no puede ser duradero. Tampoco lo es la felicidad terrena; y sólo la esperanza de una vida mejor puede consolar al hombre en su dolor y a la Humanidad en las grandes tragedias que de vez en cuando se abaten sobre los pueblos. Y aquí surge en la mente del poeta el recuerdo de Pompeya:

« No ha mucho
 (a ti contarle puedo; alegres otros
 rieran de mi triste desvarío),
 hallándome en la orilla encantadora
 del mar Tirreno, la ciudad dejaba,
 madre de los placeres; y a Pompeya
 la débil planta absorto dirigía.
 Fuentes, jardines, quintas y palacios
 a mis ojos brillaban; mas la mente
 penetraba más hondo, y poco a poco
 se iba estrechando el corazón. Las flores
 entre lava nacían; y esos pueblos,
 hoy ricos, florecientes, ocultaban
 otros pueblos felices algún día,
 labrados sobre otros que ya fueron.
 Llegaba al fin a divisar los muros
 de la ciudad desierta; y ya anunciaban
 que fue un tiempo morada de los hombres
 los sepulcros que orlaban la ancha vía.
 A su arrimo descansa el pasajero;
 que ellos le dan sombra y reposo ... Al cabo
 a las puertas tocaba; y en su linde
 el vacilante pie se detenía,
 cual si temiese profanar osado

la mansión de los muertos ... Ni un acento,
ni una voz, ni un murmullo ..., hasta parece
que el eco está allí mudo, y no responde.
Cruzaba lento las estrechas calles
sin huella humana; pórticos y plazas
sin un solo viviente; en pie los muros,
desiertos los hogares; y en los templos
sin víctimas las aras ... y aun sin dioses.
¡Qué pequeño, qué mísero y mezquino
el mundo ante mis ojos parecía
cuando me hallaba allí! ... Sonrisa amarga
asomaba a mis labios, recordando
la ambición de los hombres, sus venganzas,
sus proyectos sin fin; un breve soplo
sus bienes y sus males como el humo
disipa; y la ceniza a cubrir basta
una inmensa ciudad, cual leve polvo
cubre un vil hormiguero ... Así abismado
en tristes reflexiones, recorría
aquel vasto recinto silencioso,
cual una sombra vaga entre sepulcros;
los lazos que me ataban a la tierra
aflojarse sentía; y libre el alma
lanzabase, dejando atrás los siglos,
al espacio sin límites ... ¡Si vieras
lo que es la triste vida comparada
a aquella inmensidad!. De cierto, amigo,
cuajadas en tus ojos quedarían
esas copiosas lágrimas que viertes;
y en la tierra fijándolos, tú propio
allí vieras el término a los males,
el descanso y la paz, de que ya goza
la que tú lloras; tú, que por el suelo
arrastras como yo la dura carga¹

¹ F. C. Sáinz de Robles, *Historia y antología de la poesía española*, Aguilar Madrid 1950, págs. 915-16.

¿Conocía Leopardi esta *Epístola* elegiaca de Martínez de la Rosa?. Leyendo *La ginestra* del vate de Recanati no es difícil hallar pensamientos y hasta imágenes que parecen coincidir con los del poeta granadino: «*ai saggi insulta / Fin la presente età, che in conoscenza / Ed in civil costume / Sembra tutte avanzar; qual moto allora, / Mortal prole infelice, o qual pensiero / Verso te finalmente il cor m'assale? / Non so se il riso o la pietà prevale. / Come d'arbor cadendo un picciol pomo, / D'un popol di formiche i dolci alberghi / Schiaccia, diserta e copre / In un punto; così d'alto piombando, ... / Di ceneri e di pomici e di sassi / Notte e ruina / Le cittadi che il mar là su l'estremo / Lido aspergea, confuse / E infranse e ricoperse in pochi istanti*»¹.

Pero, aparte de la amarga sonrisa que en ambos poetas provoca la ambición y la vana soberbia de los hombres, y aparte de la comparación de las arrasadas ciudades con un hormiguero que el polvo leve o la simple caída de una manzana madura destruye en un momento, salta pronto a la vista la mayor eficacia poética de las imágenes empleadas por Leopardi y, sobre todo, salta a la vista el radical pesimismo de éste: («*A queste piagge / Venga colui che d'esaltar con lode / Il nostro stato ha in uso, e vegga quanto / É il gener nostro in cura / All'amante natura ... Non ha natura al seme / Dell'uomo più stima o cura / Che alla formica*») ², frente a la esperanza cristiana de Martínez de la Rosa en una vida futura que redimirá nuestro dolor. De todos modos, para un eventual estudio de influencias o de intereses literarios en ambos poetas sería necesario tener en cuenta que Martínez de la Rosa escribió su *Epístola* en 1830 mientras que *La ginestra* —culminación cronológica y artística de la obra de Leopardi— se publicó después de la muerte de su autor, que falleció en Nápoles el 14 de Junio de 1837. Añadiremos además que Leopardi conocía el español ³.

¹ G. Leopardi, *Tutte le opere* (a cura di Francesco Flora), Vol. I, M. Mondadori, 4ª ed., Verona 1953, p. 124.

² G. Leopardi, *op. cit.*, págs. 120 y 125.

³ Escribe Leopardi: «*Ni moza fea, ni vieja ermosa* (sic), dicono gli spagnuoli», *o. cit.*, p. 447.

Angel de Saavedra, Duque de Rivas (1791-1865)

El afortunado autor del *Don Alvaro o la fuerza del sino* que, musicado por Verdi, había de llegar a los más importantes escenarios de todo el mundo, estuvo en Nápoles, como Embajador de la reina Isabel II ante el rey Fernando II, seis años: desde marzo de 1844 hasta julio de 1850. Fue por su empaque ducal y por su gracia castiza el ídolo de la *buena sociedad* napolitana, y el brillante animador de las aristocráticas tertulias de la duquesa de Bivona; y fue, sobre todo, el hábil diplomático que necesitaba España en la corte de Nápoles¹.

Durante su estancia en Nápoles, de la que conservó siempre el más grato y nostálgico recuerdo, escribió el duque de Rivas varias composiciones líricas. Canta en ellas a Posillipo y a Capri, a Mergellina, al «Vesubio flamígero» y al golfo sin par; y canta sobre todo las gracias de Lucianella, la joven pescadora que, a pie desnudo, iba todos los días de fiesta a bailar ante la Embajada española, junto a la plaza de «San Pasquale a Chiaia», haciendo las delicias del duque, de sus secretarios y de los frailes del vecino convento franciscano que nunca se perdían el espectáculo². Pero no nombra para nada a Pompeya en sus poesías. Escribió también sobre Nápoles algunas obras en prosa: una discreta *Breve reseña de la historia del Reino de las Dos Sicilias*, otra historia de la *Su-blevación de Nápoles, capitaneada por Masaniello*, y dos breves narraciones de viajes que, más que viajes, fueron simples excursiones: *Viaje al Vesubio* y *Viaje a las ruinas de Pesto*. La visita al Vesubio llenó de grandioso horror el alma romántica del duque que hizo la excursión (peligrosa por las iras del volcán y por la presencia de bandoleros) llevado en *portantina*, a la luz de la luna y de las antorchas que llevaban los guías y los acompañantes y que, dados «la hora y el sitio a donde con tanta fatiga nos dirigíamos, formaban un todo satánico y aterrador, que no parecía escena de este mundo».

¹ Luis García Rivas, *La vida política en las Dos Sicilias durante la embajada del duque de Rivas*, ed. Escuela diplomática del Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid 1963. Id., *El hechizo de Nápoles en la vida y en la obra del Duque de Rivas*, "A B C", Madrid, 27 de Octubre de 1964.

² J. Valera, *Obras completas*, T. II, p. 1317, Aguilar, Madrid 1945, p. 1496.

Al hacer la historia de las erupciones habla de la del 79 de la Era cristiana en que el Vesubio «volvió a levantarse, bravo y destructor, y como repuestas sus fuerzas con tan dilatado sueño; y destruyó a Pompeya, Herculano, Estabia y otras ciudades y aldeas, dando nueva configuración al terreno, causando la muerte de Plinio el Mayor, que quiso examinar de cerca aquel cataclismo, y ofreciendo ancho campo a la proverbial beneficencia del gran Tito»¹.

Vuelve a nombrar a Pompeya el duque de Rivas en su *Breve reseña de la historia del Reino de las Dos Sicilias*. Al hablar de los muchos méritos del rey Carlos III dice: «También al rey Carlos de Borbón debió Europa el descubrimiento de Herculano y de Pompeya, ciudades romanas que habían desaparecido el año 79 de nuestra Era bajo las lavas y cenizas del Vesubio y cuya posición se había completamente borrado de la memoria de los hombres. En ellas, particularmente en la última, se han encontrado riquezas artísticas inapreciables, y se ha podido estudiar la vida doméstica de los romanos. Desde los utensilios del tocador de las damas hasta los bronces, mármoles, pinturas y mosaicos que adornaban al foro, los templos y los palacios de aquellas olvidadas ciudades han sido digno asunto de científicas disertaciones, han dado ya importante ocupación al buril, y en el Real Museo de Nápoles sirven de útil enseñanza y de estudio, y son la admiración de los arqueólogos y de los artistas.

Además, en Pompeya se han hallado papiros que, aunque carbonizados por la acción del fuego, se desarrollan y leen sin dificultad por un procedimiento fácil e ingenioso. Desgraciadamente, hasta ahora no se han encontrado entre ellos las obras perdidas de los grandes escritores de la antigüedad»².

Pero, como se ve, esta referencia a Pompeya en el Duque de Rivas no pertenece propiamente a la literatura sino a la historia. Y, además, por lo que atañe a ese descubrimiento de papiros en Pompeya, es falsa historia.

¹ A. de Saavedra, Duque de Rivas, *Viaje al Vesubio*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid 1945, págs. 1418 y 1419.

² A. de Saavedra, Duque de Rivas, *Breve reseña de la historia del Reino de las Dos Sicilias*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid 1495, p. 1496.

Juan Valera (1824-1905)

Secretario del Duque de Rivas en la Embajada de España en Nápoles fue, en los años 1847 y 1848, el insigne don Juan Valera, andaluz de Córdoba como el Duque. Gracias al apoyo de éste consiguió del ministro Istúriz que se le nombrara «attaché ad honorem», es decir sin sueldo, de la Legación de Nápoles; y el 16 de Marzo de 1847 estaba ya en esta ciudad de la que, al mes siguiente de su llegada, escribía a su hermano: «Es el paisaje más hermoso del mundo Al sur de Nápoles, el Vesubio, que tiene a sus pies los deliciosos lugarcillos de Pestí (sic. ¿Pórtici?), Torre del Greco, Torre Anunziata y las ruinas de Pompeya y de Herculano ... He visto ya muchas de estas ciudades y he estado en Pompeya y Herculano y, acompañando a la reina Cristina, he subido sobre el cráter del Vesubio, que es digno de verse aunque no haya erupción. Parece aquello el caos, o más bien el mundo después de su destrucción». Y no añade ni un solo comentario a la noticia de su visita a Pompeya y a Herculano. En otra carta, fechada el 17 de Junio del mismo año 1847, habla de su aburrimiento en Nápoles que «más se parece a una aldea que a una capital»; y ello aunque cada vez está «más admirado de la belleza de esta tierra y de la bondad de sus habitantes». Para matar este aburrimiento, y, a pesar de que «las novelas me fastidian», dice, «he leído con algún placer *Los últimos días de Pompeya*, que adquiere más interés cuando se ha visto el lugar de la escena, pero que de todos modos es muy bella». Y añade que ha vuelto al Museo para ver «las pinturas de Herculano y Pompeya, que son muy bonitas, pero están muy estropeadas casi todas. Mucho mejor, como es de suponer, se conservan los cuadros de mosaicos, y hay algunos lindísimos». La carta está dirigida a su amigo don Alonso Mesía Coello¹. Y mientras describe con cierta minuciosidad en otras cartas a su madre las impresiones de sus visitas a Amalfi y Pestum o a Caserta, no encuentra ahora nada que decir sobre Pompeya. Tenía entonces Valera sólo veintitrés años y,

¹ Juan Valera, *Obras completas*, T. III, Aguilar, Madrid 1947, p. 20

según se desprende de sus cartas de aquella época, venía a Nápoles no con la idea de estudiar, ni mucho menos de meditar, sino de iniciarse en la carrera diplomática pasándose la vida lo mejor posible. Tampoco en sus poesías de aquellos años (*Granada y Nápoles*, *Noche de Abril*, *A la reina de los pollos*, *A Rojana*, *A Lucía*, *Del amor*, etc.) hay ninguna alusión a Pompeya¹.

Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891)

El que sí habla abundantemente de Pompeya es el otro gran escritor andaluz contemporáneo de Valera: el granadino Pedro Antonio de Alarcón, autor de *El sombrero de tres picos* (que mereció ser musicado por Falla) y autor muchos años antes (en 1861) de un leídísimo libro *De Madrid a Nápoles* en el que cuenta el interesante viaje que, a través de Francia y de Suiza, acababa de realizar hasta Nápoles con el dinero que le había proporcionado otro reciente y afortunado libro suyo: el *Diario de un testigo de la guerra de Africa* (1860).

Pedro Antonio de Alarcón llega a Nápoles, meta final de su estupendo viaje, el 13 de Enero de 1861. Tuvo que hacer por mar su entrada en Nápoles porque, al llegar a la *Portella* o aduana de Fondi, los soldados del general garibaldino Cialdini no lo habían dejado pasar, a pesar de las cartas de presentación del mismo Cavour, por ser más que conocidas las simpatías del gobierno de Isabel II hacia Francisco II de Nápoles. Era el 10 de Enero de 1861. Al buen Alarcón y a sus acompañantes no les sirvió para nada el protestarse «liberales, amigos de la independencia italiana». Tuvieron que volverse a Civitavecchia y allí coger el primer barco que salía para Nápoles a donde llegaron el día 17 de aquel mismo mes de Enero.

Pasemos por alto el desbordado entusiasmo de Alarcón ante la belleza sin igual de Nápoles ante cuya luz «el corazón se ensancha, la sangre chispea y las lágrimas acuden a los ojos». Sin perder tiempo, al día siguiente de su

¹ Juan Valera, *ibid.*, T. I, págs. 1422 a 1427.

llegada a Nápoles, se fue a visitar Pompeya. No hizo el viaje en calesín como Moratín o como el padre Andrés. El día 26 de septiembre del año 1839 el rey Fernando II había inaugurado el primer tren italiano, que unía a Nápoles con Pórtici. Y, a la sazón, aquel tren llegaba ya hasta Nocera con parada junto a las mismas ruinas de Pompeya. En tren se dirigió a Pompeya, en aquella luminosa mañana de invierno, don Pedro Antonio de Alarcón: «¡Espantosa ironía!. Así es que, al oír gritar ¡Pompeya! entre los silbidos de la máquina, pareceme que acaban de decir en tono de burla: ¡Surgite mortui!» «Henos a las puertas de Pompeya. La primera ojeada basta para sentirlo y comprenderlo todo. Una calle larga, recta y sola, embaldosada de lava, con altas aceras, se extiende ante nuestros ojos ... A uno y otro lado se ven casas con los techos derruidos ... En esta calle no hay otro vestigio humano que las huellas marcadas en el pavimento por los carros que rodaron muchos años antes sobre él, y que después no han rodado durante diez y ocho siglos ... Nada se oye. Nadie pasa por ninguna parte ... Como esta calle, hay muchas ... muchísimas. ¡Y nada más!».

Aquella soledad y aquel silencio de Pompeya es lo que más impresiona a don Pedro Antonio de Alarcón: «recorréis toda la ciudad en mil sentidos, y no encontráis a nadie, y no sucede nada, y no existen ni aquellas familias, ni aquellas leyes, ni aquellos dioses; quiero decir, ni aquella Religión, ni aquel Estado, ni aquella sociedad! ... ¡Y ni compadecer podéis el destino de los pompeyanos! La antigüedad aparece aquí real, tangible, presente. ¡Es que no han pasado los dieciocho siglos! ... Pompeya no ha sido testigo de lo que ha sucedido en el mundo durante su largo sueño. Sus casas, sus calles, sus templos no han visto lucir esos cientos de miles de soles que constituyen casi todo el Imperio Romano, toda la Edad Media y los siglos del Renacimiento. Trae, pues, Pompeya a la imaginación la idea del Día del Juicio».

Pasa luego el escritor a describir las casas y los edificios públicos que hasta entonces se habían descubierto. Y, como a huéspedes distinguidos, se les admite, lo mismo que había ocurrido otras veces con algunos reyes y altos personajes, a presenciar el emocionante (y sospechoso) espectáculo de un descubri-

miento: «Al caer la tarde, fatigados de vagar todo el día por este osario, volvemos a buscar al Director de las Excavaciones, al cual hallamos preparándolo todo para que veamos desenterrar parte de un aposento de una casa de la *Calle de la Fortuna*¹. Esta operación nos conmueve extraordinariamente. Los trabajadores levantan la ceniza con gran cuidado ... ¡A cada instante nos parece que vamos a ver salir un muerto! ... Al descubrir las paredes, brillan a nuestros ojos los vivísimos colores de sus pinturas, que un momento después empieza a amortiguar el contacto del aire ... Aquí sale un mueble, allí una lámpara de barro, ora un ídolo de bronce, ora madera carbonizada, ora trozos de elegantes esculturas. Se diría que la catástrofe fue ayer. ¡Oh frías cenizas del volcán! ¡qué bien habéis guardado vuestra presa al través de tantas edades!. El suelo que se descubre es un precioso mosaico que representa el Nacimiento de Venus. Al limpiarlo se recogen algunas monedas con el busto de Nerón. Mas ¿qué es esto que hallamos en un ángulo del aposento?. ¡Es una cuna de hierro en forma de nave!. ¡Qué horror!. Los operarios remueven el polvo que hay dentro de la cuna, y el Director de las excavaciones, que tiene ya gran práctica en la materia, nos dice palideciendo: — La cuna estaba ocupada; aquí veo huellas de substancias animales ... Pero hacemos mal en horrorizarnos. ¡Aunque este niño no hubiese perecido al empezar su existencia, aunque hubiese vivido cien años, ya habría muerto hace muchos siglos!».

Con este afortunado, sensacional (y casual) hallazgo de tantas cosas juntas en una sola habitación, y precisamente en el mismo día en que él visitaba aquellas ruinas, y ante sus mismos ojos, culmina la visita de Alarcón a las ruinas de Pompeya. El tono de sinceridad con que narra aquel episodio hace sospechar por una parte su excesiva ingenuidad y, por otra parte, la falta de seriedad del director de las exca-

¹ Las excavaciones, suspendidas durante todo el año 1860, se habían reanudado, el 20 de Diciembre de aquel año, en la zona comprendida entre el *Templo de Isis* y las *Termas nuevas*. (Vedi: G. Fiorelli, *Pompeianarum antiquitatum historia*, Vol. III, Neapoli 1864).

vaciones que, aunque Alarcón no lo diga, era a la sazón el famoso Giuseppe Fiorelli. O quizá la falta de seriedad esté en el mismo Alarcón que, como tantos otros viajeros de entonces, no tenían escrúpulos en inventar las más sensacionales aventuras con tal de impresionar la imaginación y la envidia de sus lectores en una época en que la posibilidad de constatar personalmente las cosas lejanas estaba sólo al alcance de muy pocos privilegiados.

Antes de salir de aquellas ruinas pasa a visitar el anfiteatro que se halla al otro extremo de la ciudad, adosado a las murallas. Tenía fresca la lectura de la novela de Bulwer-Lytton y nos dice que « causa instintivo terror el recordar que los habitantes de Pompeya se encontraban reunidos aquí en el momento de la catástrofe ... Y esto sin contar con que se sabe que hasta los temidos reyes de las selvas fueron impotentes ante la furia del Volcán, según lo acreditaron ocho esqueletos de leones, hallados sobre esta arena cuando se levantaron las cenizas ». La noticia es inexacta, pero es bonita; e impresiona. Y esto es lo que Alarcón pretendía.

Terminada la visita, el escritor se sumerge en hondas meditaciones: « Se oculta el sol. Salió esta mañana y se pone ahora, como ha salido y se ha puesto durante 1.800 años, sin hallar a nadie en Pompeya Es de noche. La vida exterior ha desaparecido. Las tinieblas se han apoderado de cielo, tierra y mar. Refugiémonos en lo profundo del alma, donde también reside lo Infinito »¹.

Aquella visita inspiró también a Pedro Antonio de Alarcón un mediocre soneto, fechado en la misma Pompeya en 1861, que dice así:

A POMPEYA

Dies irae

Cuando amanezca el iracundo día
que en la mente de Dios leyó el profeta,

¹ P. A. de Alarcón, *De Madrid a Nápoles*, en *Obras completas*, ed. FAX, Madrid 1954, págs. 1479-87

y al agrio son de la final trompeta
abandone de Adán la raza impía
ora el sosiego de la huesa fría
ora los lares de la vida inquieta,
y pase el Juicio extremo y del Planeta
quede la extensa faz muda y vacía,
no será tan horrendo y pavoroso
encontrar por doquier huellas del hombre
y ni un hombre en campiñas sin en ciudades,
como hoy verte, in vida ni reposo,
desierta y mancillada por tu nombre,
expiar ¡ oh Pompeya ! tus maldades¹.

Emilio Castelar (1832-1899)

Es extraño que Castelar no haya dedicado a Pompeya ningún capítulo de sus famosos *Recuerdos de Italia*. Y ello da motivo a sospechar que ni siquiera llegara a visitarla durante su estancia en Nápoles (o en Parthénope, como él la llama más cultamente), puesto que en el prólogo a la segunda parte de la citada obra² asegura: « Cuando un pueblo, un monumento, un paisaje, han producido honda impresión en mi ánimo, he tomado la pluma y he puesto empeño en comunicar a mis lectores con toda fidelidad esta impresión ». Y no es posible que la visión de las ruinas de Pompeya hubiera dejado de impresionar el ánimo sensible de aquel hombre que, como diría años más tarde su gran admirador Edmondo De Amicis, « è più artista che uomo politico »³.

Sólo incidentalmente la nombra al hablar del Vesubio en el capítulo final de su obra, que está dedicado a *Parthénope*: « truenan sus erupciones como legión de tempestades ... De sus estremecimientos, de sus convulsiones puede quejarse el anti-

¹ P. A. de Alarcón, *ibid.*, pag. 297.

² E. Castelar, *Recuerdos de Italia*, 2ª Parte, 3ª ed., La ilustración española, Madrid 1884.

³ E. De Amicis, *La Spagna*, 9ª ed., G. Barbèra, Firenze 1888, p. 235.

guo habitante de Pompeya y Estabia, incrustado en las frías seculares lavas ».

Y más adelante, al hablar del grandioso panorama del golfo de Nápoles: « hacia la curva central de este grande anfiteatro, primero las ruinas solitarias de Pompeya ... »¹. Ni un solo comentario más le inspiran aquellas solitarias ruinas que probablemente, repito, por el motivo que fuera, no llegó ni siquiera a visitar. A no ser que también a él le ocurriera lo que a Menéndez Pelayo (que visitó Pompeya en el mismo año 1877 en que publicó Castelar sus *Recuerdos de Italia*), el cual no encontraba palabras humanas comparables a la elocuencia de aquellas ruinas.

Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912)

En 1877, como acabo de decir, en un día imprecisado del mes de Marzo, paseó por las ruinas de Pompeya don Marcelino Menéndez Pelayo. Estaba pasando unos días en Nápoles dedicados principalmente a la investigación bibliográfica; pero aún pudo sacar tiempo para visitar detenidamente la ciudad, desde la que envió a su amigo don José María Pereda una *Epístola partenopea* con una detallada relación de sus impresiones y de sus observaciones sobre la misma. Y el equilibrado don Marcelino no puede menos de comenzar aquella *epístola* con un arranque casi lírico: « Hay en el Mediodía de Italia una ciudad que con muy pocas comparte el privilegio de excitar poderosamente la fantasía antes de verla, y de no borrarse jamás de la memoria una vez vista, porque a toda imaginación excede la realidad de sus encantos. Hasta sus dos nombres son dulces y halagüeños, como todo nombre griego. Llamáronla los helenos *Parthenope* (ciudad de la doncella) y *Neapolis* (ciudad nueva) ».

Entre los monumentos que más pronto y más detenidamente visitó estaba el Museo arqueológico alojado, como lo está también hoy, en el soberbio edificio que el Conde de

¹ E. Castelar, *op. cit.*, págs. 378 y 391.

Lemos hizo erigir en 1615 para Universidad de Nápoles. Pero, puesto que no es ni un « artista ni arqueólogo de profesión, sino investigador de rarezas bibliográficas », dice él mismo, se exime de hablar de « los bronce y los mármoles, las pinturas pompeyanas y los mil objetos exhumados en aquellas ruinas, manifestación de la vida clásica en todos sus aspectos; deléitome en recorrer cuanto va indicado, pero con aquel deleite que si es dulce de sentir no es fácil de comunicarse ». Y lo mismo le ocurre al tener que hablar de su posterior visita a las ruinas de Pompeya: « Ayer estuve en Pompeya. Pero de esto vale más callar que decir poco, como de Cartago dice Salustio. Callemos, pues, y admiremos, porque los restos de la antigüedad, y aun de la antigüedad decadente, y aun considerados en una ciudad del todo subalterna, tienen por sí una tan honda y conmovedora elocuencia, que nunca o rara vez puede igualarla, ni aun acercarse a ella, la palabra humana, y más cuando es tan débil y flaca como la mía »¹.

Benito Pérez Galdós (1843-1920)

Gozaba de vasta fama Pérez Galdós por haber publicado ya algunas de sus más famosas novelas y, sobre todo, por haber publicado ya las dos primeras series de sus *Episodios nacionales*, cuando hizo en el otoño del año 1888 su detenido viaje a Italia. Una de sus obligadas metas había de ser, lógicamente, Nápoles y, estando en Nápoles, Pompeya.

Tampoco Pérez Galdós era arqueólogo. Sin embargo, nos ha dejado de las ruinas de Pompeya una estupenda descripción llena de acertadas observaciones. Lo mismo que Alarcón, traía fresca la lectura de la afortunada novela *Los últimos días de Pompeya* (Galdós escribe el título en singular) que E. Bulwer-Lytton había publicado en 1834; pero se ve inmediatamente que, para la visita de aquella ciudad, se había preparado también con otras lecturas más sólidas.

¹ M. Menéndez Pelayo, *Cartas de Italia* (en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, T. V, págs. 326-333), C. S. I. C., Madrid 1942.

A Pérez Galdós aquella ciudad muerta no le parece un sitio lúgubre; antes bien, le parece «relativamente alegre en medio del silencio misterioso que en ella reina». Es, como veremos más adelante, la misma impresión que le causó a Unamuno.

Después de hacer la historia de la destrucción de Pompeya, repitiendo datos más o menos conocidos, y después de subrayar el hecho de que fuera el rey Carlos III quien rescató aquellas ruinas del olvido en que las habían tenido la Edad Media y el Renacimiento, expone así las impresiones de su visita a las mismas:

«No hay otro ejemplo en el mundo de ciudad que pueda admirarse completa en su traza y configuración primitivas. La muerte y sepultura la preservaron de las modificaciones que el tiempo habría hecho en ella. Es una verdadera resurrección de lo antiguo, guardado intacto por la madre tierra, sin que la mano humana lo haya podido desvirtuar. Es como un libro viejo que viene a nuestras manos después de siglos de olvido, revelándonos el espíritu que lo inspiró y la mano que lo compuso. Pompeya nos ha mostrado todos los secretos de la vida romana con mayor exactitud que la literatura ... Ella nos muestra cómo vivían los que fueron nuestros maestros en el derecho, en las letras y en la arquitectura, y que en algunas cosas de la vida nos superaban más de lo que creemos. Ni aun las personas de imaginación poco viva podrán sustraerse, al entrar en Pompeya, al prurito de evocar la vida que ya no existe, a poblar aquellas ruinas con la humanidad que en ellas moró hace diecisiete siglos. Y a veces parece que nos hallamos por obra de la casualidad en aquellas calles y plazas, y que los habitantes se han ido de paseo y que regresarán antes que nosotros demos la vuelta grande a la ciudad. Esta aparece completa, en algunas partes nueva, pues la catástrofe ocurrió cuando aún no había concluído la restauración de los defectos causados por el terremoto del 63 Los techos de todos los edificios han desaparecido casi totalmente. Es una ciudad, por decirlo así, destapada».

Y esta constatación trae a la mente de Galdós, aunque no lo dice, el recuerdo de *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara: «Parece que algún demonio le ha levantado de una vez y en un

solo movimiento todos los techos, a fin de que se vea bien lo que dentro hay Como antes he dicho, al recorrer el foro y las calles principales, parece que reviven ante nuestros ojos los habitantes de la ciudad muerta, que los encontraremos a la vuelta de cada esquina o que los veremos asomados a las puertas de sus casas. El alma de aquella ruina surge en la mente y en el corazón del viajero. A pesar de ser un sepulcro desocupado, Pompeya no es lúgubre. No sé si en todos los viajeros producirá la misma impresión; pero a mí me pareció una ciudad relativamente alegre en medio del silencio misterioso que en ella reina. Hay trozos que no parecen ruinas, más bien semejan edificios en construcción, interrumpidos por haberse declarado en huelga los arquitectos, aparejadores y albañiles En todos los sitios de la ciudad encontramos puntos de vista de admirable belleza. Los trozos de arquitectura jónica, las columnas truncadas del foro, los templos sin techo, las hileras de casas forman decoraciones majestuosas, en cuyo fondo se destaca orgulloso y siempre amenazante el Vesubio ... Lo más notable de estos edificios, y lo que constituye su importancia desde el punto de vista artístico es el decorado. Por Pompeya conocemos la pintura antigua casi tan bien como la del propio Renacimiento. A la circunstancia, para el arte feliz, de haber estado la ciudad sepultada durante toda la Edad Media, debemos la conservación de los curiosísimos frescos decorativos que guarda hoy el Museo de Nápoles. Estos tesoros se habrían seguramente perdido sin la erupción. Lo que hubieran destruido los hombres lo ha conservado un fenómeno físico que resulta providencial para la historia del arte Dentro de las casas el aspecto de ruina es más triste que en las calles, pero dentro y fuera todo está inundado de luz. Cómo repercuten los pasos del viajero en aquella soledad augusta, es cosa difícil de describir. Entre las casas más notables se visitan la del *Citarista*, la del *Poeta trágico*, en la cual coloca Bulwer la morada de Glauco en su célebre novela *El último día de Pompeya*; la de *Pansa*, la de *Sallustio*, la de *Diómedes*, las Termas y otras que por ciertas particularidades, que dan a conocer su destino, están cerradas para las señoras».

Y pasa a describir la famosa *Casa de Diómedes*, una de las primeras que se descubrieron y en cuyos desaparecidos jardines, convertidos en huerto por el solitario guardián de aquellas ruinas, ya el padre Andrés había tenido ocasión de comer durante su visita a la ciudad un poco de melón: «la casa de Diómedes, situada fuera de las puertas de la ciudad, en la *Via de las Tumbas*, es de las más célebres por las espantosas huellas de la catástrofe que en ella se encontraron. En un subterráneo de dicha casa aparecieron dieciocho cadáveres de mujeres y niños, que buscaron allí refugio contra la lluvia de cenizas, encerrando consigo abundantes provisiones de boca, y allí perecieron asfixiados. Los cuerpos, cuyas formas quedaron estampadas en la ceniza que los envolvió durante diecisiete siglos, aparecieron en postura de dolor y desesperación, la cabeza velada, los brazos en torsiones violentas. En la puerta del jardín se encontró el cadáver del que se cree dueño de la casa, la llave en la mano, y a su lado un esclavo, que llevaba el dinero y los objetos de valor. El pequeño museo que existe a la entrada de la ciudad por la parte marina contiene vaciados en yeso de estos cadáveres, obtenidos por un procedimiento que consiste en utilizar cuidadosamente los moldes de ceniza. Vense allí algunas de las mujeres de la casa de Diómedes, un soldado que parece haber estado de guardia en la puerta de Herculano, un perro, caballos (sic) y multitud de objetos. Todas las obras de arte han sido trasladadas al Museo de Nápoles para su perfecta conservación»¹.

Describe Galdós a continuación este museo, subrayando también él su construcción, con destinos diversos, por los Virreyes españoles Duque de Osuna y Conde de Lemos.

Se podrá objetar que todas estas descripciones y relaciones de viajes (como las de la mayor parte de otros ilustres escritores que han visitado Pompeya y han hablado de ella) no son en realidad verdaderas creaciones literarias. Es cierto; pero sabemos que, desde los tiempos más remotos, la crónica

¹ B. Pérez Galdós, *Viaje a Italia: Pompeya* (en *Obras completas*, T. VI págs. 1642-1646), Aguilar, Madrid 1951.

y hasta las mismas relaciones epistolares, cuando se han escrito con real efusión del alma y con controlada disciplina artística, han sido siempre consideradas como auténtica literatura.

Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928)

Ha sido Blasco Ibáñez el escritor español que más ampliamente ha hablado de Pompeya y el primero, por no decir el único, que ha utilizado el escenario de sus ruinas como fondo de una acción novelesca. Habla de ella en dos de sus obras más conocidas: *En el País del arte*, publica en 1896, y *Mare nostrum* que vio la luz el año 1918.

El fecundo y famoso novelista (en su tiempo, el escritor español más leído en el extranjero) vino por primera vez a Italia en 1895 huyendo de una de las muchas condenas que, por sus actividades de agitador, pesaron sobre él durante toda su juventud. Estuvo en Italia tres meses. Recorrió la Península desde el Norte hasta Nápoles; y fruto de aquellos viajes fue su libro *En el País del arte* que contribuyó no poco a la difusión de su fama de escritor fuera del ámbito provinciano de Valencia.

Con el título de *La ciudad resucitada* dedica a Pompeya tres capítulos de dicho libro¹. Habla en el primero de la honda emoción que en su alma despertó su anhelada visita a las famosas ruinas; y hace a continuación la historia de las mismas y la de su descubrimiento: «Ante mí tenía un camino tortuoso orlado de pinos y álces, que se enroscaba por las sinuosidades de una colina de lava cubierta de viñas. Por allí se llega a Pompeya, la ciudad resucitada. Y con las piernas temblorosas por la emoción, me lancé adelante, casi corriendo, por entre grupos de familias inglesas y alemanas, correctas, enguantadas, elegantes, como si fuesen a una recepción. Corría deseoso de llegar como si temiera morir antes de ver en forma real aquellas maravillas tantas veces contempladas en los libros. Y mientras seguía jadeante las revueltas del her-

¹ V. Blasco Ibáñez, *En el País del arte* (en *Obras completas*, T. I, págs. 189-197), Aguilar, Madrid 1946.

moso camino, bañado por un sol primaveral que se filtraba entre el ramaje, trazando arabescos de oro y de sombra sobre el suelo polvoriento, toda la historia de la ciudad desplegóbase rápidamente en mi memoria ».

Y después de repetir algunos datos históricos más o menos inexactos, que habían dado ya otros varios escritores, exclama: « ¡ Cómo describir toda esa ciudad que surge de repente más nueva e interesante aún de lo que uno se imagina al leer los relatos de anteriores viajeros !. ¡ Cómo contener la imaginación tantas veces exaltada por las informes ruinas del Foro romano, que cuestan trabajo reconstruir, si aquí en Pompeya, la vida paralizada durante siglos, late aún como en los tiempos de Augusto y resucita completamente el mundo antiguo !. Es imposible ver en Pompeya unas ruinas. Es aún la ciudad del primer siglo días antes de la erupción, en la que entran por arte mágico los hijos de la edad moderna ... Cuando se entra en la ciudad, cuando se pierde uno en su red de calles, la exclamación de asombro es continua: se cree caminar envuelto en el romano manto, con toda la majestad de un ciudadano latino o la ligereza de un marino griego Al pasear por estas calles, que repiten el eco de los pasos como las avenidas de un cementerio, no se siente, sin embargo, la soledad. Todo un mundo fantástico, pero animado y brillante, pulula en el interior de estas casas con las paredes hermoeadas por los frescos y los pavimentos de mosaico, donde en otro tiempo se posaban los desnudos pies de las hermosas pompeyanas, y ahora, ¡ ay !, corretean verdes y panzudas lagartijas, eternas señoras de las ruinas. El umbral en cada casa revela su destino. Las de los ciudadanos tenían las puertas de dos hojas con el umbral liso. Los establecimientos, que eran casi la mitad de Pompeya, tenían las puertas corredizas, y el umbral conserva todavía la ranura sobre la que resbalaban las maderas. Era un pueblo alegre »

Y para demostrarlo ahí están las abundantes casas de bebida y todos esos oscenos símbolos que adornan las calles y las casas.

En el segundo capítulo, Blasco Ibáñez se pone, y nos pone, a merced de « la Imaginación, que tan fecunda se mostró con Bulwer Lytton, el autor de *Jone o los últimos días*

de Pompeya, y con su venia vamos a recorrer la ciudad como era en los tiempos de Augusto ».

A la férvida imaginación del novelista no le cuesta ningún trabajo situarse en aquel mundo tan inmediato en el espacio y tan alejado en el tiempo; y, pasmado de la obsesionante licenciosidad que en todas partes encuentra, entra en una casa cualquiera: « Allí nos espera el dueño, envuelto en su manto de blanco lino, y nos hace sentar en sillas de tijera con pupúreos almohadones, sin fijarse en las miradas escandalizadas que nosotros, como bárbaros extranjeros, posamos en la lámpara en forma de ... Hablamos de lo que hace Augusto, el divino César; de los últimos epigramas sobre su sistema de acariciar a Livia, de cuanto se murmura en el Foro romano sobre la corrupción de los patricios y la bestialidad creciente del populacho; y al fin, como tú, ¡ oh lector !, y yo tenemos cara de personas decentes, incapaces de abusar de la hospitalidad ni gustar la fruta del cercado ajeno, el pompeyano, en un arranque de confianza, quiere mostrarnos toda su casa, donde vegetan las mujeres como orientales odaliscas y sólo tienen entrada los parientes más allegados ».

Pero Blasco Ibáñez no puede irse de Pompeya sin sacar de su *faretra* alguna de sus anticlericales saetas; y la visita al templo egipcio de Isis le da ocasión para dispararla: « Por desgracia, la catástrofe que enterró a Pompeya no dio tiempo para dejar las cosas en regla, y al excavar los restos del templo de Isis se han visto las articulaciones de la estatua, y aún puede subirse hoy por la escalerilla secreta que conduce al hueco pedestal de la estatua, donde se agazapaban los ayudantes del templo para tirar de la cuerda de los milagros. *Nihil novum sub sole* ».

El tercer capítulo le sirve para describir una vez más las indecencias de Pompeya en cuya visita le preceden « unos cuantos alemanes y tres curitas italianos »; y le sirve también para decir que « los que claman contra la corrupción jamás vista de este siglo podían dar un vistazo a las costumbres de hace dieciocho siglos que se revelan aquí milagrosamente ».

Termina este último capítulo describiendo la trágica agonía de algunos habitantes de Pompeya, que los vaciados en yeso han plasmado de modo impresionante. La que más lo

conmueve es la del soldado cumplidor de su deber hasta en la muerte: « Pero de todas las tragedias que se desarrollaron en el seno de la gran catástrofe y que la lava ha revelado después de ocultarlas tantos siglos, la más conmovedora es la del centinela que guardaba la puerta por donde se sale a la vía de los sepulcros. Al practicarse las excavaciones por este lado de la ciudad se encontró dentro de la garita de piedra al legionario romano, firme en su puesto, apoyado en la lanza, con el escudo a los pies y la visera del casco sobre los ojos. En el sitio donde se hallaba tenía enfrente el Vesubio. Veía escaparse el infierno por aquella cumbre circundada de truenos y relámpagos; bajar por las laderas y aproximarse serpenteando los ríos de lava; huir a la gente que pasaba ante él loca de terror; caer del cielo lóbrego una lluvia de cenizas, que primero les cubría los pies, después las rodillas, luego el pecho, y poco a poco enterraba la ciudad. Pero la consigna le mandaba permanecer en su puesto guardando la puerta; no podía moverse mientras no vinieran a relevarle, y allí murió, sin que se rebelara el instinto de conservación, olvidado de sus jefes, con la tranquilidad del que cumple con su deber, para surgir siglos después entre la removida tierra, siempre en pie y sereno (sic), como buen legionario romano. Se comprende que soldados así conquistasen el mundo ».

Todo esto no será cierto, pero es bello e impresiona la fantasía. A Blasco Ibáñez le bastaba.

Vuelve a hablar de Pompeya Blasco Ibáñez muchos años más tarde, en su novela *Mare nostrum* inspirada en la primera guerra europea. La escribió en París en los últimos meses del año 1917; y es inútil añadir que, como en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, muestra declaradamente sus simpatías aliadófilas. El pretexto para introducir a Pompeya en esta novela de guerra es el siguiente:

Con motivo de una avería que ha tenido su barco a la entrada del puerto de Nápoles, el capitán Ulises Ferragut, aprovechando su forzada estancia en esta ciudad, decide ir a visitar Pompeya que ya había visto diecisiete años antes pero en medio de un tropel de turistas. En cambio, « siempre, al acordarse de Pompeya, había formulado el deseo de volver a verla solo, absolutamente solo, para recibir una impresión

directa de la vida antigua ». La ocasión ideal se le brindaba ahora que la guerra mundial había ahuyentado de la ciudad a los turistas. « La soledad tantas veces deseada para su segunda visita le salió al encuentro. La ciudad muerta no tenía otros ruidos que el aleteo de los insectos sobre las plantas, que empezaba a vestir la primavera, y el correteo invisible de los reptiles bajo las capas de hiedra. En la Puerta Herculana, el guardián del pequeño museo (Blasco Ibáñez había olvidado ya que el museo está junto a la Puerta Marina, y no junto a la Herculana) dejó que Ferragut examinase en paz los vaciados de los cadáveres seculares; varios pompeyanos de yeso en la actitud del terror en que los había sorprendido la muerte. No abandonó la silla para molestarle con sus explicaciones; apenas levantó los ojos del diario que tenía delante. Le absorbían las noticias de Roma, las intrigas de los diplomáticos alemanes, la posibilidad de que Italia entrase en guerra. Luego, en las calles solitarias, el marino tropezó con la misma preocupación. Retumbaban sus pasos bajo la luz del sol con una sonoridad igual a la de los subterráneos de huecas tumbas. Al detenerse, renacía el silencio: Un silencio de dos mil años, según pensaba Ferragut. Y en este silencio antiguo sonaban voces lejanas con la violencia de una agria discusión. Eran los guardianes y los empleados de las excavaciones, que, faltos de trabajo, gesticulaban y se insultaban en sus asientos de veinte siglos, profundamente separados por el entusiasmo patriótico o el miedo a los horrores de la guerra. Ferragut, con el plano en la mano, pasó antes estos grupos, sin que nadie se levantase para guiarlo. Durante dos horas pudo creerse un vecino de la antigua Pompeya que había quedado solo en la ciudad en un día de fiesta dedicado a las divinidades campestres. Su mirada iba hasta el último extremo de las rectas calles, sin tropezar con personas ni cosas que le recordasen los tiempos modernos. Pompeya le pareció más pequeña en esta soledad. Era un cruzamiento de vías estrechas con altas aceras pavimentadas de bloques poligonales de lava azul ... ».

Y continúa el escritor describiendo de nuevo la ciudad tal como iba presentándose a los ojos del solitario visitante.

« Cansado de su excursión por la muerta ciudad, Ferragut se sentó en un banco de piedra, entre las ruinas de un tem-

plo ... Un ruido de pasos hizo levantar la cabeza al marino. Dos señoras marchaban precedidas por un guía. Eran de alta estatura y andar firme ... Las dos miraron con inquietud a este hombre que surgía inesperadamente entre las ruinas ... Su primer movimiento fue de retroceso; pero el guía continuó impasible su camino, y acabaron por seguirlo ... ».

Este fue, entre las ruinas de Pompeya, el primer encuentro del marino español con la espía alemana Freya, que sería bien pronto su gran amor y, más tarde, la causa de su naufragio y de su muerte:

«Al seguir el muro exterior del jardín (de la casa de Pansa), Ferragut encontró a las dos señoras. Contemplaban las flores a través de los barrotes de una puerta. La más joven expresaba en inglés su admiración por unas rosas que balanceaban su púrpura en torno del pedestal de un viejo fauno. Ulises experimentó un irresistible deseo de mostrarse intrépido y galante. Quiso interesar a las dos extranjeras con un homenaje teatral. Sintió esa necesidad de llamar la atención con algo gallardo y atrevido que agita a todo español lejos de su patria. Con agilidad de trepador de arboladuras, salvó de un salto la tapia del jardín. Las dos señoras dieron un grito de sorpresa como si presenciasen algo inaudito ... La más joven sonreía mirando a la tapia, y al reaparecer sobre ella el capitán, casi palmoteó de entusiasmo, como si celebrase una arriesgada suerte de gimnasia. El marino las creía inglesas y habló en su idioma al entregarles las dos rosas que llevaba en la mano. Eran unas flores como todas, nacidas en una tierra igual a las otras tierras; pero el marco de las tapias milenarias, la vecindad de los cubículos y *tabernae* de la casa edificada por Pansa en tiempo de los primeros Césares, les daban el mismo interés que si fuesen rosas de dos mil años, milagrosamente conservadas ... »¹.

Es ésta, como hemos dicho, la primera, y creo que la única vez que aparece Pompeya en la literatura española como escenario de un episodio novelesco.

¹ V. Blasco Ibáñez, *Mare nostrum* (en *Obras completas*, T. II, págs. 1070-1073), Aguilar, Madrid 1946.

Miguel de Unamuno (1864-1936)

Estaba Unamuno en la flor de sus años mozos cuando fue a visitar Pompeya. Tenía sólo venticinco. Hacía poco que había acabado sus estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid y traía frescos sus estudios de literatura latina y la lectura de su poeta italiano predilecto: Leopardi. Era el verano del año 1889.

En la relación que hizo de aquella visita a Pompeya, y que es uno de sus primeros escritos (publicado en el periódico *El Nervión*, de Bilbao, tres años más tarde, en 1892) se advierte ya el inconfundible estilo literario de Unamuno, reflexivo y doctoral. Pero no hay en el Unamuno que contempla aquellas ruinas ningún sentido de angustia ni de horror ante las tenebrosas fuerzas, ante el ciego poder de la naturaleza, que es capaz de destruir en un instante con tremenda indiferencia millares de vidas humanas. La muerte, dice Unamuno, es sólo un accidente de la vida. Y un himno a la vida es el sol esplendoroso que señorea sobre las ruinas de Pompeya. Pero dejemos la palabra al gran escritor de cuyo nacimiento se conmemora este año el primer centenario:

« POMPEYA (divagaciones)

Cada vez que releo el inolvidable canto a la retama (*La Ginestra*) de Leopardi, brotan buriladas en mi memoria las ruinas de Pompeya, que tendidas al pie del exterminador Vesubio toman el ardoroso sol de Nápoles.

El 29 de agosto del año 79 de la era cristiana, una erupción del Vesubio sepultó bajo ceniza y lava a Pompeya, Herculano y otras ciudades situadas sobre el golfo de Nápoles.

El año 1689 se hallaron los primeros despojos de Pompeya, en 1775¹ se empezaron las excavaciones, y de 1812 a 1814, reinando Murat en Nápoles, se hicieron trabajos para

¹ Las excavaciones no comenzaron en 1775 sino en 1748, como ya hemos dicho al principio.

descubrirla como a *esqueleto que avaricia o piedad devuelve al día*¹.

Mil ochocientos diez años después de haberse asentado la soledad de Pompeya, en julio de 1889, visité sus ruinas...

Un pícaro cochero parlanchín, un tal Genaro, nos llevó de Nápoles a Pompeya, costeando el golfo y haciéndonos tragar polvo caliente. Atravesamos San Giovanni, Pórtici, Resina, Torre del Greco y Torre Annunziata, cinco pueblos que forman una larga calle, donde hormigean al sol gentes semidesnudas y se secan flecos de macarrones empolvados y llenos de moscas.

Cuando entramos en las desiertas calles de Pompeya llovía a chaparrones sol, que caldeaba las ruinas y nuestras cabezas.

Entramos por el puerto, en un tiempo bullicioso, hoy callado y en seco. Porque Pompeya era ciudad costera, pero las cenizas del Vesubio han retirado los límites del mar, y hoy hay una tiradita de Pompeya a la playa del golfo.

Pompeya, con sus desiertas calles, sus casitas sin techo caldeadas por el sol y su soledad tan llena de luz, no me pareció triste.

Cuentan que al visitarla Walter Scott, repetía: *The City of the Death!*. ¡La ciudad de la muerte!

Yo no pude representarme allí la muerte, ni evocar el horror de aquel día de la catástrofe.

En donde el sol reina como soberano absoluto parece que el hombre no es nada, que allí todo queda absorbido en la luz y el calor santos, que allí los dolores deben de ser dolores agudos y pasajeros, dolores que matan, no dolores que atormentan. El mismo sol que da vida mata con sus flechas de oro, hierde y cura, lleva en la acerada punta de sus saetas el veneno y el cauterio.

La esplendidez del cielo infunde sentimiento de universal y serena indiferencia, indiferencia olímpica, no hipocondríaca,

¹ Los versos de *La ginestra* de Leopardi, que tan bellamente traduce aquí Unamuno, dicen textualmente: *Pompei, come sepolto | Scheletro, cui di terra | Avarizia o pietà rende all'aperto.*

y allí, comparando Leopardi la destrucción de Pompeya a una manzana que cayendo del árbol aplasta un hormiguero, pudo decir que no tiene más cuidado del hombre que de la hormiga la Naturaleza, madre en el parto, en el querer, madrastra.

En Pompeya topa el visitador curioso por todas partes huellas de la vida desenfrenada, símbolos de su perpetua renovación, desnudeces humanas, pinturas murales de una obscenidad extrema. Se ostentaba, con todo el soberano descaro que le daba el sol, la desvergüenza de la vida en aquel ocaso del paganismo.

Allí se mostraba el hombre desnudo y tostado por el sol ardoroso, a su luz esplendente, lleno de fango, como hecho de él.

En un tiempo, frente al pebetero del Vesubio, se elevó el pebetero a Venus, la madre de la vida. El ara de los sacrificios está solitaria, pero no fría. No acude el hombre a sacrificar en ella a la Belleza y al Amor, pero Apolo Febo la enciende día por día, con sus rayos que dan vida y muerte. En aquella ara se calientan al beso de Apolo las lagartijas, que también aman, y acaso allí, en los crepúsculos del estío, celebren los insectos sus misterios, mientras humea el ara del Vesubio, que inciensa al Sol Padre con el fuego que de él sacó la Madre Tierra al desprenderse de su seno.

Al cadáver de Pompeya le han despojado de sus preseas, que han sido almacenadas en el Museo de Nápoles. Ni frescos murales, ni muebles, ni objetos de uso doméstico quedan en las desiertas casas, en cuyos más íntimos rincones se asienta el sol.

¿Quién piensa en la muerte como acostumbramos pensar en ella, como algo lóbrego, frío y oscuro, allí, donde a las ruinas rodea una huerta frondosísima y las contemplan con pagana serenidad el cielo purísimo y el mar que baña a los pies a Capri, a Castellammare y a Sorrento?

Las casas son muy pequeñas, con patio e *impluvium* todas. ¿Para qué querían grandes casas aquellos hombres que tenían por techumbre el cielo, por luz el sol y por hogar la plaza?

Aun así y todo, se comprende la melancolía, pero una melancolía olímpica, a la vez resignada y arrogante, llena de luz y de armonía. A aquellas ruinas corresponde un cantor como Leopardi, que contemplando a través de las mochadas

columnas del templo la bipartida cúspide del Vesubio, que aún amenaza a las esparcidas ruinas, la noche secreta en que corre el fulgor de funérea lava por los vacíos teatros, por los templos deformes, por las destrozadas casas, se vuelve a la olorosa retama contenta del desierto, al que consuela con su perfume, y le recuerda cómo morirá inclinando al hado su inocente cabeza sin creerse inmortal.

Contemplando las ruinas de Pompeya y frente a ellas su verdugo que lanza bocanadas de aliento de la Madre Tierra, se siente que es la muerte un accidente de la vida, como en la desolada campiña romana, junto a las ruinas que se tienden al pie de los montes sabinos, se oye cantar a la cigarra la eternidad de la vida y lo vano de la gloria »¹.

Rubén Darío (1867--1916)

Menos aún que a Unamuno inspira ideas de tristeza o de melancolía Pompeya al gran poeta nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), de quien no me ocuparé detenidamente aquí por no ser él español, aunque tan cordialmente vinculado esté a la literatura española. A Rubén Darío, que visita Pompeya en el otoño del año 1900, en la plétora epicúrea de sus años todavía jóvenes, la visión de aquellas ruinas le arranca esta exclamación: « ¡Cuán bella sería una fiesta en la Pompeya antigua exhumada, fiesta dirigida por un poeta rico, por un D'Annunzio millonario, en donde se hiciese, por un día siquiera, por un día y una noche, renacer el viejo vivir de los maravillosos tiempos de la gloriosa Roma! ... »².

Y no mucho más melancólicas son sus consideraciones « en el *Museo borbónico*, que encierra toda la resurrección pompeyana: vasos, ánforas, lacrimatorios, tinteros, estiletes, lámparas, candelabros, buclíneos *speculums*, en cuya agua muerta

¹ M. de Unamuno, *Notas de un viaje a Italia: Pompeya* (en *Obras completas*, T. I, págs. 835-840), Afrodisio Aguado, Madrid 1951.

² Rubén Darío, *Evocaciones artísticas: Vida antigua pompeyana* (en *Obras completas*, T. I, p. 649), Afrodisio Aguado, Madrid 1950.

parecen aún flotar, como extraños lotos, los rostros de las patricias que en ella se contemplaron »¹.

Quizá, efectivamente, la primera impresión que produce Pompeya no sea de tristeza, ni siquiera de maravilla; tan próximo a nuestro cotidiano vivir nos parece el cotidiano vivir de aquella ciudad. Les falta a sus ruinas aquel seudovirgiliano *llanto de las cosas* de que tanto gustaron los románticos y los posrománticos. Ni tampoco lloran los caminos de Pompeya, como los de la bíblica Sión, porque no haya quien acuda a las solemnidades. Pero tiene aquella ciudad, y trasciende a poco que uno se familiarice con ella, otra tristeza más honda: la que debió de experimentar el legendario abad Virila al despertar de su sueño de siglos; la que experimentarán un día, si las predicciones de la ciencia se cumplen, los astronautas que, después de siglos de invernación, regresen a la tierra, de sus viajes interestelares, y se encuentren con los paisajes que les fueron familiares, y quizá con sus ciudades y con sus casas, pero no encuentren de sus seres queridos más que las tumbas o, a lo más, los cadáveres momificados.

Pío Baroja (1872-1957)

El gran novelista vasco, que, según él mismo dice, debió de estar en Nápoles « el año 23 de este siglo »², nos ha dejado dos obras escritas con retazos de recuerdos de aquel viaje: *El laberinto de las sirenas*, publicada en 1924, y *Ciudades de Italia*, que apareció en 1949.

Sería inútil buscar en la obra de Baroja ningún recuerdo ni ninguna impresión sobre Pompeya porque no debió de visitarla; y él no sabía escribir de lo que no hubiera visto con sus propios ojos. Es bien conocida su aversión a todo lo que en la historia o en el arte pudiera sonarle a énfasis; y de Pompeya quizá hasta el nombre mismo le pareciera enfático.

¹ Rubén Darío, *Diario de Italia: Nápoles* (en *Obras completas*, T. III, p. 601), Afrodisio Aguado, Madrid 1950.

² P. Baroja, *Ciudades de Italia: Nápoles* (en *Obras completas*, T. VIII, p. 781), Biblioteca Nueva, Madrid 1952.

A su amigo Recalde de *El laberinto de las sirenas*, es decir a Pío Baroja, « Nápoles le interesaba más que los demás pueblos italianos, no por el mar, ni por el Vesubio, ni por Pompeya, ni por los monumentos, ni siquiera por la canción de Santa Lucía; Nápoles le interesaba desde un punto de vista étnico, antropológico ... Por otra parte, ni Recalde ni yo teníamos grandes motivos para sentir entusiasmo por el paisaje y los recuerdos clásicos. Creo que ni él ni yo llegamos en nuestra infancia más que a saludar, desde lejos, las primeras nociones de latín; en la Historia antigua no estábamos más adelantados »¹.

Julio Camba (1882-1962)

Una visión nueva de Pompeya nos da, a través del fino humor y de la suave y amable ironía que caracteriza sus escritos, el infatigable viajero gallego Julio Camba. En las *Aventuras de una peseta*, uno de sus más deliciosos libros, dedica un capítulo a Pompeya, a la vida antigua pompeyana, que compara con la de la Nápoles actual. Lo titula, en efecto, *Nápoles y Pompeya*; y dice así:

« Pompeya explica Nápoles. Nápoles explica Pompeya. Más importante que el paganismo, que el cristianismo, que el industrialismo, que el socialismo y que todo, se ve que es el clima. Paseándose por las calles de Pompeya uno se las imagina, igual que las de Nápoles, llenas de gente y de griterío. En Londres, la calle es algo así como una vía ferroviaria por donde las gentes se trasladan de un sitio a otro. En París, con sus anchas aceras y sus vistosos escaparates, constituye más bien un paseo. En Nápoles es una prolongación de la casa. La calle inglesa es para andar; la francesa para pasear; la napolitana para estar.

— No hay medio de dar un paseo por estas calles — suele exclamar en Nápoles el extranjero indignado.

Y es que la calle napolitana le pertenece por entero al vecino, quien saca a ella su silla y se instala allí como un

¹ P. Baroja, *El laberinto de las sirenas* (en *Obras completas*, T. II, págs. 1168 y 1171), Biblioteca Nueva, Madrid 1952.

inglés puede instalarse en su *club*. Una tienda en Nápoles no es nunca más que una trastienda, en donde se guardan las mercancías. Las transacciones se hacen siempre al aire libre. La verdadera tienda está en la calle.

Y así también era indudablemente en Pompeya. Las casas pompeyanas no tienen apenas ventanas ni puertas. Sus habitaciones eran pequeñas y oscuras a pesar de la riqueza que había en la ciudad. Indudablemente, los pompeyanos se pasaban la vida en la calle, como se la pasan hoy los napolitanos. En vez de rezarle a la Madona, adoraban a Júpiter o a Venus; pero yo estoy seguro de que el paganismo pompeyano se parecía más al cristianismo napolitano de lo que el cristianismo napolitano se parece al cristianismo de Munich o al de Liverpool. En el museo de Pompeya he visto los restos de un conejo que una familia había comenzado a comer allí hace veinte siglos, cuando sobrevino la gran catástrofe, y así como en Nápoles, cuando una mujer sale de su casa, le ruega a la Madona que cuide de los *spaghetti*, no me extrañaría nada el saber que, en Pompeya, el guiso de aquel conejo había sido hecho bajo los auspicios de Mercurio.

Entre Nápoles y Berlín o entre Nápoles y Nueva York yo veo una diferencia fundamental. Entre Nápoles y Pompeya no me imagino, en cambio, más que diferencias accidentales. Sobre Pompeya ha caído un torrente de lava. Sobre Nápoles ha caído el cristianismo, han caído los españoles, ha caído el cólera, ha caído la civilización industrial ... Pero, al cabo de tantos siglos, resulta que el clima es el mismo y que la vida tiende a tomar las mismas formas. Los napolitanos son unos pompeyanos pobres que tocan la mandolina en vez del sistro, que van medio desnudos en vez de ir medio vestidos, que le rezan a la Madona en vez de adorar a Venus, que no tienen termas y que, en lugar de opinar sobre la cosa pública en el foro, opinan en aquellas galerías de Umberto Primo que parecen una estación de ferrocarril »¹.

Las *Aventuras de una peseta* fueron publicadas en 1923.

¹ J. Camba, *Aventuras de una peseta*, Espasa-Calpe (Colección Austral, 4ª ed.), Buenos Aires 1948.

Ramón Gómez de la Serna (1888-1962)

Durante sus largos meses de permanencia en Nápoles, allá por los años 1925 y 1926, el fecundo y original Ramón Gómez de la Serna escribió una novela de toros — *El torero Caracho* — y, prefiriendo lejanías geográficas, temporales y espirituales para sedimentar impresiones y fijar recuerdos, hubo de esperar hasta su regreso a España para escribir, en 1928, su novela napolitana: su famosa y cerebral novela *La mujer de ámbar*. Habla en ella de los trágicos amores del español Lorenzo y de la napolitana Lucía. No creo que, aparte de los genéricos recuerdos y de algún episodio secundario, haya en ella nada de autobiográfico. Al menos, los que tuvieron amistad con él aquí, en Nápoles, no lo recuerdan.

El autor evoca varias veces en esta novela, incidentalmente y siempre de paso, a Pompeya que, para él, es sólo un accidente geográfico e histórico — luminoso y patéticamente alegre — de Nápoles. Dice en el *Prólogo a la tercera edición* publicada en Buenos Aires en 1943: « En Nápoles escribí una novela de toros — *El torero Caracho* — y en Madrid, al llegar, esta novela napolitana ... Me interesa el hecho de esta publicidad porque no quise hacer un simple relato, ni confeccionar una historia más o menos amena, ni crear una ficción con simbolismos y cariatides, sino aprovechar la novela para evocar al inolvidable y eternal Nápoles, que a veces toma apariencias de mortal y entra en ruina sólo para exaltar más su supervivencia, su encanto imperecedero, su voluptuosidad inagotable, que estruja el corazón con goce melancólico y ardiente, con un supremo « algo » que no es su golfo azulino, ni sus grutas transparentes, ni su volcán donjuanesco, ni su Pompeya que ríe y vive en idilio perpetuo en medio de su derrumbamiento, sino algo tan particular y tan suyo, que hace vivir en la escondida tratoría el averno y el cielo, lo angélico y lo humano, lo de antes y lo que vendrá después, más el más desgarrador no querer morir que he conocido ».

En Nápoles todo lo actual ha sido ya antiguo según Gómez de la Serna; y, así, hasta « aquellas prostitutas, a mitad de camino hacia las afueras, eran las prostitutas de

Pompeya ... ». Y « ya no le cabía duda. Lucía representaba a la ciudad » (a Nápoles y a Pompeya). « Ella se desconcertaba muchas veces ante sus dichos y preguntas. ¿Sabes lo que me parece cuando te veo? — decía al verla llegar —, pues que tú has sido enterrada varias veces por la lava. El deseo de la tierra es la causa de las erupciones que siempre buscan mujeres a quienes hacer la caricia avasalladora de la muerte. — Pues yo te juro que nunca fui sepultada en lava ... Hay cosas que no se olvidan ... En cambio, de lo que sí estoy segura es de que bailé alguna vez en el templo de Isis ... — ¿Quieres que vayamos a Pompeya para que repitas tu baile sobre el mismo altar en que bailaste entonces? — No, porque en Pompeya siento deseos de suicidarme ... Ya sabes que detrás de sus tapias se podría hacer un cementerio de suicidas ... Allí se siente lo inútil de vivir y se siente el deseo de no haber existido nunca, ya que alguna vez hay que morir ... »

Y estos deseos de suicidarse que siente Lucía en Pompeya los pone en práctica aquella « mujer de ámbar » precisamente en la escena última de esta cerebral y refinada novela; en el día de su boda con el español Lorenzo: « se dirigió al balcón y abriéndole se precipitó en el abismo. Los que esperaban la salida de la novia lanzaron un grito unánime al ver aquella mujer de gasa que caía como globo quemado ... »¹.

Adriano del Valle (1895-1956)

Una de las producciones mejores de este neobarroco poeta sevillano, conceptista y culterano, entonado y elegante, son sus estupendos *Sonetos a Italia* publicados en su Libro de poemas *Arpa fiel* en 1942. Entre ellos figura este bello:

A Pompeya

La lumbre en el Vesubio incinerada,
ave fénix, renace en fumarolas,
apaga lagartijas y amapolas

¹ R. Gómez de la Serna, *La mujer de ámbar* (en *Obras completas*, T. I, págs. 1389, 1401, 1447-48 y 1504), Ed. AHR, Barcelona 1956.

y enciende la retama encandilada.
 Pompeya, en su triclinio reclinada,
 tan cerca está del fuego y de las olas
 que rueda el capitel al rompeolas
 y cuaja en sal su impronta calcinada.
 Al paisaje la luna le restaura
 su ceniza y su luz, su débil aura,
 donde el mármol perenne se derrumba.
 La mariposa enfrena un giro lento
 de ecuestre flor, montada sobre el viento
 que en despeñada soledad retumba¹.

Agustín de Foxá (1906-1959)

Diplomático, poeta, dramaturgo y novelista, Agustín de Foxá gozó y goza todavía de una vasta popularidad entre la intelectualidad española no sólo por su obra literaria sino también, como le ocurría a Quevedo, por el abundante anecdotario relacionado con su original personalidad y con su ingenioso temperamento. Fue un enamorado de Italia y de la cultura romana. Y ellas le inspiraron sus *Poemas a Italia*, que publicó en 1941 con esta dedicatoria: « A Italia, que, como las cosas demasiado hermosas, me ha producido hasta el dolor ». Entre ellos está el *Poema de Nápoles* y en él esta rápida evocación de Pompeya:

« Pompeya estaba en la ceniza intacta
 Bajo la tierra, con su circo abierto,
 Sus amorcillos de oro en rojo estuco,
 Junto al anca del chivo de Sileno.
 Y aún suenan flautas de caprinos dioses
 Y bacantes que danzan sin sus velos
 O que amamantan ciervos y panteras
 Con la divina leche de sus pechos.
 El símbolo fecundo ama estas cosas.
 Alegría de un mundo ardiente y bello

¹ A. del Valle, *Arpa fiel*, Afrodísio Aguado, 2ª ed. Madrid 1942.

Que ignoraba al pecado!. Y hay un Santo
 De bronce con la mano alzada al cielo
 Deteniendo a las lavas victoriosas ...¹.

Eugenio Montes (1897)

Ya mucho antes de que viniera a Italia con los cargos de Agregado cultural en la Embajada de España y de Director del Instituto español de Roma, que actualmente desempeña, Eugenio Montes, académico de la Lengua, ensayista, filósofo y poeta, había demostrado su profundo interés por la historia, por el arte, por el paisaje y por la cultura de la cuna del Renacimiento en el bellissimo libro, modelo de equilibrio entre forma y contenido, armonioso hasta en el título, que es *Melodía italiana*, publicado en 1944.

Pompeya sirve en él a Eugenio Montes como fondo ideal para reevocar los amores de Sir William Hamilton con la hermosa hija del herrero de Sussex, en el capítulo titulado *Sirena sin secreto, época pompeyana*:

Era « Sir William Hamilton, embajador en Nápoles, coleccionista de estatuillas y pinturas pompeyanas ... Y el mundano, el diletante, cierra los ojos pensando en lo bien que estaría esa figura pompeyana entre los mármoles resurrectos de la propia Pompeya, bajo el sol de Parténope Como ven Pausilipo o Pompeya aquellos ojos que la luz pura, la luz cósmica, esclarecen, así miran profundamente a Lady Hamilton »².

Esta Pompeya apenas entrevista, como fondo espléndido para aquellos amores románticos que alimentaron las crónicas y las tertulias napolitanas y europeas de fines del siglo dieciocho, no puede ser más acertada.

José María Alonso Gamo (1913)

También data de muchos años la gran admiración del poeta Alonso Gamo por la cultura (y sobre todo por la cul-

¹ A. de Foxá, *Poema de Nápoles* (en *Obras completas*, T. I, p. 105), Ed. Prensa Española, Madrid 1963.

² E. Montes, *Melodía italiana*, ed. Cigüeña, Madrid 1944, págs. 65-71.

tura literaria) italiana. En 1950 tradujo al español el *Viaggio fatto in Spagna* de Andrea Navagero y, en 1951, la obra del mismo tema de Francesco Guicciardini. Y en su *Antología de la poesía italiana contemporánea* recoge y traduce todo lo más representativo del gran momento poético actual de Italia.

En calidad de Agregado militar había estado ya en Roma en los años trágicos de la última guerra. Ingresó posteriormente en la carrera diplomática; y actualmente desempeña el cargo de Consejero cultural en la Embajada de España ante el Quirinal. Fue Premio Nacional de Literatura en el año 1952 por su libro de poemas *Tus rosas frente al espejo*.

He recorrido con José María Alonso Gamó y con Nenuca, su mujer, las calles en penumbra de Pompeya en un inolvidable atardecer de agosto del año 1963. Fruto, para mí precioso, de aquella visita son los siguientes espléndidos sonetos, hasta ahora inéditos, que el estupendo poeta alcarreño ha tenido la amable gentileza de dedicarme, y con los que doy fin a este estudio:

POMPEYA

(Un poema y cuatro pastiches dedicados a Félix Fernández Murga).

Pompeya, nueva Fénix renacida
de las cenizas de tu propio fuego,
cuanto más te socavan más me anego
en tu secreta entraña estremecida.
Si al arcano le busco una salida
y si busco el futuro en el trasiego
del hombre hacia el recuerdo, apenas llego
a tus muertas calzadas busco vida;
esa vida que un día detuviera
el Vesubio, sumiendo en el olvido
todo un sueño de gloria y permanencia.
Tú, de la muerte la menor frontera,
que por siglos y siglos ha escondido
la tierra, y nos devuelve hecha conciencia.

POMPEYA (modernista)

Por la vía imperial de Pompeya resuena
un eco de cuadrigas, de cortejos guerreros,
de valientes sabinos y de samnitas fieros
mezclando en el recuerdo el tiempo y la condena.
Triste destino el tuyo, sombra de luto y pena,
resurgida entre olivos y cipreses austeros;
advertencia y ejemplo de siglos venideros
por el fuego latente que te ata y encadena.
Prisionera desnuda de cenizas y lavas:
¿qué Orfeo volvió atrás la mirada? ¿qué infierno
o Vesubio te hizo novel Euridice?
Cuando avanza la noche, en tus calles, esclavas
del turismo, se alza como un rumor interno,
apenas un susurro, que se queja y maldice.

POMPEYA (unamuniana)

Pompeya, tumba en que la luz se briza
en el morir del tiempo inescrutable:
deja que yo, Miguel, muerto, te hable
y abra mi corazón, de siempre en liza.
Más que sueño y razón eres paliza
que azota mi recuerdo inolvidable
mientras das a mi vida el insondable
abismo en que tu sed me vesubiza.
Vesubizado estoy, y ardo en la lumbre
de tanto fuego para tanta pena,
de tanta pena para tanta muerte.
Ruina del travertino, pesadumbre
que en el viento del golfo se serena
y en hondón de esperanza se convierte.

POMPEYA (profesoral del 27)

Eres paisaje y eres tumba cierta
en la entraña de un mundo sin sentido;
eres calle desierta, sed de olvido
que con nada y con nadie se concierta.

Te viven y desviven. ¡Qué desierta
te quedas cuando todos ya se han ido!.
A mi busca de almas sólo un nido
de vencejos le da el último alerta.
¿Cómo serás de noche, cuando el manto
de sombras te ha de nuevo cobijado
en el mundo del sueño sin memoria?
¿Y cómo eres de día, tú, entre tanto
turista que te huella apresurado,
tú, la resucitada, la ilusoria?.

POMPEYA (surrealista)

Pompeya es como un cielo pardo y frío
en el que sueñan alas caminantes;
Pompeya es como un mundo sin Atlantes
que despierta de un largo escalofrío.
Pompeya es el Vesubio más tardío
en la luna de un fuego sin manguantes;
Pompeya es cual memoria de gigantes
que en la escoria destruyen su albedrío.
Pompeya es el marmóreo desespero
de ulises que sin Argos ni esperanza
entre ruinas prolongan odiseas.
Pompeya es ruina y sol, Pompeya es rezo
que en la noche de lava se afianza
para que vengas, Félix, y la veas.

Estoy casi seguro de no haber agotado con esta antología el tema de «Pompeya en la literatura española». Pero creo que el número y la calidad de los escritores aquí estudiados es más que suficiente para demostrar el interés que Pompeya, con su mensaje humano y con su legado cultural, con el recuerdo de su trágico fin y con la actual presencia de sus exhumadas ruinas, ha despertado siempre en la mayor parte de los escritores españoles que la han visitado.

Félix Fernández MURGA

BRAZILIAN MODERNISMO

« Uma poesia moderna que encontra nos dramas profundos do homem atual, mesmo na realidade brasileira, um perene humano, e portanto um perene artístico. »

— Afrânio Coutinho.

Political Background. — During the last decades of the 19th century, several outstanding political events brought about radical economic and social changes in Brazil which help to explain new cultural trends and the beginnings of "Modernismo"¹. The advent of the Republic in 1889 brought the Monarchy to an end. Shortly after the exile of the Emperor Dom Pedro II, Brazil was plunged into a state of economic crisis and the new regime faced its first serious problems. The shift in government reflected a fundamental shift in the economy of the nation. The new government inherited an empty treasury and the political stagnation which had characterized the closing phase of the Empire. The efforts of the government to rescue landowners of the Northern States,

¹ Brazilian "Modernismo" should not be confused with that of Spanish America for it developed several years later. In Brazil, the term "Modernismo" defines the currents of reaction against decadent Parnassianism and Symbolism. In Spanish-America "modernista" sensibility is characterized by its love of things rare and exotic; in Brazil by its introspective interest in the essential and deeply human values of the nation: in Spanish-America the new technique pursues verbal refinement, metrical innovations, new rhythms and images, while that of Brazil seeks to exploit the vitality and natural freedom of indigenous resources.

faced with disaster after the Abolition Decree of 1871, resulted in serious inflation. Wild speculation on the Stock Exchange, caused the value of money to drop rapidly, with inevitable disaster in every sphere of national economy and finance. Brazil's foreign credit rapidly diminished and the administration of the Deodoro da Fonseca régime showed itself to be wasteful and corrupt. The opportunism prevalent among army leaders led to an angry schism between military and civilian factions which culminated with a civil war in 1893 which dragged on for eight months. Severe censure and angry criticism from the press clearly expressed the general disquiet and dissatisfaction of the people. Writers and critics supported the general outcry and agitated for action and reform. In 1893, Aluísio Azevedo, a novelist of the school of Naturalism, openly denounced in "O Álbum" "esta época de ladroeiros, comerciais e sobressaltos políticos". He warned all Brazilians that they should not close their eyes to the misery which surrounded them and to the dangers which threatened the nation. "Once the country is bankrupt", he says, "the people are divided into two sharply contrasted groups; those who have lost everything and those who have gained everything. Corruption and injustice sweep society in every sector and amid the social chaos there is little interest and even less scope for learning or culture"¹.

Azevedo's fears that literary creation should consequently suffer were echoed elsewhere. The much respected Capistrano de Abreu deplored the inertia created in literary circles by the current political and social disorders. More specifically, he attacked the self-satisfaction of the dilettantes, who, without any clearly defined ideal, contented themselves with foreign models imitated in the worst possible style. This inevitably led to decadence in prose and poetry and indeed nearly every

¹ "Depois da bancarrota, o público brasileiro divide-se apenas em duas ordens: a dos que tudo perderam e a dos que tudo ganharam. Os primeiros choram de fome e os segundos tremem de medo pela sua riqueza mal adquirida. Um belo carnaval! E ninguém lê livros". — Aluísio Azevedo: *O Álbum*, 1893.

form of authentic creative activity came to a standstill. Empty words replaced values.¹ The "Semana", the most important literary journal of the period, confirmed the real presence of crisis in Brazilian letters at the turn of the century.²

Once authenticity and discipline disappeared at the turn of the century from the works of the last of the Parnassian poets, balance and harmony found themselves replaced by tiresome clichés and freakish ingenuity as the Parnassian movement lapsed into passive conformity with the time-honoured canons of the School. Outstanding figures or personalities ceased to exist.

In opposition to Parnassianism, which at its height had produced Olavo Bilac, Raimundo Correia, and Alberto de Oliveira, there emerged a new movement, bearing the picturesque label of "novismo", and soon to be accepted as the more familiar "simbolismo". The Parnassian world of Olympian gods and Graeco-Romanic ideals was swept away; ideals moved away from the purely objective, descriptive and sculptural, and the rhetorical tone of patriotic fervour was muted. The new movement showed itself less preoccupied with metrics and formal composition. It explored more subjective dominions of inspiration, and by exalting the "word immaculate", like Mallarmé, it created a strange and difficult art, at once hermetic, mystical and aristocratic, in which music and the harmony of sounds played an important part.

In Brazil, Symbolism, as a movement, exerted a limited influence. This might be explained by the fact that the movement never really achieved any firm organization, and was

¹ Raimundo Correia rightly described this literature as "fin du siècle".

"A época atual é com efeito, dura e penosa para a vida do espírito. Que vemos nós em torno? O patriotismo, a abnegação heróica e as mais nobres virtudes deixam de ser uma realidade, evaporando-se em frases ôcas... O aspecto sob o qual todas as coisas são encaradas presentemente por uma literatura doentia e "fin du siècle", traduz com triste exatidão esse mal-estar que nos oprime e asfixia". (Statement by Raimundo Correia). Vid. Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde), *Poesia Brasileira Contemporânea*, p. 50, Livraria Editora Paulo Bluhm, Belo Horizonte 1941.

² Articles in "A Semana", August-September, 1894.

impeded by strong public criticism and endless polemic between groups within the movement. Nevertheless, in Mário Pederneiras, the poet of Rio's suburban life, and in Adelino de Magalhães, a prose-writer of some distinction, the symbolist movement produced at least two precursors of the movement later to triumph under the banner of "modernismo". The introduction of free verse forms, for instance, was attributed by the succeeding generation to the symbolists, and indeed it is true that the "modernistas" continued to show respect for the symbolists, while readily turning their backs on the Parnassians.

Brazil's poetic heritage thus underwent a process of reevaluation. Mário de Andrade and his followers limited the "masters of the past" to Francisca Júlia, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, and Vicente de Carvalho. Alphonsus de Guimarães, in the opinion of Oswald de Andrade was superior to all the other poets of the Brazilian Academy. But as the development progressed, a development which was to launch the all important "Semana de Arte Moderna", it became ever more clear that Parnassianism and Symbolism as literary influences had spent their force. A new phase had begun, bearing its own esthetic ideals, its own political and social demands. A new society emerged, promising a series of new artistic achievements now that the decadence had been surpassed.

The 20th century heralded another series of radical political changes in Brazil. An economy which depended almost entirely upon the fluctuating fortunes of rubber and coffee later proved itself to be disastrous, but around 1910 these dangers were not apparent and Brazil's prosperity seemed assured. The nation was still producing almost nine-tenths of the world's rubber and almost three-fourths of the world's coffee. Industrial and technical developments came to the fore; machinery was perfected and electrical power introduced for more effective industrialization. Transport expanded, communications were improved, and with the growth of commercial activities, Brazil began to gain significance in an international field. Certain changes resulted in the country's social structure, which favoured the formation of an upper middle class

in the bigger centres. A fierce energy, a tense, unnerving expectancy gripped the nation as they watched the crises which led to the First World War. Currents of Liberalism, Fascism and Communism, now merging, now conflicting, swept the country, and North America assumed a new importance in international affairs when she succeeded in moving the axis of political and economic trends to her own advantage. Among other significant events abroad that aroused conflicting opinions and feelings in Brazil, one can mention the initial phase of the Mexican Revolution, the death of the patriot Martí in 1895 which contributed to hasten the emancipation of Cuba in 1898, the Declaration of Panamanian Independence in 1903, America's intervention in the cause of freedom for the last of the Spanish American colonies, and the infiltration of American capital in Latin-American countries. The first Pan-American Congress of 1906 focussed new problems. Meanwhile in the world of literature, the triumph of Rubén Darío resounded throughout two continents.

Certain internal events gave renewed impetus and vigour to Brazilian patriotic fervour. The rebellion of the "jagunços", led by Antônio Conselheiro around 1897, had signalled a moment of drama, in which the startling realities of the primitive, poverty-stricken backlands and its inhabitants stirred up public opinion. The government found itself forced to act, and serious investigations into conditions in the interior were undertaken by the first enlightened group of social writers.¹ Projects were launched on all sides in an effort to improve social conditions; public sanitation became modernized and a check was attempted on the frequent epidemics of yellow fever. A reevaluation of the nation's economic structure became essential. The Federal Capital was tidied up and new illuminations were installed in the main thoroughfares; railways were extended across the coastal areas and radio and telegraph communications spread further inland.

¹ The outstanding example of these "pesquisas do campo" is *Os Serões* written by Euclides da Cunha in 1902.

In the provinces numerous factories and mills rapidly sprang up, agricultural methods were brought up to date, and production was increased on coffee and sugar plantations. By 1910, Brazil was ready to present her first National Exhibition, which represented an inventory, as it were, of the country's potential wealth. The immigration laws of 1907 encouraged over a million immigrants within the short span of eight years, and Brazil embarked upon an era of optimism and progress.

The Discovery of "Futurismo". — In 1912, Oswald de Andrade returned from a trip to Europe in possession of the "Manifesto futurista" of Marinetti. This "manifesto" jubilantly announced the compromise of literature with the age of technical progress and civilization. Marinetti declared war on all academies, museums, and relics of the past. "Parole in libertà" became the watchword of the new movement and this doctrine, in the opinion of Oswald de Andrade, met with the new desire in Brazil to actualize national letters. Brazil had advanced materially. Her culture however still lagged behind, waiting to be freed from the myths of correct expression, from arduous artificial composition and formal intricacy.¹

But although he eagerly advocated innovations and freedom, Oswald de Andrade was careful to point out that he had no desire that the roots of the nation's literature should be destroyed, since these nourished both art and the artist in the creation of a literature that might be truly termed Brazilian.

A renaissance of the plastic arts accompanied the new wave of literary trends, and discussions began in favour of

¹ "A arte de escrever, que complicava tudo, era o padrão universal aferidor de nossos valores literários. Aplicava-se a todos os gêneros, ao ensaio como ao romance, ocultando os autênticos valores do romance, como do ensaio. No que diz respeito à poesia, acrescentava-se o aferidor especial da métrica. E se um poeta fazia alexandrinos exatos, com cesura e tudo, era um bom poeta, podia estar descansado". Pedro Dantas - "Meninos, eu vi", in "Jornal de Letras", No. 35; Ano IV, 1952.

a national art. In this context, Oswald de Andrade extolled the work of Almeida Junior, as a model example of originality, harmonizing with the new ideals of freedom in expression, while conserving the national character.¹ Artists turned with pride to Brazil's tropical and virgin landscape, seeing in it the symbol of struggle and challenge and of final victory over human progress and civilization. From this came the exuberant fertility and emotive violence which characterized the productions of the new generation of painters and sculptors in search of a national art.

"Futurismo" rapidly circulated in literary centres after its importation in 1912 by Oswald de Andrade, but slavish imitation was fortunately avoided, and young writers practised the new formula with no strict attention to its original rules. Collaboration in propagating the movement came from Europe through correspondence and publications. To quote but one example, the Italian scholar and critic Ernesto Bertarelli contributed to the "Estado de São Paulo" an article entitled *As Lições do Futurismo* on the 12th July, 1914. Interest was shown by several members of the Brazilian Academy of Letters, although that institution was constantly attacked by the "futuristi". Continued surprise and scandal, and a confusion of literary creeds clearly showed that some superior ideal was still lacking which might give unity to the movement, but amid the disquiet and doubt, a ray of hope persisted. The appearance of the Luso-Brazilian magazine "Orfeu", marked another attempt to make "futurismo" triumph. The guiding influences of this journal were many and varied — Camilo Passanha, Paul Verlaine and Mallarmé, Walt Whitman, Marinetti and Picasso. But "Orfeu" soon lost contact with Brazil, and Portuguese "futurismo" developed along different lines from those to emerge in Brazil.

¹ Almeida Júnior, precursor, encaminhador e modelo ... o que podemos apresentar de mais nosso, como exemplo de cultura aproveitada e arte ensaiada" — Oswald de Andrade — Em prol de uma pintura nacional" in "O Pirralho", no. 168 — Ano IV 2nd January 1915.

"Modernismo" and Painting. — The spark that finally fired Brazilian "futurismo" struck with the dramatic appearance of Anita Malfatti, whose first public exhibition of paintings in 1917 excited immediate outrage and scandal. The daughter of an Italian engineer with Brazilian citizenship, Anita Malfatti visited Europe and studied at the Berlin Institute of Fine Art. There she discovered, as for the first time, the potential uses of both colour and light.¹ The works of Lovis Corinth exerted a special influence over the young artist, and she was soon working feverishly in Corinth's studio, under the master's supervision. The revolutionary trends in contemporary French painting opened new worlds to her. Malfatti found new inspiration in the canvasses of the leading impressionists — Pissarro, Monet, Sisley and Renoir. The expressionism of Van Gogh, the primitivism of Gauguin and Rousseau and the work of the cubists such as Cézanne and Picasso made an equally strong impression.² A second trip took Anita Malfatti to the United States, where her individual style as an artist developed quickly under the guidance of the eccentric Homer Boss, who taught at the "Independence School of Art". Here Anita Malfatti made new discoveries concerning the relationship between form and colour.³ Homer Boss put his pupils into direct contact with nature and life, by helping them to grasp the mystery, the terror and the grandeur of human existence. He also advocated familiarity with other branches of art and intimate friend-

¹ "Fui com uma colega ver uma grande exposição de pintura moderna. Eram quadros grandes. Havia emprêgo de quilos de quilos de tinta e de tôdas as côres. Um jôgo formidável. Uma confusão, um arrebatamento, cada acidente de forma pintado com tôdas as côres. O artista não havia tomado tempo para misturar as côres, o que para mim foi uma revelação e minha primeira descoberta". Anita Malfatti — "1917", in "Rasm" "Revista Anual do Salão de Maio" — no. 1, — S. Paulo, 1939.

² "Não me lembro das comidas, dos cansaços, das viagens dêsse tempo só da alegria de descobrir côres". (Idem)

³ "Descobri que quando se transpõe uma forma é preciso fazê-lo igualmente com a côr. Era a festa da forma e a festa da côr. Anita Malfatti - vid. p. 9.

ship between musicians, poets, novelists, ballet-dancers, stage-designers, choreographers and painters. Before leaving the United States, Anita Malfatti came to know Isadora Duncan and her dancers, Maxim Gorki, Juan Gris and Marcel Deschamps, along with Baxt, Diaghilev, Romain Rolland, Selma Lagerloff and the exponents of Persian and Hindu poetry.

After a successful sojourn in the United States Malfatti returned to São Paulo to face bitter disappointment and frustration. Her revolutionary ideas in art were received with contempt and hostility.¹ Indeed, Lourival Gomes Machado scarcely exaggerated when he designated Malfatti as the "proto-mártir" of Brazil's plastic renaissance, after she held the first Brazilian exhibition of Modern Art.² Fifty-three of the artist's works were exhibited, and all the leading figures of Paulista society attended the inauguration, including innumerable writers, artists, critics and journalists. The immediate reaction was one of surprise,³ and a tempest of abuse soon followed. Monteiro Lobato accused Anita Malfatti of morbid abnormal tendencies; he found her esthetic approach crudely forced in the manner of Picasso and his followers, and therefore little better than caricature.⁴ The word of Lobato carried tremendous power, and the young Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida and Di Cavalcanti, who supported the art of Malfatti, could do little to influence public opinion once a well-known critic had landed the damaging blow. The young Mário de Andrade however visited Malfatti's studio and offer-

¹ "Quando viram minhas telas, todos acharam-nas feias, dantescas, e todos ficaram tristes, não eram os santinhos dos colégios". Anita Malfatti (idem).

² The exhibition was mounted at No. 111, Rua Libero Badaró, and inaugurated on 12th December, 1917.

³ "As notícias afirmam que a exposição "apresenta um aspecto original e bizarro, desde a disposição dos quadros aos motivos tratados em cada um dêles".

"Correio Paulistano", 14th December, 1917.

⁴ "Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e "tutti quanti" não passam de outros tantos ramos da arte caricatural." Monteiro Lobato, *A propósito da Exposição Malfatti*. "O Estado de S. Paulo", 20th December 1917.

ed his support. Where popular criticism attacked, Mário de Andrade was ready to defend, as in the case of much-discussed paintings like *Lalive*, *O Homem Amarelo* and *A Mulher de Cabelos Verdes*.¹ Another heated discussion arose when some hostile critics suggested that the first artist to introduce Modern Art in Brazil was Lasar Segall and not Anita Malfatti. Fierce debates and private quarrels ensued, and the quiet, inoffensive Malfatti was exposed to unfair censure.

The First World War. — While these events were taking place, the threat of war in Europe had become clear, and with the outbreak of war in 1914, a new wave of patriotic fervour surged through Brazil. Brazilian sympathies united with the French cause owing to the long-standing cultural ties between the two countries, and diplomatic relations were severed with Germany in 1917 when the German navy torpedoed a Brazilian merchant vessel. This incident provoked widespread agitation and unrest, as national feeling mounted in angry protest against German militarism.

In this atmosphere of tension, Mário de Andrade voiced the ardour and patriotic ideals of Brazilian youth in his first volume of verse "Há uma gota de sangue em cada poema" (published in 1917, under the pseudonym of Mário Sobral). These verses inspired by the horrors of the war and the sufferings of those involved, received little attention from the critics, except that Nuto Santana in the "Correio Paulista" deplored the rhyming of the word "voou" with the verse, "E o vento com o seu oou ..." and similar novelties. But it was precisely these novelties, however exaggerated, that attracted the attention of Oswald de Andrade, who judged them

¹ "Se Anita Malfatti vê uns cabelos brancos e nêles sente o verde frustrado das esperanças partidas, respeite a sua comoção, a sua fantasia e será grande como foi pintando êsse quadro forte. Será incompreendida pelos que só conseguem ver cabelos negros, loiros, brancos ou castanhos, mas despertará um pensamento vivaz, uma comoção mais funda naquele que souber elevar-se até a idade da artista. Mais vale dois a sentir, que a multidão a aplaudir".

Mário de Andrade, in "A Manhã", 31st July, 1926.

clear evidence of the poet's frustrated attempt at metrical innovation.

The year 1917 in Brazil, has been described by one critic as being "harmoniously martial and harmoniously poetic",¹ but there was rarely harmony in the concept of poetry, nor any great peace or agreement among critics and poets. The storm of heated abuse and discussion which followed the appearance of Menotti del Picchia's *Moisés* is one example of the frequent discord, although this poet soon established his reputation with the publication of *Juca Mulato*. The latter was acclaimed enthusiastically by both public and critics, and marked another stage in the evolution of "modernismo" in Brazil. The vivid and primitive expression in the characterization of Juca Mulato, revealed a forceful realism in his intensity and resignation as a typical "caboclo" — the Brazilian Indian. Tristão de Ataíde, in estimating the importance of Menotti del Picchia's poem, extolled the authenticity of the piece, and the value of its doctrine, which expressed the reconciliation of man with himself, of the Brazilian with his land, of the savage with his isolation. This doctrine presented in time a new source of inspiration and discovery for Brazilian writers.²

In 1917 there appeared another little volume of verses, *A Cinza das Horas*, by a young poet called Manuel Bandeira. No more than 200 copies were printed. The critic Victor Viana, defined him as "a pessimist specializing in sincere and touching introspections". ("É um melancólico, que se especializa em introspecções sinceras e lindas")³.

The conservative and eminently respectable "Revista do Brasil" made a discreet reference to the work, and conceded

¹ Mário da Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro*, page 70.

² *Juca Mulato* é a reconciliação do homem consigo mesmo, do brasileiro com sua terra, do bárbaro com seu isolamento ... êsse livro que já encerra uma lição fecunda, uma comoção superior, é certamente o pregoeiro de outros surtos, não mais altos nem vibráteis, senão mais firmes e acabados".

³ ("O Ano Literário" "Jornal de Comércio" (Edição de S. Paulo, 25th December, 1917).

that while Bandeira was not a poet of outstanding originality or capable of determining new currents, his verses revealed the salient merits of other contemporary poets. Monteiro Lobato went further and classified the new arrival among the hundred aristocrats of modern Brazilian poetry.¹ A favourable review by Ribeiro Couto judged this little volume a masterpiece that achieved what Carlyle had defined as the ineffable quality of all true poetry, namely "that all inmost things are melodious". Ribeiro Couto added another word of praise when he attributed to Manuel Bandeira a return to simplicity and nature in the cool shade, away from the pretensions of heavy artifice and gaudy colour.² And Nestor Victor declared *A Cinza das Horas* a book of transition.

Other figures appeared in 1917, and all of them revealed the unmistakable influence of "futurismo" and its aims. Those worthy of mention include Guilherme de Almeida, who published a collection of verses with the suggestive title *Nós, Da Costa e Silva*, Gilberto Amado, Pereira da Silva and Murilo Araújo. The last of these had some interesting observations to make on the new trends in poetry.³ He investigated the frequent lack of clarity, the excessive concision employed by the younger poets and the joint influence of the obscure Walt Whitman and the mystical Nervo over the new generation. He showed how these neo-romantics sought to emulate in verse the achievement of Claude Debussy whose *Pelléas et Mélisande* has been acclaimed as the summit of musical impressionism, of Henri Bergson, who revived the "intellectual intuitionism" of Heraclitus or Rodin, who introduced an

¹ "No Brasil, hoje, há em matéria de poetas um grupo, meia dúzia, de supremos; em segundo plano há uma aristocracia de cem; em baixo formiga a plebe de milheiro. Bandeira reside entre os cem." Monteiro Lobato, "Revista do Brasil", Vol. VIII, Ano III, June 1918, pp. 177-178.

² "De tal arte nos haviam estragado o gosto com o abuso das convenções, dos artificios e das nigromancias mais esdrúxulas, que esta volta à simplicidade e ao natural é uma reparação consoladora e saudável. Saindo daquele atordoamento de luzes multicores, de lanternas nipônicas, reentramos com o poeta no frescor ameno das sombras." "Discursos Acadêmicos", Vol. XI, 1938-1943.

³ Murilo Araújo, *Carrilhões*.

illusion of "transitoriness" into sculpture. In literature this moment of transition was further recorded in the poetry of Cassiano Ricardo and Martins Fontes. Parnassianism still persisted in their verses, as poems such as "Evangelho de Pã" or "Verão" clearly illustrate. Equally influenced by Parnassian ideals were poets like Félix Pacheco and Emílio de Menezes who projected a pantheistic ecstasy before the wonders of the Brazilian landscape with its imposing array of vibrant colours and tropical vegetation. For them, universal love enhances and purifies all things.¹

By the end of 1917 however, Andrade Muricy in his volume of criticism entitled *Alguns Poetas Novos* was already proving that Parnassianism was extinct and Symbolism ready to be abandoned. For Muricy, only the material innovations of these currents remained, although they were continually misunderstood and misused. Victor Viana, in agreement with Muricy's views, pointed out with satisfaction that writers and poets were beginning to move out of the shadows of uncertainty, once they began to restore the vitality of words. "Fala-se para agir!" became a common cry, as words and actions were brought into closer relationship.²

At last the intellectuals began to sense and feel the real presence of Brazil, to actualize themselves and to accompany the new developments and demands of their age.

The political agitation which resulted, culminated in the General Strike of 1917, centred in São Paulo, in which some 70,000 workers took part. The strikers demanded a 25% increase in wages and an effective law to prohibit the employment of children and women in unhealthy occupations. These questions had already been discussed and settled by the Health Bills of the State, but nothing had been achieved in practice.

¹ Estão em êxtase diante da nossa natureza maravilhosa e o próprio amor é para eles uma manifestação do amor universal que tudo move, aformoseia e purifica".

Victor Viana, "O Ano Literário", "Jornal do Comércio" (Edição de S. Paulo) 25th December 1917.

² *Idem*.

Leading intellectuals now took up the cause against the corrupt oligarchy, in a vigorous attack led by Ricardo Gonçalves and Lima Barreto. The strike itself marked a new chapter in Brazil's social, political and economic development and subsequent changes were to be expected in literary circles, where the sense of conflict proved no less intense. The causes and effects of the Russian Revolution made their impact upon Brazilian territory and Bolshevism found sympathetic following among the young writers. The "Revista do Brasil" reproduced in full the lecture delivered by the Argentinian, writer José Ingenieros, on *The Meaning of Bolshevism*" and two years later the same magazine published a lengthy study on *Functional Democracy in Russia*. Both articles were highly favourable in tone. Thousands of pamphlets of propaganda were distributed by party groups and, in 1918, Rio Grande do Sul boasted that its own *União Maximalista* was already in full operation — the oldest nucleus of supporters of the Russian Revolution and Communism in the country.

"Modernismo" and Sculpture. — Victor Brecheret was a youth of sixteen who frequented the "liceu de Artes e Ofícios" of São Paulo, when a generous offer from relatives permitted him to study in Europe. An engraving of a sculpture by Rodin had already awakened a keen desire in the boy's mind to see the art treasures of Europe. His destination, however, was Rome and not Paris as one might have expected. And once in the Italian capital, Brecheret began to study with the classical sculptor, Dazzi, and attended classes at the Rome School of Fine Art. His adventure, like that of Malfatti, was one of constant delight and discovery, and the young Brazilian became so wrapped up in his work, that he remained oblivious to the hazards of war that surrounded him. After six years of intense activity and study, Brecheret returned home to find himself a stranger in his own country.¹ Through the influence of Ramos de Azevedo, he was able to

¹ "Fiquei um estrangeiro em minha própria terra, sem amigos, sem ninguém". Statement by Brecheret.

use one of the rooms at the "Palácio das Indústrias" as a studio. Little by little interest gathered around the person of this quiet eccentric, who produced enormous, weirdly contorted statues, described by one critic as "torturas humanas, vazadas em barro ... gritos de alma eternizados em pedra", and his art was immediately labelled that of a mad "futurista" and "bolshevist". Like Malfatti, Brecheret braved the ensuing storm of abuse, and finally won recognition as a "master who does honour to his country", "the Brazilian Rodin", who succeeded in creating a vividly eloquent art in modern terms, firmly based on traditional ideals, with a healthy primitivism that emphasized the essentially Brazilian quality of his work. As an important innovator, Brecheret's name became linked with those of foreign contemporaries such as Bourdelle, Niederhausen, Metzner, Windt, Barzagli and the formidable Mestrovic. At 22 years of age, Brecheret won national acclaim for his project for the "Monumento das Bandeiras" in bronze, and for his statue of "Eva" purchased by the "Prefeitura de São Paulo". And at the "Salon d'Automne" in Paris the young Brazilian sculptor's fragment entitled "Templo da Minha Raça" gained an important award from among the work of over 4,000 competitors. In Brazil therefore, one can trace the early development of avant-garde trends in painting and sculpture with Anita Malfatti and Victor Brecheret as the eminent figures.

In literature the "modernistas" adopted an attitude of pride, isolating themselves from the dominating cultural sphere, and even from each other; but as individuals their self-confidence knew no barriers. By 1920, a clear division emerged between the older and the newer generation, between the conservatives of the past and the new forces of the future, between inertia and dynamism. The "modernistas" refused to acknowledge any debt to the great masters of preceding decades.¹ Machado de Assis, Euclides da Cunha, Raimundo

¹ There are exceptions: Manuel Bandeira himself, and Ribeiro Couto. Vid. Bandeira's statement in the *Itinerário de Pasárgada*, pp. 59-60. (*Poesia e Prosa*, Vol. II).

Correia, Olavo Bilac, Emílio de Menezes and Francisca Júlia were names buried with the past.

One of the salient features of this Brazilian "Modernismo" lay in the deliberate attempt to free the nation's literature from the influence of Portugal. There resulted a clean break with traditional forms of expression based on the laws of the purists, who still adhered to the grammatical rules inherited from the colonizers. The Portuguese language became modified, in an attempt to systematize Brazilian speech forms into an individual language with a truly national diction. The reaction against Portuguese influence characterized every facet of "modernista" policy, and by 1924 Graça Aranha could declare with confidence in the Brazilian Academy of Letters that "Brazil is no longer the graveyard of Portugal".¹ The deep sentiment of national feeling which accompanied the Centenary Celebrations of Brazilian Independence in 1922 aroused a new interest in regionalist literature. "Jeca Tatu", the poor man of the Brazilian hinterland, who symbolized the cruel reality of that primitive existence, replaced the idealized here of Menotti del Picchia's *Juca Mulato*. Regionalism in its turn degenerated into "cabocismo": Waldimoro Silveira's study, *Os Caboclos*, provided an outstanding example of the genre at its best, which covered both linguistic and psychological aspects.

Social Progress. — Renewed optimism abounded in economic, political and cultural spheres. São Paulo mushroomed overnight into a great metropolis and her astounding progress in commerce and industry served to create vast social changes. Increasing numbers of immigrants presented their own problems: São Paulo threatened to outstrip the rest of the nation with a spirit and regionalism of its own, resulting in social disruption and class conflict, and the city's dispersive cosmopolitanism constituted yet another danger. A group of intel-

¹ "O Brasil não é a câmara mortuária de Portugal!" Graça Aranha, *O Espírito Moderno*, p. 42, S. Paulo 1925.

lectuals known as the "Grupo Zumbi"¹ in affiliation with the "Groupe Clarté" of Paris, promoted a literary form of propaganda which supported socialist objectives. Prosperity permitted a cultural renaissance to become centred in São Paulo once the great capital investments and daring enterprise of the 1920's bore fruit, and every form of cultural progress took its place alongside financial ventures. The standard publications improved, the reading public increased, and people began to extend their vision beyond gains, investments and cheque-books. Money now went to support literary and artistic organisations and São Paulo became the focal point of "modernista" activities. Hostility and adverse criticism only served to unite more closely the "futuristi" of São Paulo, and any artist who diverged from conventional standards was immediately labelled. Brecheret was joined by Cicente do Rêgo and Di Cavalcanti, and the excessive influence of Marinetti was censured in the "Fantoches de Meia-Noite" and "Pierrot Místico" both painted by Di Cavalcanti. Together with Anita Malfatti and John Graz these artists were later to exhibit their work during the "Semana de Arte Moderna" of 1922, and as innovators, artists and writers began to join forces without losing any of their individuality. Oswald de Andrade continued to act as a guiding spirit, launching newcomers as if he were some impresario of genius, and he enjoyed his role as an accepted authority in discussing theories and doctrines, in the collecting of rare books and "objets d'art", perfumes and exotic cigarettes — the "bon vivant" surrounded by a host of wits and personalities.²

¹ "Em São Paulo, o grupo renovador teve como consequência a criação do Grupo Zumbi. Faziam parte do grupo jovens escritores pequeno-burgueses e operários que, em prosa, e verso, colaboravam nos semanários românticos. São além de Afonso Schmidt, Maximiano Ricardo, Sílvio Floreal, Edgard Leunroth, Andrade Cadete, Gígio Damiani, Astrogildo Pereira, Everardo Dias e Raymundo Reys". Extract from an unpublished article by Afonso Schmidt.

² "na Cadillac mansa e glauca da ilusão
passa o Oswald de Andrade
mariscando gênios entre a multidão"

Mário de Andrade, Paulicéia Desvairada, p. 89, Casa Mayença, S. Paulo 1922.

Menotti del Picchia, editor of the *Correio Paulistano* and already an established critic of weight, acted as propagandist on behalf of the "modernistas" of the 1920's. His flow of articles moved from irony to open sympathy, and served to propagate the plans and aims of the group and to defend their innovations. At the same time these writings registered the oscillation of the movement as the critic attempted to define "futurismo". And although the public declaration of the break between the old and the new ideals was made by Oswald de Andrade,¹ it was left to Menotti del Picchia to explain a few days later the doctrinal differences between the two groups, whereby he established the theoretical basis of "modernista" activity. In summary, he proposed: — a) a clean break with Romanticism, Parnassianism and Realism, b) the independence of Brazilian creative thought and the rejection of European influences, especially those imported from Portugal and France, c) a new technique capable of giving artistic expression to contemporary life with all its problems, and d) new forms of verbal expression capable of transposing a vital reality on to an artistic plane.² There followed a series of systematic reactions against former esthetic ideals and symbolism alone was respected by the "modernistas", who recognized in symbolist doctrine a source of inspiration for their own art at the point of transition. New discussions arose on the true relationship between art and nature, art and reality, art and liberty; finally a new definition of art itself was formulated in a frenzy of excitement — "Arte não é fotografia, nunca foi fotografia! Arte é expressão, é símbolo comovido."³

New names came to the fore and verses of the "novos", both national and foreign, were continually launched, amid

¹ Speech by Oswald de Andrade: 9th January, 1921. On the occasion of a banquet offered to Menotti del Picchia in the Trianon.

² Menotti del Picchia, *Na Maré das Reformas* in "Correio Paulistano", 24th January, 1921.

³ Oswald de Andrade, *Debussy e o Impressionismo*, "Revista do Brasil", No. 66, June 1921.

heated debate and fervid excitement. *As Poemas da Vida e das Cidades* by Agenor Barbosa received acclaim, translations of Govoni's poems and Marinetti's prose were circulated by their admirers. Mário de Andrade has described the atmosphere in which he composed *Paulicéia Desvairada* in an article dated June, 1921.

"Numa época de grande dor, em contraste com o meio que me rodeava, hostilizado pela tradição remansosa da família, pelo desrespeito dos ateus da arte e até por dificuldades materiais."¹

And elsewhere the poet narrates:

"Em família, o clima era tórvo. Se Mãe e irmão não se amolavam com as minhas "loucuras", o resto da família me retalhava sem piedade. E com certo prazer até; esse doce prazer familiar de ter num sobrinho ou num primo, um "perdido" que nos valoriza virtuosamente. Eu tinha discussões brutais, em que os desaforos mútuos não raro chegavam àquele ponto de arrebentação que ... porque será que a arte os provoca! A briga era braba, e se não me abatia nada, me deixava em ódio, mesmo ódio."²

The words "futurista" and "futurismo" graced many newspapers and journals throughout the year 1922 and the movement monopolized attention during preparations for the "Semana de Arte Moderna". The terms "Futurista" and "Futurismo" became the target of public malice and scorn, but Oswald de Andrade argued that the movement must inevitably triumph, since —

"Nunca nenhuma aglomeração humana estêve tão fatalizada a futurismos de atividade, de indústria, de história e

¹ Mário de Andrade, *Futurista?*, "Jornal do Comércio" (Edição de S. Paulo), 6th June, 1921.

² Mário de Andrade, *O Movimento Modernista*, Edição da Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro, 1942, pp. 19 e 20.

de arte como a aglomeração paulista. Que somos nós, forçadamente, iniludivelmente, se não futuristas — povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias?”¹

In an article of the same month, Agenor Barbosa completed the statement:

“O futurismo tal como é, isto é, tal como o conhecemos através das teorias de Papini, Soffici e outros reformadores, é portador de uma estética puríssima, perfeitamente de acôrdo com a nossa época e a nossa mentalidade. Por uma má compreensão ou ignorância da obra dos seus teóricos, o futurismo é hoje, entre nós, uma denominação para tudo que seja absurdo ou impenetrável.”²

Following the scandal caused by his “Paulicéia Desvairada”, Mário de Andrade emerged as the leader of the group, not only on account of his undisputed culture and learning, but also for the excellence of his verse and the brilliance of his series of seven articles, entitled “Mestres do Passado”,³ in which he traced the evolution, merits, and subsequent decadence of the Parnassian Movement. These essays presented a challenge to conservative idealism and succeeded in provoking the wrath of the adversaries of “modernismo”, being meant in part to convey the poet’s impatience and irritation with his untiring critics. The articles reveal a certain immaturity in parts, but this is fully compensated for by the wealth of original ideas which threw new light on the function of poetry and opened new aspects of literary criticism in Brazil.

By the end of 1921 the forces of “modernismo” gathered in number and strength. Poetry was represented by Mário

¹ Oswald de Andrade, *Reforma Literária*, “Jornal do Comércio” (Edição de S. Paulo), 19th May, 1921.

² Agenor Barbosa, *Os Novos*, “Correio Paulistano” 14th May, 1921.

³ Mário de Andrade, *Mestres do Passado* “Jornal do Comércio,” (S. Paulo Edition), 2nd August, 1921.

de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa and Plínio Salgado. Menotti and Oswald de Andrade were the leading novelists of the movement, while Candido Mota Filho, Mário de Andrade, Oswald, Menotti and, in a lesser way, Sérgio Milliet, carried on the polemic as critics. In the world of painting, the personalities of Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vicente de Rêgo Monteiro and John Graz dominated the scene, while sculpture boasted a Victor Brecheret and architecture the young Antônio Moya, whom Menotti defined “poeta da pedra”.

Two bookshops in the Paulista Capital became the popular rendez-vous of the avant-garde. At “Tisi”, the Italian book-shop in the Largo São Bento, European novelties were exchanged such as works by Marinetti, Soffici, Palazzeschi and Papini, and at the “Livro” the connoisseurs and artists of two generations congregated to recite poetry, to debate, lecture, and examine new works of art. It is here that Di Cavalcanti’s canvas inspired by Manuel Bandeira’s poem *A Balada de Santa Maria Egípcíaca* was shown to the public for the first time. In Rio de Janeiro, the movement was represented by Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Renato de Almeida, Vila-Lobos, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreira and Sérgio Buarque de Holanda. By October 1921, when Graça Aranha¹ returned to Brazil, he found the movement in full activity, and ready to launch its culminating triumph with the *Semana de Arte Moderna* a few months later.² This festival of modern prose and verse, painting, sculpture, architecture and music was held in São Paulo’s “Teatro Municipal” from the 11th to the 18th February 1922. For the opening lecture Graça Aranha chose as his theme “A Emoção estética na

¹ Graça Aranha, the author of the famous novel *Canaã* which for its ideology and style, marks the author out, as an important precursor of the “modernista” movement.

² “Graça Aranha que chegara ao Brasil em Outubro de 1921, entrou, logo, em contato com os modernistas, mas o movimento estava já em plena impulsão, totalmente estruturado sem o seu concurso”.

Manuel Bandeira, *Itinerário de Pasárgada*, Edições Jornal de Letras, Rio de Janeiro, 1954, p. 67.

arte moderna", but the clearest exposition of the movement's ideology came from Menotti del Picchia on the second evening of the festival:

"A nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira. O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio. Na geleira da mármore de Carrara de Parnasianismo dominante, a ponta agressiva dessa proa verbal estilhaçava como um ariete. Não somos, nem nunca fomos "futuristas". Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti. Seu chefe é para nós um precursor iluminado, que veneramos como um general da grande batalha da Reforma, que alarga o seu "front" em todo o mundo. No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o "futurismo ortodoxo", porque o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura. Demais, ao nosso individualismo estético, repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acôrdo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade.

Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa Arte. E que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou, anacrônicamente, a dormir e a sonhar, na era do "jazz-band" e do cinema, com a flauta dos pastores da Arcádia e os seios divinos de Helena!"¹

These words, uttered amid the jeers and derision of the audience, added fuel to the fires of debate and violent reaction, but the joint testimonies of Oswald, Menotti and Graça Aranha² prove beyond doubt that by 1922 "Modernismo" in Brazil had come to stay.

Giovanni PONTIERO

¹ Afrânio Coutinho, *A Literatura No Brasil*, Vol. III, p. 451.

² Graça Aranha, *Estética da Vida*, discussed by Candido Mota Júnior, in Graça Aranha, *Esteta*.

³ "Correio Paulistano", 19th December, 1921.

NOTERELLA SULLA «QUAEDAM PROFETIA»

Difficile è stabilire l'epoca di composizione della *Quaedam Profetia*, antico poemetto siciliano in cinquanta quartine di alessandrini monorimati alla cesura e in fine di verso.

Il sussidio della glottologia — come osservò il Santangelo — non è sufficiente per arrivare a conclusioni sicure, perché, secondo l'autorevole studioso, non ricorrono nella composizione elementi così decisamente discriminanti da far pensare a un secolo piuttosto che a un altro. Perciò, secondo il Santangelo, solo col concorso di riferimenti storici, dedotti dall'organismo del lavoro, si può stabilire la circostanza che la ispirò e il periodo in cui fu scritta.

Le squallide condizioni della Sicilia, descritte dall'autore, parvero richiamare alle contese tra Latini e Catalani, le due fazioni in lotta verso il 1348-73. (Bozzo, Monaci, Cavaliere, Cusimano)¹.

La V strofa sembrò a qualche altro riferirsi ai Vespri siciliani²; c'è stato anche chi ha trovato elementi sufficienti per far risalire il componimento all'occupazione della Sicilia da parte di Arrigo VI,

¹ S. V. Bozzo, *Quaedam profetia, una poesia siciliana del XIV secolo inedita* in *Arch. stor. sicil. n. s. II* 1877.

E. Monaci, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Città di Castello 1912, pp. 543 ss. (I ediz.) 1955 (II ediz.).

V. Cavaliere, *La Quaedam profetia, poesia siciliana del XIV secolo* in *Archivum romanicum XX* (1936) pp. 1 ss.

G. Cusimano, *Repertorio storico critico dei testi in antico siciliano dei secoli XIV e XV*, a cura di E. Li Gotti II, Palermo 1949.

G. Cusimano, *Poesie siciliane dei secoli XIV e XV*, Palermo 1951. — Il Cusimano anzi ritiene che la poesia si riferisca ai fatti del 1351; v. anche S. Debenedetti, *Testi antichi siciliani*, Torino 1931.

² C. Naselli, *Studi di letteratura antica siciliana*, Catania 1935, pp. 3 ss.; v. della Naselli anche *Arch. stor. per la Sicilia orientale XXXI*, 1935.

all'oppressione dell'isola da parte dei Tedeschi, alle efferrate crudeltà compiute in quella circostanza e quindi ai fatti del 1197: in questo caso, la *Profetia* sarebbe uno dei primi documenti, non solo della Sicilia, ma della poesia italiana, perché anteriore all'età fridericiana¹.

C'è anche chi, pur riconoscendo, da vari indizi, che il poemetto possa essere stato composto verso la fine del sec. XII, ha sostenuto che si tratti di un vero e proprio sermone ecclesiastico, senza riferimenti concreti, composto per far intendere ai fedeli che le sventure si abbattono sull'isola come un castigo divino (prima parte) e che quanto più grande è la sciagura, tanto meno si deve disperare della Provvidenza, ma attendere fiduciosi l'avvento di giorni migliori (seconda parte)².

Che il poemetto abbia un'ispirazione prevalentemente morale e religiosa non pare possa essere messo in dubbio; ma oltre alle tante prove addotte dalla Marino e dal Santangelo per rivendicarne l'antichità, vorremmo richiamare l'attenzione degli studiosi su alcuni spunti e indizi che, dedotti dall'organismo stesso del componimento, ci riportano ai tragici avvenimenti del 1197.

V. 11:

« Pirduti su li rigi et li signuri naturali »

La Marino, per restituire al verso la giusta misura, ha soppresso « et li », considerando così « signuri naturali » un'apposizione a « rigi ».

Il verso perciò significherebbe: sono « sterminati i re che erano i naturali (legittimi) signori dell'Isola ». La soppressione è parsa un arbitrio a vari filologi, che hanno preferito rispettare la lezione del codice, tanto più che versi ipermetri ricorrono frequentemente non solo nel nostro poemetto, ma in gran parte della poesia medioevale. Anche in questo caso, però, cade l'allusione storica al crollo della dinastia normanna: infatti « naturali » può riferirsi sia a « rigi » che

¹ M. T. Marino, *La Quaedam Profetia*, Palermo 1934. La tesi della Marino è stata sostenuta da S. Santangelo in *Gior. stor. di Lett. ital. CVIII* (1936) e discussa da A. Monteverdi in *Studi Medioevali n. S. IX* (1936).

² C. Guerrieri-Crocetti, *La Magna Curia*, Milano 1947.

a « signuri », intesi i primi come i re normanni, i secondi come i nobili siciliani, loro partigiani. Il senso del verso sarebbe, in tal caso: sono stati rovinati, perduti i re e i signori legittimi di Sicilia.

Chiara allusione ad un oppressore rimane sempre l'espressione — già rilevata dalla Marino — di « genti fella » (v. 32) che trova riscontro nella « gran tirannia » del v. 45, mentre i versi:

Li gran burgisi fuginu — da li luru citati,
da la Sicilia passanu — pir lu mundu straquati (35-36)

e gli altri:

Li cuscini chi avinu — li ricchi et bon pirsuni!
In testa suttamettinu — petri de li valluni;
pir cultri, si si cropinu — di nivi gran palluni,
in terra si si gettanu — a lu tayu a cultruni! (45-48)

possono evidentemente alludere agli esili, alle persecuzioni determinati da una dominazione straniera e dallo sbandamento della nobiltà locale (v. i « signuri naturali » del v. II), costretta alla macchia e alla dispersione.

Così non par dubbio che nei versi:

Banderi et stindali prisiru — ciaunu esti un principali,
li loru armi inci pinsiru — omni homu è un riali.
Ciascun cattivu et misiru — si teni impiriali,
quilli chi in prima misiru — in vigni viti et pali (85-88)

ci sia un trasparente riferimento ai mestatori, profittatori e faziosi che pescano nel torbido durante le crisi politiche e quasi una anticipazione del dantesco:

... ed un Marcel diventa
ogni villan che parteggiando viene (Purg. VI, 125-26)

Il v. 96:

Nin trova in lu so sinu — comu fu Maccabeu

lamenta la mancanza di un personaggio che s'adopri per liberare la Sicilia dal tiranno, come l'eroe biblico guidò il suo popolo alla ribellione contro Antioco Epifane.

Il v. 120 invoca li castigo divino contro gli oppressori:

Si voi nostru animu fissu — torna a vinditta feru

Come si può dedurre da questi due passi, il poeta non si preoccupa soltanto di rilevare la corruzione morale della Sicilia, ma lo stato di desolazione in cui essa è ridotta dallo straniero.

Ciò non esclude, naturalmente, che il componimento abbia il carattere di un sermone e un'intonazione morale, basata, tuttavia, su un fondo storico che, con ogni probabilità, fu l'occupazione della Sicilia da parte di Arrigo VI.

A convalidare questa tesi, ci soccorre la famosa *Epistola* che Ugo Falcando scrisse per sostenere Tancredi contro Arrigo VI e che — citata casualmente dal Bozzo — colpì invece la Marino per le coincidenze « veramente profetiche » con « ciò che si lamenta nella poesia ».

Luciana Cocito

LA TRAIETTORIA DRAMMATICA DI ESPRONCEDA: DAL NEOCLASSICISMO AL ROMANTICISMO

Quando Espronceda, da poco tornato dall'esilio, rappresenta la sua prima opera teatrale (1834), le scene spagnole non hanno ancora visto il trionfo del romanticismo, che si affermerà — ma non ancora definitivamente — solo con il *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas (rappresentato per la prima volta a Madrid nel 1835, sebbene fosse stato scritto in Francia quattro anni prima) e con il *Trovador* di García Gutiérrez (1836). Tale situazione del teatro spagnolo, oscillante fra commedie moratiniane e tragedie neoclassiche da una parte e drammi più o meno chiaramente romantici dall'altra, si rispecchia con piena evidenza nei lavori teatrali di Espronceda.

Questo breve studio si propone appunto di inquadrare le tre opere esproncediane nel periodo di transizione fra i due grandi movimenti letterari, dimostrando come esse riflettano gradualmente e fedelmente l'evoluzione verso il romanticismo.

1. Non può destare meraviglia che la prima delle tre opere teatrali del romantico Espronceda, *Ni el tío ni el sobrino*, sia una commedia di stile nettamente neoclassico, anche se l'anno in cui viene rappresentata è lo stesso della *Conjuración de Venecia* di Martínez de la Rosa, e anche se proprio allora Espronceda aveva pubblicato ne « El siglo » l'*Himno al sol*.

Del resto non dobbiamo dimenticare che Espronceda, formato alla scuola del neoclassico Lista, all'inizio della propria attività poetica aveva scritto alcune liriche del più puro stile neoclassico: *Serenata*, *El Pescador*, ecc., e non era perciò estraneo a questa scuola poetica, anche se quelle liriche appartengono a un periodo (intorno al 1828) che può ormai essere considerato chiuso nella produzione del poeta.

Non crediamo, per i motivi sopra citati, che sia il caso di attribuire il neoclassicismo della commedia all'influenza del co-autore Antonio Ros de Olano (la commedia infatti fu scritta in collaborazione), sia perché anche la maggior parte dell'opera di questo è chiaramente romantica, sia perché la personalità di Espronceda era troppo spiccata e prepotente per poter essere soffocata a tal punto da quella dell'amico¹.

Possiamo pensare piuttosto che non fosse estraneo alla decisione di scrivere una commedia neoclassica, anzi moratiniana, il successo che le commedie di Moratín continuavano ad avere sulle scene madrilene ancora in quegli anni e in quelli immediatamente successivi².

Che *Ni el tío ni el sobrino* sia una commedia neoclassica non v'è alcun dubbio. Bastano pochi elementi ad assicurarcelo: non solo è redatta in versi regolari, non solo sono rispettate le tre unità di tempo, luogo ed azione, ma perfino termina con una specie di « moraleja », tipica di questa letteratura:

*Viejo que casa con niña
o lleva víctima, o maula.*

¹ Antonio Ros de Olano, grande amico di Espronceda che lo scelse perché gli prologasse il *Diablo Mundo*, nacque anch'egli nel 1808. Ufficiale, prese parte a varie guerre civili e a quella d'Africa, agli ordini di O'Donnell. In premio dei suoi servigi, gli fu concesso il titolo di marchese di Guad-el-Jehú. Fu sostenitore di Amedeo di Savoia e, dopo l'abdicazione di questo, appoggiò la restaurazione di Alfonso XII di Borbone. Fu deputato, senatore, vicepresidente del Senato, Grande di Spagna, ecc. Morì nel 1886. Scrisse: un volume di poesie, fra le quali figura un sonetto intitolato *Recordando el entierro de Espronceda*; un romanzo in forma autobiografica, di carattere filosofico-ascetico, *El doctor Lañuela*; un racconto satirico-drammatico, *El diablo las carga*; tre opere variamente collegate alla sua vita militare: *Leyendas de Africa*, *Episodios militares*, e *Observaciones sobre el carácter militar y político de la guerra del Norte*. Infine abbiamo di lui una commedia in 3 atti in versi, con gran varietà di metro: *Galatea*. E' la favola di Pigmalione, in cui è ben difficile trovare quegli elementi romantici che abbondano invece nelle poesie. Collaborò con Espronceda a « El siglo » e a « El pensamiento », periodici ambedue di carattere spiccatamente romantico.

² Nello stesso 1834 si rappresentarono al Teatro de la Cruz: *El Barón*, *La mojegata*, *El viejo y la niña*, e, naturalmente, *El sí de las niñas*; e ancora nel 1837 *El sí de las niñas* al Teatro de la Cruz e al Buena Vista.

Che sia di stile volutamente moratiniano è altrettanto evidente. Ma nei pochi e superficiali cenni che i critici dedicano a quest'opera (la produzione drammatica viene regolarmente e non del tutto giustamente trascurata dagli studiosi di Espronceda), la si accosta sempre al famoso *El sí de las niñas*, forse perché in ambedue le commedie i due pretendenti sono zio e nipote, e perché questo elemento è posto in rilievo nel titolo della commedia esproncediana. Ma null'altro vi è in comune fra le due opere: né la forma (*El sí de las niñas*, è in prosa, *Ni el tío ni el sobrino* è in versi), né la morale che se ne vuole trarre (dalla prima, la necessità di non imporre alle fanciulle un matrimonio aborrito; nella seconda gl'inconvenienti che derivano a un vecchio dall'innamorarsi di una giovane e il voler sposarla), né il carattere del protagonista (una nobile figura degna d'ogni rispetto nella commedia moratiniana; un vanitoso geloso e vigliacco in quella di Espronceda).

Si è invece sempre trascurato di prendere in considerazione un'altra commedia di Moratín, assai meno nota: *El viejo y la niña*; ed è soprattutto a questa che, a nostro avviso, si è ispirato Espronceda. Infatti, ambedue i lavori sono in versi e il loro metro è il medesimo, quello degli ottosillabi assonanzati nei versi pari; sia nell'una che nell'altra commedia si espongono gli inconvenienti del matrimonio fra un vecchio e una fanciulla (anche se considerati sotto aspetti diversi); il protagonista è in tutte e due una figura comica, che può suscitare la compassione degli spettatori, ma non la loro stima, anche se alla fine riconosce il proprio errore; tutti e due sono dei vecchi innamorati di una giovane e ne sono, naturalmente, gelosi; sono avari, meschini, hanno completa fiducia nel loro servo, al quale chiedono aiuto e consiglio.

Secondo Casaldueiro¹, la commedia esproncediana è una parodia romantica del teatro di Moratín e in particolare de *El sí de las niñas*; « algo así como *El pastor Clasiquino* del teatro en lugar de la poesía ». Non ci sembra di poter condividere questo giudizio del noto studioso spagnolo: ad una lettura appena un po' attenta dell'opera risulta evidente che è stata scritta senza alcun intento parodistico e che, del resto, ha un suo intreccio autonomo, e uno svol-

¹ Joaquín Casaldueiro, *Espronceda*. Madrid, 1961; pag. 260.

gimento e una conclusione perfettamente logici. I caratteri sono tratteggiati con coerenza e con verosimiglianza. Il vecchio, per esempio, pur lasciandosi abbindolare — più dalla propria vanità che dalle arti della giovane e di sua madre —, non è affatto la macchietta dello scemo rimbambito; e se, mentre vuole assicurarsi l'affetto della fanciulla non bada a spese, ha già fatto il suo programma per dopo le nozze:

... comido el pan de la boda,
canto como en una jaula
lo siguiente: fuera lujo,
fuera paseos y danzas,
sólo se sale en el coche
una vez a la semana,
porque se gastan las ruedas,
porque las yeguas se cansan.
Se acabó Carabanchel,
teatros, toros y cañas,

que la mujer de su hacienda
pierna quebrada y en casa.
Aquí en repasar la ropa,
ver que no se pierde nada,
vigilar al mayordomo,
observar a las criadas,
etcétera, y otras cosas
que ahora no se me alcanzan,
y si no me entiende hablando
le escribo las ordenanzas ...

(Atto I, scena ultima)

Questo non è un discorso proprio di un personaggio di parodia, ma piuttosto di un carattere rappresentato nei suoi vari aspetti, non superficialmente disegnato e, dal punto di vista teatrale, perfettamente valido. Se un appunto si può fare all'autore, è l'inutile insistenza sull'episodio della sfida, nel quale l'esagerata vigliaccheria del vecchio turba l'equilibrio della vicenda. Su una sola figura, in tutta la commedia, Espronceda mostra di aver calcato pesantemente la mano, su Eugenio, il nipote tardo e maldestro; ma per giustificare le mire matrimoniali della giovane, puntate sul vecchio zio, e solo di ripiego sul nipote ed erede, era necessario che il giovane fosse presentato come un partito molto poco attraente.

La commedia fu rappresentata per la prima volta al Teatro de la Cruz di Madrid la sera del 25 aprile 1834 e fu un fiasco¹. Lo stesso Espronceda lo riconosce in una lettera all'amico e collaboratore Ros de Olano², attribuendone in parte la colpa a « cierta languidez ». Per ovviare a questo inconveniente, ne snellisce il dialogo con opportuni tagli; infatti la seconda sera il pubblico l'accoglie con

¹ Fu pubblicata lo stesso anno a Madrid, dall'« Imprenta de Repullón ».

² Natalio Rivas, *Anecdotario histórico*. Madrid, 1914.

discreti applausi. Tuttavia, dopo la terza rappresentazione, la commedia venne ritirata. Anche se il successo non arrise a questo primo tentativo teatrale del grande lirico, esso non è privo di pregi. Larra, che non era un critico indulgente, ne diede sulla « Revista de España » un giudizio non totalmente negativo: « ... *Ni el tío ni el sobrino* es, indudablemente, una comedia que se resiente de poca meditación en el plan ... Hay, sin embargo, algo bueno en el fondo de la comedia; con alguna meditación acaso se hubiera podido sacar más partido de la idea principal. El diálogo nos ha parecido florido y correcto; no carece de chistes, de viveza y naturalidad, y es buena su versificación »¹. Critica che ci trova in gran parte d'accordo: se è vero che si sarebbe potuto sfruttare meglio lo spunto — madre e figlia imbroglione che tentano, con l'aiuto d'un servo infedele, di accalappiare un vecchio danaroso per sistemarsi definitivamente —, è anche vero che così com'è, senza tesi troppo serie che la condizionino, la commedia appare una composizione piacevole, dal dialogo spigliato e spesso spiritoso.

Resterebbe da vedere quanto nell'opera è dovuto alla penna di Espronceda e quanto a quella di Ros de Olano: ma in mancanza di dati sicuri, questo è un problema pressoché insolubile. Possiamo solo affermare che se nella commedia troviamo sia i pregi (facilità di versificazione, vivacità, linguaggio spiritoso) che i difetti di Espronceda (improvvisazione e mancanza di « lima »), non troviamo quello che è il difetto più appariscente nell'opera letteraria di Ros de Olano: l'oscurità di pensiero complicata da uno stile contorto e innaturale.

2. Abbandonata per sempre la commedia, Espronceda si rivolge al dramma con *Blanca de Borbón*, scritto senza collaboratori; si tratta di un'opera che non fu mai rappresentata e che fu edita solo parecchi anni dopo la morte dell'autore².

¹ Riportato da: José Cascales Muñoz, *Espronceda: su época, su vida y sus obras*. Madrid, 1914; pag. 110.

² Nel 1870, dalla figlia Blanca. Fu ripubblicata, con tutte le varianti dei vari mss., da Churchman nella « Revue Hispanique », XVII, 1907; da Cascales nelle « Obras poéticas de Espronceda », Madrid, 1924, e, infine, nelle *Obras Completas* della B. A. E., t. 72°.

Le tristi vicende della sventurata regina di Castiglia ispirarono numerosi drammaturghi spagnoli di quegli anni. Dionisio Solís (pseudonimo, com'è noto, di Dionisio Villanueva y Ochoa) scrisse una tragedia neoclassica dal medesimo titolo, che fu rappresentata nel giugno 1813 al Teatro de la Cruz di Madrid¹, rimasta inedita ed oggi perduta. Se ne conservano solo due frammenti, rispettivamente dell'atto II e del V, pubblicati dall'Hartzembusch², che vede in essa: «interés, dignidad y grandeza»; secondo Gil y Zárate era forse la tragedia spagnola meglio versificata³. Anche Quintana sembra abbia scritto una *Blanca de Borbón*, pure perduta⁴. Infine, una tragedia con questo titolo scrisse anche Antonio Gil y Zárate, che la rappresentò e pubblicò nel 1835; ed è l'unica giunta fino a noi, oltre al dramma esproncediano.

Sulla data di composizione della *Blanca de Borbón* di Espronceda i pareri sono discordi. Il suo amico, biografo e critico Patricio de la Escosura⁵ afferma che fu scritta in due epoche, divise da un certo intervallo: i due primi atti probabilmente a Londra durante l'emigrazione e i tre rimanenti alcuni anni dopo, quando, tornato in patria, il famoso direttore teatrale Juan Grimaldi gli chiese un lavoro per il Teatro del Príncipe, dove recitava sua moglie. Espronceda, dunque, avrebbe terminato in quell'occasione la sua *Blanca*, di cui però la severa censura politica non avrebbe permesso la rappresentazione. Poiché il Churchman⁶ dall'esame dei due manoscritti conservati a Londra nella Biblioteca del British Museum, trae la convinzione (che ci sembra sufficientemente dimostrata) che, almeno nella forma che noi conosciamo, il dramma fu iniziato non prima del 1832, e sapendo che la moglie del Grimaldi, la famosa attrice Concepción Rodríguez, si ritirò dal teatro nel 1836, possiamo fissare la composizione dell'opera fra queste date. E poiché, in mancanza

¹ Ada, Coe *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. Baltimore, 1935; pag. 75.

² *Ensayos poéticos y artículos en prosa*. Madrid, 1843; pagg. 193-199.

³ *Id.*, pag. 187.

⁴ F. Blanco García, *La literatura española en el siglo XIX*. Madrid, 1909; I, pag. 57.

⁵ Prefazione all'edizione del 1870.

⁶ Prefazione all'edizione citata sulla «Revue Hispanique», XVII, 1907; pagg. 549-561.

di prove in contrario, non è il caso di dubitare delle notizie fornite dall'Escosura, certamente bene informato, ci sembra che questa supposizione sia accettabile, contrariamente all'opinione di José Cascales Muñoz, il quale, senza alcuna prova a sostegno, sostiene che gli ultimi tre atti sono posteriori al 1838¹. Coincidono invece Escosura e il Cascales nel giudicare di stile profondamente diverso le due parti: classicisti i primi due atti, romantici i tre restanti. Non ci pare di poter aderire a questa opinione, almeno espressa così categoricamente. Diremmo piuttosto che, come in alcune opere liriche di Espronceda scritte attorno a quegli anni, classica è la cornice e, in parte, la forma, mentre nettamente romantici sono il contenuto, i personaggi e le situazioni. L'esser divisa in cinque atti e l'esser scritta in endecasillabi assonanzati può rivelare, più che una convinzione dell'autore, l'influenza esercitata, oltre che dal teatro classicista spagnolo in generale, dalle due tragedie dello stesso titolo di Solís e di Gil y Zárate, che con ogni probabilità egli conosceva. Non è nemmeno vero che, come afferma Bonilla y San Martín (il quale pur sostiene la nostra stessa tesi)², i due personaggi più romantici, Abenfarax e la Maga, siano introdotti per la prima volta nell'atto III: infatti Abenfarax compare in scena già nell'atto II, sc. IV, e nomina al re la Maga sua madre. A un'attenta lettura, risulta evidente l'unità di stile e d'ispirazione di tutta l'opera, come dice giustamente Bonilla: «lo cierto es que toda la obra está escrita en el mismo metro, que el estilo es siempre idéntico y que el espíritu que anima, por ejemplo, el coloquio de Blanca y Enrique en el Acto I (escena 4ª) se mantiene en los actos III (escena 5ª) y V (escena 4ª)». E' chiaro, inoltre, che nell'opera è rispettata l'unità di tempo e il linguaggio è sobrio, molto lontano dall'esaltazione verbale di *Don Alvaro* o del *Trovador*.

Coincide Espronceda con le due tragedie classiciste del Solís e di Gil y Zárate, anche nel dipingere Pedro el Cruel come un mostro di crudeltà, a differenza dell'interpretazione romantica che ne fece una figura degna di rispetto e di ammirazione. Molto probabilmente, questa è una coincidenza di fonte: è infatti evidente che

¹ *Op. cit.*

² Riprodotto dal Churchman nella prefazione citata all'edizione del dramma.

tutti e tre gli autori (anche per il poco che si può dedurre dai due frammenti di Solís, pare che questi abbia avuto presente la medesima opera) si sono ispirati alla *Crónica* di Pero López de Ayala.

Che Espronceda abbia avuto presente la *Crónica* di Ayala ci pare indubbio, benché il Bonilla supponga che non l'abbia mai letta¹. Per la crudeltà del re, basta rileggere il monologo dell'atto II, sc. IV, in cui la sua ira, in parte forse giustificata, acquista però accenti di ferocia compiaciuta:

*¿Y qué? ¿Mi ofensa
No he de vengar yo mismo? ¡ Miserable!
Un vil bastardo arrebatarme intenta
Mi trono y mi poder. ¡ Ah! Yo lo juro:
Yo anegaré en su sangre su soberbia.
¡ Mi hermano! ... Sí; mi hermano ... Cuando ahora
Dentro en su corazón mi espada sienta,
Cuando yo mismo sus entrañas rasgue,
Cuando espirar en su dolor le vea ...
Entonces yo le nombraré mi hermano*².

¹ Riportato dal Churchman nella più volte citata prefazione.

² Tuttavia ben più potentemente rappresenta il classicista Gil y Zárate la pazzesca crudeltà di Pedro:

Don Pedro: *... nunca en vano mi venganza truena.
¡ Pues no lo saben ya ...? ¡ Tan pronto olvidan
de Leonor, de Fadrique la sangrienta
espantosa catástrofe ...? ¡ No han visto
a mi hermano infeliz tendido en tierra
por mil heridas despidiendo el alma,
y yo gozarme en la terrible escena?*

Doña María: *¡ Qué horror ...! Por Dios, callad.*

Don Pedro: *¡ Qué! ¿ Te horrorizas?
Bien puedes ... sí ... bien puedes ... Si supieras
cuántas víctimas ... No; ni edad, ni sexo,
ni clases, nada perdoné: mi diestra
instrumento de rabia, una y mil veces
en sangre se bañó ... Mírala y tiembla.*

Doña María: *¡ Ay, cielos! Apartad ... que en ella pienso
ver un cuchillo que a mi pecho asesta.*

Don Pedro: *¿ A tu pecho ...? ¿ quién? ¿ Yo ...? Sí, ... no te fíes.
De todo soy capaz ... Fiero anatema*

L'infelice regina ci è così descritta da Pero López: « Y era de edad de veynte y cinco años quando murió, y era blanca y ruvia, y de buen donayre, y de buen seso. Y ella rezava cada día sus horas muy devotamente, y passó gran penitencia en la prisión do estuvo, y suffrió todo con muy gran paciencia »¹. Ed ecco come nel dramma, (esempio sublime di rassegnazione), avendo appreso che

*cayó al nacer sobre mi frente, y llevo
grabado el sello del furor en ella.
A ser espanto de los hombres todos
el cielo me lanzó sobre la tierra;
y en la futura edad, ¡ o Dios! ¿ qué fama
igualará jamás mi fama orrenda?*

Doña María: *¡ Palidece ...! ¡ desmaya!*

Don Pedro: *Un repentino
involuntario horror ...*

Doña María: *¡ Cuál le enagena
un funesto delirio!*

Don Pedro: *Siento el suelo
temblar bajo mis pies ... ¡ Cielos ...! ¡ Son ellas!*

Doña María: *¿ Quiénes?*

Don Pedro: *¿ Las ves? ¿ las ves? Todas unidas
se abalanzan a mí.*

Doña María: *¡ Don Pedro!*

Don Pedro: *Deja,
deja que huya veloz.*

Doña María: *Mirad que es sólo
una ilusión.*

Don Pedro: *No ... no ... que ya se acercan ...
Todo es realidad ... Son ellas, digo.*

Doña María: *¿ Mas quién?*

Don Pedro: *¿ No las conoces? ¿ Sus sangrientas,
sus profundas heridas, no te dicen
quiénes son? Son mis víctimas ... Tremendas,
en torno mío con furor se agitan ...*

(Blanca de Borbón, Atto V, sc. IV)

¹ Año XII, cap. III.

la propria morte è stata decisa, consola l'unica persona che le ha dimostrato pietà ed affetto, la figlia del proprio carceriere:

¡ Dulce Leonor ! ¡ Gran Dios ! Calma tu llanto.
 ¿ No ves mi dicha tú ? Gloria más pura
 En trono eterno el Dios de la inocencia
 Guarda, Leonor, para las almas justas.
 ¿ Qué vale el trono de la tierra toda,
 Cercado de esplendor ? Su faz se anubla,
 Y el pueblo aquel que le temió algún día,
 Perdido el brillo, su grandeza burla.
 No así aquel trono que esplendente siempre
 Brilla en la eternidad. Paz y dulzura,
 Inocencia y virtud, siempre le ensalzan.
 Allí la libertad, la gloria augusta,
 Su eterno manantial vierten, regando
 Fértiles campos de eternal verdura.
 Allí se cifra mi esperanza ahora.
 ¿ Por qué temer la calma de las tumbas,
 Si el alma la quietud halla en su seno
 Que la tierra infeliz en vano busca ?
 Sosiégate, Leonor; yo estoy tranquila.

(Atto V; sc. II)

Anche altre figure mantengono il carattere col quale le tramandò lo storico trecentesco. Il generoso furore di Castro, che vuol vendicare l'onore della sorella, macchiato dal re:

Anda, cobarde, más para el verdugo
 Que para el cetro y el poder nacido.
 ¡ Tiembla ! Mil brazos se armarán; mi furia
 Encenderá la guerra en tus dominios,
 Guerra cruel, interminable, eterna,
 Guerra de maldición: en sangre tinto
 Tú me verás ante tu propio trono
 Arrojarne a matarte. Sí, el cariño
 Goza de tu manceba; mi venganza
 Será cruel cual tu delito ha sido.
 ¡ Yo he de hacer ver al asombrado mundo
 Otro nuevo Julián y otro Rodrigo !

(Atto II, sc. IX)

s'accorda perfettamente con quanto riferisce Ayala: « Y partió luego don Fernando de Castro de Monforte de Lemos, en el mes de julio del dicho año y fuése para un lugar de Portugal ... e cada día des-

pués de missa passava el vado, e iva a Salvatierra, que es lugar de Castilla. Y allí ante un notario dezía que se despedía y desnaturava del Rey don Pedro de Castilla y de León porque ... avía deshonrado a doña Juana de Castro su hermana ... »¹.

Nella figura della Padilla, da Espronceda rappresentata certamente molto meno benevolmente che da Ayala, è però un tratto di generosità e di nobiltà che l'avvicina al ritratto che ce ne fa lo storico: « ... ella era dueña muy buena y de buen seso, y no le pagava de algunas cosas que el Rey hazía »². Infatti, quando il bestiale figlio della Maga vuole uccidere Enrique de Trastamara, essa interviene:

La Padilla (a la Maga): *Detén tu hijo.*

La Maga (a la Padilla): *¡ Y qué ! ¿ No es tu enemigo ?*

La Padilla: *Es mi enemigo, sí; pero es hermano
 También del Rey, y su valor merece
 Otra espada más digna, otro contrario.
 Detén, Maga, tu hijo.*

(Atto III, sc. VII)

Anche i sentimenti di don Pedro verso la moglie — secondo Ayala, il re stette con lei solo due giorni quando fu celebrato il matrimonio, e altri due giorni poco dopo, in seguito alle insistenze dei suoi consiglieri e degli stessi parenti dell'amante, i quali volevano evitare uno scandalo — sono nel dramma coerenti con la condotta del re nella *Crónica*:

... Yo nunca
 La amé, ni aborrecí; su suerte ha sido
 Siempre a mi vista indiferente; ahora
 Es mi enemiga; justo es el castigo.

(Atto II, sc. VII)

Anche le vicende seguono da vicino la *Crónica* di Ayala, di cui però Espronceda sceglie quasi solo quelle riferentisi agli ultimi tempi di vita della sventurata regina: l'inganno sofferto da Juana de Ca-

¹ Año V, cap. XVII.

² Año IX, cap. III.

stro, appena accennato nel dramma, è raccontato diffusamente nella *Crónica* (Año V, cap. X); la nascita del figlio della Padilla, con cui si apre il dramma, è riferito pure da Ayala (Año X, cap. XXI); la morte violenta della regina in Andalusia, per ordine del re, corrisponde al racconto dello storico, meno che per quanto riguarda la località, che il poeta pone sulle rive del Guadalquivir, probabilmente vicino a Siviglia, mentre l'Ayala sembra suggerire Medina Sidonia.

Parrebbe naturale che Espronceda, invece di rivolgersi all'antica *Crónica* dell'Ayala, si fosse ispirato alla *Historia de España a continuación de la Universal de Ségur* del suo maestro Alberto Lista, pubblicata a Madrid nel 1823, e che non si può supporre che egli ignorasse. Così infatti suggerisce, tra gli altri, Jorge Campos, nell'introduzione alle opere di Espronceda pubblicate nella B. A. E. Tuttavia ciò non sembra corrispondere alla realtà. Infatti i soli elementi comuni fra il dramma esproncediano e la breve storia del Lista appaiono anche nella *Crónica* di Ayala: la crudeltà del re, la virtù e la bellezza della sventurata Bianca, un accenno al fittizio matrimonio con Juana de Castro. Non si trova invece nella *Blanca de Borbón* utilizzato qualche episodio teatralmente sfruttabile (come quello di doña María Coronel che volontariamente si sfigura il volto per sfuggire alla persecuzione amorosa del re) e che non si trova nella *Crónica* trecentesca. Possiamo perciò ritenere che questa sia stata la fonte del dramma, piuttosto che l'opera del Lista.

Ciò che naturalmente non poteva esservi nella *Crónica* e che del resto non appare nemmeno nel dramma esproncediano — almeno non più di quanto appaia nella tragedia neoclassica di Gil y Zárate —, nonostante l'opinione di Casaldueiro¹, è il conflitto fra libertà e tirannia. Infatti, Enrique di Trastámara non odia il fratello in quanto oppressore della patria, ma perché è l'uccisore di sua madre e dei suoi fratelli e perché ha ripudiata e gettata in carcere la donna che egli ama. Anche Castro è animato solo da un sentimento di vendetta contro colui che ha disonorato sua sorella; e in quanto ai due cavalieri che si dicono pronti ad aiutare Castro (Atto II, sc. X), non una volta pronunciano il nome di libertà. Insomma la lotta non è combattuta per conquistare la libertà con-

¹ *Op. cit.*, pag. 268.

culcata, ma per eliminare un re crudele, il che è molto diverso, anche se, certamente, risponde molto più da vicino ai veri sentimenti dei nobili trecenteschi che portarono il proprio aiuto al bastardo. Se si tratta di una lotta per la libertà, è una libertà molto diversa da quella che Espronceda canta in tante liriche.

Solo una volta Enrique pronuncia parole che sembrano indicarlo come il campione di una lotta contro il tiranno in quanto tale:

¡ Tú me llamas traidor ! Ese es el nombre
Con que siempre los déspotas tacharon
Al que brioso, independiente y libre,
Osa arrostrar sus bárbaros mandatos.
¿ Con qué derecho a tu capricho piensas
Los hombres todos sujetar esclavos ?

(Atto III, sc. VII)

Ma subito torna nelle sue parole l'accento di vendetta personale:

¿ Y quién más causa
Ha dado a la venganza ?
(Ibid.)¹

¹ Ben più infiammate di amor patrio — anche se l'autore non dimentica che l'azione si svolge nel '300 — sono le parole che si odono nella tragedia di Gil y Zárate:

Don Alvar: ... triunfen
nuestros antiguos vulnerados fueros ...

Don Lope: ... ¿ Y qué es, decidme,
de su antiguo esplendor ? Los campos yermos
por su honrado cultor claman en vano;
el hombre muestra su feroz aspecto
en las tristes ciudades; cobra el moro,
antes vencido, su valor, y a nuevo
yugo nos quiere atar cuando lanzado
debiera ser al líbico desierto ...

(Atto I, sc. I)

Don Enrique: ... Ese alto puesto
ese esplendor que te rodea, dado,
don Pedro, no te fue para que inútil
del placer te adormezcas en los brazos.
Carga gravosa es el reinar: si es justo

Sarà stata forse la prudenza a far evitare espressioni troppo chiare e a suggerire, più che a rappresentare, nel re il liberticida, nel tentativo (secondo quanto dice Escosura, inutile) di sfuggire alla rigidissima censura del moderno tiranno che aveva impedito la pubblicazione della *Blanca de Borbón* di Gil y Zárate e ne aveva ritardato la rappresentazione di sei anni? Non lo crediamo: Espronceda non diede mai prova, nella sua agitata vita, di essere né un prudente né un furbo calcolatore; riteniamo piuttosto che egli abbia imperniato il proprio dramma su sentimenti e su affetti familiari, molto più che sull'amor di patria: questa volta non ci sembra che ispiri la sua opera il binomio patria-libertà.

Abbiamo ripetutamente avvicinato la *Blanca* di Espronceda alle due tragedie neoclassiche di Solís e Gil y Zárate: non sarà forse inutile richiamare l'attenzione su alcuni particolari che possono far cogliere nel dramma esproncediano alcuni echi di due drammi romantici contemporanei. Fra *Aben Humeya* e la *Blanca de Borbón* vi è solo la coincidenza di un nome: Aben Farax è un morisco nel dramma di Martínez de la Rosa ed è il nome del figlio della Maga, anch'esso morisco, nella *Blanca*. E' fortuita la coincidenza? Può darsi, tuttavia è certo che Espronceda poté conoscere l'*Aben Humeya* (rappresentato per la prima volta a Madrid il 14 febbraio 1836)¹ parecchio tempo prima, durante l'esilio, nella primitiva redazione francese rappresentata e pubblicata a Parigi nel 1830.

*un rey, es un esclavo coronado.
No para ti, para tus pueblos reinas.
Mas dime: ¿esos deberes tan sagrados
los has cumplido? No. Tiende la vista
por el misero suelo castellano.
¿Qué fue de su poder? ¿Qué de su gloria?
Todo desapareció; y en tristes bandos
divididos sus hijos de la patria
rasgan el seno con sus propias manos.
Ya Castilla no vence, no conquista;
no es ya terror de infieles, es su escarnio;
y el moro que su ruina antes temiera,
osa con nuevo yugo amenazarnos.*

(Atto II, sc. IV)

¹ Ad una precedente rappresentazione di Valencia, nel 1835, è improbabile che avesse assistito.

Più numerosi possono essere stati i punti di contatto col *Trovador*. Anche qui troviamo una coincidenza di nome: uno dei pochissimi personaggi non storici del dramma esproncediano si chiama Leonor, come la protagonista del *Trovador*. Inoltre Enrique di Tramamara nell'atto III si annuncia a Blanca come un trovatore, cantando tre strofette che hanno qualche somiglianza di metro e d'intonazione con le quattro cantate da Manrique per annunciarsi a Leonor¹.

Infine, la figura satanica della Maga non potrebbe essere stata suggerita a Espronceda dall'Azucena di García Gutiérrez? Quest'ul-

¹ Enrique: *Lloraba la hermosa Elvira
En su lóbrega prisión,
Donde tirano su esposo
Por otro amor la olvidó.
¡Ay, Elvira! ¡Elvira! ¡Elvira!
Sólo te llora
Tu trovador.*

*Todo sirve a recordarla
La libertad que perdió;
Responden sólo a sus quejas
Los ecos de su prisión.
¡Ay, Elvira! ¡Elvira! ¡Elvira!
Sólo te llora
Tu trovador.*

*Todos olvidan la hermosa
Que un tiempo Reina brilló,
Sólo la llora el que siempre
Sin esperanza la amó.
¡Ay, Elvira! ¡Elvira! ¡Elvira!
Sólo te llora
Tu trovador.*

(Atto III, sc. III)

Manrique:

*Camina orillas del Ebro
caballero lidiador,
puesta en la cruja la lanza
que mil contrarios venció.
Despierta Leonor,
Leonor.*

*Buscando viene anhelante
a la prenda de su amor,
a su pesar consagrada
en los altares de Dios.
Despierta, Leonor,
Leonor.
(Atto III, sc. IV)*

*Despacio viene la muerte,
que está sola a mi clamor;
para quien morir desea
despacio viene, por Dios.
¡Ay! Adiós, Leonor.
Leonor.*

*No me llores si a saber llegas
que me matan por traidor,
que el amarte es mi delito,
y en el amar no hay baldón.
¡Ay! Adiós, Leonor.
Leonor.
(Atto V, sc. II)*

tima è più umana, ma non mancano analogie fra i due personaggi, guidati nelle loro azioni da un odio implacabile. Il fatto che il *Trovador* sia stato rappresentato per la prima volta al Teatro del Príncipe di Madrid solo il 1° marzo 1836 non è un ostacolo a queste supposizioni, giacché Espronceda senza dubbio conosceva il dramma, essendo proprio lui intervenuto presso il Grimaldi, che l'aveva respinto, affinché lo mettesse in scena.

3. L'ultimo tentativo teatrale di Espronceda, *Amor venga sus agravios*, viene rappresentato a Madrid la sera del 28 settembre 1838 al Teatro del Príncipe, e con un discreto successo. Sia nel manifesto per la rappresentazione, sia nell'edizione pubblicata lo stesso anno dall'Imprenta di José M. Repullés, come autore figura Luis Senra y Palomares: uno pseudonimo che copriva il nome dei due coautori, Espronceda e un certo Eugenio López Moreno. Quest'ultimo, che è genericamente indicato dagli studiosi come amico di Espronceda, è però del tutto ignoto, e all'infuori del dramma in collaborazione con Espronceda non risulta autore di nessun'altra opera, né teatrale, né narrativa, né poetica; viene il sospetto che non sia mai esistito¹. Si opporrebbe a tale supposizione solo la complicazione di tutta la faccenda: prima uno pseudonimo, poi un collaboratore inesistente. Quale interesse poteva avere Espronceda nel creare un tale pasticcio?

Nel 1838 il romanticismo regna ormai pressoché incontrastato, anche sulle scene spagnole, e perciò anche *Amor venga sus agravios* è nettamente romantico, sia nella forma che nel contenuto; e probabilmente proprio perché segue il nuovo gusto del pubblico ottiene un relativo successo.

Amor venga sus agravios è un dramma in cinque atti, in prosa. A questo proposito, nota giustamente il Casaldueiro², è curioso osservare ciò che lo stesso Espronceda aveva scritto tre anni prima

¹ Quando avevo già scritto l'articolo, ricevetti una lettera del noto studioso José Simón Díaz, in cui, rispondendo a una mia domanda, non solo mi confermava che López Moreno non figura nemmeno fra i collaboratori delle riviste del tempo, ma, senza conoscere la mia supposizione, avanzava una ipotesi del tutto uguale.

² *Op. cit.*, pag. 261.

ne « El Artista », intorno al dramma romantico *Alfredo* di Joaquín Pacheco: « Sentimos, sin embargo, que el señor Pacheco no haya escrito en verso su drama ... Hubiera gustado más y habría evitado cierta hinchazón de que adolece la poesía escrita en prosa ». E infatti anche il dramma esproncediano pecca spesso di enfasi, ma questo è un difetto comune a molti romantici « mediterranei », e lo stesso Espronceda non ne è immune nemmeno nella lirica.

Può rivestire un certo interesse la presentazione del dramma fatta nel cartellone: « La fábula de este drama ... es de libre invención; pero la fidelidad histórica del cuadro, en las costumbres, en las creencias y en la dirección de las pasiones, retrata con escrupulosa intención la sociedad española del tiempo de Felipe IV, en la mocedad de aquel príncipe con su corte alegre y festejadora. La viveza del diálogo, lo castizo de la expresión, el realce poético del colorido y, sobre todo, el sello verdaderamente español que distingue a este drama, hacen esperar a la empresa una favorable acogida de parte del público amante de nuestra literatura nacional ... »¹. Si nota, in quell'insistere sulla fedele rappresentazione dell'ambiente e del carattere spagnoli, una reazione sia alla tragedia di ambiente classico — non del tutto tramontata in quegli anni —, sia ai drammi romantici d'ambiente esotico o comunque straniero (*Aben Humeya*, *La conjuración de Venecia*) sia, e soprattutto, all'invasione delle scene spagnole da parte delle traduzioni dal francese (Dumas, Duncane, Victor Hugo, ecc.).

Se l'accoglienza del pubblico era stata benevola, non altrettanto lo fu quella della critica. L'« Eco del comercio » dice: « ... pero de nada o de poco sirven las bellezas de detalle en las obras dramáticas, cuando no se ha podido vencer la gran dificultad que consiste en formar un todo proporcionado, verosímil, interesante y que no choque abiertamente con las costumbres de la escena para donde se escribe »². La verità è che *Amor venga sus agravios* è un'opera fallita, sia dal punto di vista teatrale — dialogo spesso lento, enfatico e artificioso, più narrativo che drammatico — che da quello letterario. E' un drammone a forti tinte, gonfio degli elementi più

¹ Riportata, per primo, da J. Cascales Muñoz, *op. cit.*, pag. 111.

² *Ibid.*

triti del romanticismo: un amore infelice; convegni notturni con serenata o meno; il fedele amante, ferito in duello dal rivale e creduto morto, che torna inaspettato quando l'amata ha già pronunciato i voti irrevocabili; il convegno notturno degli amanti nel convento; la morte del giovane (soffocato dentro una cassapanca!); la vendetta dell'amata che avvelena il cugino, causa di tutti i suoi mali, e si avvelena. Non manca neppure il contrasto fra la baldoria di un festino e il lugubre ambiente del convento, fra i canti allegri degli avvinazzati e la morte che incombe... Tutto ciò serve a formare un polpettone indigesto, cui troppo poco aggiungono le tre agili strofette di una graziosa serenata e la notissima « Canción báquica », intercalate rispettivamente nel I e nel V atto.

Non varrebbe quindi la pena di soffermarsi su questo infelice tentativo, se non richiamasse la nostra attenzione la figura di D. Álvaro de Mendoza, che ne è il vero protagonista invece dei due innamorati, come vorrebbero le buone regole di un dramma romantico di amore e morte. E del resto contro la consuetudine romantica vanno anche altri elementi: Mendoza non è mosso a pretendere la mano della cugina dalla passione, ma dall'interesse e dall'ambizione; la fanciulla non è né ingenua né dolce; ecc.

E' noto che la prima redazione de *El estudiante de Salamanca* risale al 1836¹, cioè a solo due anni prima della composizione di *Amor venga sus agravios*, e questa quasi contemporaneità può spiegare (e nello stesso tempo riduce di molto l'importanza della eventuale collaborazione del fantomatico Moreno López) la somiglianza, sotto vari aspetti, fra i due protagonisti: D. Álvaro de Mendoza e D. Félix de Montemar. Essi rappresentano in fondo — sia nei pregi che nei difetti — l'ideale romantico dell'autore: ambedue sono coraggiosissimi e incuranti di qualsiasi ostacolo pur di raggiungere la meta che si sono prefissa, sono alteri e sprezzanti di ogni legge morale, interpretata non come freno all'arbitrio individuale, ma come limitazione alla libertà, il bene supremo dei romantici, e in modo particolarissimo di Espronceda.

¹ Il 7 marzo 1836 ne « El Español » apparve la parte iniziale del poema; il 22 giugno 1837 nel « Museo Artístico Literario » il seguito, che presenta alcune varianti rispetto l'edizione definitiva del 1840.

Dalle notevoli somiglianze dei due caratteri derivano numerose analogie delle due opere, non solo di situazioni e di svolgimento, ma, a volte, perfino di espressione.

Ecco come si presentano rispettivamente a D. Félix de Montemar e a Mendoza i loro antagonisti (il fratello della donna ingannata nel poema, il rivale nel dramma):

D. Félix	Mendoza
<i>Un hombre entró embozado hasta los ojos, Sobre las juntas cejas el sombrero ...</i> (El est. de Sal. parte III, sc. IV)	<i>¡Embozado tenemos! (Amor ... Atto IV quadro I, sc. IV)</i>

Di fronte all'ira dell'offeso, D. Félix e Mendoza reagiscono con la medesima calma oltraggiosa:

D. Félix	Mendoza
<i>Calma, don Diego ... y es vano ese despecho, si se murió, a lo hecho pecho, ya no ha de resuscitar.</i> (Id.)	<i>Moderad vuestras palabras, porque no quiero enojarme con vos ... Podrá parecer esto lo que quiera, pero ya está hecho; y como se suele decir, a lo hecho pecho, señor don Pedro ...</i> (Id.)

D. Félix	Mendoza
<i>Tened, don Diego, la espada, y ved que estoy yo muy sobre mí, y que me contengo mucho ...</i> (Id.)	<i>Señor don Pedro de Figueroa, refrenad la ira, porque temo que la cólera os va a ahogar ...</i> (Id. Atto II, sc. XI)

D. Félix	Mendoza
<i>Don Diego, más sangre fría: Para reñir nunca es tarde ...</i> (Id.)	<i>¡Sangre fría, señor don Pedro! Os aseguro que si hubierais corrido los tempora- rales que yo en mi vida, habríais echado más calma. Cuando se está seguro del brazo y de la espada, se deben esperar con sangre fría los sucesos ...</i> (Id.)

Un altro elemento comune è tanto l'invito di una donna mascherata a seguirla rivolto a Mendoza (in questo caso si tratta di una servente della cugina), esattamente come avviene a don Félix da parte dell'ombra di Elvira, quanto la reazione — identica — dei due spavaldi all'inusitata avventura:

D. Félix

... aun cuando imposible sea
y fuerais vos Satanás
con sus llamas y sus cuernos,
hasta en los mismos infiernos,
vos delante y yo detrás,
hemos de entrar, ¡vive Dios!

(Id., parte IV)

Mendoza

... iré solo, y sobra gente, aunque se
tratase de bajar a los profundos infier-
nos ...

(Id., Atto V, quadro I, sc. 4)

Il coraggio dell'eroe esproncediano — sia Mendoza o sia don Félix de Montemar — non viene meno nemmeno di fronte all'ignoto o al soprannaturale: ambedue mostrano il più tranquillo disprezzo per le cose divine, o comunque religiose, quando vogliono raggiungere lo scopo che si sono prefissi:

D. Félix

... hemos de entrar, ¡vive Dios!
y aunque lo estorbara el cielo,
que yo he de cumplir mi anhelo...

(Id.)

Mendoza

... bueno es rezar; pero no es para todas
horas ... Vamos, bien dicen: escrúpulos
de monja, prima mía. ¿A mí de qué
me ha de remorder la conciencia? ¿De
haber entrado aquí? En primer lugar que
yo no he visto en dónde entraba, y en
segundo que es una obra de misericordia
consolar a las monjas tristes ...

(Id., Atto V, quadro II, sc. V)

Squisitamente esproncediano, quindi, è questo Mendoza, ma non all'altezza dell'ingegno del suo autore il dramma.

Concludendo, non ci pare che la gloria letteraria di Espronceda venga sensibilmente accresciuta da una maggior conoscenza della sua produzione teatrale. Ma questo non ci autorizza ad affermare che egli non possedesse discrete doti di drammaturgo, anche perché oltre a *Ni el tío ni el sobrino* e alla *Blanca de Borbón*, che a nostro giudizio non sfigurano accanto alla produzione lirica del loro autore, bisognerebbe pur sempre ricordare la 3^a parte dell'*Estudiante de Salamanca* (dallo stesso autore definita «Cuadro dramático»), che può essere considerata un vero atto teatrale, perfettamente costruito, dall'azione rapida e dal dialogo vivacissimo. Oseremmo dire che tanta sicurezza nella costruzione, tanta stringatezza nelle battute, tanto dosato movimento nella scena, tanta convincente evidenza nella rappresentazione dei caratteri, raramente si trovano nelle sue

opere teatrali vere e proprie. Forse appunto l'incapacità di Espronceda a sostenere a lungo lo sforzo creativo su un livello di costante tensione — incapacità che si nota con particolare evidenza nella sua opera più ambiziosa, il *Diablo Mundo* — si fa sentire nelle opere di maggior respiro e quindi anche nel teatro.

Ciò chiarito, ci sembra però utile una conoscenza maggiore del teatro esproncediano per una più completa valutazione del poeta, e ancor più utile ci sembra il suo studio agli effetti della conoscenza della drammatica spagnola della prima metà dell'Ottocento, anche perché la produzione teatrale di Espronceda è veramente esemplare: con sole tre opere, nel limitatissimo spazio di quattro anni, essa rappresenta la completa traiettoria compiuta dal teatro transpirenaico dei primi decenni dell'800: dalla commedia neo-classica al dramma romantico, attraverso un'opera che partecipa contemporaneamente, anche se in misura diversa, delle due correnti.

Anna Maria GALLINA

A. BALACI, N. FAÇON, G. PETRONIO, *Piccolo vocabolario ro meno-italiano e italiano-romeno dell'uso moderno*. Bologna, Ed. G. Malipiero, 1963.

Questo dizionario, il primo del genere pubblicato in Italia, è frutto del lavoro di due noti studiosi della cultura italiana, A. Balaci e N. Façon dell'Università di Bucarest, e del Prof. G. Petronio dell'Università di Trieste, notissimo cultore degli studi romeni in Italia, che a lungo ha insegnato nelle Università romene. (Gli autori si sono avvalsi anche della collaborazione di un gruppo di specialisti della cattedra d'italiano presso l'Università di Bucarest).

L'opera risponde opportunamente all'attesa di tutti coloro che in Italia s'interessano di romeno: d'ora innanzi essi potranno finalmente disporre di uno strumento di consultazione agile e moderno nella sua impostazione. Finora studenti e studiosi italiani s'erano serviti delle poche copie ancora esistenti dei piccoli e insufficienti dizionari pubblicati a Bucarest ad uso dei romeni e già da alcuni anni introvabili anche in Romania¹. Questo di cui ci occupiamo viene pertanto a colmare un vuoto e a soddisfare esigenze sempre più sentite negli ultimi tempi e porta in tal modo un notevole contributo agli studi romeni in Italia.

Un valido e utile ausilio è costituito, in questo dizionario, dalle prime 44 pagine in cui sono contenute le norme di pronunzia, la coniugazione dei verbi regolari, l'elenco dei verbi irregolari e quello dei nomi propri geografici e di persona.

¹ E. Porn - Alecsandrescu-Dorna, *Dicționar italian-român*. Bucarest, Ed. «Universala» Alcalay e Co., s. d. E. Porn - C. Perussi, *Dicționar italian-român*. Bucarest, Ed. «Universala» Alcalay e Co., s. d. A. Marcu, *Dicționar român-italian*. Bucarest, Ed. «Universala» Alcalay e Co., s. d.

Come sempre avviene in lavori del genere, non fa meraviglia che si possano notare alcune manchevolezze e deficienze, che potranno certamente essere eliminate in una successiva edizione; le nostre osservazioni al riguardo si riferiscono soprattutto alla parte italiano-romena, che è quella da noi presa particolarmente in esame.

In primo luogo riteniamo che sarebbe stato opportuno registrare, nella parte italiano-romena, il genere dei sostantivi romeni, precisazione che ci sembra necessaria in un dizionario ad uso degli italiani e pubblicato in Italia.

Si osserva, talvolta, una certa confusione nella successione alfabetica dei vocaboli (Es.: *aerare* posto dopo *aere*, *bramare* dopo *bramino*, *badilante* dopo *badile*, *scarlattina* dopo *scarola*, *addossare* dopo *adeguare*, *accominciamento* (sic) dopo *accomunare* (dal corrispondente termine romeno «*adaptare*» risulta evidente che ci si intendeva riferire all'it. *acconciamento*); *adulterino* fra *adulterare* e *adulterazione*, ecc.), nonché qualche errore di ortografia nelle parole italiane (Es.: *adaquamento* per *adacquamento*, *abburrattare* per *abbrattare*, *bacceliere* per *bacelliere*; per *addentare* si dà il corrispondente romeno *a mișca* (invece di *a mușca*); al romeno *tălpig* si fa corrispondere l'it. *cioccia* (invece di *ciocia*) e al rom. *pluton* l'it. *plutone* (invece di *plotone*), ecc.).

Questo dizionario si presenta con una ricchezza di vocaboli particolarmente apprezzabile, tenuto conto della mole ridotta dell'opera: non mancano termini la cui forma è generalmente identica in quasi ogni lingua (*bazar*, *cachet*, *neon*, *negus*, *baobab*, *totem*, *memorandum*, *tender*, *sputnik*, ecc.) né termini di uso pochissimo frequente (*batticulo*, *lettisternio*, *maona*, *marabutto*, *margo*, *mementomo*, *navarca*, *prence*, *schiccheracarte*, *squarquoio*, ecc.). Sorprende, pertanto, che siano stati omessi, o quanto meno che siano sfuggiti, vocaboli di uso frequentissimo come *abitare*, *accalappiare*, *acconciatura*, *accudire*, *acuire*, *addizione*, *adottare*, *adulazione*, *asservire*, *comportamento*, *daco*, *formare*, *formazione*, *grano*, *nube*, *nuvola*, *occupare*, *romeno*, ecc. nella parte italiano-romena e come *lătăreț*, *a spăimînta*, *amărît*, *a amărî*, *demîncare*, *a grămădi*, *iarăși*, ecc. nella parte romeno-italiana.

Abbiamo anche notato, nel considerare alcuni vocaboli, un'approssimativa corrispondenza di significato fra i termini italiani e quelli romeni; appare anche difettoso l'ordine di registrazione dei vari significati. Sarebbe stato opportuno, inoltre, un uso più largo

di abbreviazioni quali «lett.», «poet.», «disus.», «ant.», ecc., che avrebbero rappresentato un'utile guida per chi consulta il dizionario.

Al fine di rendere più chiare alcune osservazioni a tale proposito, trascriviamo quasi integralmente la voce *accogliere*:¹

'accogliere' = *a aduna*, *a stringe* || *a primi bine*, *cu dragoste* || *a accepta*, *a agreea*, *a aproba* || *a cuprinde*, *a contine* || ...

Rileviamo innanzitutto che si dà per prima la traduzione di 'accogliere' nel senso di «riunire, mettere insieme». Tale accezione non è registrata dal Palazzi; nel Cappuccini-Migliorini e nel Battaglia non viene data come prima accezione ed è, comunque, fatta precedere nel primo da «Poet. e lett.» e nel secondo da «Letterario». E' evidente, inoltre, che solo ritraducendo in italiano i vari termini romeni è possibile rendersi conto dei diversi significati attribuiti alla parola italiana: il che non è affatto facile per uno studente, specialmente se principiante. Osservazioni più o meno simili si potrebbero fare per altre voci (es.: 'accattare', 'abbindolare', 'abilità', 'accingere', 'addottorare', 'barcamenare', ecc.).

Ancora qualche altra considerazione: alla parola «abbreviatore» si dà il solo significato di «prelat cu redactarea bulelor papale» (prelato incaricato di redigere le bolle papali); al termine «accolta» viene dato anche il senso di «ieșitura de zid» (sporgenza di un muro), in cui è evidente la confusione con l'it. «accollo»; al verbo «affascinare» si fanno corrispondere i sostantivi «vrăjire, fermecare» (incanto, fascino); al verbo «brontolare» il sostantivo «bombăneală» (brontolio); ecc.

E' da notare, infine, che talvolta vengono attribuiti a vocaboli italiani significati che non trovano riscontro nei vocabolari da noi

¹ Per tutte le osservazioni e le considerazioni che seguono abbiamo tenuto presente, come modelli, i seguenti vocabolari italiani: *Vocabolario della lingua italiana della Reale Accademia d'Italia*. Milano 1941. G. Cappuccini - B. Migliorini, *Vocabolario della lingua italiana*. Torino, Paravia, 1945. F. Palazzi, *Novissimo dizionario della lingua italiana*. Milano, Ceschina, 1953. S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino, U.T.E.T., 1961 ... (sono apparsi finora 3 voll.).

consultati: es.: « aberrare » = (despre un astru) « a devia, a se abate » ([detto di un astro] deviare); « abbracciare » = (despre vin) « a întări, a da sănătate » ([detto del vino] rinforzare, dar salute); « accertare » = « a nimeri țintă, a reuși » (raggiunger lo scopo, riuscire).

Quanto sopra rilevato nulla toglie all'utilità di questo dizionario per la diffusione della lingua romena in Italia. E' del tutto naturale, vorremmo dire per concludere, che qualche deficienza appaia in un'opera che, essendo la prima del genere pubblicata in Italia, non ha avuto la possibilità di avvantaggiarsi dell'esperienza e dei risultati di opere precedenti.

Pasquale BUONINCONTRO

François Girbal, *Bernard Lamy. Étude, biographique et bibliographique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

Although critics and commentators of Rousseau's works have pointed out the influence of Bernard Lamy on Rousseau, the name of Lamy remained fairly unknown to the general public. Thanks this recent publication, we are now able to get a better idea of Rousseau's debt to an author whom he chose as a guide.

Most textbooks mention Bernard Lamy in connection with the influence of Descartes at the end of the seventeenth century and at the beginning of the eighteenth. One also comes across the name of Lamy in discussions of works on pedagogy. But outside of brief references to Bernard Lamy, or confusion between him and Rabelais's friend,¹ one is not aware, on the whole, of the role played by Lamy.

Let us first recall the learned article by Emile Bréhier, *Lectures malebranchistes de Jean-Jacques Rousseau* ("Revue internationale de philosophie", I [1938], 98-120), which M. Girbal, Professor at Juilly, "Docteur en Science des Religions," justly points out (p. 58, n. 5).

Bréhier quotes a passage of the wonderful Book VI of the *Confessions* in which Rousseau says that he had been especially seeking out the books which mix devotion with sciences. Such were the books written by the Oratorians and by the Jansenists. Father Lamy's *Entretiens sur les sciences* was greeted with enthusiasm by Rousseau. The latter adds that the books by B. Lamy on geo-

¹ For one who has studied the work of Rabelais, it is piquant to note an error (p. 6, n. 2) made by the otherwise excellent and remarkable scholar, Henri Busson, who, apparently, attributed to Pierre Lamy, Rabelais's friend, a work written by Father Bernard Lamy (P. Lamy).

metry became one of his favorites: "ce fut toujours le P. Lamy que je pris pour guide."

If we consult the article by Marguerite Richebourg on *La bibliothèque de Rousseau*, we find four books of B. Lamy which Rousseau had collected in his library. They are the following: *L'art de parler*; *Entretiens sur les sciences*; *Les éléments de géométrie*; *Les éléments des mathématiques* (*Annales J.-J. Rousseau*, XXI [1932], 225).

Studying the sources of the *Profession de foi du vicaire savoyard*, P.-M. Masson, in his critical edition of what Rousseau considered the most important part of *Emile* (A. Ravier, *L'éducation de l'homme nouveau* [Issoudun, 1941], I, 276), refers to the following works: *Dernières paroles de Synèse à Eugène*; *Entretiens sur les sciences*; *Morale chrétienne*. The Widener Library possesses several books of Bernard Lamy, and I can consult the *Entretiens sur les sciences* ... 3rd edition (Lyon, 1706). The "Dernières paroles ..." are part of this book (pp. 366-372). In his critical edition of Rousseau's *Lettre à Mr. d'Alembert* (Lille; Genève, 1948), M. Fuchs lists among the works of the adversaries of the theater, B. Lamy, *Nouvelles Réflexions sur l'art poétique* (Paris, 1678).

After reviewing the most important studies¹ which deal with the influence of B. Lamy on Rousseau, I should like to stress one mark of this influence which Professor Girbal is kind enough to accept.

One knows that the first two chapters of Book III of the *Contrat Social* have been ridiculed by hostile commentators who made fun of the "prétentions géométriques," of which, they said, Rousseau was guilty (see the edition given by Bertrand de Jouvenel [Geneva, 1947], p. 262; ed. Vaughan [Manchester, 1918], p. 48: "Rousseau seems to have been rather childishly proud of this chapter [Chapter II]"; ed. Halbwachs [Paris, 1943], p. 237: "une présentation de forme arithmétique assez prolongée, et qui déconcerte parfois"). Bertrand de Jouvenel is one of the few editors to declare that, in these chapters, the reasoning of Rousseau is both rigorous and convincing. To explain it, it is customary to repeat the com-

¹ Let us add Charles William Hendel, *J.-J. Rousseau Moraliste* (London and New York, 1934).

mentary of Brunel who called into play Bezout's *Cours de Mathématiques*. Now, this *Cours* was published for the first time in 1764. It has seemed to me more informative to search for books which Rousseau could have used, and I supposed that Rousseau had been influenced by B. Lamy ("Annales", 33 [1953-1955], 243-246).

M. Girbal noted the resemblances as well as the differences between Lamy and his illustrious friend, Malebranche: "tous deux, en bons cartésiens, se sont attachés à la méthode de démonstration géométrique ou de preuve évidente. Cependant Lamy en a usé non seulement dans sa morale chrétienne, mais hors du domaine philosophique proprement dit jusque dans ses travaux apologétiques sur la Bible et sur l'histoire ecclésiastique" (pp. 105-106). It would seem that Rousseau was thus led to apply this method of geometrical demonstration to political questions.

Now, let us explain specifically some of the terms used by Rousseau.

One knows that, in the *Contrat*, he made a fundamental distinction between what he called *Souverain* and *Gouvernement*. The members of the latter *corps* are called *magistrats* or *rois*, and the *corps entier* receives the name of *prince*.

"C'est dans le Gouvernement que se trouvent les forces intermédiaires dont les rapports composent celui du tout au tout, ou de souverain à l'Etat. On peut représenter ce dernier rapport par celui des extrêmes d'une proportion continue, dont la moyenne proportionnelle est le Gouvernement" (Vaughan, p. 49).

Let us first explain the mathematical terms which Rousseau used here. They correspond to what we read in Lamy's *Les éléments de géométrie ou de la mesure de l'étendue*, 4th ed. (Paris, 1710):

"C'est par la division qu'on connoit la maniere qu'une grandeur est contenue dans une autre grandeur. Ainsi pour exprimer le rapport, ou la raison d'une ligne à une autre, comme de la ligne *A* à la ligne *B* on divise *B* par *A*, écrivant comme on l'a marqué l'une sous l'autre B/A ou A/B . Cette expression expose ou exprime la raison de *A* à *B* [...]; ce qui se nomme l'Exposant de la raison de *A* à *B*."

"L'exposant [...] en termes d'Arithmétique [...] est le quotient de la division de ces deux grandeurs l'une par l'autre" (p. 153).

"La proportion est une égalité de raisons qu'on compare" (p. 154).

“Le même terme dans une proportion peut servir de conséquent et d'antécédent; et quand cela est, cette proportion se nomme Continue” (pp. 154-155).

Une proportion continue quand elle a plus de trois termes, s'appelle progression» (p. 155).

“Trois grandeurs étant en proportion continue, le produit des extrêmes est égal au carré du terme moyen” (p. 163).

Once these mathematical terms are defined, one can understand the text of Rousseau in the following way:

The *Souverain* and the *Etat* are “un tout et un tout”; one is active; the other, passive. The citizens are sovereign on the one hand and subjects on the other.

Let us designate, by letters, the three quantities mentioned by Rousseau: *Souverain* = A ; *Gouvernement* = B ; *Etat* = C .

One has the following relation:

$$A/B = B/C$$

Therefore $A \times C = B^2$, which is what Rousseau expresses thus: “il faut, tout compensé, qu'il y ait égalité entre le produit ou la puissance du Gouvernement pris en lui-même [that is B^2] et le produit ou la puissance des citoyens qui sont souverains [A] d'un côté et sujets [C] de l'autre [$A \times C$].”

Further, Rousseau explains that the *Souverain* can only be considered collectively and *en corps*, whereas each particular person, as subject, is considered as an individual, and is represented by the unit [1]. Rousseau says, in addition, the following:

“toutes les fois que la raison doublée augmente ou diminue, la raison simple augmente ou diminue semblablement et [...] par conséquent le moyen terme est changé” (Vaughan, p. 51).

Lamy gives us the necessary explanation: “Une raison composée de deux raisons égales, s'appelle Doublée.” He also says: “Si l'exposant de la raison de A à B est fait de z multiplié par z , c'est-à-dire si z^2 est l'exposant de cette raison, elle est doublée” (p. 171).

If we go back to the proportion $A/B = B/C$, the *raison doublée* is $z^2 = (A \times B)/(B \times C) = A/C$. But, according to Rousseau's convention $C = 1$, therefore $z^2 = A$. If z^2 increases, A increases too, as well as $z = A/B$; therefore the value of B changes also.

Finally, Rousseau concludes:

“Si [...] on disoit que pour [...] former le corps du Gouvernement, il ne faut, selon moi, que tirer la racine carrée du nombre du peuple, je répondrais que je ne prends ici ce nombre que pour un exemple; que les rapports dont je parle ne se mesurent pas seulement par le nombre des hommes, mais en général par la quantité d'action [...]” (Vaughan, p. 51).

Let us, first, express, in a mathematical way, the conclusion at which Rousseau arrived. We have seen that $A \times C = B^2$; but, since $C = 1$, it follows that $A = B^2$; that is B is equal to the square root of A .

There is an expression, *quantité d'action*, which, according to Halbwachs, was used at the end of the seventeenth century and in the eighteenth century; it designated the work accomplished by a force.

Conclusion: We value very much the remarkable work of M. François Girbal, for it gives us a great deal of precise information on a writer, Bernard Lamy, who was the guide of Rousseau when the latter undertook his instruction at the age of twenty-five. Moreover, the influence of Lamy on Rousseau can be shown in several of his works, particularly the *Projet sur l'éducation de M. de Sainte-Marie*, the first *Discours* (see the edition by George R. Havens [New York, 1946], pp. 80, 164, 173), the *Emile*, and the *Contrat Social*. Correcting false declarations by eminent critics, Robert Derathé (*Jean-Jacques Rousseau et la science politique de son temps* [Paris, 1950], p. 86) said: “S'il est intéressant de savoir par exemple que Rousseau a lu les *Entretiens sur les sciences* du P. Lamy, c'est surtout parce que cette constatation fournit une base positive à l'étude de l'influence de Malebranche sur Rousseau.”

The learned Oratorian, Father François Girbal, showed the importance of the relationship between Lamy (1640-1715) and Malebranche (1638-1715), and the extent of the connection between the ideas of these two Oratorians, both disciples of Descartes and of St. Augustin. Let us finally say that Bernard Lamy was chosen by Montesquieu and by Rousseau, among others, to serve as their guide, and this is enough to indicate the scope of his influence, in the eighteenth century, and even later.

Marcel FRANÇON

Ramón Menéndez PIDAL, *El Padre Las Casas, su doble personalidad*. Madrid, Espasa-Calpe, 1963, pp. XVI-410, 32 tav. f. t.

La discussa personalità di Bartolomé de Las Casas reclamava da tempo un'approfondita trattazione storica: Menéndez Pidal col suo *El Padre Las Casas* viene a colmare questo vuoto.

Secondo Menéndez Pidal i biografi del vescovo di Chiapa, dal Remesal al Quintana e al Giménez Fernández, hanno creato una serie di biografie acritiche, che non tengono in conto le precisazioni storiche fatte da alcuni seri studiosi, fra cui il Bataillon, specialmente negli ultimi decenni. Dalla predetta storiografia laudatoria emerge un Las Casas contraddittorio, da una parte eroico assertore di ogni giustizia e dall'altra falsario e intemperante accusatore dell'opera colonizzatrice degli spagnoli.

In senso totalmente opposto alla prima si muove un'altra corrente storiografica, meno rilevante, denigratoria del Las Casas, rappresentata fra gli altri dal Bayle e dal Saenz; gli esponenti di questo nuovo gruppo non esitano a proclamare la pazzia del domenicano.

L'assurdo più sconcertante che deriva dall'esaltazione incondizionata del Las Casas è, secondo noi, la semplicistica condanna che ognuno si vedrebbe costretto ad emettere contro la troppo complessa opera di colonizzazione svolta dalla Spagna nel nuovo mondo: infatti, per Las Casas, tutto l'operato degli spagnoli nelle Indie è stato perverso («el pecado mortal» della Spagna).

Tali contraddizioni, offensive di elementari esigenze scientifiche, hanno imposto a Menéndez Pidal il lavoro di rifare a ritroso il cammino della storia, con l'energia di chi deve superare la corrente contraria di grossi pregiudizi. Perché «toda materia histórica muy tratada cristaliza en ciertos temas y formas habituales de los que es muy difícil que se desprenda aun el espíritu más independiente.» (p. XII).

Menéndez Pidal inizia l'esame dei documenti prendendo le mosse proprio da quelle opere del Las Casas (*Destrucción de las Indias, Apologética Historia de los Indios, Confesionario ...* ecc.) che, mal studiate, furono il fondamento del mito su Las Casas. La qualificata esperienza filologica e i più moderni criteri storiografici, sperimentati già dall'A. nei volumi sulla storia di Spagna e in altri come *La Spagna del Cid*, fanno da valido ausilio nell'acuta analisi. La figura del Las Casas rivive davanti alla mente del lettore attraverso un interessante e molteplice confronto con la mentalità e le posizioni dei suoi contemporanei. Così l'attività del vescovo di Chiapa è messa a confronto con quella dei vescovi Zumárraga (p.54) e Marroquín (p. 160); l'ideario indiofilo del Las Casas con la dottrina sulla guerra giusta di Francisco Vitoria (p.228) o con le teorie dell'umanista Ginés de Sepúlveda (p. 207); le utopistiche proposte di legge del domenicano sono messe a confronto con i programmi di Cisneros o con le norme lungimiranti del Consejo de Indias; il pensiero politico e le angustie del circospetto Carlo V (p. 143) con l'unilaterale passione del frate.

La serie degli interessanti accostamenti storici continua e al Las Casas sono affiancati i grandi conquistatori, così come realmente appaiono e non come ce li tramandò lo stesso Las Casas nelle sue opere: Hernán Cortés, Pedro de Alvarado, Hernando de Soto, Vasco Nuñez de Balboa. E la realtà dei fatti e la personalità sconcertante del Las Casas, man mano che avanza l'analisi dei documenti, emergono inconfondibili dal tessuto del libro che, oltre al valore critico, possiede uno spiccato senso umano della narrazione, per cui riesce pregevole anche letterariamente.

Il Las Casas scoperto da Menéndez Pidal è un uomo pieno di sé, vittima di grandi passioni polemiche e di un grave pregiudizio: egli si sente il solo capace di promuovere il bene delle Indie, mentre tutti gli altri (tutta la Spagna) non sono in grado di promuoverlo, e non potranno farlo in avvenire finché non seguano i criteri esatti che solo egli, Las Casas, potrà dettare. Solo un pazzo — hanno ritenuto molti — poteva fare tali affermazioni contrastanti con i fatti, almeno nella loro generalità. Ma menéndez Pidal non ritiene pazzo il Las Casas. Il grande missionario gli appare fin troppo coerente nella sua linea di azione e di dottrina: Las Casas «ni era santo, ni era impostor, ni malévolo, ni loco; era sencillamente un paranoico ... el paranoico no es un loco, no es un demente, pri-

vado de normal raciocinio; todos sus juicios son normales, salvo los relacionados con una idea fija preconcebida, los cuales son fatalmente falseados, sistematizados para conformarlos con el preconcepto. La idea fija de Las Casas, muchas veces repetida, la que informa todos sus escritos, pero que no creo sea tenida en cuenta por ningún biógrafo, es que todo lo hecho en Indias por Colón y por los españoles, todo es diabólico, ... mientras que todo lo hecho por los indios es bueno y justo.» (pp. XIV e XV). Con queste conclusioni Menéndez Pidal libera il Las Casas dalle accuse di impostore e dalla qualifica di pazzo (le conclusioni su Las Casas paranoico furono discusse da Menéndez Pidal con valenti psichiatri quali J. Germain e R. Alberca, ma lasciano volutamente aperta la via ad ulteriori approfondimenti del problema specificamente psichiatrico); però sfata anche il mito della sua santità e del suo eroismo.

Il risultato più certo dell'opera esaminata è quello di aver fatto luce su un personaggio troppo circondato dai fumi dell'incenso (p. 344), come afferma lo stesso Menéndez Pidal, e di averne documentata esaurientemente la doppia personalità, quella normale e quella anormale. Al Las Casas anormale non si può riconoscere alcun merito nell'opera della colonizzazione dell'America. Un solo effetto benefico, e non certo meritorio, perché, secondo l'ipotesi dell'A., irresponsabile, ha potuto provocare la febbrile attività del Las Casas: quello di accentuare la già perplessa circospezione di governanti e di pensatori nel risolvere i grandi problemi che poneva loro la nuova impresa (p. 346).

Las Casas fu come l'incubo della Spagna colonizzatrice, pensosamente angustiata dal proprio difficile compito; e la rese ancora più cauta e sensibile nell'esecuzione di tale compito.

Giuseppe DE GENNARO

Giuseppe E. SANSONE, *Studi di filologia catalana*. Bari, Adriatica, 1963.

L'interesse che desta in Spagna e fuori di Spagna lo studio della letteratura, e della cultura in genere, espressa in quelle che potremmo chiamare le lingue periferiche spagnole — basca, gallega e catalana — è sempre più vasto e più intenso, soprattutto lo studio della lingua e della cultura catalana. Si pensi, per esempio, per quel che riguarda il campo delle idee e delle istituzioni politiche, alla esauriente opera del prof. Francisco Elías de Tejada dal titolo *El pensamiento político catalán*, di cui è apparso l'anno scorso il primo volume a Madrid (ed. Montejurra).

In questo fervore di interessi per questi speciali aspetti della cultura spagnola si inseriscono egregiamente gli *Studi di filologia catalana* del prof. G. E. Sansone che meritatamente hanno avuto il premio dell'« Institut d'Estudis Catalans », concesso per decisione unanime del suddetto Istituto il 10 aprile 1963.

Il volume raccoglie diversi saggi pubblicati già dall'autore in riviste o in miscellanee, ma ulteriormente aggiornati, specialmente per quel che riguarda l'accuratissima bibliografia. Il carattere dell'opera è, come si vede, vario. Ma i singoli saggi, che già di per sé costituiscono degli studi altamente interessanti su diversi aspetti della letteratura in lingua catalana, messi insieme ci danno una visione, se non completa, efficacemente informativa su molti importanti problemi tematici e filologici di detta letteratura, dalle sue origini fino ai giorni nostri.

I rapporti della letteratura in lingua catalana con le altre letterature romanze, e soprattutto, com'è logico, con la letteratura castigliana, vengono costantemente messi in evidenza dall'autore. Specialmente interessante, per quel che riguarda gli intensi rapporti culturali della Spagna in genere, e della Catalogna in particolare,

con l'Italia fin dai tempi più antichi, è l'indagine filologica del Sansone su « il catalano » di Bonifazio Calvo, il genovese che alla corte di Alfonso X il savio imparò a « poetare » in castigliano, in catalano e in galiziano.

Fra tutti gli interessanti saggi del Sansone pubblicati in questo volume, ci sembra senz'altro il più importante quello dedicato a « Ramón Lull narratore » in cui si studia l'arte narrativa di quell'apostolo-poeta che fu chiamato « il dottor illuminato ».

Félix Fernández MURGA

Pilar Vázquez CUESTA y Maria Albertina MENDES DA LUZ, *Gramática portuguesa*. Segunda edición aumentada. Madrid, Editorial Gredos, 1961.

Il lavoro a cui si riferiscono queste note — e che, nonostante l'avvertenza editoriale, può considerarsi alla sua prima edizione¹ — presenta caratteristiche particolari per l'ampiezza e la complessità della struttura, dove ogni sezione (geografia e storia della lingua, fonetica, ortografia, morfologia, sintassi) assume il valore di una monografia in sé completa e l'esposizione dottrinarica, pur non perdendo mai di vista il fine didattico, si arricchisce e si esemplifica attraverso uno schedario bibliografico generalmente ampio e sempre pertinente.

Di una trattazione tanto vasta e condotta senza concessioni alla superficialità appare senz'altro pleonastico elencare minutamente i singoli pregi, fra i quali sarà sufficiente annotare, a puro titolo indicativo, l'acuta disamina dell'attuale situazione degli studi dialettologici in Portogallo (p. 44 e segg.), il capitolo dedicato alla fonetica storica, in cui è più evidente la ricerca di moduli espressivi originali (si veda soprattutto, alle pagine 188-189, l'applicazione al sistema vocalico portoghese del metodo classificatorio di Ramón Menéndez Pidal) e le pagine dedicate all'ortografia, veramente esemplari per chiarezza sistematica e per efficacia didattica.

¹ Nell'edizione del 1949, oggi pressoché introvabile, era trascurata del tutto la trattazione del portoghese del Brasile, mentre ampio spazio era dedicato a brani antologici e a formulari commerciali e « a Fonética ... era muito rudimentar e a mesma coisa podemos dizer da Bibliografia », secondo le informazioni forniteci direttamente da P. Vázquez Cuesta (la cui collaboratrice, la studiosa portoghese Mendes da Luz, è recentemente scomparsa).

Ci sembra, al contrario, di qualche utilità per una futura riedizione dell'opera rilevarne alcuni punti oscuri e talune lacune, per lo più dovute al suo carattere variamente composito. Qualche perplessità ci viene, ad esempio, dalla scelta del parlare di Lisbona come lingua «padrão» per il portoghese d'Europa — anche se il criterio vuol essere giustificato dalla «nacionalidad de las autoras y por razones de tradición e incluso de facilidad científica» (p. 10) — quando, in realtà, l'influenza culturale esercitata ancora oggi in tutto il Portogallo dal centro universitario di Coimbra avrebbe preteso qualcosa di più che gli sporadici riferimenti di carattere fonetico alle pp. 242 e 257. Allo stesso modo, sarebbe stato forse più opportuno tener conto dell'asse linguistico Rio-S. Paolo nei capitoli dedicati al portoghese del Brasile, piuttosto che erigere a campione esclusivo il parlare dell'area carioca; certo la preferenza è qui meglio giustificata dall'«ufficialità» della pronuncia di Rio (cf. p. 83), ma l'unitarietà della scelta (probabilmente influenzata dalla personalità scientifica di Serafini da Silva Neto, a cui si fa più volte esplicito riferimento) impoverisce pur sempre un discorso che non vuol prescindere da più equilibrate visioni storicistiche. Inoltre, le felici sintesi storico-letterarie operate per chiarire l'evoluzione del linguaggio in Portogallo e in Brasile (p. 124 e segg. - p. 152 e segg.) attendevano, a nostro parere, che i rapporti fra letteratura e lingua parlata fossero esaminati con maggiore ampiezza anche per quest'ultimo cinquantennio: in particolare, per il Portogallo, l'accento all'arricchimento lessicale legato alla «novela neo-realista» (pp. 148-149) avrebbe richiesto qualche esemplificazione, o almeno il ricordo di nomi singolarmente indicativi (e sarebbe bastato, per tutti, quello del Torga). Allo stesso modo, ci sembra che un discorso sulla letteratura brasiliana non possa efficacemente concludersi con Machado de Assis ed Euclides da Cunha (p. 165), ove si consideri il peso dei dialettalismi usati in funzione cromatica da un Jorge Amado o da un Graciliano Ramos.

E poiché il volume dimostra e stimola interessi di carattere non soltanto grammaticale, pensiamo che non vi sarebbero apparsi inopportuni alcuni cenni ai moderni mezzi di comunicazione e di spettacolo — generalmente riconosciuti responsabili di profonde modificazioni fonetiche, lessicali e sintattiche — e qualche più ampio riferimento ai vari linguaggi gergali che, pur se presenti nel parlare quotidiano con lessemi di bassa frequenza, ci sembrano troppo fret-

tolosamente liquidati ricordando che «de vez en cuando [essi cedono] algunas palabras e la lengua familiar e incluso a la literaria» (p. 40).

Accanto a questi rilievi di carattere metodologico, ovviamente soggettivi e opinabili, ci pare utile far cenno ad alcune omissioni che riguardano più da vicino l'aspetto tecnico dell'opera: così, ad esempio, nella trattazione dei parlari «crioulos» (cf. soprattutto le pp. 107 e 110) non si ricordano le peculiarità fonetiche del portoghese di Goa, la presenza di un costrutto analogo al genitivo sassone nella parlata di Mahé e l'originale struttura del «crioulo» di Timor¹, mentre lo studio della lingua nei poeti medievali (pp. 127-132) ci sembra improntato a semplicismo (si veda, in particolare, a p. 128, l'affermazione secondo la quale le composizioni degli autori di nazionalità gallega si distinguerebbero sempre facilmente da quelle dei portoghesi per la preferenza accordata dai primi alle grafie *ll* e *ñ*) e, talora, a genericità (non vi si tratta l'uso, certamente interessante, degli articoli e dei pronomi). Nelle *Fuentes del léxico portugués* (pp. 166-183), che, a nostro avviso, avrebbero trovato miglior sistemazione accanto al capitolo dedicato al *Portugués, língua románica* (pp. 115-123), si tacciono, fra gli elementi linguistici preromani, gli apporti del basco e del fenicio e sorprendentemente si afferma che tutti gli americanismi di origine precolombiana (esclusi naturalmente quelli tupi) sarebbero penetrati nel portoghese soltanto «a través del español» (p. 173), mentre fra gli idiomi europei che hanno in qualche misura contribuito all'arricchimento lessicale della lingua lusitana (ma perché non prendere in considerazione anche i vari apporti morfologici e sintattici?) sono del tutto trascurati l'ungherese, l'albanese e il bulgaro².

Per quanto riguarda la morfologia, troppo breve ci sembra la spiegazione sull'origine dell'uso di «el» col sostantivo «rei» («tal vez un leonesismo», p. 306); qualche parola in più sarebbe stata necessaria per i numerali (si tace, infatti, sull'allotropo di «primeiro» usato nel significato di «cugino» e nella locuzione «obra prima» e non si tratta l'uso degli ordinali per esprimere i giorni della setti-

¹ Cf. F. V. Peixoto da Fonseca: *Noções de história da língua portuguesa* Lisboa 1959, pp. 123-124 e 126.

² Cf. Peixoto, *Noções*, p. 110.

mana; cf. pp. 329-334); a proposito delle coniugazioni verbali non sarebbe stato forse superfluo ricordare, soprattutto a chiarimento delle forme irregolari, gli etimi latini; nelle costruzioni perifrastiche infine, è parzialmente trascurata l'abbondante casistica relativa al verbo «estar» (cf. le pp. 374-378).

Anche nelle note sintattiche, pur tenendo conto del loro «carattere eminentemente comparativo» col castigliano (cf. p. 11), si rilevano sporadiche lacune:

1) a proposito dei possessivi riferentisi a nomi che indicano gradi di parentela (p. 417), non si tiene conto del diverso valore stilistico dato dalla presenza o meno dell'articolo determinativo;

2) egualmente, non si notano le differenze semantiche derivanti dall'uso o dall'omissione dell'articolo determinativo coi nomi dei punti cardinali;

3) le espressioni superlativizzanti, di cui si tratta alle pagine 424-425 e 428-429, avrebbero richiesto un discorso più organico e documentato (cf. le aggiunte bibliografiche, *infra*);

4) ancora a proposito degli ordinali, qualche parola sarebbe stata necessaria sul loro impiego coi nomi di monarca e nell'indicazione dei secoli;

5) nel capitolo dedicato alle preposizioni non si opera alcuna distinzione tra il valore locale e quello temporale di «até» e poche parole sono dedicate agli usi molteplici di «por» (p. 522).

Ma questi rilievi, come i precedenti, hanno un peso estremamente relativo e non incidono sulla positiva valutazione di un lavoro da cui non si potrà comunque prescindere per ogni futuro studio sulla lingua lusitana. Alla luce di questo giudizio, suggeriamo a Pilar Vázquez Cuesta l'aggiunta di alcune schede¹ al materiale bibliografico della *Gramática*: tale bibliografia, nonostante il suo carattere selettivo, assume l'ampiezza e l'importanza di un vero e proprio repertorio organizzato con intelligenza e con metodo e appare perciò suscettibile di ampliamenti e aggiornamenti costanti.

¹ Non segnalaremo, naturalmente, le opere già ricordate nella *Bibliografia complementar* che conclude la recensione di M. Loureiro alla *Gramática* (in «*Revista portuguesa de filologia*», v. XII-T. II (1962-'63) pp. 614-622); vorremmo però far notare allo studioso portoghese che il testo di H. Meier, *Die Syntax der Anrede im Portugiesischen*, Frankfurt 1951, è suggerito anche a p. 451 del volume recensito.

DIZIONARI PORTOGHESI (pp. 22-23):

- C. M. Beadnell, *Dicionário de termos científicos*, Lisboa 1945.
A. Nascentes, *Dicionário de sinónimos*, Coimbra 1957.

GRAMMATICHE DESCRITTIVE (pp. 24-25):

- N. Mendes de Almeida, *Gramática metódica da língua portuguesa*, 11a ed., S. Paulo 1960.
C. Palhano, *Gramática da língua portuguesa*, Rio de Janeiro 1960.

GRAMMATICHE STORICHE (p. 25):

- F. Peixoto da Fonseca, *Noções de história da língua portuguesa*, Lisboa 1959.

STUDI SINTATTICI DI CARATTERE GENERALE (pp. 25-27):

- Z. dos Santos Jota, *Dicionário de dificuldades da língua portuguesa*, Rio 1960.
G. Chaves de Melo, *Novo manual de análise sintática*, 2a ed., Rio 1959.
J. Rebelo, *Pontuação e análise sintática*, 2a ed., Coimbra 1957.
A. Réveilleau, *Léxico de gramática e de literatura*, 1^o vol. (A-D), Rio 1960.
A. de Abreu Rocha, *Análise sintática (A oração na frase portuguesa)*, Belo Horizonte 1957.

TESTI D'INTERESSE FILOLOGICO (pp. 28-30):

- A. de Almeida Calado, *Frei João Álvares-Obras*, 2 voll., Coimbra 1959-1960.
M. A. Valle Cintra, *Livro de Solilóquio de Sancto Agostinho*, Lisboa 1957.
M. A. Valle Cintra, *Bibliografia de textos medievais portugueses*, Lisboa 1960.
M. Rodrigues Lapa, *Livro de Falcoaria de Pero Menino*, Coimbra 1931.
A. Magne, *Boasco deleitoso*, Vol. I, Rio 1950.
B. Maler, *Orto do Esposo*, vol. I, Rio 1956.
S. Pellegrini, *Repertorio bibliografico della prima lirica portoghese*, Modena 1939.
L. Stegagno Picchio, *João de Barros-Diálogo em louvor da nossa linguagem*, Modena 1959.

GEOGRAFIA DEL PORTOGHESE

Estensione e situazione (pp. 41-42):

- J. I. Louro, *Questões de linguagem técnica e geral*, Porto 1941.
G. C. Rossi, *Il problema linguistico portoghese-brasiliano*, in «*Convivium*», Torino, 1943, n. 6.
D. Maças, *Os animais na linguagem portuguesa*, Lisboa 1951.

Il portoghese del Brasile (pp. 94-95):

- S. Bueno, *O dialeto paulistano*, in «Jornal de Filologia», 1958, nn. 3-4, pp. 1-42.
 A. de Sousa, *A língua portuguesa no Brasil. Aspectos léxicos e semânticos, alguns arcaísmos, folclore e linguagem*, Rio 1960.
 D. Vieira, *A linguagem popular do Maranhão*, 2a ed., S. Luís 1959.

Il portoghese nel resto del mondo (pp. 110-112):

- G. Nogueira Batalha, *Estado actual do dialecto macaense*, in «Revista Portuguesa de Filologia», vol. IX (1958-'59), pp. 177-213.

STORIA DELLA LINGUA

Il portoghese, lingua romanza (pp. 122-123):

- G. Rohlf, *Diferenciación léxica de las lenguas románicas* (trad. de M. Alvar), Madrid 1960.
 B. E. Vidos, *Manuale di linguistica romanza* (trad. di G. Francescato), Firenze 1959.

Periodi di evoluzione (pp. 149-151):

- J. P. Machado, *Dialectos do português arcaico*, in «Boletim Mensal da Sociedade de Língua Portuguesa», v. 7 (1956), pp. 125-128.
 M. da P. Canaes e M. da Pádua, *A ordem das palavras no português arcaico - Frases do verbo transitivo*. Coimbra 1960.
 W. D. Stempel, *Para o estudo da conjunção «e» na prosa narrativa do português medieval*, in «Boletim de Filologia», n. 18 (1959), pp. 229-242.

Il portoghese del Brasile (p. 165):

- A. Houaiss, *Sugestões para uma política da língua*, Rio 1960.
 C. Monteiro, *Fundamentos clássicos do português no Brasil*, Rio 1959.
 A. dell'Igna Rodrigues, *Contribuição para a etimologia dos brasileirismos*, in «Revista Portuguesa de Filologia», v. IX (1958-1959), pp. 1-54.

Fonti del lessico (pp. 181-183):

- A. G. da Cunha, *Influências eslávicas na língua portuguesa*, in «Revista de Portugal», vol. XXII (1957), pp. 183-195.
 M. P. Lapesa, *La onomástica personal pre-latina de la antigua Lusitania - Estudio lingüístico*, Salamanca 1957.
 A. Silveira, *Anglicismos em matéria de bebidas alcoólicas*, in «Jornal de Filologia», v. III (1955), pp. 213-218.
 A. Silveira, *Mais uma centena de anglicismos*, in «Verbum», v. 17^o (1960), pp. 342-366.
 F. Sylvan, *Relação histórica e filosófica entre os idiomas basco e português*, in «Revista de Portugal», n. 24 (1959), pp. 487-500.

FONETICA STORICA E DESCRITTIVA (pp. 212-213 e 266-267):

- J. Mattoso Camara Júnior, *Para o estudo da fonémica portuguesa*, Rio 1953.
 J. I. Louro, *Estudo e classificação das vogais*, in «Boletim de Filologia», t. XV (1954-'55), pp. 215-248.
 H. Lüdtke, *Fonemática portuguesa-I Consonantismo-II Vocalismo*, in «Boletim de Filologia», t. XIII (1952), pp. 273-288; t. XIV (1953), pp. 197-217.
 Leif Sletsoje, *Le développement de «l» et «n» en ancien portugais*, Paris 1959.
 G. Tilander, *Porquê -am/-om se tornaram -ão em português?*, in «Revista de Portugal», v. XXIV (1959), pp. 394-397.

ORTOGRAFIA (pp. 276-277):

- Z. Hampejs, *O problema da ortografia do português*, in «Boletim Mensal da Sociedade da Língua Portuguesa», v. VII (1956), pp. 148-150.
 G. Tavani, *L'ortografia della lingua portoghese*, in «Revista Latina», n. 5 (1956).

MORFOLOGIA

I dimostrativi (p. 344):

- B. Pottier, *Les démonstratifs portugais*, in «Revista Brasileira de Filologia», v. IV (1958), pp. 33-35.

PARTICOLARITA' SINTATTICHE

L'aggettivo (p. 429):

- M. de Paiva Boléo, *Formas de superlativação em Português*, in «Novidades, Artes e Letras», 11/VII/1954.
 I. X. Fernandes, *Superlativos intensivos*, in «A língua portuguesa», v. III (1932), pp. 419-422.
 S. Skorge, *Os sufixos diminutivos em português*, Lisboa 1959.
 M. L. Wagner, *Das «Diminutiv» in Portugiesischen*, in «Orbis», t. I (1952), pp. 464 e segg.

Pronomi personali (p. 451):

- D. Schellert, *Syntax und Stilistik der Subjektstellung im Portugiesischen*, Bonn 1958.

Il verbo (pp. 499-500):

- J. Mattoso Câmara Júnior, *Uma forma verbal portuguesa*, Rio 1956.
 M. J. Delgado, *O gerúndio em português*, in «Boletim Mensal da Sociedade da Língua Portuguesa», v. VII (1956), pp. 84-88.
 F. Fernandes, *Dicionário de verbos e regimes*, 8a ed., Rio 1951.
 Z. Hampejs, *Acerca de la infinitividad del infinitivo português conjugado*, in «Anali dell'Istituto Universitario Orientale», Sez. Linguistica, v. I (1959), pp. 53-57.

- Z. Hampejs, *Nota sintáctico-estilística sobre o infinito flexionado português*, in « Revista Brasileira de Filologia », v. V (1959-'60), pp. 115-118.
- T. H. Maurer, *O emprego do infinito pessoal e impessoal*, in « Revista Brasileira de Filologia », v. III (1957), pp. 19-57.
- H. Meier, *Infinitivo flexional português e infinitivo personal español*, in « Boletín de Filología », v. VIII (1954-'55), pp. 267-291.
- L. Mourin, *Définition de l'imparfait et du plus-que parfait de l'indicatif et du subjonctif, et des deux formes du conditionnel en portugais moderne*, in « Romanica Gandensia », v. VII (1959), pp. 105-202.

L'avverbio (p. 511):

- H. Kroll, *A propósito de locuções para «nunca»*, sep. di « Revista Portuguesa de Filologia », 1950, pp. 16.

La preposizione (p. 523):

- C. H. da Rocha Lima, *Uma preposição portuguesa (Aspectos do uso da preposição «a» na língua literária moderna)*, Rio 1954.
- A. de Almeida Torres, *Curiosidades de regência verbal*, in « Revista de Portugal », v. XXIII (1958), pp. 300-306.

Erilde REALI