

INDICE

	PAG.
<i>Saggi e articoli:</i>	
Franz Rauhut, <i>Pirandellos letzte Einsichten</i> . . . . .	5
Patrizio Rossi, <i>Verga e l'Italia nella corrispondenza di D. H. Laurence</i> . . . . .	25
Justin Vitiello, <i>Lope de Vega's « Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos »</i> . . . . .	45
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Alma Novella Marani, <i>Tonos y motivos pascolianos en Leopoldo Lugones</i> . . . . .	125
Erlide Melillo Reali, <i>Schede per il sebastianismo letterario: la prima metà dell'Ottocento</i> . . . . .	139
<i>Recensioni:</i>	
Salvatore Battaglia, <i>Grande Dizionario della lingua italiana</i> , VII — GRAV-ING (Giuseppe Carlo Rossi) . . . . .	143
Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, <i>Istoria limbii române literare</i> , vol. I (Gheorghe Carageani) . . . . .	146

---

Gli studiosi che intendano proporre lavori per l'eventuale pubblicazione sono pregati di chiedere preventivamente le « norme per i collaboratori ». I collaboratori riceveranno 30 estratti del proprio lavoro.

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XV, 1



55151  
Dipartimento di Studi Letterari  
e Filologici nell'Occidente.

NAPOLI 1973



## PIRANDELLOS LETZTE EINSICHTEN

Das Folgende ist der unbescheidene Versuch, Luigi Pirandello zutiefst ins Herz zu schauen, um dort den Schlüssel für die εσχατα seines Denkens zu suchen<sup>1</sup>. Wie man erwarten darf,

<sup>1</sup> Es handelt sich darum, über das hinauszugelangen, was ich in meinem Buch *Der junge Pirandello* erkannt zu haben glaube. — Im letzten Jahrzehnt erschienene Bücher über P.: G. B. Angioletti, *Luigi Pirandello narratore e drammaturgo* (classe unica, 74), Torino 1960. — G. Abete, *Il vero volto di Luigi Pirandello*, Roma 1961. — L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia* («Aretusa», 13), Caltanissetta-Roma 1961. — *Pirandello ieri e oggi* a cura di S. D'Amico («Quaderni del Piccolo Teatro», 1), Milano 1961. — C. Guasco, *Ragione e mito nell'arte di Luigi Pirandello*, Roma 1961<sup>2</sup>. — N. De Bella, *Narrativa e teatro nell'arte di Luigi Pirandello*, Messina-Firenze 1962. — G. Calendoli, *Luigi Pirandello* (I grandi Siciliani, 13), Catania-Roma-Milano 1962. — A. Leone de Castris, *Storia di Pirandello* (Biblioteca di cultura moderna, 571), Bari 1962. — G. Giudice, *Luigi Pirandello* (La vita sociale della nuova Italia, 5), Torino 1963. — Cl. Liver, *Theater auf dem Theater in der italienischen Literatur, besonders bei Goldoni und Pirandello* (Istituto universitario orientale: «Annali, Sezione romanza», VI, 2), Napoli 1964. — F. Rauhut, *Der junge Pirandello oder das Werden eines existentiellen Geistes*, München 1964. — *Der Dramatiker Pirandello: Zweiundzwanzig Beiträge*, hg. v. F. N. Mennemeier (Collection Theater Werkbücher, 4), Köln 1965. — A. Weiss, *Le théâtre de Luigi Pirandello dans le mouvement dramatique contemporain*, essai, Paris 1965. — G. Andersson, *Arte e teoria: Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello* (Acta Universitatis Stockholmiensis: Romanica Stockholmiensis, 2), Stockholm 1966. — F. Bonanni, *Pirandello poeta (motivi della poesia pirandelliana)*, Napoli 1966. — O. Büdel, *Pirandello* (Studies in Modern European Literature and Thought), London 1966. — G. Giacalone, *Luigi Pirandello*, Brescia 1966. — *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani* (Venezia ... 1961) (Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani, 2), Firenze 1967. — A. Barbina, *Bibliografia della critica pirandelliana 1889-1961* (Pubbl. d. Ist. di St. Pir., 3), Firenze 1967. — «Europe» (Paris), 45e Année, N. 458, Juin 1967 (P.-Sondernummer). — V. Esposito, *Pirandello poeta lirico (monografia su tutte le opere in versi)*, Brescia 1968. — «Trovarsi» (Agrigento), II, 1-2, Gennaio 1968 (P.-Sondernummer). — «Il Veltro» (Roma), XII, 1-2, Febbraio-Aprile 1968 (P.-Son-

erlebte er Extremes in extremen Situationen, besonders dann, wenn er sich in der Wirklichkeit oder in der Phantasie dem Tode gegenüber sah.

In seiner letzten Lebenszeit, als er sich dem Tode nahe fühlte, begann er einen autobiographischen Roman, über dessen Anfänge er nicht hinausgelangte, *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*, worin sich eine seltsame, berückende Darstellung seiner am 28. Juni 1867 bei Girgenti erfolgten Geburt findet.

Caduto, non so come né di dove, una notte di giugno, in una campagna d'antichi olivi saraceni, di mandorli e di viti, affacciata sul nero mare africano. Caduto a piè d'un grande pino solitario esposto su quegli scoscendimenti d'argille azzurre, da cento e più anni, alle fiere urlanti libecciate delle coste meridionali della Sicilia. Forse, quella notte di giugno era placida e c'erano le lucciole. La notte, quel suo nero, pare lo faccia apposta per esse che, volando, non s'indovina dove, ora qua ora là vi aprono un momento quel loro languido sprazzo verde. Io fui, quella notte, come una di quelle lucciole, caduta a piè del grande pino solitario. Sul colle lontano lontano sprazzavano anche, malinconici, i lumi allora rari della piccola città che volle, senza ch'io ne sapessi nulla, appropriarsi la mia nascita. C'era in essa, in quel tempo, una grande moria, e tra i tanti abitanti che ogni giorno vi morivano, uno che vi nasceva era da tenere in gran conto. Ma io, così della mia nascita, come di questo conto che ne fu tenuto, non mi son fatto ancora né certo saprò mai farmi un'idea. Sarà cosa certa per gli altri che non potevo nascer prima né dopo, che dovevo nascer là e non altrove. Io non ne vedo in me la ragione<sup>2</sup>.

dernummer). — L. Bragaglia, *Interpreti pirandelliani* (1910-1969): *Vita scenica delle commedie di Luigi Pirandello, dalle origini ai giorni nostri* (« La Voce », 3), Roma 1969. — Cl. Vicentini, *L'estetica di Pirandello* (Saggi di estetica e di poetica, 11), Milano 1970. — N. De Bella, *Pirandello, oggi* (Saggi di cultura moderna, 30), Roma 1970. — G. Bosetti, *Pirandello* (présences littéraires), Paris-Montréal 1971.

<sup>2</sup> Faksimile in *Tutti i romanzi* (Opere, vol. III), Mondadori ed., 2. Aufl., 1959.

Die tausendjährigen Ölbäume und die einsame Pinie stehen noch heute, die Bäume neben dem ländlichen Geburtshaus und die Pinie in der Nähe; am Fuß der Pinie sollte Pirandellos Asche beigesetzt werden. Die Herkunft der eigenen Existenz, die in eine bestimmte menschliche Umwelt hineingerät, wird als Geheimnis angesprochen, aber er tut nur so, als ob er nichts darüber sagen könnte; die Antithese Nacht und Glühwürmchen deutet nämlich eine Antwort auf die Frage des Woher an. Die Denkweise, die die zitierten Sätze bestimmt, hat ihre Ursachen, und diese sind sehr frühe Erlebnisse des Menschen Pirandello. Das allererste war eine Erschütterung etwa zu Beginn der Pubertät, gemäß einem Bericht von Francesco Biondolillo:

L'avvenimento più importante della sua fanciullezza sembra essere stato una grave malattia che ne squassò la salute e lo portò in punto di morte: malattia che seguì ad una esaltazione mistica la quale aveva dato molto da pensare ai genitori e a quanti lo conoscevano, e si accompagnò a una tacita passioncella amorosa per una soave fanciulla d'un nobile collegio palermitano. Quella malattia, operando fortemente anche nello spirito di lui, ch'era pensoso e suscettibile di ardenti esaltazioni e di dure decisioni, deve averlo traghettato come in una terra nuova — al di là della vita e della morte — donde egli, visto spegnersi e l'amore e la Fede sentì il bisogno di affacciarsi sul grande mistero dell'esistenza<sup>3</sup>.

Hier findet sich Wesentliches beisammen, was Pirandello sein ganzes Leben hindurch immer wieder kennzeichnet: eine Erschütterung löst das Haften an Welt und Leben — er kommt in einen ekstatischen Zustand — ein Mensch, der den christlichen Glauben verloren hat, tritt dem Geheimnis der Existenz gegenüber — er hat einen leidenschaftlichen Hang zum Grübeln. Der 19-Jährige schrieb am 31. Oktober 1886 an seine Schwester Lina einen langen Brief der tiefenpsychologischen Selbstanalyse:

<sup>3</sup> F. Biondolillo, *Luigi Pirandello*, « Il Libro Italiano », Nr. v. Nov. 1939, S. 553. Das von Biondolillo gebrauchte Wort « fanciullezza » paßt nicht; Luigi war zweifellos schon in der Pubertät.



(...) La meditazione è l'abisso nero, popolato di foschi fantasmi, custodito dallo sconforto disperato. Un raggio di luce non vi penetra mai, e il desiderio di averlo ti sprofonda sempre più nelle tenebre dense... È una sete inestinguibile, un furore ostinato; ma il nero t'abbevera, la immensità silenziosa t'agghiaccia. (...) In certi momenti di abbandono parlo come un insensato e sento un impetuoso desiderio di non vivere — ma poi tutto finisce — nel mio cervello si fa<sup>4</sup> un vuoto nero, orribile, raccapricciante, come il misterioso fondo del mare popolato da mostruosi pensieri che guizzano, passando minacciosi. (...) <sup>5</sup>.

In seinem «sconforto disperato» steht der junge Mann wieder dem Tode gegenüber, nicht wegen Krankheit, sondern weil er an Selbstmord denkt. In diesem Zustand schildert er nicht die Außenwelt, wohl aber findet er Worte um das Unheimliche in sich selbst verständlich zu machen; Leitworte sind dabei *abisso, tenebre, vuoto, mostruosi pensieri, guizzare*.

Ich verzichte darauf, gewisse Erlebnisse Pirandellos zu besprechen, die dem in dem Brief Dargestellten hinsichtlich des Negativen und Gefährlichen verwandt sind, weise aber darauf hin. Es handelt sich gleichfalls um Totalerschütterungen, die ein inneres und äußeres «vuoto» und «abissi del mistero» erleben ließen und sogar die Ratio bedrohten. Dieses Tremendum verstärkte seine innere Loslösung von der Realität, aber ohne die Möglichkeit einer Erkenntnis der ihm völlig fremd werdenden Realität. Er hat das mehrmals geschildert, zum ersten Mal in einer tagebuchartigen Notiz, *Deserti del cuore*, zuletzt in der Novelle *Un'idea* (1934) <sup>6</sup>.

Ein Gedicht aus der frühen Zeit, *Momentanee*, XV, in dem Lyrikbuch *Mal giocondo* (1889), drückt eine Stimmung aus, wie sie nach einer solchen Erschütterung durch ein halbes Sich-Wiederfassen entstanden sein kann. Ich bin ein Mensch, sagt er, der sich langsam wiedergefunden hat, nach langem Bangen,

<sup>4</sup> Im Original (von dem ich eine Photokopie benutzen kann) steht *va*, aber das muß ein Schreibfehler sein.

<sup>5</sup> *Lettere ai famigliari*, Terzo Programma (ERI, Torino), 3 (1961), S. 280-82.

<sup>6</sup> Ich verweise auf mein P.-Buch S. 347-57.

und endlich wieder atmet, ein Wanderer ohne Ziel <sup>7</sup>, einem Wirbelsturm entronnen, einem *confuso stupor vago* zur Beute.

E un fantastico stupor di sogni strani  
ho negli occhi, e parmi al guardo  
una luce fresca e mite alberghi il cielo  
oltre i limiti visivi <sup>8</sup>.

Mit *stupore* <sup>9</sup> taucht früh ein weiteres Leitwort des pirandelloschen Erlebens auf: es bezeichnet ein Überwältigtsein von einem traumhaften Zustand. Es ist zu beachten, daß hier zu der psychologischen Selbstdarstellung ein Erleben der Außenwelt, und zwar ein ungewöhnliches, wohltuendes, hinzukommt; und wohl zu beachten ist darin auch das Erfühlen von etwas noch Unbegreiflichem metaphysischen Wesens («oltre i limiti visivi»).

Unter den auffallend häufigen Darstellungen des Selbstmords bei Pirandello sind solche, die den Seelenzustand des Selbstmörders durchleuchten: in den Novellen *Sole e ombra* (1896), *La levata del sole* (1901) und *Da sé* (1913) <sup>10</sup>. Diese einzigartigen Darstellungen des Menschen angesichts des Todes vermochte der Autor nur deshalb zu schaffen, weil er in der Jugend einmal auf den Tod krank gewesen war und weil er mehrmals versucht gewesen sein muß, sich das Leben zu nehmen. Jene letzte Flucht ließ er für seine Person ersatzweise durch Gestalten seiner Phantasie ausführen. Die Selbstmörder in den drei Erzählungen erleben die Welt, aus der zu scheiden sie im Begriff sind, nicht mehr in den gewohnten Beziehungen zur menschlichen Existenz, sondern im Für-sich-Sein eben dieser Welt. Da sie sich innerlich vom Leben gelöst haben, sind sie auch von ihrer ganzen Umgebung gelöst und daher imstande, die Welt nicht mehr subjektiv, sondern objektiv zu erfahren: so zum mindesten meint es der Autor. Vielleicht darf man sagen: wenn

<sup>7</sup> In dem Brief von 1886 hat P. sich «un viandante senza casa» genannt, in dem Gedicht nennt er sich «senza meta un viandante».

<sup>8</sup> *Mal giocondo* ist, wie auch die andern Lyrikbücher P. s., wiedergedruckt, in *Saggi, Poesie, Scritti varii* (Opere, vol. VI), Mondadori ed., 2. Aufl., 1965.

<sup>9</sup> Andersson, S. 54, weist auf die Bedeutung des Wortes *stupore* bei P. hin.

<sup>10</sup> Weiteres über diese Novelle: mein P.-Buch S. 337-47.

Kant das Ding an sich für unerkennbar hält, wird den pirandelloschen Selbstmördern so etwas wie eine Erfahrung des Dings an sich zuteil. Matteo Sinagra, der Held von *Da sé*, hat das Hängen am Leben völlig überwunden — nicht als Anhänger Schopenhauers oder eines andern Pessimisten, sondern einfach zufolge seiner armseligen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Lage, die ihn zu einem « nessuno » gemacht hat, so daß er gewissermaßen schon ein « morto » ist — und geht zum Friedhof, um sich an dem Familiengrab zu erschießen und so den Angehörigen die Kosten des Leichentransports zu ersparen.

E guarda con occhi nuovi le cose che non sono più per lui, che per lui non hanno più senso.

Gli alberi... oh guarda! erano così gli alberi? erano questi? E quei monti laggiù... perché? quei monti azzurri, con quella nuvola bianca sopra... Le nuvole... che cose strane!... E là, in fondo, il mare... Era così? Quello, il mare?

E un sapore nuovo ha l'aria, che gli entra nei polmoni, una soavità di refrigerio su le labbra, nelle narici... L'aria... ah, l'aria... Che delizia! La respira... ah, la beve ora, come non l'ha mai bevuta di là nella vita; come nessuno che stia nella vita, può berla! È aria come aria; non respiro per vivere. Tutta questa infinita, avvolgente delizia mica la possono avere gli altri morti, che se ne vanno per quella via in carrozza, tesi, stirati, attuffati nel bujo d'una cassa. Neanche i vivi la possono avere, i vivi che non sanno che cosa voglia dire goderla *dopo*, così, una volta e per sempre: eternità viva, presente, fremente!

Ancora è lunga, la via. Ma egli già potrebbe fermarsi qui; è nell'eternità; vi cammina, vi respira, in un'ebrezza divina, ignota ai vivi <sup>11</sup>.

Wenn Pirandello in seiner Pubertät, auf den Tod krank, dem « grande mistero dell'esistenza » gegenübertrat, so tun die Selbstmörder der drei Novellen dasselbe, aber sie gelangen weiter, aus dem ichbezogenen Unglücklich-Sein heraus zu einer neuen

<sup>11</sup> *Novelle per un Anno* (Collezione « Omnibus »), II, Milano 1938, S. 633. Wegen des Variantenapparats verdient diese Ausgabe den Vorzug vor der Sammlung der Novellen in *Opere*, vol. I u. II.

Schau des Nicht-Ichs. Dieses wird ihnen in seinem Für-sich-Sein zu einem beängstigenden bzw. beglückenden Ereignis, und das ist dadurch möglich, daß ihnen die ichbezogene Wirklichkeit zu einer Qual, zu einer ausweglosen Situation geworden ist, aus der sie durch Selbstentlebung fliehen. Von diesem existentiellen Kontrast zwischen zwei Erlebnisweisen der Wirklichkeit leben diese Erzählungen, abgesehen von dem hier außerdem gegebenen humoristischen Drum und Dran. In dem angeführten Gedicht aus *Mal giocondo* hat schon ein beglückendes Erleben der Wirklichkeit-an-sich angeklungen, in der Novelle wird ein solches ausgiebig geschildert, und zwar in Verquickung mit dem Gefühl, bereits in der Ewigkeit zu sein, und das ist wieder etwas Metaphysisches.

Die Wißbegier hinsichtlich der Wirklichkeit-an-sich läßt Pirandello, der in der Pubertät zu einem von der Alltags-Wirklichkeit losgelösten Grübler geworden ist, nicht los. In diesem Sinn philosophiert die Hauptgestalt der Novelle *La mano del malato povero* (1917).

Che forse per sé, fuori di noi, le cose hanno un lor modo d'essere, un senso, un valore <sup>12</sup>?

#### Aber

(...) tutte le cose ci stanno sopra, sotto, intorno, col modo d'essere, il senso, il valore che da secoli e secoli gli uomini hanno dato ad esse. (...) Ci opprimono ormai per forza col fastidio infinito di questa immutabile realtà convenuta e convenzionale, da tutti subito passivamente. Le fracasserei. (...) Ma quanti si sforzano di rompere la crosta di questa comune rappresentazione delle cose? di sottrarsi all'orribile noja dei consueti aspetti? di spogliare le cose delle vecchie apparenze che ormai per abitudine, per pigrizia di spirito, ponderosamente si sono imposte a tutti <sup>13</sup>?

Doch jeder hat einmal *in un momento felice* unerwartet Welt und Leben *con occhi nuovi* gesehen, *un senso nuovo delle cose* wahrgenommen, so daß das Leben *un valore meraviglioso*,

<sup>12</sup> *Ibd.*, II, S. 1155.

<sup>13</sup> *Ibd.*, II, S. 445.



*diverso, mutevole* erhielt. Aber sofort fallen die Menschen in das Denken der *esistenza quotidiana* zurück. In dem folgenden Zitat ist das Leitwort *stupore* nicht zu übersehen.

E io passo per pazzo perché voglio vivere là, in quello che per voi è stato un momento, uno sbarbàglio, un fresco breve stupore di sogno vivo, luminoso; là, fuori d'ogni traccia solita, d'ogni consuetudine, libero di tutte le vecchie apparenze, col respiro sempre nuovo e largo tra cose sempre nuove e vive<sup>14</sup>.

Was in *La mano del malato povero* als Theorie vorgetragen wird, ist in der umfangreichen Novelle *Pena di vivere così* (erste Fassung 1920 erschienen, Überarbeitung im Sterbejahr nicht vollendet) dem Erleben der Hauptperson integriert. Der Autor hat signora Léuca, eine hochstehende weibliche Persönlichkeit, mit seinem eigenen losgelösten Erleben der Dingwelt ausgestattet.

Ha troppo vissuto in silenzio. La vita le si è quasi diradata fino al punto, che le relazioni tra sé e le cose più consuete non han più per lei, talvolta, nessuna certezza; e le avviene allora di scoprire di quelle cose, tutt'a un tratto, aspetti nuovi e strani, che la turbano, come se d'improvviso e per un attimo ella penetrasse in un'altra e insospettata realtà che le cose abbiano per sé, nascosta, fuori di quella che comunemente si dà loro. Teme d'impazzire, a fissarcisi. Ma distrarsene è difficile con quel sospetto che non le consente più d'attenersi quietamente ai noti aspetti delle cose, alla normale finzione dei sensi<sup>15</sup>.

In Anbetracht solcher Sätze darf man vielleicht sagen, daß ihr Verfasser einem Rilke nahestand, der das Eigendasein der Dinge mit Demut und Einfühlung zu verstehen und lyrisch darzustellen suchte<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> *Ibd.*, II, S. 446.

<sup>15</sup> Zitiert wird die letzte Fassung: *Novelle per un Anno* (Collezione « Omnibus »), I, 2. Aufl., Milano 1938, S. 1338.

<sup>16</sup> Betr. dieses Rilke s. Walther Rehm, *Wirklichkeitsdemut und Dingmystik*, « Logos », 19 (1930).

Das Ding-Erleben der signora Léuca ist nichts Anheimelndes, es ist etwas Unheimliches, insofern eine unverständliche Wirklichkeit Furcht erweckt. Dies ist mit dem letzten Erleben des Selbstmörders Gosto Bombichi in der Novelle *La levata del sole* (1901) verwandt, mit dem Unterschied, daß die Frau ihre Häuslichkeit, der Mann die nächtliche Natur in solcher Weise erfährt. Man beachte: *mistero, stupore, costernazione angosciosa, ignoto*.

Gli alberi, sfrondati dalle prime ventate d'autunno, gli sorgevano attorno come fantasmi dai gesti pieni di mistero. Per la prima volta li vedeva così e ne sentiva una pena indefinibile. Di nuovo si fermò perplesso, quasi oppresso di pauroso stupore; tornò a guardarsi attorno, nel bujo.

Lo sfavillio delle stelle, che trapungeva e allargava il cielo, non arrivava ad esser lume in terra; ma al lucido tremore di lassù pareva rispondesse lontano lontano, dalla terra tutta, un tremor sonoro, continuo, il fritinnio dei grilli. Tese l'orecchio a quel canto, con tutta l'anima sospesa: percepi allora anche il fruscio vago delle ultime foglie, il brulichio confuso della vasta campagna nella notte, e provò un'ansia strana, una costernazione angosciosa di tutto quell'ignoto indistinto, che formicolava nel silenzio. Instintivamente, per sottrarsi a queste minute, sottilissime percezioni, si mosse<sup>17</sup>.

Die bis jetzt betrachteten Äußerungen Pirandellos zeigen, daß er, durch schwere seelische Erschütterungen innerlich von Leben und Alltagswirklichkeit losgelöst, in solchen Erlebnissen immer mehr zum Bewußtsein einer Eigenexistenz der seinem Ich gegenüberstehenden Realität gelangte. In seinem Erkenntnisdrang gesteht er sich die Unverständlichkeit dieser Realität<sup>18</sup>. Für sein Gefühl ist diese Realität mehr oder weniger ein Tre-

<sup>17</sup> *Nov. p. un A.*, II, S. 242/43. Vgl. Gedichte: *O notte, o sacra notte* (in *Pasqua di Gea*, 1891) u. *Pánico* (in *Zampogna*, 1901).

<sup>18</sup> Die Verwandtschaft dieser Erlebens- und Denkweise mit dem Existentialismus eines Albert Camus ist offensichtlich. Wenn Camus die Diskrepanz zwischen dem menschlichen Erkenntnisverlangen und der Unerkennbarkeit der Realität als Situation des Absurden bezeichnet, läßt sich eine solche Formulierung auch für die betreffende Denkweise P.s in Anspruch nehmen.

mendum bzw. ein Fascinans, jenachdem. Wir sehen uns weiter nach Fascinans-Erlebnissen der Realität um und achten darauf, ob die Realität ihm dabei unverständlich bleibt.

Wiederholt wird ihm der Mond zu einer tiefen Beglückung. Ganz ohne literarischen Einfluß geschieht das vielleicht nicht, wenn man bedenkt, daß der Mond durch die *Night Thoughts* (1742-45) von Edward Young zu seiner großen Bedeutung für die abendländische Dichtung gelangt ist, dennoch darf die Frage der literarischen Anregung angesichts des enorm Persönlichen der betreffenden Erzeugnisse Pirandellos außer Betracht bleiben; Leopardis Mondgedichte spielen hinsichtlich des uns hier Interessierenden nicht herein. Eine wichtige Leistung in der dichterischen Wiedergabe des Fascinans des Mondes ist das Gedicht *O notte, o sacra notte* (in dem Lyrikbuch *Pasqua di Gea*, 1891): der Dichter wird so entrückt, daß er die Erde die Göttin Mond anbeten läßt. Die erste Selbstmördernovelle, *Sole e ombra* (1896), läßt den Mann, der bereits das Gift geschluckt hat, beim Anblick der «deliziosa quiete lunare» innerlich eine «grande calma» empfinden<sup>19</sup>. Überraschend ist die Novelle *Ciàula scopre la luna* (1912): ein gequälter, müder Schwefelgrubenarbeiter steigt in der Nacht zur Erde empor voller Furcht vor dem «leeren» nächtlichen Dunkel draußen und wird von dem *stupore* des strahlenden Mondes so ergriffen, daß er «estatico» seinen ganzen Jammer vergißt<sup>20</sup>.

Bekanntlich hat Pirandello sein Wesen als Schriftsteller und seine gesellschaftliche Existenz als solcher in einem Roman dargestellt, indem er sich selbst ins Weibliche, in die Schriftstellerin Silvia Boggìolo geb. Roncella, übersetzte. Es empfiehlt sich, dieses Werk nicht in der unvollständigen späteren Überarbeitung (betitelt *Giustino Roncella nato Boggìolo*), sondern ganz in der ersten Fassung, mit dem Titel *Suo marito* (1911), zu lesen<sup>21</sup>. Silvia kennt das ekstatische Tremendum, das ihr die Ratio bedroht und ihr die Sicherheit der Alltagswirklichkeit zerstört:

<sup>19</sup> *Nov. p. un A.*, I, S. 401.

<sup>20</sup> *Ibd.*, I, S. 1201.

<sup>21</sup> Da diese Fassung nicht wiedergedruckt wurde, muß man sie in einer großen Bibliothek suchen.

die Erscheinungsformen der Dinge werden ihr zu einem Schein. Ähnlich den pirandelloschen Selbstmördern, aber ohne eigene Selbstmordsituation, erlebt sie plötzlich die Dinge der Umwelt in ihrem Für-sich-Sein.

No, no, attorno a tutto — luoghi e cose e persone — ella vedeva soffusa come una vaporosa aria di sogno, per cui anche gli aspetti più vicini le sembravan lontani e quasi irreali.

Certe volte, è vero, quell'aria di sogno le si squarciava d'un tratto, e allora certi aspetti pareva le si avventassero agli occhi, diversi, nella loro nuda realtà. Turbata, urtata da quella dura fredda impassibile stupidità inanimata, che la assaltava con precisa violenza, chiudeva gli occhi e si premeva forte le mani su le tempie. Era davvero così quella tal cosa? No, non era forse neanche così! Forse, chi sa come la vedevano gli altri... se pur la vedevano! E quell'aria di sogno le si ricomponeva<sup>22</sup>.

Für Silvia wird der nächtliche Mond zum Symbol eines beglückenden Friedens, eines «senso arcano»<sup>23</sup>. Am Ende des Romans macht sie durch den Tod ihres Kindes eine schwere Erschütterung durch und wird so in einer Mondnacht eines besonderen Erlebnisses fähig; also ist wieder einmal, wie bei dem Pirandello der Pubertätszeit, das Gegenüber des Todes das Auslösende.

Guardò in cielo la luna che pendeva su una di quelle grandi montagne, e nel placido purissimo lume che allargava il cielo, mirò, bevve le poche stelle che vi sgorgavano come polle di più vivida luce; abbassò gli occhi alla terra e rivede le montagne in fondo con le azzurre fronti levate a respirare nel lume, rivede gli alberi attoniti, i prati sonori d'acqua sotto il limpido silenzio della luna; e tutto le parve irreal, e che in quella irrealità la sua anima si soffermava divenuta albore e silenzio e rugiada.

Ma, ecco, come una tenebra enorme le assommava a mano a mano dal fondo dello spirito, di fronte a quella limpida irrealità di sogno: il sentimento oscuro e profondo della vita, composto da tante

<sup>22</sup> *Suo marito*, Firenze 1911, S. 168.

<sup>23</sup> *Ibd.* S. 169.



impressioni inesprimibili, sbuffi e vortici e accavallamenti nella tenebra di più dense tenebre. Fuori di tutte le cose che davan senso alla vita degli uomini, c'era nella vita delle cose un altro senso che l'uomo non poteva intendere: lo dicevan quegli astri col loro lume, quelle erbe coi loro odori, quelle acque col loro murmure: un arcano senso che sbigottiva<sup>24</sup>.

Bisognava andar oltre a tutte le cose che davan senso alla vita degli uomini, per penetrare in questo arcano senso della vita delle cose. Oltre alle meschine necessità che gli uomini si creavano, ecco altre cupe gigantesche necessità profilarsi entro il fluir fascinoso del tempo, come quelle grandi montagne là, entro l'incanto della verde silentissima alba lunare. In esse ella doveva d'ora innanzi affisarsi, infrontar con esse gli occhi inflessibili della mente, dar voce a tutte le cose inesprese del suo spirito, a quelle che sempre finora le avevano incusso sgomento, e lasciar la fatuità dei miseri casi dell'esistenza quotidiana, la fatuità degli uomini che, senz'accorgersene vågolano immersi nel vortice immenso della vita<sup>25</sup>.

Silvias über die Alltagswirklichkeit hinausgehende Erlebnisse umfassen: 1. ein erschreckendes und nicht-verständliches Anderssein der Wirklichkeit, 2. ein beglückendes Anderssein, 3. in diesem beglückenden Anderssein das Erfühlen eines metaphysischen Etwas, das der Sinn des Alls (« questo arcano senso della vita delle cose ») ist. Dieses Dreierlei ist die Zusammenfassung der bisher festgestellten Erlebens-Elemente, die sich auf die Pirandello gegenüberstehende Wirklichkeit beziehen.

Das Fascinans des Allebens konnte Pirandello bis zu einer unio mystica bringen (die übrigens auch seiner Silvia nicht fremd ist). Eine solche leiht er in der Novelle *Quand'ero matto...* (1902) dem Fausto Bandini, der in abnormer Weise von Selbsterhaltungstrieb und Selbstsucht frei ist (was ihn den christlichen Mystikern verwandt erscheinen läßt).

Penetravo anche nella vita delle piante e, man mano, dal sassolino, dal fil d'erba assorgevo, accogliendo e sentendo in me la

<sup>24</sup> Ibd. S. 341/42.

<sup>25</sup> Ibd. S. 342.

vita d'ogni cosa, finché mi pareva di divenir quasi il mondo, che gli alberi fossero mie membra, la terra fosse il mio corpo, e i fiumi le mie vene, e l'aria la mia anima; e andavo un tratto così, estatico e compenetrato in questa divina visione<sup>26</sup>.

Im Lichte dieses Einswerdens mit den Dingen wird eine Novelle aus Pirandellos Altersphase verständlich. *Di sera, un geranio* (1934) bietet die Psychologie eines an einer Krankheit Sterbenden bis zu seinem letzten Atemzug. Die Art seines Sterbens setzt eine ungewöhnliche Haltung in seinem zuvor geführten Leben voraus.

Lui non era quel suo corpo; c'era anzi così poco; era nella vita lui, nelle cose che pensava, che gli s'agitavano dentro, in tutto ciò che vedeva fuori senza più vedere se stesso. Case strade cielo. Tutto il mondo<sup>27</sup>.

Also ein Mensch, der selbstlos und dadurch für die ganze Welt geöffnet war. Jetzt, in seiner Sterbestunde, fühlt er sich von seinem Körper bereits befreit und hat nur noch vague Wahrnehmungen, da er bereits « alienato dai sensi » ist. Nachdem er im Leben die Dinge der Welt in sich erlebt hat, ist sein Sterben, kurz gesagt, ein Identisch-Werden mit den Dingen.

Lui è ora quelle cose; non più com'erano, quando avevano ancora un senso per lui; quelle cose che per se stesse non hanno alcun senso e che ora dunque non sono più niente per lui.

E questo è morire.

Als Allerletztes erlebt der Sterbende ein wehmütiges « spairire » seiner selbst in ein Ding hinein.

Una cosa, consistere ancora in una cosa, che sia pur quasi niente, una pietra. O anche un fiore che duri poco: ecco, questo geranio...

<sup>26</sup> *Nov. p. un A.*, II, S. 153. Das seltsame Identisch-Werden von Körperteilen mit bestimmten Gegebenheiten der Erde läßt an die mittelalterliche Lehre denken, derzufolge Adam aus bestimmten Gegebenheiten der Erde zusammengesetzt wurde. (Einfluß auf Pirandello?).

<sup>27</sup> Die 3 Zitate: *Nov. p. un A.*, II, S. 792, 792, 793.

Die Seelenwanderung, die als Eingehen in die Dingwelt dargestellt wird, entbehrt für uns nicht der Komik, ist aber im wesentlichen ernst gemeint; der alte Autor hat wohl das eigene Sterben vorwegnehmend mit Humor phantasiert. *Di sera, un geranio* gehört zu der späten Gruppe der pirandelloschen Erzählungen, die man als surrealistisch bezeichnet hat.

Der Bandini von *Quand'ero matto...* erklärt sich das in der Ekstase Erfahrene als « un'esistenza che ci sorpassa: Dio »<sup>28</sup>, und damit ist das Letzte gesagt, was Pirandello über seine Fascinans-Erfahrungen mitzuteilen vermag. Es läuft auf einen Pantheismus hinaus, in dem ihm — selbstverständlich nur in dem betreffenden Erlebenszusammenhang — *Essere, esistenza, anima, vita* und *Dio* identisch sind. Für ihn ist das eine Gewißheit, über die man schwerlich mit ihm rechten kann.

Pirandello ist bekannt und gewissermaßen abgestempelt als ein Pessimist par excellence, so daß die von mir gemachten Feststellungen eines beglückenden Erlebens, das er im letzten selbst als pantheistisch auffaßt, Befremden erregen kann. Der Pessimist Pirandello sagt nicht nur der Wirklichkeit und dem Leben sehr viel Schlimmes nach, er äußert sogar einen kaum zu überbietenden Haß auf das Leben. Das Gedicht *La caccia di Domiziano* (in *Mal giocondo*, 1889) und die Novelle *La distruzione dell'uomo* (1921), beispielsweise, bezeugen Lust zum Morden allen Lebens, und das ist beileibe nicht « Literatur », das muß man ernst nehmen. Der Gegensatz zwischen den zwei Einstellungen zum Leben ist so extrem, daß man ihn nicht mit einer billigen Formel, wie « der widerspruchsreiche Pirandello », hinnehmen, sondern nach einem Schlüssel dafür suchen sollte. Das mache ich mir jetzt zur Aufgabe und bemerke dazu, daß ich nirgends einen Versuch dieser Art gefunden habe.

Die kontemplative Novelle *La trappola* (1912) kann uns den pirandelloschen Lebenshaß verständlich machen. Aus der darin ausgebreiteten Gedankenfülle hole ich nur das für unser Problem Wichtige heraus. Das Leben erscheint als ein « flusso continuo »<sup>29</sup>, und damit ist das Alleben gemeint. Die Lebe-

<sup>28</sup> *Ibid.*, II, S. 152.

<sup>29</sup> Vicentini, S. 47, meint, daß die Vorstellung vom Leben als « flusso continuo » aus *Le finzioni dell'Anima* (1905) von Giovanni Marchesini stammt.

wesen aber, und zu ihnen gehören wir Menschen, sind Leben, das von diesem « Fließen » abgezweigt ist; im Verhältnis zum Alleben ist das Einzelleben etwas ganz Minderwertiges.

Noi tutti siamo esseri presi in trappola, staccati dal flusso che non s'arresta mai, e fissati per la morte<sup>30</sup>.

Tu non puoi immaginare l'odio che m'ispirano le cose che vedo, prese con me nella trappola di questo mio tempo; tutte le cose che finiscono di morire con me, a poco a poco! Odio e pietà! Ma più odio, forse, che pietà.

Der haßgetriebene Autor versteigt sich zu schneidenden Formulierungen des Abwertens.

Siamo tanti morti affaccendati, che c'illudiamo di fabbricarci la vita.

Die Kinder nennt er « piccoli morti, teneri teneri, che si muovano ancora ». Mit solchen Sätzen wird die Tatsache der Entfaltung des Lebens, die doch zwischen Geburt und Tod geschieht, verleumderisch beiseite geschoben. Beiläufig bemerkt: Pirandello hat anderswo diese Entfaltung optimistisch gesehen. Doch zurück zu *La trappola*.

La trappola, per noi uomini, è in loro, nelle donne. Esse ci rimettono per un momento nello stato d'incandescenza, per cavar da noi un altro essere condannato alla morte. Tanto fanno e tanto dicono, che alla fine ci fanno cascare, ciechi, infocati e violenti, là nella loro trappola.

Mit diesem Gedanken leistet Pirandello einen neuartigen Beitrag zu dem alten Streit über Wert oder Unwert der Frau, zur « querelle des femmes », und zwar auf der frauenfeindlichen Seite. (Beiläufig bemerkt: Pirandello zeichnet sich auch durch tiefes und nuanciertes Verstehen des weiblichen Wesens aus<sup>31</sup>). Der Mann, der in der Novelle die betreffenden Betrachtungen

<sup>30</sup> Die 4 Zitate: *Nov. p. un A.*, I, S. 617, 617, 618, 618/19.

<sup>31</sup> C. Crifò, *Sentimenti della femminilità e dell'infanzia in Pirandello*, « Nuovi Quaderni del Meridione » (Palermo), 1 (1963).



anstellt, hat Lust, die Frau, die ihn verführt und von ihm konzipiert hat, zu töten, bevor sie das Kind zur Welt bringt, und er möchte auch seinen kranken Vater und sich selbst töten, was er « liberare » nennt.

Von der Novelle *La trappola* ausgehend wird es möglich zu erkennen, daß Pirandello das Leben hauptsächlich in zwei Perspektiven sieht und es dementsprechend optimistisch (das ist nicht häufig) bzw. pessimistisch (das ist vorherrschend) wertet. Führt ihn sein Erleben weg von der Enge, von dem Hemmenden, von dem vielfältig Minderwertigen der irdischen Umstände, dann ist er imstande das « Alleben » (*universa vita, vita universale*) als etwas Heiliges zu erfühlen, zu verehren, sogar anzubeten. Selbstverständlich ist ihm das « Alleben » nur im Einzelleben (oder im Einzelding) erfühlbar; es kann ein Grashalm sein, für den Tommasino Unzio in der Novelle *Canta l'epistola* (1911) bizarrerweise stirbt, es kann aber auch die exuberante Lebenskraft eines sizilianischen Tagelöhners sein, die Pirandello in der übermütig gestalteten Bauernkomödie *Liola* (1916) verherrlicht<sup>32</sup>. Umgekehrt fröhnt Pirandello einer schmerzlichen Sehweise, wenn er das vom Alleben abgezweigte Einzelleben in zahllosen Minderungen, Verschlechterungen und Verkümmierungen ins Auge faßt und darstellt. Im Todesjahr, 1936, erschien die Novelle *Una giornata*, eine melancholische Allegorie des eigenen Lebenslaufs: schlafend fährt er in einer Eisenbahn und wird in einer ihm unbekanntem Station in der Nacht hinausgeworfen; der Zug bedeutet das strömende Alleben, das Hinausgeworfen-Werden die Geburt; sein abgetrenntes individuelles Leben sieht er in der Erzählung als etwas rasch Entgleitendes, als schnelles Altern, als rettungsloses Verkümmern; ein erbarungsloser Zeitraffer verfremdet dem Dichter sein Leben.

Pirandello hat sich nicht damit begnügt, seine Entrückungserlebnisse zufolge Fascinans bzw. Tremendum darzustellen, sei es als ihm selbst Widerfahrendes, sei es als Ereignis im Leben von Phantasiegestalten, er hat darum herum auch eine Philosophie gebaut, deren Wesentliches sich mit wenig Worten umreißen

<sup>32</sup> F. Rauhut, *Liola commedia di Pirandello campestre dialettale*, « Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani », 10 (1969).

läßt. Das Bewußtsein (die Ratio) gibt dem Menschen die Illusion einer erhellten Wirklichkeit, in der er lebt; diese Lichtwelt ist ganz klein im Verhältnis zu der umgebenden unendlichen Nacht, d. h. das durch die Ratio Erkennbare ist winzig gegenüber dem ihr nicht Erfassbaren; die Nacht, das Unerfaßbare ist das Alleben, von diesem ist unser individuelles Leben abgetrennt; aber die Abtrennung ist fraglich (in diesem Punkt dachte Pirandello nicht immer gleich), die Ratio schafft falsche Vorstellungen von unserer Existenz und vom All; unser Sterben hebt die Grenze zwischen unserm rationalen Sein und dem Alleben wieder auf, denn unsere Ratio geht dabei zugrunde. So lange unser individuelles Leben von dem Alleben abgetrennt ist oder scheint, ist unser Leben schmerzlich, wie im Exil, und das ist die pessimistische Weltsicht Pirandellos in philosophischer Fassung. Wenn Pirandello aber einen religiösen Glauben an das (vergottete) Leben predigt, wie in dem als « mito » bezeichneten Theaterstück *Lazzaro* (1926/29 geschrieben), dann erscheint eine optimistische Weltsicht in philosophischer Fassung.

Für das Verhältnis der Ratio zum Alleben gebraucht Pirandello das ansprechende Bild eines Lichtes und der umgebenden Nacht in belangvollen Varianten<sup>33</sup>. In dem Roman *Il fu Mattia Pascal* (1904) trägt Anselmo Paleari seine Philosophie von der Ratio als dem « lanternino » vor, der um uns einen Lichtkreis schafft, welchen eine « ombra paurosa » umgibt; die Handlaterne sind « lucciole sperdute » im « bujo della sorte umana », usw. In dem großen philosophischen Essay *L'umorismo* (1908) wird daraus etwas Vornehmes, Prometheus mit seiner « favilla » oder « fiaccola ». In der didaktischen Sonettenfolge *Esame* (1910) wird das Bild wieder variiert, insofern den Philosophen eine « lanterna cieca » zugesprochen wird, sie selbst als « fioche lucciole sperdute » bezeichnet werden und schließlich von « lume » und verächtlich von « lanternuccia » die Rede ist. Aus dem *Mattia Pascal* und aus *Esame* stammt die « lucciola », mit der sich Pirandello in dem eingangs meiner Untersuchung zitierten Fragment von *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra* in der Schilderung seiner Geburt vergleicht: die Antithese

<sup>33</sup> Vgl. Vicentini S. 50-52 (« lanterninosofia »).

Licht und Nacht ist symbolisch gemeint; nicht nur die Glühwürmchen, auch die melancholischen « lumi » der (3 km Luftlinie entfernten) Stadt Girgenti (heute Agrigento genannt) bedeuten die Menschen mit der schwachen Leuchtkraft ihrer Ratio in dem umgebenden unendlichen Geheimnis. Wie Pirandello seine Philosophie auch veranschaulichen oder variieren mag, immer ist sie betont antirationalistisch; in der ratiofeindlichen Bewegung, die im 18. Jahrhundert eingesetzt hat, tritt er als extremer Verächter und Verleumder der Ratio auf.

Ich hoffe gezeigt zu haben, daß sein Pessimismus und sein Optimismus durch den gemeinsamen Bezug auf einen erlebnisbestimmten Glauben an Alleben und Einzelleben zusammengehören und daß sich der Gegensatz durch zwei verschiedene Perspektiven erklärt. Die zwei Perspektiven machen uns auch die verschiedenen Stellungnahmen in puncto Religion verständlich: Pirandello spricht sich bald für Atheismus, bald für Pantheismus aus. In dem philosophischen Essay *L'umorismo* und in der philosophischen Sonettenfolge *Esame* gibt er sich atheistisch. Jupiter (Gott), so liest man in dem Essay, ist nur der riesige Schatten, den Prometheus (der Mensch) in Wirkung der von ihm gehaltenen Fackel (Ratio) auf den Himmel wirft, eine Täuschung; in *Esame* wird diese Argumentation, unter Verzicht auf die Gestalt des Prometheus, wiederholt. Diese Denkweise steht im Widerspruch zu eigenen Erlebnissen, die Pirandello dichterisch als religiös dargestellt hat. Das früheste Zeugnis solcher Art ist das Gedicht *La pioggia benefica* (in *Mal giocondo*, 1889), das einem naturreligiösen Erleben der Fruchtbarkeit der Erde entsprungen ist; ein klares Bekenntnis in Prosa zu einem vitalistischen Pantheismus ist die 1902 veröffentlichte Novelle *Quand'ero matto...* Offensichtlich konnte Pirandello dann, wenn er in seiner pessimistischen Weltsicht war und leidvolle Aspekte darstellte, atheistisch sein, war aber dann, wenn ihn eine Ekstase beglückte, zum Pantheismus geneigt. In einem Romano Drioli gewährten Interview, in der « *Gazzetta del Popolo* » (Torino) vom 6. Dezember 1926, erklärte er: « Non sono pessimista. Credo anzi di essere un mistico... ».

Die hiermit vorgelegte Studie ist Pirandellos « letzten Einsichten » gewidmet. Ich hoffe geklärt zu haben, daß diese auf Erlebnissen beruhen, von denen er überwältigt wurde, und daß

solche Erfahrungen in sehr früher Lebenszeit entscheidend begonnen haben. Von diesen Tatsachen muß man ausgehen, wenn man einen solchen Autor verstehen will. Ich bin dafür, daß man zwischen seinem spontanen Erleben und seiner auf Erleben beruhenden und durch Nachdenken (und unter literarischen Einflüssen) erarbeiteten Philosophie hinsichtlich der Wertung unterscheidet. Was er erlebte, hat seinen unbestreitbaren Wert in sich, es ist etwas Kostbares, das durch ihn der Menschheit geschenkt wurde; seine Philosophie dagegen gehört in das Gebiet der diskutablen und anfechtbaren Überzeugungen und Meinungen.

Der dieser Studie gegebene Titel « letzte Einsichten » verpflichtet schließlich zu einem Blick auf die religiöse Weltanschauung der letzten Lebenszeit. Pirandello hat in einem Gespräch mit Domenico Vittorini folgendes gesagt:

Man moves in an impalpable atmosphere of dreams, whether he is conscious of it or not. Because of this he walks over the bleak planet of the earth as a bewildered stranger and a grieving vagabond. Beyond the boundaries of time and space, above the arched, blue curve of the sky, there is life, unformed and unfettered, life out of which a strange god has carved the earth and the universe. No laws, no limitations, no boundaries exist there. Life is a ruinous stream that roars into dazzlingly white stretches of infinite space. Woe to us if we have a glimpse of that primeval life! We become both terrified and deified by it. We cease to be human, and our contact with the average man becomes impossible. My art is the expression of what happens to universal life when it becomes individual existence<sup>34</sup>.

Wir erkennen uns schon bekanntes Erleben, Vorstellen und Denken wieder: das Tremendum, das Alleben, dieses als ein Strömen. Aber diesmal wird das mythische Alleben nur in einer jenseitigen Welt vorgestellt. Von besonderer Bedeutung ist, daß das Leben und Gott nicht mehr vitalistisch-pantheistisch als identisch, sondern als getrennt aufgefaßt werden: Gott soll aus

<sup>34</sup> D. Vittorini, *Pirandello as I saw him*, « Symposium » (Syracuse, N. Y., USA), 8 (1954), S. 117.



dem Leben, das demnach eine  $\psi\lambda\eta$ , ein Urstoff, ist, die Welt gestaltet haben. Diese Rückkehr zur Vorstellung von einer Transzendenz Gottes wird durch einen Blick in die Notizen bestätigt, die von dem nur angefangenen Roman *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra* vorliegen:

Se mi metto a dire è perché prevedo che a Dio non si arriva così subito partendo dalla Terra, ma dopo altre prove d'altre vite in altri cieli; (...) <sup>35</sup>.

Man darf wohl sagen, daß bei dem späten Pirandello eine Wende von dem Immanenz-Glauben eines Pantheismus zu dem Transzendenz-Glauben eines Theismus geschehen ist. Aber zu einer Klärung der neuen Denkweise ist er nicht mehr gelangt.

FRANZ RAUHUT

Nachtrag zur Bibliographie in Anmerkung 1:

J. Chaix-Ruy, *Pirandello: Humour et Poésie*, Paris 1967. — G. Piroué, *Pirandello*, Paris 1967. — «Revue des Etudes italiennes», Jan.-März 1968 (P.-Sondernummer). — *Pirandello 1867-1967*, Paris, «Lettres Modernes» (Minard) 1968. — A. Borlenghi, *Pirandello o dell'ambiguità*, Padova 1968. — L. Lugnani, *Pirandello: Letteratura e teatro*, Firenze 1969. — G. Genot, *Pirandello* («Théâtre de tous les temps», 11), Paris (Seghers) 1970. — G. F. Venè, *Pirandello fascista*, Milano 1971. — J.-M. Gardair, *Pirandello: fantasmes et logique du double*, Paris 1972.

<sup>35</sup> *Saggi, Poesie, Scritti vari*, 1965, 2. Aufl., S. 1107.

## VERGA E L'ITALIA NELLA CORRISPONDENZA DI D. H. LAWRENCE

Lawrence mantenne un fittissimo epistolario con amici, familiari, parenti; e questa corrispondenza, o la maggior parte di essa, fu in seguito raccolta in alcuni volumi che costituiscono una fonte quasi inesauribile di informazioni sulla vita e sul pensiero dello scrittore inglese.

Nella sua corrispondenza, Lawrence fece spesso riferimento all'Italia ed alle esperienze che ebbe viaggiando attraverso di essa; egli dimostrò per l'Italia una vera predilezione, la visitò diverse volte e vi rimase per lunghi periodi di tempo. Tale paese ebbe inoltre funzione importante nello sviluppo della carriera artistica dello scrittore inglese; egli non solo completò o scrisse, durante il suo soggiorno mediterraneo, alcune delle sue opere più significative, ma le esperienze italiane gli suggerirono anche diversi saggi critici e gli servirono per l'ambientazione di alcuni romanzi. Le impressioni che ebbe sull'Italia e sugli italiani non furono sempre del tutto favorevoli; anzi, a questo proposito, nei riguardi di questi ultimi, ebbe talvolta parole amare e risentite. Ma l'Italia riuscì a mantenere sempre un grande fascino sull'autore inglese che, dopo aver peregrinato per tutto il mondo nell'ansia di trovare un posto, un ambiente nel quale potesse vivere in un'armonia ideale, ritornò proprio in Italia a trascorrervi gli ultimi anni della vita.

Lawrence non si interessò dell'Italia solo per il suo bel paesaggio, per il clima mite e per la sua gente; rivolse le proprie attenzioni anche alla cultura italiana e soprattutto alla letteratura contemporanea. E tra gli autori moderni le sue preferenze andarono decisamente al Verga, del quale comprese subito il grande valore artistico: tradusse *Mastro don Gesualdo* e due raccolte di novelle con l'intenzione di farne conoscere l'autore

al pubblico inglese. Queste traduzioni furono accompagnate da due interessanti e assai favorevoli saggi critici sull'opera verghiana. Se si considera che tutto questo accadeva all'inizio degli anni *venti*, quando il Verga non era ancora dovutamente conosciuto e stimato in Italia, questa impresa letteraria di Lawrence acquista un valore ancora più significativo.

Ma l'interesse di Lawrence per Verga non fu solo quello del critico: egli sentì una particolare affinità spirituale e una profonda deferenza per lo scrittore catanese: ci si rende conto di ciò ogni qualvolta fa nella sua corrispondenza un riferimento al Verga. Lawrence mantenne immutato per tutta la vita questo modo di sentire; cosa insolita per un uomo come lui che non mancò di cambiare d'opinione e di umore con frequenza, e che ebbe parole di duraturo rispetto per ben poche persone o cose al mondo. Anche il Verga, d'altronde, non costituisce un'eccezione assoluta. Difatti il primo incontro con l'opera del Siciliano, che avvenne abbastanza presto (1916) nella carriera letteraria di Lawrence, fu piuttosto uno *scontro* che un incontro, e Lawrence ebbe espressioni di sarcastico sdegno per l'eccessiva passionalità e violenza — a suo parere — della novella *Cavalleria Rusticana*, che un amico gli aveva inviato perché la leggesse ed esprimesse un giudizio. Ma prima di parlare di questo episodio vale la pena di precisare in quali circostanze si verificò.

Si era in piena Guerra Mondiale. Lawrence e Frieda, sposati da poco, avevano deciso di vivere in campagna. Questa decisione era stata presa non solo perché la vita in campagna era più economica, ma anche perché lo scrittore inglese detestava le grandi città e in particolare Londra. Dopo essere stati a Chesham nel Buckinghamshire, a Greatham nel Sussex e nei sobborghi di Londra a Hampstead, i due avevano trovato rifugio in Cornovaglia in un piccolo « cottage » vicino al mare. Erano tempi difficili per i coniugi Lawrence. Dopo un primo successo, lo scrittore stentava ad affermarsi, la situazione finanziaria era tutt'altro che florida, e anche quella familiare aveva crisi severissime. Inoltre il clima inglese non si confaceva per niente alla sua salute: debole di polmoni, durante gli inverni lunghi ed umidi era spesso costretto a rimanere a letto; e proprio in questi momenti di maggior depressione il ricordo dell'Italia gli tornava

più vivo alla mente. « Qui piove, scriveva a un amico, e le mele staccate dagli alberi luccicano sull'erba come delle lampade verdi: « Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen? »<sup>1</sup>.

Da quando aveva conosciuto Frieda, cioè dal 1912, era già stato in Italia due volte. Una prima volta vi era venuto dopo aver fatto visita alla famiglia di Frieda in Germania, e per l'occasione aveva valicato le Alpi a piedi. Era giunto fino al lago di Garda, e lì, a Gargnano, aveva passato tutto l'inverno.

Le impressioni di questo viaggio e del suo soggiorno in Italia furono raccolte in un libro, *Twilight in Italy*, al quale lavorò a più riprese durante il forzato isolamento inglese, e l'opera fu poi pubblicata nel 1916. Durante l'estate del 1913 tornò in Inghilterra; ma a settembre era nuovamente in Italia, e precisamente a Fiascherino, presso Lerici, dove aveva trovato una villetta molto modesta ma in una posizione incantevole a due passi dal mare. Qui, lui e Frieda passarono uno dei periodi più piacevoli della loro vita. Anche lì non tutto andò sempre bene (e le sue opinioni sugli italiani e sull'Italia furono allora meno che entusiastiche); ma la pace e la solitudine del luogo, che gli ricorderanno quelle di Gargnano, l'amicizia della gente semplice del posto e la piacevole compagnia di diversi compatrioti<sup>2</sup> gli resero il soggiorno gradevole.

Purtroppo anche questo non durò molto. Recatosi in Inghilterra nel maggio del 1914 per sposarsi (Frieda aveva finalmente ottenuto il divorzio), era stato sorpreso dalla guerra, e non aveva più potuto fare ritorno in Italia. Nell'impossibilità di lasciare l'Inghilterra, aveva cercato rifugio nella pace campestre inglese, che però non lo soddisfaceva come quella che aveva trovato in Italia.

Durante questo periodo abbastanza tormentato Lawrence era circondato da un numeroso gruppo di amici, con alcuni dei

<sup>1</sup> Gilles, Daniel. *D. H. Lawrence, ou le puritain scandaleux*. Paris, 1964, p. 128.

<sup>2</sup> C'era una numerosa colonia di intellettuali e di letterati inglesi a Lerici, per i quali la piccola cittadina aveva conservato tutto il fascino romantico che nel secolo precedente aveva attratto poeti famosi come Byron e Shelley. Vedi anche Nehls, Edward, *D. H. Lawrence: A Composite Biography*. Madison, 1958, vol. I, p. 913.



quali rimase in intimità per tutta la vita. Tra i più assidui frequentatori di casa Lawrence c'erano i Murry, i Cannan, Campbell e Koteliensky. Con essi passava notti intere a cantare, a bere (del Chianti quando era possibile, in ricordo dell'Italia) e, soprattutto, a discutere di letteratura. Le discussioni erano spesso dominate da Koteliensky, il quale faceva grande sfoggio della propria conoscenza della letteratura russa, di Dostoevskij in particolare; a causa dell'impronta assunta da questi « get together », essi vennero seriosamente battezzati « le grandi notti dostoevskiane »<sup>3</sup>. Lawrence aveva una particolare predilezione per questo ebreo russo che era venuto in Inghilterra a scopi di studio, e vi si era fermato in seguito (dopo la Rivoluzione Russa del 1917) come rifugiato politico; con Koteliensky Lawrence aveva collaborato, appunto, ad una traduzione in inglese delle opere di Dostoevskij. « Kot », come veniva chiamato familiarmente, lo ripagò ampiamente per questa predilezione divenendo uno dei suoi più fedeli corrispondenti e rimanendo sino alla fine suo ammiratore ed amico.

Proprio in una lettera in risposta a « Kot », scritta probabilmente da Higher Tregerthen in Cornovaglia, incontriamo per la prima volta un giudizio sull'opera del Verga, che, incidentalmente, fu tutt'altro che benevolo. Koteliensky aveva inviato a Lawrence un'opera di Dostoevskij, e chiedeva all'amico quali fossero le sue opinioni in proposito; s'informava inoltre se Lawrence avesse mai letto *Cavalleria Rusticana*. La risposta alla lettera di « Kot » fu la seguente:

We have read the *Cavalleria Rusticana*, a veritable blood pudding of passion! It is not at all good, only in some odd way, comical, as the pretentious, tragic situation is always comical<sup>4</sup>.

Non si trattava certo di un complimento, ma nemmeno, come si vedrà in seguito, di un giudizio definitivo. Anzi, *Cavalleria Rusticana* sarà una delle prime novelle che Lawrence tradurrà in inglese. Gli anni che seguirono furono ancora tempi difficili

<sup>3</sup> Gilles, *op. cit.*, p. 164.

<sup>4</sup> Moor, Harry T., *The Collected Letters of D. H. Lawrence*.

per i Lawrence. Espulsi dalla Cornovaglia sotto sospetto di spionaggio a favore dei Tedeschi (Frieda era a quel tempo ancora cittadina tedesca), vissero per un certo tempo a Londra e in seguito si trasferirono in una casetta, offerta loro da amici, a Hermitage nel Berkshire dove rimasero fino a tutto il 1919. Non sappiamo se in questi anni Lawrence s'interessasse ancora del Verga o della letteratura italiana, sappiamo però che, appena terminato il conflitto europeo, tentò con ogni mezzo di ritornare in quei luoghi dove aveva trascorso gli anni felici che precedettero la guerra. Ottenere un passaporto non era cosa facile a quei tempi; infatti egli vi riuscì solo nell'autunno del 1919. La moglie, preoccupata per la sorte della sua famiglia, decise di andare in Germania, e Lawrence, il quale non aveva l'animo di visitare la patria devastata della consorte, salì su di un treno alla volta dell'amata Italia. Dopo una breve sosta a Parigi (dalla quale riportò l'impressione che la città fosse tediosa e i Francesi « ripugnanti »<sup>5</sup>), ripartì per Torino. Nella capitale piemontese si fermò alcuni giorni per riposarsi, e fu ospite di Sir Walter Becker e di sua moglie, descritti poi in *Aaron's Rod* come Sir William and Lady Franks. Da Torino si recò a La Spezia; un breve soggiorno, seguito da una permanenza più lunga a Firenze (anche le esperienze fiorentine saranno incorporate in *Aaron's Rod*). Qui fu raggiunto da Frieda e il viaggio continuò verso il sud: Roma, Capri e finalmente la Sicilia, dove trovò un luogo ideale per stabilirsi, una villa, Fontana Vecchia, alla periferia di Taormina.

Poco distante, a Catania, l'ottuagenario Verga, abbandonate ormai tutte le preoccupazioni letterarie, trascorreva gli ultimi anni in dignitoso riserbo. « Sicily », scrisse Lawrence, « isn't quite like Europe. It is where Europe ends, finally. Beyond is Asia and Africa »<sup>6</sup>. Soggiunse poi: « I must say I like this place »<sup>7</sup>. La casa in cui abita è comoda e spaziosa e tutt'attorno c'è « a big garden, green with almond trees »<sup>8</sup>. Il pano-

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 609.

<sup>6</sup> Nehls, *op. cit.*, p. 34.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 34.

rama è incantevole: di fronte alla casa, che è situata in alto su un picco, c'è l'azzurristimo Jonio e laggiù « to the left, the coast of Calabria, and the Straits of Messina »<sup>9</sup>. E poi sole, luce, fiori e « green, green everywhere »<sup>10</sup>. Le bellezze naturali hanno il potere di fargli dimenticare i lunghi anni di isolamento e le « fredde brume inglesi », e di fargli ritrovare lo spirito della gioventù; egli ritorna addirittura a scrivere versi, cosa che non faceva da moltissimo tempo. Per Lawrence gli anni passati in Sicilia furono molto fecondi. In una lettera del 20 luglio 1920 egli annuncia ad un'amica di avere terminato un nuovo romanzo, *The lost girl*. Più tardi scriverà la *Aaron's Rod*. Durante lo stesso periodo completa una delle sue più belle novelle, *The Fox*, che aveva iniziata quando era ancora in Inghilterra a Hermitage. Anche se lavora molto, riesce a trovare il tempo per dedicarsi ad altre attività: coltiva i fiori nel giardino, si ferma a conversare con i « contadini », fa lunghe passeggiate e, a volte, vere e proprie escursioni che lo portano fino a Siracusa, a Malta e in Sardegna. Quest'ultima escursione gli suggerì un nuovo libro sull'Italia, *The sea and Sardinia*.

Per un certo periodo, durante il soggiorno siciliano, sembra che la sua attenzione si concentri esclusivamente (come si può arguire dalle sue lettere) nella lettura delle opere di Verga. Queste opere, lette nello stesso ambiente che esse descrivono, acquistano per Lawrence un nuovo significato, ed egli ne subisce un fascino straordinario. La prima notizia dei nuovi interessi di D. H. L. è reperibile in una lettera del 25 ottobre 1921 scritta ad una cara amica degli anni di guerra, un'abile saggista e scrittrice, Catherine Carswell. Lawrence, dopo aver descritto come trascorre le giornate a Taormina, dice:

I have only been reading Giovanni Verga lately. He exercises quite a fascination on me, and makes me quite sick at the end. But perhaps that is only if one knows Sicily. Do you know if he is translated into English? *I Malavoglia* or *Mastro Don Gesualdo*, or

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>11</sup> Moore, *op. cit.*, vol. II, p. 668.

the *Novelle Rusticane* or the other short stories. It would be fun to do him, his language is so fascinating<sup>11</sup>.

In una lettera del 2 novembre egli ritorna sull'argomento della sua scoperta. Questa volta il corrispondente è Earl H. Brewster, un amico americano, pittore, studioso di filosofie orientali, che aveva conosciuto in Italia e con il quale aveva stretto un'intima amicizia. In questa lettera Lawrence fa all'amico una descrizione generale delle proprie occupazioni; palesa la propria intenzione di fare un viaggio a Ceylon, dove Brewster allora si trovava; quindi tocca l'argomento che più gli sta a cuore, la propria recente scoperta letteraria:

I have been reading Giovanni Verga's Sicilian novels and stories. Do you know them? When one gets into his really rather difficult style (to me), he is very interesting. The only Italian who does interest me. I'll send you some if you like<sup>12</sup>.

Poche settimane dopo comincia a concretarsi nella sua mente l'idea di tradurre Verga. Infatti il 10 novembre dello stesso anno egli scrive ad un altro amico, Edward Garnett che in passato gli aveva fatto pubblicare *Sons and lovers*, e cerca di interessarlo alla pubblicazione delle traduzioni del Verga:

If it is quite easy for you to find out, tell me what translations of the Sicilian Giovanni Verga have appeared in English. His two chief novels are *I Malavoglia* and *Mastro Don Gesualdo*. Then the short sketches, the volumes are *Cavalleria Rusticana* and *Novelle Rusticane* and *Vagabondaggio* and another. He is extraordinarily good — peasant — quite modern — Homeric — and it would need somebody who could absolutely handle English in the dialect to translate him<sup>13</sup>.

Con il passare dei mesi Lawrence si accinge alla traduzione di *Mastro don Gesualdo*. Quando lo raggiunge la notizia della morte di Verga ha un certo rimpianto, ma non ne è troppo

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 669.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 674.



sco; l'opera del Verga è troppo viva nella sua mente per indulgere in cordoglio e in rammarico. Egli pensa inoltre di poter contribuire all'immortalità del nome del Siciliano se riuscirà a far pubblicare le traduzioni che sta terminando. Verso la fine del gennaio 1922 scrive a Curtis Brown, suo agente letterario in Inghilterra e poi anche in America:

I am nearly half-way through the translation of a Sicilian novel, *Mastro don Gesualdo*, by Giovanni Verga. He just died — aged 82 — in Catania. I think he is so very good ... I will send you the MS — all is finished — before I leave. Afraid I shan't have it done. Such a good novel. Verga is the man who wrote *Cavalleria Rusticana*<sup>14</sup>.

Ci avviciniamo così all'apogeo dell'ammirazione di Lawrence per Verga. Il « mi affascina molto » (« he exercises quite a fascination on me ») del 25 ottobre era diventato, il 2 novembre, « è interessante » (he is interesting)<sup>15</sup>; ma fin dal 10 novembre non c'erano ormai più dubbi, « è eccezionale » (« he is extraordinary »)<sup>16</sup>; ed ora, nel gennaio del '22, dopo che si è gettato a capofitto nella traduzione, non gli resta che confermare il proprio giudizio: « è veramente eccezionale » (« he is so very good »)<sup>17</sup>.

Lawrence aveva deciso di andare a Ceylon già dal dicembre precedente, accogliendo l'invito fattogli più volte dal Brewster, e la data della partenza era stata fissata per il 20 febbraio da Napoli. Si concludeva così il fruttuoso periodo siciliano di D. H. L. Ora, però, alla vigilia della partenza, si sente pieno di incertezze: non è pervaso dalla solita piacevole ansietà di vedere cose nuove e mondi sconosciuti, e prova, invece, un sentimento di profonda tristezza per tutto ciò che dovrà abbandonare. Alla madre di Frieda, scriverà così:

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 691.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 669.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 674.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 691.

My heart is trembling now, mostly with pain, the going away from home and the people and Sicily. But I will forget it all and only think of palms and elephants and monkeys and peacocks ... Perhaps Else [la sorella di Frieda] is right and we shall return to our Fontana. I don't say no: I don't say anything for certain. Today I go, tomorrow I return<sup>18</sup>.

Durante quelle ultime settimane a Taormina, a causa dell'animazione per i preparativi della partenza, egli aveva abbandonato ogni attività letteraria, eccetto la traduzione del *Mastro don Gesualdo*. Scrivendo, in febbraio, a Mary Cannan (moglie dello scrittore Gilbert Cannan) che aveva viaggiato più volte con i Lawrence, dice:

I am filling my time translating a Sicilian novel, *Mastro don Gesualdo*, by Giovanni Verga: he died last month. It is so good<sup>19</sup>.

Ormai non c'è quasi lettera in cui egli non parli del proprio lavoro e del proprio entusiasmo per il Verga. Oltre alle lettere a Curtis Brown e alla Cannan ne esiste un'altra, non datata, ma probabilmente contemporanea a quelle sopra citate, indirizzata a Rosalind Thornycroft Popham. Annunciata la partenza per Ceylon (I am tired of tea-partying here)<sup>20</sup>, dà consigli di viaggio, descrive ciò che sta facendo e le comunica che la sua unica occupazione in quel momento è la traduzione del Verga:

I have been busy translating Giovanni Verga's *Mastro don Gesualdo* into English. Do you know Verga? Sicilian, so good: especially *Gesualdo* and *I Malavoglia* and some of the *Novelle*<sup>21</sup>.

Il 20 febbraio i Lawrence s'imbarcarono a Napoli sulla nave *Osterley* che, attraverso il Canale di Suez, il Mar Rosso e l'Oceano Indiano, doveva portarli, in quindici giorni, a Ceylon. In

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 693.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 692.

<sup>20</sup> Huxley, Aldous, *The Letters of D. H. Lawrence*. London, 1932, vol. II, p. 537.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 538.

una lettera dell'8 marzo, ancora indirizzata alla signora Popham, lo scrittore fa un resoconto del viaggio:

We went ashore at Port Said — and it's still like the Arabian Nights, in spite of all. Then I loved coming through the Suez Canal — 5 miles an hour — takes 18 hours. You see the desert, the sand hills, the low palm trees, Arabs with camels working at the side. I like it so much <sup>22</sup>.

Le numerose e piacevoli distrazioni non gli impediscono di continuare la traduzione di *Mastro don Gesualdo*, « to pass the time » <sup>23</sup>; non solo, ma l'essere immerso nel mondo del Verga gli fa nascere il desiderio di continuare a leggere in italiano, anche dopo che avrà terminato la traduzione: « By the way, I should be so glad if you would sometime send me an old Italian novel or book that you have done with [dice alla Popham] — if it is interesting. I should like to go on reading Italian » <sup>24</sup>. Anche scrivendo alla suocera, in una lettera del 7 marzo, ribadisce essenzialmente le stesse cose: « I work on the translation of *Mastro don Gesualdo* » <sup>25</sup>. Mentre scrive succede un piccolo incidente: « I let my inkpot fall on the deck » <sup>26</sup>, ed aggiunge in tono faceto: « The Osterley shall wear my black sign forever » <sup>27</sup>.

Dopo l'arrivo a Ceylon, alla traduzione di *Mastro don Gesualdo* si affianca anche quella delle novelle. In una lettera del 22 aprile a Curtis Brown, da Kandy in Ceylon, annuncia di aver quasi finito la prima metà delle *Novelle Rusticane*; assicura che gliele manderà presto e suggerisce come titolo dell'intera opera « quello di una delle novelle, *Black bread* » <sup>28</sup>.

A Ceylon, Lawrence non c'era andato con un proposito specifico, ma piuttosto per curiosità, per vedere qualche cosa di nuovo, di esotico, qualche cosa che fosse del tutto

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 540.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 540.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 540.

<sup>25</sup> Lawrence, Frieda. *Not I, but the Wind*. New York, 1934, p. III.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. III.

differente dall'Europa. Appena giunto a Colombo rimase affascinato dal paesaggio, affermò che quello era il più bel paese del mondo e che non l'avrebbe lasciato mai più. Quelle erano soltanto le impressioni del primo giorno; ben presto sarebbero sopraggiunte le delusioni. È vero che il posto, soprattutto la città di Kandy, dove i Brewster abitavano, situata ai limiti della giungla, era affascinante; ma il caldo, particolarmente durante le ore del meriggio, era insopportabile; solo la notte e il mattino erano temperati da una fresca brezza. Quel caldo eccessivo indeboliva la salute dello scrittore, che si sentiva sempre più spossato e privo di forze. Per quanto Lawrence, a causa delle condizioni climatiche così sfavorevoli, non avesse l'energia di intraprendere nessun nuovo lavoro letterario, non abbandonò tuttavia la traduzione del Verga, anzi la portò innanzi con una certa sistematicità. L'impegno con cui attendeva al lavoro di traduzione, e il desiderio di trasfondere nella prosa inglese l'intensità e il fascino dello stile verghiano, ci sono noti attraverso una piacevole ed interessante descrizione che la moglie di Earl Brewster fece del soggiorno dei Lawrence a Kandy.

Generally we sat on the north verandah in the mornings... Frieda, stretched out on a rattan couch, sewed and embroidered with bright silk. Lawrence sat curled up with a schoolboy's copybook in his hand, writing away. He was translating Giovanni Verga's short stories from the Sicilian [sic]. Across the pages of the copybook his hand moved rhythmically, steadily, unhesitatingly, leaving a trail of exquisite, small writing as legible as print. No blots, no scratchings marred its beauty. When the book was finished he wrapped and tied it up, sending it off to the publisher. All of this went on in the family circle: Frieda would come for consultation as to whether the rabbit's eyes should be embroidered in yellow or white. The pen would be lifted for a moment and then go on across the page. Sometimes Lawrence would stop and consult us about the meaning of a word, considering seriously whatever comments were offered. He listened gravely and intently to everyone <sup>29</sup>.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. III.



La permanenza a Ceylon, per le ragioni summenzionate, non poteva durare a lungo. Il 17 aprile Lawrence scrive a Koteliansky: « Fa troppo caldo a Ceylon: non si fa che sudare e dimagrire. Voglio andarmene. Lunedì prossimo partiamo per l'Australia Occidentale... »<sup>30</sup>. Ormai non è solo il clima che gli dà fastidio, ma anche l'atteggiamento della gente e il buddismo.

It has been lovely to see Ceylon. But I feel that the orient is not for me. It seems to me the life drains away from me here. The old people here say just the same: they say it is the natives that drain the life out of one, and that is how it seems to me. One could easily sink into a kind of apathy, like a lotus on a muddy pond, indifferent to anything<sup>31</sup>.

Ma anche l'Australia presenta delle incognite:

I am not at all sure that we shall like Australia either. But it seems to be en route... if I don't like that, we shall cross the Pacific to San Francisco. But I don't care. And if I like none of these places I shall come back to Europe and settle down permanently in England or Italy<sup>22</sup>.

Il 24 aprile, Lawrence e la moglie sono a bordo della *R. M. S. Orsova* in rotta per l'Australia. Nuovamente la piacevole rilassatezza della vita di bordo gli lascia parecchie ore libere che egli dedica (come dice in una lettera del 30 aprile a Lady Cynthia Asquith) alla traduzione delle opere di Giovanni Verga: « I merely translate Giovanni Verga's — Sicilian — *Mastro don Gesualdo* and *Novelle Rusticane* — very good — to keep myself occupied »<sup>33</sup>. Dopo un altro breve soggiorno in Australia, che gli suggerì un nuovo romanzo, *Kangaroo*, Lawrence riprese il suo pellegrinare e raggiunse gli Stati Uniti. Si fermò a San Francisco una settimana per visitare la città, poi ripartì con

<sup>30</sup> Huxley, *op. cit.*, vol. II, p. 544.

<sup>31</sup> Nehls, *op. cit.*, vol. II, pp. 123-24.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 130.

Frieda alla volta di Taos, una cittadina del Nuovo Messico, situata presso una riserva indiana, nella quale si era raccolta una piccola colonia di artisti. Una ricca signora americana, Mabel Dodge Luhan, imbevuta di ambizioni culturali e letterarie, li aveva invitati al suo « ranch ». Incominciava così l'avventura messicana di Lawrence che durerà, sia pure con alcune interruzioni, dal 1922 al 1925, e che costituisce forse l'esperienza più importante nella vita dello scrittore, come egli stesso non manca di farci rilevare in un suo saggio:

I think that New Mexico was the greatest experience from the outside world that I have ever had. It certainly changed me forever. Curious as it may sound, it was New Mexico that liberated me from the present era of civilization, the great era of material and mechanical development. Months spent in holy Kandy, in Ceylon, the holy of holies of southern Buddhism, had not touched the great psyche of materialism and idealism, which dominated me. And years, even in the exquisite beauty of Sicily, right among the old Greek paganism that still lives there, had not shattered the essential Christianity on which my character was established. Australia was a sort of dream or trance, like being under a spell, the self remaining unchanged, so long as the trance did not last too long. Tahiti, in a mere glimpse repulsed me, and so did California, after a stay of a few weeks. There seemed a strange brutality in the spirit of the Western coast and I felt — O let me get away! But, the moment I saw the brilliant, proud morning shine high up over the deserts of Santa Fe, something stood still in my soul and I started to attend<sup>34</sup>.

Negli anni passati in America la sua produzione letteraria fu intensissima e di altissima qualità. Alcune delle sue opere migliori appartengono appunto a quel periodo: *The Plumed Serpent*, *St. Mawr*, *The Princess*, and *The Woman Who Rode Away*. Ma non lasciò da parte le traduzioni del Verga, anche se le probabilità di vederle pubblicate non fossero molte; sembrava che gli editori trovassero il Verga troppo « old fashioned »<sup>35</sup>, troppo

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>35</sup> Huxley, *op. cit.*, p. 546.

all'antica, e che quindi considerassero la pubblicazione delle sue opere un rischio finanziario non indifferente. Queste opinioni sfavorevoli non scuotevano però le convinzioni di Lawrence; egli aveva tradotto Verga: « because I think he is so good »<sup>36</sup>. Durante gli anni americani lo scrittore ebbe il piacere di riallacciare la vecchia amicizia con Jack Murry che era stata interrotta piuttosto burrascosamente quattro anni prima. Questa separazione era costata molto ad entrambi, e lo si nota con il riprendere della corrispondenza che rivela grande affetto ed interesse reciproco. Sentono in un certo senso il bisogno di riprendere le vecchie conversazioni, gli scambi di idee, e di comunicarsi le nuove scoperte letterarie. In una lunga lettera del 20 maggio 1923 dal Messico, dopo aver descritto la bellezza del luogo, il Lago di Chapala vicino a Guadalajara, Lawrence viene a parlare del suo autore preferito, e vuole che Murry legga le *Novelle Rusticane*:

Ask Curtis Brown to let you see the M. S. of *Novelle Rusticane*, by Giovanni Verga. I translated them and a novel, *Mastro don Gesualdo*, because I admire Verga so greatly. I'll send you the tiny story, *Cavalleria Rusticana* — or *La Lupa* if you like: also Verga<sup>37</sup>.

Lawrence suggeriva che Murry pubblicasse queste due novelle su una rivista culturale-letteraria, la « Adelphi », che il critico inglese, insieme a Koteliensky, aveva appena fondata e che aveva riscosso immediatamente un discreto successo. Per ragioni che non ci sono note Murry non pubblicò né *Cavalleria Rusticana* né *La Lupa*, tuttavia, ad un certo intervallo l'una dall'altra, alcune novelle del Verga apparvero sulla « Adelphi ». La prima fu *L'asino di San Giuseppe*, che fu pubblicata nel numero di settembre del 1923. Sfortunatamente, per un errore di stampa, il nome dell'autore non risultava essere « Verga » ma « Da Verga ». Lawrence notò subito l'errore, la cosa costituiva per lui una stonatura troppo evidente, quasi un affronto personale, e scrisse

<sup>36</sup> Lawrence, D. H. *Phoenix*, London, 1936, p. 142.

<sup>37</sup> Huxley, *op. cit.*, vol. II, p. 554.

immediatamente all'amico Murry. Nella lettera dapprima si profonde in complimenti per la maniera in cui la rivista è condotta, ma ad un certo punto non sa più trattenersi e dà sfogo al proprio risentimento: « What made you put « da » in Verga's name? Alas, he is just Giovanni Verga. Let's hope nobody notices it »<sup>38</sup>.

Intanto, col passare degli anni le traduzioni vengono pubblicate. *Mastro don Gesualdo* usciva a New York nel 1923 (editore Seltzer) e un'edizione inglese dello stesso romanzo appariva nel marzo del 1925 (editore Cape). Una raccolta di novelle del Verga sotto il nome di *Little Novels of Sicily* fu pubblicata, nuovamente da Seltzer, a New York nel 1925 e quasi contemporaneamente (aprile 1925) in Inghilterra, editore Basil Blackwell. Ma, come s'è visto, alcune di queste novelle erano già apparse sulla « Adelphi » di Murry. Oltre *L'asino di San Giuseppe*, incluso nel numero di settembre del 1923, abbiamo *Al di là del mare* (*Across the sea*), novembre 1923, e *La libertà* (*Liberty*), maggio 1924. Un ulteriore volume di novelle, intitolato *Cavalleria Rusticana and other stories*, fu pubblicato, nel 1928, a Londra (Cape) e a New York (The Dial Press).

Nel 1923, in novembre, Lawrence lasciò il Messico e ritornò in Inghilterra dove Frieda l'aveva già preceduto. Fu un ritorno commovente: dopo tanti anni, dopo aver fatto il giro completo del globo, era un piacere rivedere i vecchi amici, Murry, Koteliensky, Catherine Carswell e tutti gli altri. Nel vecchio mondo, tuttavia, c'era venuto malvolentieri, premuto dalle lettere della moglie e di Murry. Non appena arrivato pensa già a ripartire. A Witter Bynner, uno scrittore americano che aveva conosciuto nel Nuovo Messico, scrive:

Here I am — London gloom — yellow air — bad cold — old house — Morris wall-paper — visitors — English voices — tea in old cups — poor D. H. L. perfectly miserable, as if he was in his tomb ... I wish I was in Santa Fe at this moment. As it is, for my sins and Frieda's, I am in London<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 544.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 568.



Né la sua opinione si modifica sostanzialmente nei mesi che seguono: nelle sue lettere agli amici americani continua a ripetere che si sente « like a wild beast into a cage »<sup>40</sup>, che l'Inghilterra « è odiosa »<sup>41</sup> e che sia il paese che « la sua gente lo stancano da morire »<sup>42</sup>. In gennaio non ne può più; gli sembra che « in London they all instinctively hate me »<sup>43</sup>; l'unico rimedio sembra essere quello di ritornare al più presto possibile a Taos, « to the unbroken spaces of New Mexico »<sup>44</sup> e di abbandonare per sempre l'Europa « overcrowded »<sup>45</sup>. Infatti, il 5 marzo, insieme alla moglie e ad una nuova amica ed ammiratrice, Dorothy Brett, Lawrence parte per l'America con la *S. S. Aquitania*. Egli può finalmente tirare un sospiro di sollievo; sulla nave, in vista di New York scrive: « it is good to be away from the doom of Europe! »<sup>46</sup>.

Il ritorno in Nuovo Messico restituisce a Lawrence, se non la felicità, il buon umore: (« One doesn't talk any more about being happy. That is child's talk. But I do like having the unbroken spaces around me »)<sup>47</sup>. Anche il dover riassetare e riparare il « ranch » che Mabel Luhan gli ha regalato, e che egli ha battezzato con il nome di Kiowa Ranch, sarà una nuova ragione di interesse e di piacere. Ma tutto questo non avrà che una durata effimera. Le condizioni di salute, che si vanno sempre più aggravando, e la delusione procuratagli da una nuova visita al Messico (a quel tempo in piena rivoluzione), gli faranno sentire sempre più il bisogno di ritornare in Europa, non fosse che per riposare e morire. Nelle sue lettere si farà sentire con maggior frequenza il suo intensissimo « Heimweh » per il vecchio continente<sup>48</sup>. Anche gli stessi indiani, idealizzati nei suoi romanzi, vengono analizzati con spirito più critico nelle lettere e nei saggi; egli li vede ora come esseri pronti alla

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 578.

<sup>41</sup> Nehls, *op. cit.*, vol. II, p. 285.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>47</sup> Moore, *op. cit.*, vol. II, p. 790.

<sup>48</sup> Nehls, *op. cit.*, vol. II, p. 399.

corruzione, persino peggiori dei bianchi, qualora vengano innalzati ad una posizione di un certo rilievo; « ... even a Zapotec Indian, when he becomes governor, is only a fellow in a Sunday suit grinning and scheming »<sup>49</sup>. Quindi è necessario uscire « I want to get out of America for a while: I believe it sends everybody a bit loco »<sup>50</sup>.

Il 25 settembre 1925 Lawrence parte da New York per l'Inghilterra e scrive alla suocera in Germania: « The prodigal children come home »<sup>51</sup>.

Giunto in Europa, egli non si stabilisce subito in un determinato paese. Trascorre un breve periodo di tempo in Inghilterra, quindi si trasferisce in Francia e successivamente in Germania. Pensa soprattutto a visite a parenti e amici. Ma quando si tratterà di scegliere una dimora fissa la scelta cadrà nuovamente sull'Italia: dapprima Spotorno, e poi, per le insistenze di Frieda, Scandicci (Villà Mirènda) presso Firenze, dove lo scrittore inglese dimorerà quasi fino alla morte. In un breve saggio sulla propria vita, scritto appunto a Scandicci, Lawrence ci spiega le ragioni del lungo vagare, dell'irrequietezza e, finalmente, del ritorno in Europa:

I have gone far and met many people, of all sorts and all conditions, and many whom I have genuinely liked and esteemed... and I have wanted to feel truly friendly with some, at least, of my fellow men. Yet I have never quite succeeded. I used to think it had something to do with the oldness and wornoutness of Europe. Having tried other places I know it is not so. Europe is, perhaps, the least worn out of the continents because it is the most lived in. A place that is lived in lives<sup>52</sup>.

Ciò nonostante, non gli riesce di trovare quella possibilità di comunicazione che così ansiosamente va cercando; se mai, un certo sollievo, una certa muta comprensione li ha trovati in Italia:

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 421.

<sup>51</sup> Moore, *op. cit.*, vol. II, p. 854.

<sup>52</sup> Lawrence, *Assorted Articles*. Freeport, 1930, pp. 151-52.

Yet I find, here in Italy, for example, that I live in a certain silent contact with the peasants who work the land of this villa. I am not intimate with them, hardly speak to them save to say good day. And they are not working for me; I am not their *padrone*. Yet it is they, really, who form my *ambiente*, and it is from them that the human flow comes to me. I don't want to live with them in their cottages; that would be a sort of prison. But I want them to be there, about the place, their lives going on with mine, and in relation to mine. I don't idealize them. Enough of that folly! I don't expect them to make any millenium here on earth, neither now nor in the future. But I want to live near them, because their life still flows<sup>53</sup>.

Benché, in questi ultimi anni, le condizioni di salute vadano rapidamente declinando, Lawrence continua la propria instancabile opera di scrittore. Proprio in questo periodo conclude il romanzo più noto, *Lady Chatterly's Lover*, pubblicato, nella prima edizione, a Firenze da Pino Orioli. Anche le traduzioni del Verga non vengono lasciate da parte, e di tanto in tanto le notizie dei progressi compaiono nelle sue lettere. Nel settembre del 1927, da Irchenhausen in Germania, scrive: « Frieda reads Goethe, and I play patience. Today I have finished my *Cavalleria Rusticana* translation: now I've only to do the introduction »<sup>54</sup>.

Ma la traduzione e l'interesse per il Verga hanno assunto un aspetto del tutto differente. Non si tratta più di voler far conoscere un autore che egli rispettava grandemente: il Verga è ora divenuto il fedele compagno dei giorni più tristi e più deprimenti.

Questo nuovo rapporto tra Lawrence e lo scrittore siciliano è chiaramente illustrato in un'affettuosa lettera, del 13 agosto 1929, a Pino Orioli.

In questa missiva, dopo i soliti convenevoli ed alcuni commenti sul tempo, egli chiede la spiegazione di certe parole che ha trovato nel Verga e che non riesce a tradurre:

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>54</sup> Moore, *op. cit.*, vol. II, p. 1004.

Please tell me what part of the anatomy are the *froge*? When the *cavalla gonfiava le froge al pari di un mastino ringhioso* — what part of her precious self did she swell out? and what do you imagine is a *campiere*? a *campaio* I take it is a man in charge of certain fields, but what is a *campiere*? And if you see a good fat dictionary with *no crusca*, do peep in and see how much an onza was worth — about 15 lire, I believe. But about the last — don't bother<sup>55</sup>.

Quindi il tono da scherzoso si fa più commosso: « As you may guess, I translate my Verga on rainy days »<sup>56</sup>. Non è più « The Sicilian Verga »<sup>57</sup> dei tempi del primo entusiasmo, ma il familiare « my Verga »<sup>58</sup>. E poi con un'espressione più mesta soggiunge: « I still like him », « Mi piace ancora »<sup>59</sup>.

Quanto tempo è passato dal primo incontro; quanta gente conosciuta; quante esperienze ed emozioni, illusioni e delusioni. Ora si sente vicino alla fine della vita; l'ammirazione per il Verga è rimasta ancora intatta, ed è forse uno degli affetti più duraturi in tutta la vita di Lawrence.

PATRIZIO ROSSI

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 996.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 997.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 674.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 997.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 997.



LOPE DE VEGA'S RIMAS HUMANAS Y DIVINAS DEL  
LICENCIADO TOMÉ DE BURGUILLOS

*In memoriam* Edward Glaser

1. *Introduction*

*Burguillos*, in my opinion, contains one of Lope's finest sonnet cycles, yet it has not received, to date, the attention that it merits. Américo Castro and Hugo A. Rennert brush the whole book aside as a mere literary game, a tasteless story of « unos grotescos amores » without artistic unity (pp. 342-343). They see it only as a source of information concerning Lope's life<sup>1</sup>. José María de Cossío<sup>2</sup> takes a similar approach, trying to unearth « nuevas alusiones a casos de su vida, nuevos indicios de sucesos aun no aclarados en su biografía » (pp. 321-322). Unfortunately, Cossío cannot discover the identity of Juana, the leading lady of *Burguillos*, and simply dismisses her as « alguna liviana aventura » during Lope's long career as a lover.

José F. Montesinos also concentrates on biographical aspects of *Burguillos* seeing it as the work of an old man. « Como todos los viejos, en estos últimos años de su vida, Lope se complace en rememorar tiernamente sus mocedades, poniendo una indulgente ironía en el recuerdo de las locuras de antaño »<sup>3</sup>. Nevertheless, he makes some suggestions as to the literary significance of the book, its « carácter burlesco » and the place in Lope's canon as « el *canzoniere* de un amor ridículo » (pp. 159-160).

<sup>1</sup> To Castro and Rennert the poems are only « interesantes para la historia literaria » for their « valor autobiográfico ». See *Vida de Lope de Vega*, 1ª ediz., Madrid 1919, p. 343.

<sup>2</sup> *Las rimas del Licenciado Tomé de Burguillos*, in « BBMP », 3 (1921), pp. 321-330.

<sup>3</sup> *Estudios sobre Lope*, 1ª ediz., Madrid 1951, p. 159.

Karl Vossler, while still concerned with details of Lope's life, breaks away from biographical criticism<sup>4</sup>. He discusses the *Licenciado* as one of the Fenix's poetic « máscaras »: old, yet youthful in spirit, weary yet cheerful in tone, disillusioned yet amused with man and his follies. Furthermore this fictional character can not only laugh at the world, but also at himself and his creator. Such double-edged irony is a key to the meaning of the book<sup>5</sup>.

Similarly, Joaquín de Entrambasaguas examines *Burguillos* as personal history and poetry<sup>6</sup>. For him, it is the « cosecha poética de la vida de Lope », imbued with an « espíritu de recordar y vivir » (pp. 183-184); and it represents, for literary history, Lope's Baroque caricature of Renaissance Petrarchism and all its Platonic, pastoral, mythological and heroic conventions (p. 185). Although such an assertion may appear too general, it points to an approach that goes beyond the conjectures about the unidentified Juana.

Gerardo Diego<sup>7</sup> focuses exclusively on Lope's art, maintaining that some of the sonnets of *Burguillos* reveal Lope at his most clever conceptist moments with their « constante elegantísima calidad retórica » and « intensa pulsación poética » (p. 12). Furthermore, the employment of a burlesque *alter ego* gives to *Burguillos* a perspective of « distanciamiento » and a tone of « gracia » (pp. 14-16). Lastly, along with Lope's two other major sonnet cycles (*Rimas humanas* and *Rimas sacras*), the book constitutes part of « un dilatado y armonioso conjunto » (p. 11) linking the Fenix's work of youth, maturity and old age.

<sup>4</sup> *Lope de Vega y su tiempo*, R. de la Serna, trad., 2ª ediz., Madrid 1940.

<sup>5</sup> For Vossler, the *Rimas de Burguillos* « tienen un doble donaire: el del pobre clérigo que se ríe del mundo y del mundano Lope que se ríe del clérigo y, por lo tanto, de sí mismo. Precisamente esta ironía de sí mismo en Lope, la consciente, semidolorosa y a medias sonriente humillación de su persona, su renuncia, llena de humor, a vigencia propia... en esto consiste... el alma lírica del maestro Burguillos » (p. 188). See, also, A. S. Trueblood, *Role-Playing and the Sense of Illusion in Lope de Vega*, in « HR », 32 (1964), pp. 305-318, for an excellent general study.

<sup>6</sup> *Lope de Vega y su tiempo*, 2ª ediz., Barcelona 1962, pp. 183-192.

<sup>7</sup> See the introduction to Lope's *Rimas*, 1ª ediz., Madrid 1963, pp. 9-17.

Finally, Eugenio Asensio, treating the poetic and rhetorical « motivos rituales » of literary tradition during the Renaissance, suggests how these *topoi* break down with the Baroque<sup>8</sup>. But they are given new vigor through irony (p. 25). Such an attitude, formalized through parodies of Renaissance conventions, above all those of Petrarchism, is a central feature of Lope's last book of lyrics: « este procedimiento de glosar, en tono burión, sus [i. e., Lope's and the Renaissance's] propios artificios poéticos y de poner reparos a su tarea, se intensificará ... en ... los poemas amorosos que reúne en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* » (p. 24). Here the journey through *Burguillos*, a mock or anti-Petrarchan work, begins<sup>9</sup>.

## 2. *Anti-Petrarchism*<sup>10</sup> and the Tradition of Satire

The notion of Anti-Petrarchism raises an issue central to literary history: can a reaction against a particular school have its own artistic standards? Antèro Meozzi<sup>11</sup> seems to deny such

<sup>8</sup> See *Ensayo de interpretación* in Lope de Vega, *Huerto deshecho*, reimpreso en facsímile, 1ª ediz., Madrid 1963, p. 19: « En la memoria de Lope revolotean bandadas de reminiscencias, de hallazgos ajenos prontos a posarse en la página. La poesía latina, italiana, y particularmente la española... le ofrecen tesoros y tentaciones. La contemporaneidad de la literatura europea — ese sentido histórico que T. S. Eliot postula para el poeta tradicional — es una evidencia y un dogma para el Renacimiento y, con salvedades más superficiales que hondas, para el Barroco ».

<sup>9</sup> See, also, Lope de Vega, *Obras poéticas*, J. M. Bleuca, ed., I, 1ª ediz., Barcelona 1969, pp. 1321-1326, for a reiteration of some of the essential points discussed in this section. Scholars interested in Lope the lyricist can welcome enthusiastically this recent collection including five major works: *Rimas*, *Rimas sacras*, *La Filomena*, *La Circe*, and *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Bleuca's edition is the most comprehensive one prepared since the *Obras sueltas*, A. de Sancha, ed., 21 vols., 1ª ediz., Madrid 1776-1779. By including whole books of poetry, Bleuca gives us a dimension not found in J. F. Montesinos' discreet but limited *Poesías líricas*, 2 vols., 1ª ediz., Madrid 1925. All quotations of Lope's lyrics will come from Bleuca.

<sup>10</sup> For a study of Anti-Petrarchism in Northern European poetry, see J.-U. Fechner, *Der Antipetrarchismus. Studien zur Liebessatire in barocker Lyrik*, 1ª ediz., Heidelberg 1965. Fechner does not see it as an autonomous school (pp. 137-140), but he does delineate characteristics particular to the movement (pp. 41-46).

<sup>11</sup> *Il petrarchismo europeo: Secolo XVI*, 1ª ediz., Pisa 1934, pp. ix-ci.



a possibility<sup>12</sup>. He insists that the Anti-Petrarchism of sixteenth century Italy was no more than a poetic riot « contro il convenzionalismo di forme e l'uniformità del contenuto..., contro il platonismo, la costanza di amore etc. che certo non si attagliavan a temperamenti di 'volages' o di libertini..., contro gli artifici, la ricorrenza dei temi o le strampalerie di certe pretese novità..., contro le forme metriche, specie il sonetto che, per l'abuso fattone, aveva destato una certa sazietà » (pp. xlv-xlvi). For Meozzi Anti-Petrarchism is only a decadent phase of Petrarchism (p. 1)<sup>13</sup> and not « un vero rinnovamento » (p. xlviii). It is little more than a « beffa », clever or crude depending on the « senso del ridicolo » of the particular jester manipulating the formulas.

Arturo Graf<sup>14</sup> is more sympathetic to this *scapigliatezza* and its *sprezzatura*. While admitting that the Anti-Petrarchists relied on Petrarchan poets as springboards for their wit and mockery, Graf emphasizes a fresh, and refreshing, « spirito vigoroso » (p. 57), that emerges from the parodistic work of men like Niccolò Franco, Pietro Aretino, Francesco Sansovino and Francesco Berni: « l'antipetrarchismo, in parte è semplice resistenza ed opposizione all'andazzo commune; in parte è espressione di concetti e d'ideali nuovi nella vita e nell'arte » (p. 36)<sup>15</sup>.

A study of the development in Italian poetry from Bembo to Berni<sup>16</sup> and Michelangelo<sup>17</sup>, or in Spanish poetry from Garcilaso and the Lope of the *Rimas humanas* to Quevedo and the Lope of *Burguillos* substantiates this view<sup>18</sup>. A definite change

<sup>12</sup> See, also, G. Toffanin, *Il Cinquecento in Storia letteraria d'Italia*, 1<sup>a</sup> ediz., Milano 1965, pp. 391-400.

<sup>13</sup> For G. Toffanin, as well, « dipende dal petrarchismo » (*ibid.*, p. 393).

<sup>14</sup> *Petrarchismo ed antipetrarchismo*, in *Attraverso il Cinquecento*, 1<sup>a</sup> ediz., Torino 1926, pp. 3-70.

<sup>15</sup> Fechner acknowledges Graf's work as the oldest study of the problem (*op. cit.*, p. 21). I also think it is still the best.

<sup>16</sup> For studies of these two poets, see A. Virgili, *Francesco Berni*, 1<sup>a</sup> ediz., Firenze 1881, and G. Toffanin, *op. cit.*, pp. 83-104.

<sup>17</sup> Michelangelo could be as « Bernesque » as he was Neoplatonic. See R. J. Clements, *Berni and Michelangelo's Bernesque Verses*, in *The Poetry of Michelangelo*, 1<sup>a</sup> ediz., New York 1966, pp. 259-270.

<sup>18</sup> Other important views are those of J.-U. Fechner who sees both Petrarchism and anti-Petrarchism, the former serious, the latter satirical, as everpresent

of attitudes toward the lyrical language of love is thereby detected<sup>19</sup>. Berni can take all the traits of the ideal lady, and, twisting them out of place, paint a ridiculous portrait, a mockery of the Laura of Petrarch's Sonnet 157<sup>20</sup>. For Graf this sonnet, describing « la megera del Berni », is a most clever « travestimento », a « visione apocalittica » of the coming of Anti-Petrarchism (pp. 57-58):

Chiome d'argento fino, irte e attorte  
senz'arte intorno ad un bel viso d'oro;  
fronte crespa, u' mirando io mi scoloro,  
dove spunta i suoi strali Amor e Morte;  
occhi di perle vaghi, luci torte  
da ogni obietto diseguale a loro;  
ciglia di neve, e quelle, ond'io m'accoro,  
dita e man dolcemente grosse e corte;  
labbra di latte, bocca ampia celeste;  
denti d'ebano, rari e pellegrini;  
inaudita ineffabile armonia;  
costumi alteri e gravi; a voi, divini  
servi d'Amor, palese fo che queste  
son le bellezze della donna mia<sup>21</sup>.

throughout the Baroque period (*op. cit.*, pp. 137-140), and of P. Crutwell (*The Shakespearean Moment and its Place in the Poetry of the Seventeenth Century*, 3<sup>a</sup> ediz., New York 1960), who judges anti-Petrarchism to be one of the important phases in the breakdown of the Renaissance and the advent of the Baroque. I might add that the anti-Petrarchist movement in Spain originates with Cristóbal de Castillejo, contemporary with Garcilaso, but it is intensified by Quevedo.

<sup>19</sup> A similar development, I think, can be traced through English, French, and Portuguese poetry. Just as reverence for Petrarch dominated the European love lyric, so did irreverence.

<sup>20</sup> See *Il Canzoniere*, D. Provenzal, ed., 7<sup>a</sup> ediz., Milan 1965, p. 204:

La testa or fino, e calda neve il vólto,  
ebano i cigli, e gli occhi eran due stelle,  
onde Amor l'arco non tendeva in fallo;  
perle, e ròse vermiglie, ove l'accolto  
dolor formava ardenti voci e belle;  
fiamma i sospir, le lagrime cristallo.

<sup>21</sup> See *Rime facete*, E. Bruni, ed., 1<sup>a</sup> ediz., Milano 1959, p. 59.

Addressed to courtly-Petrarchan lovers everywhere (the « divini/servi d'Amor »), the poem, depending on Petrarchism for its form and metaphors, rips the conventional image of beauty to pieces. The lady's hair is no longer « d'oro » — her face is instead. Her eyes are no longer lovely — they are deathlike (« perle vaghi »<sup>22</sup>, a quality usually bestowed upon the teeth). Her teeth are « d'ebano », the Petrarchan color of « ciglia », which are now « di neve », the traditional color of skin. Her look, gone somewhat astray in her cock-eyed squint, strikes with the darts of Death, who vies with Cupid for control over the lover. Berni has converted Botticelli into Bosch. With an initial debt to Petrarch, he has created a personal vision, amusing because one understands what he has done with literary conventions, and brilliant for his sense of the grotesque.

Similarly Quevedo, himself an ardent courtly lover<sup>23</sup>, can tear away the veil of the idealized woman with an awesome grasp of scatological language. Once again, physical characteristics are distorted — and corroded by old age<sup>24</sup>.

Rostro de blanca nieve, fondo en grajo;  
la tizne, presumida de ser ceja;  
la piel, que está en un tris de ser pelleja;  
la plata, que se trueca ya en cascajo;  
habla casi fregona de estropajo;  
el aliño, imitado a la corneja;

<sup>22</sup> Shakespeare uses this same image to describe a man dead by drowning. See Ariel's song in *The Tempest*, I, 2:

Full fadom five thy father lies;  
Of his bones are coral made;  
Those are the pearls that were his eyes...

The edition used for quotes from Shakespeare is *The Works of William Shakespeare Gathered into One Volume*, New York s.d. The original preparation of the text by A. H. Bullen in 1904.

<sup>23</sup> See D. Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites*, 1ª ediz., Madrid 1950, pp. 536-558; O. H. Green, *Courtly Love in Quevedo*, 1ª ediz., Boulder, Colorado 1952.

<sup>24</sup> For analyses of Quevedo's art of the burlesque and the grotesque see D. Alonso, *ibid.*, pp. 563-574; and A. Mas, *La Caricature de la Femme, du Mariage et de l'Amour dans l'Oeuvre de Quevedo*, 1ª ediz., Paris 1957.

tez, que con pringue y arrebol semeja  
clavel almidonado de gargajo.

En las guedejas, vuelto el oro orujo,  
y ya merecedor de cola el ojo,  
sin esperar más beso que el del brujo.

Dos colmillos comidos de gorgojo,  
una boca con cámaras y pujo,  
a la que rosa fue vuelven abrojo<sup>25</sup>.

This verbal energy — so effective with the ugly rhyme sounds corresponding to the hideous portraiture<sup>26</sup> — could be expended in any kind of work. Quevedo could lay his poems at the altar of Christ or Lisi<sup>27</sup>, or in the latrine where divine and courtly beauty are expelled:

Que tiene ojo de culo es evidente,  
y manojos de llaves, tu sol rojo,  
y que tiene por niña en aquel ojo  
atezado mojón duro y caliente.

Tendrá legañas necesariamente  
la pestaña erizada como abrojo,  
y guñará con lo amarillo y flojo  
todas las veces que a pujar se siente.

¿Tendrá mejor metal de su voz pedo  
que el de la mal vestida mallorquina?  
Ni lo quiero probar ni lo concedo.

Su mierda es mierda, y su orina, orina;  
sólo que ésta es verdad y esotra enredo,  
y estánme encareciendo la letrina (p. 612).

Whether this is an obscene parody of Herrera's Sonnet X, « Roxo Sol, que con hacha luminosa », or simply a vicious smear

<sup>25</sup> In *Obras Completas*, J. M. Blecua, ed. I, 2ª ediz., Barcelona 1968, p. 573. Succeeding quotations of Quevedo's poetry will come from this edition.

<sup>26</sup> Compare Quevedo's to the popular portraiture found in contemporary *cancioneros*. See, for instance, Sonnets 59 and 64 in R. Foulché-Delbosc, 136 *sonnets anonymes*, in « RH », 6 (1899), pp. 363 and 365-366.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, *Poemas religiosos*, pp. 157-228, and *Canta sola a Lisi y la amorosa pasión de su amante*, pp. 491-541.



against feminine charms, the savagely anti-Petrarchan nature of the sonnet is most striking. That Quevedo was a masterful distorter of courtly values, psychological and spiritual as well as physiognomical, is shown once more by this scornful denunciation:

- Galán: Hace tu rostro herejes mis despojos.  
 Dama: No es mi rostro Calvino ni Lutero.  
 Galán: Tus ojos matan todo el mundo entero.  
 Dama: Eso es llamar doctores a mis ojos.  
 Galán: Cruel, ¿por qué me das tantos enojos?  
 Dama: ¿Requiebras al verdugo, majadero?  
 Galán: ¿Qué quieres más de un hombre?  
 Dama: Más dinero,  
 y oro en bolsa, y no en cabellos rojos.  
 Galán: Toma mi alma.  
 Dama: ¿Soy yo la otra vida?  
 Galán: Tu vista hiere.  
 Dama: ¿Es vista puntiaguda?  
 Galán: Róbame el pecho.  
 Dama: Más valdrá una tienda.  
 Galán: ¿Por qué conmigo siempre fuiste cruda?  
 Dama: Porque no me está bien el ser cocida.  
 Galán: Muérome, pues.  
 Dama: Pues mándame tu hacienda (p. 597).

Perhaps Lope never achieves the intensity of Quevedo's mordant sarcasm; nor does the Fenix penetrate to the seamy depths<sup>28</sup> of a poet who was for him a «claro sol» of «ingenio» (*Burguillos*, p. 1424). But through the gentle irony and clever games of *Burguillos* he also conveys what I think can be called an anti-Petrarchistic spirit within the very Petrarchan form of the sonnet.

<sup>28</sup> Regarding this point, see E. Glaser's introduction to *The Cancionero 'Manuel de Faria'*, 1ª ediz., Münster, Westfalen 1968, p. 12: Lope is not absorbed by «a morbose predilection for the crudest expressions of sexual experience» as are the poets of R. Foulché-Delbosc's collection (pp. 328-329) and of the *Cancionero antequerano recogido por los años de 1627 y 1628 por Ignacio de Toledo y Godoy*, D. Alonso and R. Ferreres, eds., 1ª ediz., Madrid 1950, p. 105.

It is important to remark here that Quevedo's and Lope's embracing of both modes — the serious Petrarchan and the mocking anti-Petrarchan — was quite natural. The mixture of jest and earnest, as Ernst Robert Curtius has shown<sup>29</sup>, was a convention inherited from classical antiquity. Ovid's intermingling of the grave and the frivolous, the elegiac and tragic muses, in the *Amores*, makes their slightly tense marriage a poetic reality, «a piece of rhetorical elegance and a poetic conceit» (p. 419). Furthermore, this «collocation of jest and earnest» becomes, with Pliny, «an ideal of life and accordingly a panegyric topos» (p. 419).

For the medieval poet, this *topos* is, despite his Christianity of tears and repentance, a «stylistic norm» (p. 424). The tenet, *ludicra seriis miscere*, prevails throughout sacred and profane literature to the extent that bawdy humor was not inadmissible to lyrical hymns. The poems of the Archpoet of Cologne and the Archpriest of Hita are brilliant monuments to this richness of tone and the freedom to parody any matter, holy or seamy.

The fluid interchange between sacred and profane motifs<sup>30</sup> has a counterpart in satire, where the instructive and the delightful can fuse in an artistic whole<sup>31</sup>. As Otis H. Green indicates, one must first comprehend the general notion of the genre: *castigat ridendo mores*<sup>32</sup>. The idea develops from Aristophanic comedy and Horatian theory. The *Ars poetica* states the original problem: poetry should *delectare et prodesse*<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> *European Literature and the Latin Middle Ages*, W. Trask, trans., 2ª ediz., New York 1963, pp. 417-435.

<sup>30</sup> For further comment on this matter see, O. H. Green's chapter, *Medieval Laughter*, in *Spain and the Western Tradition*, I, 1ª ediz., Madison, Wisconsin 1963-1966, pp. 27-71.

<sup>31</sup> *Ibid.*, III, pp. 389-467.

<sup>32</sup> *Ibid.*, III, p. 428.

<sup>33</sup> See *Satiren und Briefe*, R. Helm, ed., 1ª ediz., Zurigo 1962, p. 378:

Aut prodesse volunt aut delectare poetae  
 aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.

For a thorough study of Horace's significance in the Renaissance, see B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, I, 1ª ediz., Chicago 1961, pp. 71-249.

From a doctrinal standpoint, the Christian Middle Ages stressed the latter. Even a waggish rogue like Juan Ruiz could not forget that a good Christian should indulge in the reading of « fábulas » only for wholesome lessons. But his *Libro de buen amor*<sup>34</sup> has an ambivalent intention: « que los cuerpos alegre é á las almas preste ». On one hand (the hand with which Juan Ruiz is most adept) it will entertain, conveying a worldly sense of pleasure and good humor:

Sy queredes, senores, oyr un buen solas,  
ascuchat el rromanze, sosegat uos en pas,  
non uos dire mintira en quanto en . el jas,  
ca por todo el mundo se vsa e se fas<sup>35</sup>.

But on the other hand, the Archpriest guarantees that beneath the surface of delightful fiction lie the kernels of virtue and wisdom. Laughter, essentially, is the sugar-coating around the pill of solemn truths:

Non cuydes que es libro de neçio deuaneo,  
nin tengades por chufa algo que en . el leyo;  
Ca segund buen dinero yase en . el vil correo  
Asy en feo libro yase saber non feo...

So . la espina yase la roosa noble flor,  
so fea letra yase saber de grant dotor;  
comme so . la mala capa yase buen beuedor,  
asy so mal tratado yase *el buen amor* (pp. 9-10)<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> For excellent studies of Juan Ruiz, see M. R. Lida de Malkiel, *Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del « Libro de buen amor »*, in « RFH », 2 (1940), pp. 105-150; *Nuevas notas para la interpretación del « Libro de buen amor »*, in « NRFH », 1 (1959), pp. 17-82; *Una interpretación más de Juan Ruiz*, in « RPh », 14 (1960-1961), pp. 228-237; and U. Leo, *Zur dichterischen Originalität des Arcipreste de Hita*, 1ª ediz., Franconforte 1958.

<sup>35</sup> *Libro de buen amor*, M. Criado de Val and E. W. Naylor, eds., 1ª ediz., Madrid 1965, p. 9.

<sup>36</sup> In spite of this declaration, one meets up with constant irony in the book. Thus, the bawd Trotaconventos is later christened « buen amor »:

« ... Nunca digas nonbre malo nin de fealdat,  
llamat me buen amor e fare yo lealtat,

From a theoretical point of view, the emphasis falls on instruction rather than delight. However, with Juan Ruiz one encounters the same problem as one does with Boccaccio, Rabelais, and, later, Lope and Quevedo. In fact, all « literatura amena » and satire run the same risk: the contradiction of the claim to moral teaching through the enjoyment of fascinating stories about vice or of the sheer verbal skill of artistic insults. That is to say, the humorous work of art comes to be relished for its own sake, not for its condemnation of the evils of the times. Although the *Libro de buen amor* begins and ends with prayers to the Blessed Virgin, Juan Ruiz's heroine is the astute procuress, Trotaconventos<sup>37</sup>; Boccaccio is still read for his spicy and bawdy narratives; Rabelais, for his word-drunk celebration of the human body. Quevedo « exploited the general interest in vice as a means of realizing himself artistically. His keenest satisfaction came from his delight as an artist — a word artist who often shaped his satires so as to achieve a brilliant word play (Green, III, 428) ». Likewise, Lope's satiric *gracioso*<sup>38</sup> functions throughout his plays « not as a social corrective, but as a vehicle for literary humor » (p. 429). The sonnet-

Ca de buena palabra paga se la vesindat.  
el buen desir non cuesta mas que — la nescedat ».
 

Por amor de la vieja e por desir Rason,  
buen amor dive al libro e a — ella todo saçon,  
desque bien la guarde ella me dio mucho don;  
non ay pecado syn pena, nin bien syn gualardon (*ibid.*, p. 269).

See Leo, *op. cit.*, pp. 14-19 and 105-106, for a discussion of the conscious ambiguities of Juan Ruiz's poem.

<sup>37</sup> Note, therefore, the delightful irony of her canonization:

Cyerto, en parayso estas tu assentada,  
con dos martyres deues estar aconpañada,  
siempre en este mundo fuste por dos maridada;  
¿ quien te me rrebato, vieja, por si siempre lasrada? (*ibid.*, p. 533).

<sup>38</sup> For studies of this character, see J. F. Montesinos, *Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega* and *Lope figura del donaire*, *op. cit.*, pp. 13-70 and 71-89; A. Sánchez Garrido, *Algunas constantes de la figura del donaire in Lope de Vega. Estudios reunidos en conmemoración del IVº centenario de su nacimiento*, 1ª ediz., La Plata 1963, pp. 122-131; and M. J. Ruggerio, *Lope and his Role as « figura del donaire »*, in « RF », 78 (1966), pp. 64-89.



cycle of *Burguillos* might be viewed in a similar manner. For aside from a smattering of moral poems, the book displays a kind of sophisticated wit enhanced by one's knowledge of the conventions of the courtly-Petrarchan love lyric. One laughs at Juana because she is a slapstick figure, and a burlesque of Lucinda, the courtly-Petrarchan lady of *Rimas humanas*.

Therefore *Burguillos* deserves to be read, above all, for the sake of enjoyment. Although José de Valdivieso, Quevedo, and Lope himself all refer to it as a collection which will both *delectare et prodesse*, I think that the emphasis falls on the former. Valdivieso, in his « Aprobación » of *Burguillos*, calls it the epitome of « lo discreto y yocoso y relevante » (p. 1330). Quevedo, in his own ambiguous way, praises its « burlas que de tal suerte saben ser doctas y provechosas, que enseñan con el entretenimiento y entretienen con la enseñanza, y tales que he podido lograr la alabanza en ellas, no ejercitar la censura. No hay palabra que disuene a la verdad católica » (p. 1331). And Lope claims that those readers « con entendimiento » will find « entre la corteza aristofánica, la verdad platónica » (p. 1336). Such a calling-card is stolen from the press of Juan Ruiz. But as the so-called « Conde Claros » says of the Maestro, « más quiere aceitunas que laureles » (p. 1336). Valdivieso's first impression of *Burguillos* is that it is « gustosamente divertido » (p. 1330). Quevedo is most absorbed by Lope's artistic expression: « ... he visto este libro... escrito con donaires sumamente entretenidos, sin culpar la gracia en malicia, ni mancharla con el asco de palabras viles, hazaña de que hasta agora no he visto que puedan blasonar otras tales sino éstas. El estilo es, no sólo decente, sino raro, en que la lengua castellana presume vitorias de la latina... » (pp. 1330-1331). Here, one may glimpse a critic more concerned with the delight of words than with the teaching of virtue. For Quevedo, verbal cleverness, wit, and ingenuity prevail over moral usefulness. I shall concentrate on these characteristics throughout *Burguillos*, where burlesque treatments of Petrarchan conventions protrude in a festive and gracious style at times as brilliant, though not as brilliantly obscene, as Quevedo's<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> The anti-Petrarchan intentions of *Burguillos* are clear from the dedicatory sonnet, « El Conde Claros al Licenciado... » (p. 1336). This popular character

### 3. Tone, Character, and Style in a Burlesque Canzoniere

The question of tone is central to an understanding of this book written primarily to *delectare*. The Fenix creates an image of the raggle-taggle poet trying to live, like many a jongleur, by his wits and craft<sup>40</sup>. With gentle irony, Lope presents *Burguillos* stumbling and singing through the streets of Madrid and along the Manzanares River. Yet this happy jester with the sad heart is, after all, Lope's « alter ego burlesco », one of his fictional masks<sup>41</sup>. Like the Archpriest's Don Melon<sup>42</sup>,

from the *romancero* explicitly sets *Burguillos* apart from the tradition of Iberian Petrarchism, stressing his earthy nature:

España, de poetas que te honoran,  
Garcilaso es el príncipe, el segundo  
Camões, tan heroico, tan fecundo,  
que en repetido sol su nombre adoran.  
Figueroa y Herrera te decoran,  
los dos Lupercios y, admirando el mundo,  
Borja, de cuyo ingenio alto y profundo,  
la pura lengua y arte se mejoran.  
Sin éstos, o provecos o noveles,  
que a número no puedo reducirlos,  
pero entre tantas plumas y pinceles,  
viva vuesa merced, señor Burguillos,  
que más quiere aceitunas que laureles,  
y siempre se corona de tomillos.

For data concerning the mainstream against which *Burguillos* goes, see F. de Figueiredo, *Camões e Lope*, in « RLC », 18 (1938), pp. 160-171.

<sup>40</sup> See A. S. Trueblood's description of « the ridiculous but engaging figure of Tomé de Burguillos, the burlesque *alter ego* invented by Lope around 1620 after he became a priest and maintained thereafter as a kind of escape valve for the play spirit when it took forms he felt faintly unbecoming in a cleric » (*op. cit.*, p. 316).

<sup>41</sup> C. Morley designates *Burguillos* as a pseudonym, yet one which did not conceal the real author's identity. See *The Pseudonyms and Literary Disguises of Lope de Vega* in « UCPMP », 33 (1951), pp. 421-422: « If one were to count only formal pseudonyms, there would be but one, Tomé de Burguillos. The *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (Madrid 1634) were the work of Lope de Vega under a transparent disguise. He had no intention of concealing his identity... In fact, Lope had used the pseudonym 'El Maestro Burguillos' in connection with the *Justa poética* to San Isidro in 1620, and the *Relación de la fiesta* to the same saint in 1622. So probably every reader knew

Burguillos seems to incarnate the more earthy and sensual aspects of Lope's poetic nature<sup>43</sup>, in contrast to and mockery of the melancholy courtier of the *Rimas humanas*. Thus a second dimension — self-irony — is given to the tone of *Burguillos*<sup>44</sup>.

Such an attitude, one which the Petrarchans do not have, is manifest most directly through the caricature of oneself. Berni's « Autoritratto » is a lightly humorous portrait of the hedonistic playboy:

Cacce, musiche, feste, suoni e balli,  
giuochi, nessuna sorte di piacere  
troppo il movea; piacevangli i cavalli  
assai, ma si pasceva del vedere,  
ché modo non avea da comperalli:  
onde il suo sommo bene era in iacere  
nudo, lungo, disteso; e 'l suo diletto  
era non far mai nulla, e starsi in letto<sup>45</sup>.

that Lope was enjoying a mild joke when he did not place his own name on the title page of *Rimas humanas y divinas*. See, also, A. S. Trueblood, *ibid.*

<sup>42</sup> For an answer to the question « Wer ist D. Melón? », see U. Leo, *op. cit.*, pp. 59-67. This scholar designates this character's role as one highlighting the ambivalent relationship of the spiritual and the worldly. Thus his portrayal compares to that of Trotaconventos and « buen amor ».

<sup>43</sup> For an interpretation of why Lope uses a « doble » in this context, see D. Alonso, *Fray Luis en la « Dedicatoria » de sus poesías (desdoblamiento y ocultación de personalidad)*, in *Studia Philologica et Literaria in Honorem L. Spitzer*, A. Hatcher and K. Selig, eds., 1<sup>a</sup> ediz., Bern 1958, p. 30, n. 35: « En las *Rimas humanas y divinas* el incorregible pecador y ya anciano sacerdote cumple por lo menos con la forma externa al no publicar con su nombre los versos muy picantes que hay en algunas páginas de ese libro ». Thus, according to Alonso, the poet gains a greater freedom of expression: « Los literatos que se inventan «dobles» de su persona, o sea, fingidos padres de sus escritos, proceden con libertad, sin que nadie pueda reprocharles cosa alguna ni moderarles la mano » (p. 18). But like Morley, Alonso admits that Lope's disguise fooled no one.

<sup>44</sup> See M. J. Ruggiero, *op. cit.*, p. 64: « Essentially this phenomenon — Lope, *figura del donaire* — consists of an ironic vision both of his own past life in general and of the immediate reality of which he is a part. This vision — a result of his detachment from himself and from remembered experience — sets up the object of the observation within an ironical framework, because the observer and the observed, the judge and the judged, are one and the same ».

<sup>45</sup> Included in *Antologia della letteratura italiana*, A. Momigliano, ed., II, 9<sup>a</sup> ediz., Milano 1964, p. 164.

He may be too lazy to bother with love-suffering; nonetheless, he is not so slothful as to remain inactive in bed: « ma più pronto era a amar, ch'a voler male »<sup>46</sup>. While Berni sees himself with indulgent humor, Michelangelo does so with a painful sense of his ridiculousness, realized through images as grotesque as Quevedo's:

I' sto rinchiuso come la midolla  
Da la sua scorza, qua pover e solo,  
Come spirito legato in un'ampolla.  
E la mia scura tomba è picciol volo,  
Dov'è Aragne e mill'opre e lavoranti,  
E fan di lor filando fusaiolo.  
D'intorno a l'uscio ho mete di giganti,  
Ché chi mangia uva o ha presa medicina  
Non vann'altrove a cacar tutti quanti.  
I' ho 'mparato a conoscer l'orina  
E la cannell' ond'esce, per quei fessi  
Che 'nanzi di mi chiamon la mattina.

.....  
Io tengo un calabrone in un orciuolo,  
In un sacco di cuoio ossa e capresti,  
Tre pillole di pece in un bocciuolo,  
Gli occhi di biffa macinati e pesti,  
I denti come tasti di stormento,  
Ch'al moto lor la voce suoni e resti.  
La faccia mia ha forma di spavento;  
I panni da cacciar, senz'altro telo,  
Dal seme senza pioggia i corb'al vento,  
Mi cova in un orecchio un ragnatelo,  
Nell'altro canta un grillo tutta notte:  
Né dormo e russo al catarroso anelo<sup>47</sup>.

This scatological portrait of a decrepit and decaying old fool is as agonizing as it is satiric.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>47</sup> In *Rime*, G. R. Ceriello, ed., 2<sup>a</sup> ediz., Milano 1954, pp. 75-76.



Lope's self-irony is much less savage. Where the Petrarchan poet describes only his tattered soul and spiritual conflicts, Lope concentrates on ragged garments and physical caricature, presenting Tomé as

duro de cama y roto de vestido  
que en lo demás es blando como un guante;  
de cejas mal poblado, y de elefante  
de teta la nariz, de ojos dormido,  
despejado de boca y mal ceñado,  
Nerón de sí, de su fortuna Atlante (p. 1346).

The twisted Petrarchan imagery of the first two lines<sup>48</sup>, the implications of a sexual prowess now past in the next two<sup>49</sup>, and the irony of the classical *exempla*<sup>50</sup>, are combined to create an incongruous, though engaging, figure. Burguillos's aspect is depicted with gentle mockery and a fine pictorial sense<sup>51</sup>. The poet has wandered far from the landscape of the Petrarchist's inner world.

The language of *Burguillos*, as well as the character, gives shape to this double-edged irony. Lope, through the Licen-

<sup>48</sup> The image of « duro de cama » recalls Petrarch's « duro campo di battaglia il letto » (p. 262), the line which Garcilaso translates directly in his Sonnet 17. Burguillos's realistic reference to the hard bed, of course, is an ironic deflation. The second detail, « roto de vestido », undercuts a *topos* like the broken boat of Petrarch's « Passa la nave mia colma d'oblio » (pp. 228-229) and Lope's « Rota barquilla mía, que arrojada » (p. 112), which carried allegorical significance. Finally, the allusion to « un guante » parodies a *guerredon* motif.

<sup>49</sup> The reference to Burguillos's protrusive nose makes the sexual import clear. As a point of interest, compare to Quevedo's « Erase un hombre a una nariz pegado » (p. 546). For a discussion of nose-poems as a feature of anti-Petrarchism see Fechner, *Das Nachwirken des Motivs der langen Nase*, op. cit., pp. 128-132.

<sup>50</sup> Both *exempla* are twisted to the limits of absurdity. « Nerón de sí » portrays a character hardly in control of himself; and « de su fortuna Atlante » one sunk quite deep in misfortune.

<sup>51</sup> To expand the painting metaphor (Botticelli-Bosch), one might compare Lope's pictorial sense to Velázquez's in his depiction of palace dwarfs and social types. Such realism undermines the ideal portraits of Renaissance ladies and gentlemen.

ciado, parodies the conventions of the masters: especially Petrarch, Garcilaso, and Góngora. But he is also laughing at himself for having imitated them. Here Léontine Salembien's interpretation of Lope's style is significant: it ranges « ... de la métaphore élégante et classique jusqu'au franc burlesque »<sup>52</sup>. The Fenix could take traditional poetry, and his own, in jest or earnest. With a self-mockery worthy of Cervantes, he makes this attitude clear:

Bien puedo yo pintar una hermosura,  
de otras cinco retratar a Elena<sup>53</sup>,  
pues a Filis también, siendo morena,  
ángel, Lope llamó, de nieve pura<sup>54</sup>.  
Bien puedo yo fingir una escultura,  
que disculpe mi amor, y en dulce vena  
convertir a Filene en Filomena<sup>55</sup>,  
brillando claros en la sombra oscura.

<sup>52</sup> *Le vocabulaire de Lope de Vega*, in « BH », 34 (1932), p. 300.

<sup>53</sup> The allusion to the common nature of portraits of Helen naturally diminishes her description in Homer as the most beautiful among women.

<sup>54</sup> Lope's self-mockery here is focused on the substitution of the ideal coloring of the dignified lady for one (« morena ») considered common during the period. Incidentally, Shakespeare's ambiguous attack on Petrarchan conventions through his sonnets to the Dark Lady is crystallized in an ironic inversion of these values:

In the old age black was not counted fair,  
Or if it were, it bore not beauty's name;  
But now is black beauty's successive heir,  
And beauty slander'd with a bastard shame:  
For since each hand hath put on nature's power,  
Fairing the foul with art's false borrow'd face,  
Sweet beauty hath no name, no holy bower,  
But is profaned, if not lives in disgrace,  
Therefore my mistress' eyes are raven black,  
Her eyes so suited, and they mourners seem  
At such who, not born fair, no beauty lack,  
Slandering creation with false esteem:  
Yet so they mourn, becoming of their woe,  
That every tongue says beauty should look so.

(In Bullen's edition, Sonnet 127, p. 1241 b.).

<sup>55</sup> The jest here concerns the stylization of the lady's name in pastoral literature. Lope, it must be remembered, wrote his own *Filomena*.

Mas puede ser que algún letor extrañe  
estas musas de Amor hiperboleas<sup>56</sup>,  
y viéndola después se desengañe... (p. 1341).

All the schools of sublimated poetic language are affectionately pushed aside to make way for the « musas rateras » (p. 1413) and the « ruda pluma » (p. 1338) of Burguillos.

This pose as a crude stylist is an appropriate adjunct to the ironic framework of the book, for it coexists with a thorough knowledge of the « versos de almíbar y de miel rosada » (p. 1339) of Petrarchan and cultist traditions. In fact, the liminal sonnet of *Burguillos* (p. 1338) opens with curious echoes of Petrarch's Sonnet 1 (p. 11):

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono  
di quei sospiri ond'io nudriva il core...

The comic work, while stuck with the « reliquias de la llama / dulce », preserves the direct address and the rhythm of the « sonoro verso y dulce rima ». Subsequently, this high style is deflated with a burlesque use of the Latinate language so characteristic of the *cultistas* (« versificante »):

Los que en sonoro verso y dulce rima  
hacéis conceto de escuchar poeta  
versificante en forma de estafeta,  
que a toda dirección número imprima ...

Furthermore, it is quite ironic that the poet who intends to write « en lengua pura, fácil, limpia y neta » as a reaction against Góngora's method should end his sonnet with an ingenious conceit, a reference to Juana's padded bosom, couched in obscure terms and reinforced by the pun « despecho-pecho »:

Sea mi dicha tal, que, a su despecho,  
me traiga en el cartón quien me desama:  
que basta por laurel su hermoso pehc.

<sup>56</sup> This hyperbaton might also be associated with the muses of *cultismo*. At any rate, the criticism is directed at any tradition that makes concrete beauty artificial — like the one of *Rimas humanas*.

This is perhaps the beginning of parody: the use, and subsequently, the abuse, of the style being burlesqued. Through the sonnet itself the most characteristic Petrarchan form could best be ridiculed. One of Lope's most famous examples, « Soneto de repente », is nothing but a running commentary on how the poet will make it to the last line of an implicitly stale structure<sup>57</sup>. Yet he does make it — with refreshing wit. « Erase el mes de más hermosos días » (p. 1342 of *Burguillos*) is another instance of his formal cleverness. The octave sets up a conventional framework: love at first sight in a *locus amoenus*<sup>58</sup>. But the sestet does not bring this hopeless passion to any fatal conclusion. Instead, the poet deliberately breaks the romantic mood and expounds wittily on the success of his manipulation of commonplace:

<sup>57</sup> See *La niña de plata*, III, in *Obras dramáticas escogidas*, E. J. Martínez, ed., II, 1ª ediz., Madrid 1934, p. 346. Here Chacón the *lacayo* improvises:

Un soneto me manda hacer Violante,  
y en mi vida me he visto en tanto aprieto,  
catorce versos dicen que es soneto,  
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante  
y estoy a la mitad de otro cuarteto;  
mas si me veo en el primer terceto,  
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,  
y parece que entré con pie derecho,  
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho  
que voy los trece versos acabando;  
contad si son catorce, y está hecho.

For a brief discussion of « cette aimable plaisanterie », see A. Morel-Fatio, *Le sonnet du sonnet*, in « RHL », 3 (1896), pp. 435-439. Morel-Fatio points out that the theme of this sonnet is the sonnet itself.

<sup>58</sup> See J. M. Blecua's edition, p. 1342:

Èrase el mes de más hermosos días,  
y por quien más los campos entretienen,  
señora, cuando os ví, para que penen  
tantas necias de Amor filaterías.

Imposibles esperan mis porfías,  
que como los favores se detienen,  
vos triunfareis cruel, pues a ser vienen  
las glorias vuestras, y las penas mías.



No salió malo este versillo octavo  
ninguna de las musas se alborote,  
si antes del fin el sonetazo alabo.

Ya saco la sentencia del cogote;  
perc si, como pienso, no le alabo,  
echaréle después un estrambote.

The mock Petrarchan tone of this « big fat sonnet » is reinforced by the vulgarism « cogote »<sup>59</sup>, and the reference to the « estrambote » indicates that Lope was in tune with other poets trying to give a new perspective to old matters<sup>60</sup>.

Thus such wit is the essence of a sophisticated kind of poetry entertaining on multiple levels. *Burguillos* is humorous most immediately for the earthy love farce of a clodhopper and a laundress and more intellectually for the literary satire of a poet deeply immersed in the culture of his age. Ultimately, both appeals are enhanced even more by one's knowledge that Lope's laughter is directed inward as well as outward.

#### 4. *Topoi*

Lope's humor emerges delightfully with his rendering of *topoi* taken very seriously in the *Rimas humanas* and *Rimas sacras*. His literary heritage is thereby reinvigorated. Interestingly enough, such a treatment of sources is achieved by the injecting of a tone that often recalls Catullus and Ovid.

For example, the picturesque scene of the lady playing with her pet bird originates with Catullus's *carmen* 2<sup>61</sup>. The empha-

<sup>59</sup> For the etymology of this word, see J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, I, 1<sup>a</sup> ediz., Madrid 1954, pp. 839a-841b. Derived from the popular « coca » (« cabeza »), the term represents a « creación expresiva » and can be found in Góngora and the *Quijote* as well.

<sup>60</sup> For a discussion of how the « estrambote » is superimposed on the sonnet form, see J.-U. Fechner, *op. cit.*, pp. 110-111. Such a process, according to him, is an important aspect of anti-Petrarchism.

<sup>61</sup> In *Sämtliche Gedichte*, O. Weinreich, ed., 2<sup>a</sup> ediz., Zurigo 1969, p. 97:

Passer, deliciae meae puellae,  
quicum ludere, quem in sinu tenere,  
cui primum digitum dare adpetenti

sis falls upon the erotic games of Lesbia and her sparrow. Sonnet 174 (pp. 126-127) of the *Rimas humanas* adapted the Catullian motif to formulate the « celos » and melancholy reflections of the lover<sup>62</sup>. But with *Burguillos*, the Fenix restores the connotations of the original. « ¿Quién te dio tanta dicha... » (pp. 1393-1394) reveals the poet's envy for the bird's intimate physical contact with the lady (« ... donde el pico enroses / en las rosas que Amor enciende y cría »). Lope feigns praise, christening the « gorrión » as « jilguero », a bird commonly associated with earnest love poetry<sup>63</sup>; and in another sonnet he erupts with an epic curse:

Haga de ti con un azor sangriento  
el águila de Júpiter justicia  
en árbol, en tejado o en el viento (p. 1394).

The disproportion between language and subject matter, further enlarged by the Petrarchan terminology describing the lady

et acris solet incitare morsus,  
cum desiderio meo nitenti  
carum nescioquid lubet iocari  
et solaciolum sui doloris,  
credo, tum gravis acquiescet ardor.  
tecum ludere sicut ipsa possem  
et tristis animi levare curas!

<sup>62</sup> Daba sustento a un pajarillo un día  
Lucinda, y por los hierros del portillo  
fuéle de la jaula el pajarillo  
al libre viento, en que vivir solía.

Con un suspiro a la ocasión tardía  
tendió la mano, y no pudiendo asillo,  
dijo (y de las mejillas amarillo  
volvió el clavel, que entre su nieve ardía):

« ¿ Adónde vas, por despreciar el nido,  
al peligro de ligas y de balas,  
y el dueño huyes, que tu pico adora? »

Oyóla el pajarillo enternecido,  
y a la antigua prisión volvió las alas:  
que tanto puede una mujer que llora (pp. 126-127).

<sup>63</sup> See, for instance, *The Cancionero...* [Fol. 65r].

(« cristal », « clavel », « rosa y jazmín », « perlas »), crystallizes the poem's sophisticated wit; and the veiled sensual conceit (« Bebe el cristal que entre el clavel te espera ») is reminiscent of Ovid's *Amores* II: 6<sup>64</sup> as well as Catullus's song. Although Lope does not include the bird's mock-tragic death in *Burguillos*, the concentration on its « lascivo pensamiento » — perhaps a projection of his own — indicates his debt to the ancients.

One can begin to see how Lope burlesques classical and Petrarchan conventions simultaneously with his treatment of the *locus amoenus* and love at first sight. « Púsose Amor en la nariz el dedo » (pp. 1341-1342) presents this sudden stroke of Cupid as a farce from the first line, to the image of Juana « con cuatro puntos de sandalia », to the twist on the psychophysiological effects of love usually generated through the eyes:

Del pie a mis ojos, de su pie despojos,  
tal flecha de oro entonces enherbola,  
como la que a Filipo daba enojos.

Pero halló el macedón farmacopola,  
yo no; que, con la flecha por los ojos,  
remedio espero de la muerte sola.

The parody is reinforced by the play on the Petrarchan idea of the eyes as spoils of love, the pedantic reference<sup>65</sup> to Philip's cure (« farmacopola ») and echoes of a line from Garcilaso's Sonnet III (« si no es morir, ningún remedio hallo »)<sup>66</sup>. The love death is thereby cast in a ridiculous light. « Pensando que era flor, una mañana » (pp. 1375-1376) introduces a note of realism. Instead of the mythological God with golden shafts, Lope resorts to a naturalistic detail: wasps with barbed stings. Finally, « Caen de un monte a un valle, entre pizarras » (p. 1343) is the best representative of Lope's attitude toward both the *locus amoenus* and the fateful amorous encounter. The title itself, « Describe un monte sin qué ni para qué », hints at the

<sup>64</sup> See E. J. Kenney's *Ovid*, 1<sup>a</sup> ediz., Oxford 1961, pp. 43-45.

<sup>65</sup> See J.-V. Fechner, *Die pedanteske Lyrik*, *op. cit.*, pp. 47-49 for a general discussion of the problem.

<sup>66</sup> In *Obras completas*, E. L. Rivers, ed., 2<sup>a</sup> ediz., Madrid 1968, p. 5.

poet's stance immediately. Subsequently, Lope's description of the place lacks the clarity and universality of Petrarch's or Garcilaso's. Complex syntax combines with an abundance of stark details not found in the conventional *paisaje* to create a virtual jungle rather than a secluded nook. Again, the language recalls Góngora:

Caen de un monte a un valle, entre pizarras  
guarnecidas, de frágiles helechos,  
a su margen carámbanos deshechos,  
que cercan olmos y silvestres parras.

Moreover, the « ninfas » are not merely « hermosas »; they are « bizarras »<sup>67</sup>. But their stylized beauty is undercut by the sexual implications carried with the ship of love image and by the realistic detail pertaining to geography:

Nadan en su cristal ninfas bizarras,  
compitiendo con él cándidos pechos,  
dulces naves de Amor, en más estrechos  
que las que salen de españolas barras.

The clues are already planted; yet the expectations of an erotic experience might grow as Lope pans in on his « prado », only to be deflated by the conclusion:

Y en este monte y líquida laguna,  
para decir verdad como hombre honrado,  
jamás me sucedió cosa ninguna.

The poet thus toys with the sophisticated reader and surprises his with a carefully cultivated trick<sup>68</sup> mocking the Petrarchans and the *gongoristas*.

<sup>67</sup> J. Corominas (*op. cit.*, p. 467b) lists synonyms of this word, derived from the Italian: « valiente, elegante, hermoso, gallardo, garboso, generoso, liberal, cortés ». The term represents a kind of beauty that the poets of Lope's time wanted to distinguish from the conventional « hermosura ».

<sup>68</sup> Perhaps the reader even knows that he will be tricked. Thus an even more sophisticated dimension is added.



The *topoi* describing the state of love in *Burguillos* also lend themselves to this playful handling. The romantic seriousness traditionally conveyed by the images of love as madness, war, fire, and death disappears from this sonnet cycle; and what remains is a tone of levity and mockery prefiguring an ironic distance from such fruitless suffering. « Señora mía, vos habéis querido » (p. 1347) defines the erotic impulse as a loss of sense and reason (« ... ya estoy para perderme / al mayor imposible reducido »). Yet love is also a « deliquio y amoroso exceso », incited by the lady's beauty; and although Tomé sees no possible remedy for the dilemma, his clever use of syllogism establishes the self-indulgent pose so characteristic of Ovid in the *Remedia amoris*<sup>69</sup>:

Pero si está mi seso y mi suceso  
en el que me quitáis, dulce señora,  
dejad de ser hermosa y tendré seso.

The tone carries over to Lope's treatment of love as death. The following title substantiates such irony: « Discúlpase cortésmente de no matarse, ni le pasa por el pensamiento »; and the poet has a whole series of escape hatches to excuse the absence of fatality:

Ifis, después de la amorosa queja  
de aquella su ingratisima señora,  
hallóle el sol, al despertar la aurora,  
palillo en la almohadilla de su reja.

Luego, el tronante Júpiter despeja  
las nubes con la mano vengadora,  
y en piedra la convierte, donde agora,  
dentro del mármol, se lamenta y queja.

<sup>69</sup> *Op. cit.*, pp. 224-255:

intrat amor mentes usu, dediscitur usu:  
qui poterit sanum fingere, sanus erit...  
posse pati facile est, ubi, si patientia desit,  
protinus ex facili gaudia ferre licet.  
et quisquam praecepta potest mea dura uocare?  
en, etiam partes conciliantis ago.

Bien me quitara yo también la vida,  
pero debe, señora, reportarme  
que no quedéis en piedra convertida.

Y ánimo también, para excusarme,  
que aún no estaréis después arrepentida,  
o me daréis más vida por matarme (p. 1409).

The material that helps to dramatize the impending tragic suicide of Garcilaso's Fifth *Canción*<sup>70</sup> becomes the pretext for a conceitful joke. The playful use of the myth, suggested by the deflating image of line 4, culminates in the first tercet where the prevailing levity is manifest. Moreover, the Petrarchan nature of the last line<sup>71</sup> is cast in ironic shadows by its association with the thought that the lady might not care a fig if the poet kills himself anyway<sup>72</sup>. The erudite trappings of mythology and conceits, coupled with the title's simplicity, give this sonnet its peculiar character.

A further elaboration of the attitude toward death for love appears with this parody of Garcilaso's Sonnet IX<sup>73</sup>:

Señora mía, si de vos ausente  
en esta vida duro y no me muero,

<sup>70</sup> *Op. cit.*, p. 48:

Hágate temerosa  
el caso de Anaxárete, y covarde,  
que de ser desdeñosa  
se arrepentió muy tarde,  
y así su alma con su mármol arde.

<sup>71</sup> See the last tercet of Garcilaso's « ¡ O dulces prendas por mi mal halladas », *ibid.*, p. 12:

... sospecharé que me pusistes  
en tantos bienes porque deseastes  
verme morir entre memorias tristes.

<sup>72</sup> See n. 71 above. Anaxárete did repent.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 11:

Señora mía, si yo de vos ausente  
en esta vida duro y no me muero,  
paréceme que offendo a lo que os quiero  
y al bien de que gozava en ser presente.

es porque como y duermo, y nada espero,  
ni pleitante soy ni pretendiente.

Esto se entiende en tanto que accidente  
no siento de la falta del dinero;  
que entonces se me acuerda lo que os quiero,  
y estoy perjudicial y impertinente (p. 1422).

The introduction of practical and biological necessities jolts the framework set up by the transposition of Garcilasan verses. The images of contemporary social reality («... pleitante... pretendiente») diminish even more the Petrarchan pose; and the realistic detail (it seems that the poet is living at the lady's literal expense)<sup>74</sup> completes the destruction of sublimated love. There is no tragic sense of destiny throughout *Burguillos*. If his passion or his petition for economic aid is thwarted, there is always another opening<sup>75</sup>.

Such undoing of a serious image also operates with regard to the fires of love. The «gorrión» may burn within («fuego en el corazón») but the flames can be quenched by «agua en el pico» (p. 1394). *Burguillos* may be inflamed and frozen, but the fire is «blando» and the ice melts in the question, «¿soy yo montaña?» (p. 1407). His «lumbre, la abrasada / Troya del alma» may rage, but it is snuffed out by the juxtaposition of «lumbre» with the «carbón» he must, like as ervant, buy for Inés (p. 1400). Finally, the poet can render the image of Troy satirically:

En la Troya interior de mi sentido,  
metió un caballo Amor con gran secreto,  
parto de más soldados, sólo a efeto  
de verme en salamandra convertido.

Salen a media noche y al rüido  
despierta el alma al corazón inquieto,

<sup>74</sup> A similar situation develops in *La Dorotea*, I: 6, where Fernando petitions Marfisa for economic aid. See E. S. Morby, ed., 2<sup>a</sup> ediz., Berkeley 1968, pp. 116-119 especially.

<sup>75</sup> The abundance of «other women» recalls Ovid's position in *Amores* II: 4 and 10 (*op. cit.*, pp. 39-41 and 50-51). Contrary to the constancy of Petrarchan lovers, *Burguillos* is constantly «requebrando» a Filis, a Leonor, a Clori, a Julia.

y fugitivo yo, de tanto aprieto,  
entre la viva llama, emprendo olvido (p. 1406).

Although *Burguillos* claims «que parece que habla de veras», the degree of exaggeration belies his intention, which is further evinced by the recourse to the popular legend of the salamander puncturing the high-blown expression of his desire. Contrasted to the humble situation in «Carbón me pide Inés, que la criada», the source and development of these classical flames are rendered pedantic and ridiculous. It is fitting, artistically, that *Burguillos*'s fire can be easily converted «a nieve» (Juana's soapsuds, p. 1391).

Similarly, Lope burlesques the *topos* of love as war. Here, as well, an Ovidian tone prevails. The sexual implications of *Amores* I: 9<sup>76</sup> emerge from «Bien pensará quien viere, Paz hermosa» (p. 1361). Rather cattily, Lope assumes a pose of gallantry and courtesy, lampooning the lady's past promiscuity («sois Paz de muchas guerras vitoriosa») and recommending that she retire from the lists of love («La bella retirada a vos os toca»). Ultimately, the satiric dimensions of the Petrarchan oxymoron, peace-war, protrude as Lope closes with a mischievous pun:

... temo que vendréis a desluciros,  
si, siendo Paz, andáis de boca en boca<sup>77</sup>.

Cupid himself is a target for the barbs of the poet's irony. Perhaps the God of Love is not reduced to the level of Quevedo's «Cupido pulga»<sup>78</sup>, but «En un arco de perlas una flecha»

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 22-24. In his «Militat omnis amans», Ovid gives the imagery all its physical dimensions.

<sup>77</sup> The pun actually translates well into English: «being Peace, you go from mouth to mouth». Clearly, the idea of gossip about Paz's looseness is implied. Secondly, «darse paz» means «kissing».

<sup>78</sup> «Al mosquito de la trompetilla», p. 559:

Ministril de la ronchas y picadas,  
mosquito postillón, mosca barbero,  
hecho me tienes el testuz harnero,  
y deshecha la cara a manotadas.



(p. 1351) and « Si palos dais con ese palo hermoso » (p. 1352) parodistically employ the image of the arms of war. Compared to a most mundane object, a toothpick in Juana's mouth, they take on mock mythological significance. The situation whereby the « palillo » becomes Cupid's arrow is, for all its physiognomy, anti-Petrarchan:

En un arco de perlas una flecha  
puso el Amor, con un coral por mira  
(si es que en los arcos por coral se mira),  
vista que fue de dos corales hecha.

The last two lines, while containing Petrarchan imagery, represent a complete twist. Lope is intent upon explaining the precious conceit of lines 1 and 2; yet he manages to complicate it even more through a frivolous juggling of words<sup>79</sup>. Subsequently, the association of the toothpick (the title tells the reader that this is what the poem is all about) with the « flecha », « dulce vira » and « lanza en ristre » of love is brought to its culmination when Burguillos asks to be strung up on Juana's « palo »<sup>80</sup>. The whole experience unwinds in « Si palos dais ... » where, with a precedent in classical antiquity<sup>81</sup>, Tomé pleads for a

Trompetilla, que toca a bofetadas,  
que vienes con rejón contra mi cuero,  
Cupido pulga, chinche trompetero,  
que vuelas comeziones amoladas,  
¿ por qué me avisas, si picarme quieres?  
Que pues que das dolor a lo que cantas,  
de casta y condición de potras eres.  
Tú vuelas, y tú picas, y tú espantas,  
y aprendes del cuidado y las mujeres  
a malquistar el sueño con las mantas.

<sup>79</sup> « Coral », presumably one of the lady's lips, is here the sight of the bow. Lope's parenthetical comment, then, is an intricate and jumbled Petrarchan conceit. Does one look « en los arcos por coral »? Not usually, since one rarely finds lips on bows; never, if one means by « arcos » the lady's eyebrows.

<sup>80</sup> ... ¿ qué dicha mayor si yo quedara,  
flechas de amor, a vuestro palo atado?

<sup>81</sup> See J. M. Blecua, *op. cit.*, n. 1, p. 1352: « Alude a Apuleyo, cuyo *Asno de oro* relata la transformación del joven Lucio en asno ... ».

degrading punishment. The slapstick implied by this requested whipping comes to the fore:

Yo te ofrezco oraciones, desde luego,  
si me das, por poeta entre los malos,  
con ese palo, Amor, palo de ciego.  
En Tesalia los tuvo por regalos  
el asno de oro que compuso el griego;  
tu bestia soy, Amor, dame de palos.

But the farce is restrained by Lope's constant recourse to sophisticated puns. The play on « palo de ciego » — a beating or dart from Cupid, who is blind, and the ineffective flailing of a blind man's cane<sup>82</sup> — establishes the poet's perspective.

This humor is sustained in Lope's handling of nautical and journey imagery as well. While these metaphors dramatized the lover (*Rimas humanas*) or the penitent (*Rimas sacras*) in the act of introspecting or meditating, throughout *Burguillos* they represent the clod on the make as he stumbles along after the slippery glories of love and art.

Thus Tomé's « esperanza vana » is « como nave zorrera o mula coja » (p. 1380). The use of the neologism « zorrera »<sup>83</sup> and the juxtaposed image of the lame beast of burden undercut the dignity of the *topos* so central in erotic and religious poetry. Burguillos's ship of love takes a futile voyage where only his self-irony and sense of farce save him from total frustration. For he rarely reaches port: « siempre mañana, y nunca mañana-mos » (p. 1380). Tomé is not as adept as Ovid at raising the sails of fortune.

The slapstick nature of nautical imagery is accompanied by a sophisticated literary humor:

<sup>82</sup> See S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, M. de Riquer, ed., 1ª ediz., Barcelona 1943, p. 847a: « palo de ciego, porque da con él a tiento y descarga con mucha furia ».

<sup>83</sup> See J. Corominas, *op. cit.*, p. 865b, where he traces the etymology of this word from a combination of « zorra » and « ramera ». Thus the undercutting of the *topos* is very clear.

Sulca del mar de Amor las rubias ondas,  
barco de Barcelona y por los bellos  
lazos navega altivo, aunque por ellos,  
tal vez te muestres y tal vez te escondas.

Ya no flechas, Amor, doradas ondas  
teje de sus espléndidos cabellos;  
tú con los dientes no le quites dellos,  
para que a tanta dicha correspondas.

Desenvuelve los rizos con decoro,  
los paralelos de mi sol desata,  
boj o colmillo de elefante moro,  
y en tanto que, esparcidos, los dilata,  
forma por la madeja sendas de oro,  
antes que el tiempo los convierta en plata (p. 1345).

This poem is a hybrid derived from various sources, primarily Petrarchan, cultist and popular. The imagery of the fluid waves of the lady's lovely blonde hair blowing in the wind recalls Petrarch's « Erano i capei d'oro a l'aura sparsi » (pp. 124-125), Garcilaso's « En tanto que de rosa y d'azucena » (p. 27), and Lope's own « Con nuevos lazos, como el mismo Apolo » (*Rimas humanas*, p. 63)<sup>84</sup>. The note of *carpe diem* at the end of the poem echoes a line from Petrarch's Sonnet 12, « ... i capee

<sup>84</sup> All these poets may be sensual, but compare their approach to that of the anonymous poet in 136 *sonnets anonymes*, pp. 338-339:

Tu cabello me enlaza, mi señora,  
y tu serena frente me enternece;  
la lumbre de tus ojos me escurece,  
y tu nariz me enciende de hora en hora,  
Tu pequeñuela boca me enamora,  
tu cuello un alabastro me parece,  
tu pecho leche que ya mengua y cresce;  
y en medio estan dos vueltas de una aurora.  
Tu vientre llano y liso allí es mi gloria,  
tus blancas piernas donde vivo y muero,  
tu pie chiquito donde pierde el seso.  
Mas adonde me falta la memoria,  
y no sé comparallo como quiero,  
es lo que es mejor que todo esso.

d'oro fin farsi d'argento » (p. 2), the second quatrain of the Garcilasan poem<sup>85</sup>, and the conclusion of Sonnet 14 in the *Rimas*<sup>86</sup>. There are also strong elements of Góngora's style present: the creation of elaborate metaphors that obscure, for better or worse, the theme of the poem, « un peine »; the hyperbaton, « barco ... altivo »; the syntactical construction, « ya no flechas..., doradas ondas »<sup>87</sup>; and the borrowing of a Gongoresque verse: « los paralelos de mi sol desata »<sup>88</sup>. Yet the tone is finally determined by a recollection of the title, « A un peine, que no sabía el poeta si era de boj u de marfil », and the tenth line: « boj o colmillo de elefante moro ». The crude connota-

<sup>85</sup> *Op. cit.*, p. 27:

... y en tanto qu'l cabello, que'n la vena  
del oro s'escogió, con buelo presto  
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,  
el viento mueve, esparze y desordena...

<sup>86</sup> *Op. cit.*, p. 31:

Oro engendra el amor de agua y de arenas...  
No desprecies, Lucinda hermosa, el mío,  
que al trasponer del sol, las azucenas  
pierden el lustre, y nuestra edad el brío.

<sup>87</sup> See D. Alonso, *La lengua poética de Góngora*, 1ª ediz., Madrid 1950, pp. 134-156; and C. S. de Cortázar, *Lope o la multiplicidad de estilos in Lope de Vega. Estudios reunidos en conmemoración del IVº centenario de su nacimiento*, 1ª ediz., La Plata 1963, p. 67. Cortázar delineates « algunas fórmulas sintácticas y estilísticas gongorinas...: A si no B, A ya que no B, no A si B... ».

<sup>88</sup> « Desatar » occurs time and again in Góngora. See, for example, *Obras poéticas*, R. Foulché-Delbosc, ed., I, 1ª ediz., New York 1921, p. 243:

Huirá la nieve de la nieve ahora,  
O ia de los dos Soles desatada,  
O ia de los dos blancos pies vencida;

« Soledad primera », II, p. 56: « Mariposa en ceniza destada »; and « Soledad segunda », II, p. 111: « Quantas del Océano / El Sol trenças desata ». The word and its imagistic possibilities were so closely associated with Góngora that an anonymous poem directed to him employs the same (*Cancionero antequerano* p. 101):

Aura gentil que de rubí las puertas  
abres, y perlas con las alas trata  
tu diáfano cuerpo, que desata  
al vuelo incierto sus lazadas ciertas...



tions of the first material<sup>89</sup> and the exaggerated nature of the second give the sonnet its anti-Petrarchan and anti-cultist character.

The journey metaphor also takes on burlesque overtones:

Entre las soledades, don Francisco,  
donde el último Nilo se derrama,  
ni vive fiera en campo, ni ave en rama,  
ni gitano pastor conduce aprisco.

Apenas nace al sol verde lentisco,  
cuando es ceniza de su ardiente llama,  
aquí llorando me llamó una dama  
desde la punta de un excelso risco (pp. 1363-1364).

The poet moves through a landscape similar to Petrarch's «più deserti campi»<sup>90</sup>, but «Amor» is not with him, nor is this lady anything more than an apparition<sup>91</sup>. He is merely dreaming:

... más si queréis que os cuente alguna cosa,  
sabed que lo soñaba esta mañana...

Travelling like a knight from a medieval ballad or a lover from a *canzoniere* only in fantasy, Burguillos sees the experience as a literary joke. Similarly, he interprets the ascension of Mount

<sup>89</sup> See J. Corominas, *op. cit.*, pp. 480b-481a, where he explains how the word referred to an «utensilio de zapatero»; and *Cancionero antequerano*, p. 105, where it is used in a most obscene rhyming pattern.

<sup>90</sup> *Op. cit.*, p. 56:

... sí ch'io mi credo omai che monti e piagge  
e fiumi e selve sappian di che tempore  
sia la mia vita, ch'è celata altrui.

Ma pur sí aspre vie né sí selvagge  
cercar no so ch'Amor non venga sempre  
ragionando con meco, et io co llui.

For an excellent analysis of this sonnet, see F. Schürr, «Solo e pensoso». *Beitrag zur Analyse eines Petrarkischen Sonetts*, in *Erlebnis Sinnbild Mythos*, 1<sup>a</sup> ediz., Bern 1968, pp. 74-77.

<sup>91</sup> There is also an image here, «gitano pastor», which anticipates the breakdown of the Petrarchan atmosphere. See S. de Covarrubias, *op. cit.*, pp. 642b-643a, for an elucidation of the negative meaning of «gitano».

Parnassus, that «excelso monte, cuya verde cumbre / pisó difícil poca planta humana» (pp. 1340-1341). Imagining such a chore, he pants and sweats, complaining that the shrine of immortal poets is too high for him:

... aunque fùera mejor que fuera llana<sup>92</sup>  
para subir con menos pesadumbre.

This *topos* of *per aspera ad astra* is also related to the *homo viator* and the general atmosphere of the book:

Quien supiere, señores, de un pasante  
que de Juana a esta parte anda perdido... (p. 1346).

Adopting an old conceit of love poetry («Pregónase el poeta porque no se halla en sí mismo»)<sup>93</sup>, the poet reveals a comic sense of self as he wanders through the streets of Madrid. The urban setting is a key to the realistic interpretation of the journey metaphor.

However, there are moments when Burguillos moves into a bucolic world, along the «miserio Manzanares» (p. 1404). The river contributes to the atmosphere of mock pastoral, most delightfully represented by the following sonnet:

Abría el sol, dejando el alba a solas,  
con manos de oro la oriental ventana,  
y en el primero albor de la mañana,  
trinaban filomenas y tortolas.

Cuando cantando jácaras y andolas,  
calva una piedra, acicalaba Juana,  
dando a los campos más jazmín, más grana,  
más risa al río y más nevadas olas.

Aunque decir que entonces florecieron,  
y por ella cantaron ruiseñores,  
será mentira, porque no lo hicieron.

<sup>92</sup> One wonders if this can be a self-ironic reference to Góngora's line, «Con razon Vega por lo siempre llana» (III, p. 5).

<sup>93</sup> See, for example, *The Cancionero...* [Fol. 98v].

Pero es verdad que, en viendo sus colores,  
a mí me pareció que se rieron  
selvas, aves, cristal, campos y flores (pp. 1419-1420).

The title, whose pseudo-erudition has little or nothing to do with the matter of the poem, hints at an ironic framework: «Justificase el poeta de que no nacen flores cuando las damas pisan los campos, porque estima más la verdad de Aristóteles que el respeto de Platón». Burguillos's attitude is clarified further through the contraposition of Petrarchan and popular images: «filomenas y tortolas» vs. «jácara y andolas»; «nevadas olas» vs. the rock that Juana scales; and becomes explicit in the first tercet where the poet admits that the idea of nature's response to the beauty of the lady<sup>94</sup> is a pathetic fallacy. Curiously enough, he laughs at the erotic pastoral convention, and then proceeds to embrace it at the end. Once again, Lope is mocking himself as well as his masters.

This realistic note, suggesting the absurdity of bucolic poetry<sup>95</sup>, is also introduced in «Dormido, Manzanares discurría»

<sup>94</sup> See Petrarch's «Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra» (pp. 230-231) and Lope's «Con una risa entre los ojos bellos» (*Rimas humanas*, pp. 98-99).

<sup>95</sup> Lope's attitude might be compared to Cervantes's in *Coloquio que passó entre «Cipión» y «Berganza»* in *Novelas ejemplares*, R. Schevill and A. Bonilla, eds., III, 1<sup>a</sup> ediz., Madrid 1925, pp. 165-166:

Berg. Digo que todos los pensamientos que he dicho, y mucho mas, me causaron ver los diferentes tratos y exercicios, que mis pastores, y todos los demas de aquella marina tenian, de aquellos que auia oydo leer que tenian los pastores de los libros; porque si los mios cantauan, no eran canciones acordadas y bien compuestas sino un «Cata el lobo do va, Iuanica», y otras cosas semejantes... parecia, no que cantauan, sino que gritauan o gruñian. Lo mas del dia se les passaua espulgandose, o remendando sus abarcas, ni entre ellos se nombrauan Amarilis, Filidas, Galateas, y Dianas, ni auia Lisardos, Lausos, Iacintos ni Riselos; todos eran Antones, Domingos, Pablos o Llorentes; por donde vine a entender lo que pienso que deuen de creer todos, que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas, para entretenimientos de los ociosos, y no verdad alguna...

Lope's burlesque «eclogue» in *Burguillos*, «Al pie del jaspe de un feroz peñasco» (p. 1377), also reflects this attitude.

(p. 1343). The second quatrain, juggling mythology and Garcilasan elements, undercuts the whole tradition through the utilization of the same imagery:

... cuando la bella pastorcilla mía,  
tan sirena de Amor, como serena,  
sentada y sola en la ribera amena<sup>96</sup>,  
tanto cuanto lavaba, nieve hacía.

Furthermore, one can expect that from this meeting between poet and lady there will emerge some declaration of love or plea for favors. But Tomé has only one request:

Pedíle yo que el cuello me lavase,  
y ella sacando el rostro del cabello,  
me dijo que uno de otro me quitase.  
Pero turbado de su rostro bello,  
al pedirme que el cuello le arrojase,  
así del alma, por asir del cuello.

The pun on «cuello», impossible to translate into English, creates a mood both tender and ridiculous. The poet's gesture of throwing Juana his soul instead of his collar gives the action such comic dimensions. Despite the verbal sophistication, the sonnet's substance is decidedly mundane and earthy, not elegant and sensuous. The portrayal of the lady whisking hair out of her face reveals the former qualities.

Pastoral elements can also take on the function of biting satire:

No siendo Fénix, ¿qué imaginas dando  
ceniza al corazón en que se queme?  
Si eres la reina tú, consolaréme,  
las de su muerto esposo manducando.  
Pero, Lisena, quien se va salando  
con prevención alguna cosa teme:

<sup>96</sup> Echoes of Garcilaso's Third Eclogue («Cerca del Tajo, en soledad amena», p. 142) are strong here.



que a la mejor oveja, aunque se extreme,  
la da sal el pastor de cuando en cuando.

Memoria es bien tener del *memento homo*,  
pero, viva, anticipas la ceniza,  
y con la sal te volverás solomo.

Bien haya mi cabaña (aunque pajiza),  
donde, por Pascua, garrobillas como,  
y por Carnestolendas, longaniza (pp. 1397-1398).

The poem, addressed « A una dama que comía ceniza y sal », attacks the lady's ritual mourning for the death of her husband. Serious images are put to the service of mockery. The immortal bird of classical mythology, the meditation on human mortality, and the pastoral setting of Lope's own « Suelta mi manso, mayoral extraño » and « Querido manso mío, que venistes »<sup>97</sup> come into sharp contrast with the vulgarity « manducando » and the Epicurean resolution bringing Góngora's sardonic ballad to mind:

Andeme io caliente  
I riase la gente...  
Que io en mi pobre mesilla  
quiero mas vna morcilla  
Que en el assador rebiente (I, p. 15).

While Lope is more irreverent in treating conventional religious motifs like the simple life and the *memento homo*, both poets place their emphasis on bodily concerns.

Precisely this extolling of physical comfort before all else makes love-suffering ludicrous. Thus the *deshacerse en llanto* as crystallization of the lover's agony becomes material for jest. The greatest cause for a good cry is the shirt stolen from Juana while she is doing the wash:

¿Perlas, Juana, en tus ojos, cuya risa  
hizo llorar de amor al más diamante?  
¿Qué Holanda, qué Cambray o qué Brabante  
de lágrimas sembró tu manutista? (p. 1425).

<sup>97</sup> In *Rimas humanas*, pp. 135-136.

Petrarchan and cultist language is parodied in this mundane situation; and, finally, even Juana's tears are dried as Tomé gallantly replaces the shirt with his own « porque no la riñesen en su casa » and acts out a myth turned farce:

Desnudo estoy, Amor, por hoy te pido  
te dignes de ponerte mi sotana  
y darme el arco para ser Cupido.

One might see this treatment of weeping as a configuration of the particular bittersweet sensation pervading *Burguillos*. The mixture of erotic « pesares y placeres » (p. 1392) in the search for « bienes aumentando males » (p. 1418) has a conventional ring to it. Yet, essentially, it is a burlesque of courtly-Petrarchan emotion. Here Lope does not accept the Renaissance scale of values: sensual love as the lowest kind, courtly as a mixture of the sensual and spiritual, Christian as spiritual perfection<sup>98</sup>. For his book is written at a time when this hierarchy is being destroyed by poets like himself and Quevedo, who are, at the same time, reviving an interest in concrete human matters<sup>99</sup>. With *Burguillos* one hearkens back to Juan Ruiz's zestful humor. The meaning of good love, for instance, has sexual overtones.

It is significant, in this comic context, that Tomé, like don Melón, has little success as a conqueror of women. However, as Ovid insists (*Amores* II: 19)<sup>100</sup>, even the frustrations of unrequited love are useful. They add zest to the lover's appetite and make the ultimate consummation all the more sweet and

<sup>98</sup> See O. H. Green, *op. cit.*, I, p. 76.

<sup>99</sup> Quevedo, however, was ultimately absorbed by the decay of all that is human rather than its fruition.

<sup>100</sup> *Op. cit.*, p. 64:

Si tibi non opus est seruata, stulte, puella,  
at mihi fac serues, quo magis ipse uelim.  
quod licet, ingratum est; quod non licet, acrius erit:  
ferreus est, si quis, quod sinit alter, amat.  
speremus pariter, pariter metuamus amantes,  
et faciat uoto rara repulsa locum.

spicy. This is the meaning of Tomé's « dulce yugo » (p. 1412)<sup>101</sup>. The pains of love are not to be cultivated for their own sake, for the cure is very simple. Nonetheless, like a blundering clown, Burguillos constantly fails to find the slightest relief:

... mis desdichas son como cerezas,  
que voy por una, y de una en otra asidas,  
vuelvo con todo un plato de tristezas (p. 1410).

One of the forms best suited to Burguillos's development of his condition is the ancient *paraclausithyron*<sup>102</sup>. Tomé's door songs, « ¿Qué estrella saturnal, tirana hermosa » (p. 1345) and « Señora, aunque soy pobre, no venía » (pp. 1361-1362)<sup>103</sup>, represent clever adaptations of classical tradition. They contain the conventional elements of the address to the cruel lady, the presence of the « puerta rigurosa » or « aldaba » as obstacle, the lover's complaint, and the pathetic portrait of him after rejection<sup>104</sup>. Yet they also embody an individuality imprinted by the poet of *Burguillos* in their characterization and atmosphere. For one can imagine Tomé going cold and hungry through the streets of Madrid and botching another chance to « requebrar » some woman. One laughs at the blustering rogue sent away with empty pockets and aching codpiece as one does in slapstick when some poor fool is thrashed for his stupidity<sup>105</sup>. Thus Burguillos appears to be a caricature of the *exclusus amator*:

Señora, aunque soy pobre, no venía  
a pediros limosna; que buscaba  
un cierto licenciado que posaba  
en estas casas, cuando Dios quería.

<sup>101</sup> The phrase is Petrarchan (Sonnet 89, p. 124), but the implication, of course, is not.

<sup>102</sup> See Frank O. Copley, *Exclusus amator. A Study in Latin Love Poetry*, 1<sup>a</sup> ediz., Baltimore, Maryland 1956.

<sup>103</sup> This sonnet can be read in conjunction with « Vuesa merced se puso a la ventana » (pp. 1365-1366), addressed to the same « dama ».

<sup>104</sup> See F. O. Copley, *op. cit.*, pp. 31-32, for a complete summary of the characteristics of the *paraclausithyron*.

<sup>105</sup> I might add that, in such a situation, one is laughing at his own stupidity. Perhaps one is laughing « with » rather than « at » the fool.

Extraña siempre fue la estrella mía;  
que a un pobre parecí desde la aldaba,  
pues ya que a la ventana os obligaba,  
trujistes desde allá la fantasía.

No porque culpa vuestro engaño sea,  
que a tal Dios le provea no replican<sup>106</sup>  
mis hábitos, que son de ataracea.

No mis letras, mis penas significan;  
pero ¿ cómo queréis que me provea,  
si tales como vos se lo suplican?

Taken for a beggar rather than a suitor (or does the lady suspect his intentions?), Tomé must salvage pride, presenting himself as a suffering poet and insulting his prey for her lack of generosity.

The indignation is intensified in the other door song:

¿ Qué estrella saturnal, tirana hermosa,  
se opuso, en vez de Venus, a la luna  
que me respondes grave y importuna,  
siendo con todos fácil y amorosa?

Cerrásteme la puerta rigurosa,  
donde me viste sin piedad alguna,  
hasta que a Febo en su dorada cuna  
llamó la aurora en la primera rosa.

¿ Qué fuerza imaginó tu desatino,  
aunque fueras de vidrio de Venecia,  
tan fácil, delicado y cristalino?

O me tienes por loco o eres necia:  
que ni soberbio soy para Tarquino,  
ni tú romana para ser Lucrecia.

Employing a traditional image of fickleness (« luna »), Burguillos vents his anger against this lady, who has opened her door, it seems, to everyone but him. The elegant Homeric descrip-

<sup>106</sup> The scatological pun here (« provea » can also refer to a bowel movement) adds spice to the portrayal.



tion of dawn (second quatrain) creates an incongruity between Tomé's language and the actual message he wants to convey; but his irritation finally erupts against this caricature of the troubadour «tirana» in the vindictiveness of the «Lucreciana» rhyme<sup>107</sup>. The debunking implication is that the prize at stake is not worth any concerted effort (not even to mention force), for the lady is hardly an example of chastity.

It is clear, then, that Burguillos has few romantic illusions about himself and his «beloved». To the contrary, this *homo ludens*<sup>108</sup>, despite an attraction to sophisticated verbal games, is most comfortable with sexual farce in an urban atmosphere:

Si la busco (a Juana) del soto en la ribera,  
entre los verdes álamos se esconde;

<sup>107</sup> For purposes of comparison, see 136 *sonnets anonymes*, p. 357:

No le dieron dineros a Lucrecia,  
que, vive Dios, a dalla cien reales,  
que ella fuera mas puta y menos necia.

J. E. Gillet (*Lucrecia-necia*, in «HR», 15 [1947], pp. 120-136), has traced the development of this «great 'debunking' process which laid low the most revered and most poetic figures of mythology and tradition» (p. 130). The idea of Lucretia as «puta» and «necia», he discovers, originates as a popular conviction, but it subsequently becomes «the effect of metrical compulsion» (p. 135) and after 1550, a symptom of a «general sabotage of Renaissance values» (p. 133).

<sup>108</sup> The term is thoroughly explained by J. Huizinga in *Homo Ludens. A Study of the Play-element in Culture*, 3<sup>a</sup> ediz., Boston 1955. A. S. Trueblood applies it significantly to Lope: «The play spirit, as Huizinga views it, always involves some awareness that one is 'only pretending', yet, as the same scholar is quick to observe, this does not mean that play cannot be a serious and at least temporarily an all-absorbing activity. 'Any game', he says, 'can at any time wholly run away with the players'. The remarks seem particularly apposite to Lope. To examine him *sub specie ludi* does bring into sharp relief key aspects of his makeup as man and artist... It highlights the virtuoso in Lope, the *poeta rhetor* who does his experimenting and unravels variations on his themes within freely accepted limits and conventions, the rules of the game... Restlessness is an essential part of Lope's character; in combination with the spirit of play so strong in him it helps account for his tendency to cast himself in ever-changing roles as man and artist and in characteristic works of his later years, particularly, to dwell directly on role-playing as a phenomenon» (*op. cit.*, p. 317).

si va a la plaza, y la pregunto adónde,  
con la cesta me rompe la mollera (p. 1385)<sup>109</sup>;

and with satire of the contemporary social types of his day<sup>110</sup>:

Si entré, si vi, si hablé, señora mía,  
ni tuve pensamiento de mudarme,  
mátame un necio a puro visitarme,  
y escuche malos versos todo un día...

Cerquen los ojos, que os están mirando,  
legiones de poéticos mochuelos,  
de aquellos que murmuran imitando (p. 1344).

The setting for Tomé's poetry, jealousy, and mockery precludes nature. Madrid and its human society comprise the stage, where Burguillos has contact with fellow poets, and Juana, with other laundresses. Even when he deals with the secrecy of his love (something which the troubadours held sacred), he does so before the ladies and gentlemen eager to hear the latest gossip:

<sup>109</sup> The earthiness of this word is also exploited by Cervantes in his introduction of Sancho Panza: «hombre de bien ... pero de muy poca sal en la mollera» (see *Don Quixote de la Mancha*, R. Schevill and A. Bonilla, eds., I, 1<sup>a</sup> ediz., Madrid 1928, p. 110).

<sup>110</sup> See, for instance, «Ociosos, Elena, fue vuestro presente» (p. 1354), «El galán de la linda bigotera» (pp. 1354-1355), «Galán: de verde vas, hermano Alcino» (p. 1408), and «Enterraron un mico los persianos» (p. 1417), where light irony is directed at the dandies who flit about the city performing acts of pseudo-gallantry while decked in their ludicrous costumes and poses. At other times, Lope is more biting, as with his treatment of theater society («Reliquias ya de navegante flota», p. 1373; «A breve vida exhalación sujeta», pp. 1401-1402; and «¿Si harás comedias, me preguntas, Cloro», pp. 1425-1426) and of gossip-mongering («Un lebrele irlandés de hermoso talle», p. 1380; «Cubre de banda de pájaros difusa», p. 1384; and «Trujo un galán de noche una ballesta», p. 1385). Or the satire can involve Lope on a deeply personal level: «Para que no compréis artificiales» (pp. 1374-1375) recalling the «bofetón» given to Elena Osorio and recorded in *La Dorotea*, I: 5 (p. 106); «Si de poetas la abundancia apruebas» (pp. 1382-1383) bringing the contemporary literary wars to mind. Finally, it can border on the serious in «Pleitos, a vuestros dioses procesales» (p. 1350), «Aquí, con gran placer de su heredero» (pp. 1350-1351), and «Ricardo, cuando salgas desta vida» (pp. 1405-1406), where the condemnation of «pleitos», «un avaro», and «un maldiciente» has a moral tinge about it.

¡ Oh, qué secreto, damas; oh galanes,  
 qué secreto de amor; oh, qué secreto,  
 qué ilustre idea, qué sutil conceto!

¡ Por Dios que es hoja de me fecit Ioanes!

Hoy cesan los melindres y ademanos,  
 todo interés, todo celoso efeto;  
 de hoy más Amor será firme y perfeto,  
 sin ver jardines, ni escalar desvanes.

No es esto filosófica fatiga,  
 trasmutación sutil o alquimia vana,  
 sino esencia real, que al tacto obliga.

Va de secreto, pero cosa es llana,  
 que quiere el buen letor que se le diga:  
 pues váyase con Dios hasta mañana (p. 1371).

An audience very different from trees, streams, and nymphs is thus created. Juggling scientific and philosophical ideas<sup>111</sup>, Tomé plays with his inquisitive readers, leads them on with the promise of some intimate detail, but leaves them in a state of suspension at the end. His wit and coyness are worthy of an authentic Ovidian.

As I have suggested, mythology is another important arena for burlesque. Cossío<sup>112</sup> has studied this phenomenon on the basis of fables; but what he has to say merits attention with regard to *Burguillos* as well:

<sup>111</sup> The reference to «transmutación sutil» conveys an ironic attitude toward alchemy, and the line «esencia real, que al tacto obliga», by its juxtaposition of an abstract concept and the sense of touch brings any metaphysical speculation down to earth. Furthermore the Latin phrase, an artist's signature, is a curious reminiscence of the Gospel of St. John, 10: 40-42: «Et abiit iterum trans Iordanem in eum locum, ubi erat Ioannes baptizans primu, et mansit illic. Et multi venerunt ad eum, et dicebant quia Ioannes quidem signum fecit nullum; omnia autem, quaecumque dixit Ioannes de hoc, vera erant. Et multi crediderunt in eum» (*Bibliorum Sacrorum Iuxta Vulgatam Clementiam, Nova Editio*, A. Gramatica, ed., Mediolani 1951, p. 1017). Lope's interpretation of this sacred matter is most profane.

<sup>112</sup> *Las fábulas burlescas*, pp. 517-537, and *Fábulas burlescas en el siglo XVII*, pp. 679-727, in *Fábulas mitológicas en España*, 1ª ediz., Madrid 1952.

Yo creo que precisamente el haber llegado a su madurez mayor el género trajo fatalmente consigo estas versiones de burlas. El principio de la sátira burlesca es siempre una actitud crítica, y esta actitud sobreviene inevitable en el momento de iniciarse el declive, o, acaso, ésta es síntoma fatal de decadencia. La preferencia por los temas mitológicos y toda suerte de ficciones legendarias de la antigüedad clásica es típica... de la poesía renacentista, pero en ningún momento se exagera esta preferencia como en el final de su evolución. El culteranismo, que es última consecuencia y meta fatal de los materiales y módulos poéticos aprovechados por el Renacimiento, baraja y prodiga fábulas, mitos y alusiones de esta especie... Pretendían los poetas... depurar y purgar la atmósfera poética de los tópicos que amenazaban convertir la poesía en retórico amaneramiento, y al rectificarles les infundían nueva vida poética valiéndose del poder purgativo de la gracia poética (pp. 518-519).

The function of irony in treating myths is clearly to revitalize<sup>113</sup>. There exists a limit beyond which any poetic convention, profane or sacred, can no longer serve as vital material for the artist and after which traditions become the objects of satire with the new generation. Lope had reached this point with *Burguillos*<sup>114</sup>.

Perhaps the Fenix does not go to the extremes of debunking as does Quevedo in the interpretation of Apollo and Daphne<sup>115</sup>:

<sup>113</sup> Compare to E. Asensio's view of the ironic treatment of Renaissance *topoi*, *op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>114</sup> I cannot accept one of Cossío's basic points: «La composición de fábulas mitológicas burlescas es fenómeno típico del culteranismo» (*op. cit.*, p. 517). He seems to limit this kind of writing to Góngora and his disciples. But certainly it is evident in enemies of the school as well: notably Lope and Quevedo.

<sup>115</sup> Quevedo's approach corresponds to that of many sonnets in 136 *sonnets anonymes*. See, especially, pp. 355-362. Here is a noteworthy example:

Alzó Venus las faldas por un lado,  
 de que el herrero sucio enternecido  
 por el botín que descubierto vido  
 quiso al momento darsele cerrado.  
 Arrojó las tenazas denodado,  
 lleno de tizne y del hollín vestido,



Bermejazo platero de las cumbres  
a cuya luz se espulga la canalla,  
la ninfa Dafne, que se afufa y calla,  
si la quieres gozar, paga y no alumbres (p. 562).

But Lope also punctures the dignity of classical mythology. Stripping the Apollo and Daphne story of all its seriousness, he has ulterior motives as well:

Como suele correr desnudo atleta  
en la arena marcial al palio opuesto,  
con la imaginación tocando el puesto,  
tal sigue a Dafne el fúlgido planeta.  
Quitósele al coturno la soleta,  
y viéndose alcanzar, turbó el incesto,  
vuelto en laurel su hermoso cuerpo honesto,  
corona al capitán, premio al poeta.

Si corres como Dafne, y mis fortunas  
corren también a su esperanza vana,  
en seguirte anhelantes y importunas,  
¿Cuándo serás laurel, dulce tirana?  
Que no te quiero yo para aceitunas,  
sino para mi frente, hermosa Juana (p. 1349).

Although Lope, like Garcilaso, focuses on the metamorphosis ending the love chase, he does not present the myth as dramatic or tragic for its own sake; he is much too concerned with cultist

tentó la hornaza do salio Cupido,  
y echó las bragas y el mandil hallado.  
Sintiose Venus porque tal hazia,  
y al deffenderse tuvo manos mancas  
por estallo la puta deseando.

Por mas que dixo que era porqueria,  
se estuvo queda y alargó las ancas  
al ajo y queso de que fue gustando  
hasta que en acabando  
dixo la puta: « bien está lo hecho  
que no cabe en un saco honrra y provecho ».

technique and language (the epithet « fúlgido planeta » and the hyperbaton « fortunas... anhelantes y importunas ») and sexual suggestions (especially in lines 5 and 6). Nor does he, like Petrarch, weave the symbolism of the story into the general pattern of his book (actually there is no symbolic framework in *Burguillos*). On the contrary, the myth is put to the services of flattery and buffoonery. The comparison between Daphne and Juana seems ridiculous; their only common characteristic is that both are fast runners. The whole idea of the transformation of a *lavandera* challenges one's credence. And the reference to the laurel that might crown Tomé is, equally, a joke.

« A ti la lira de Delfo y Delo » (p. 1339), « Versos de almíbar y de miel rosada » (pp. 1339-1340), « Dormido, Manzanares discurría » (p. 1343), and « De dulces seguidillas perseguidos » (pp. 1418-1419) also work as burlesques of mythology through a realistic perspective. Here Juana appears as a Siren, and this classical figure is deflated with pointed comments as to its absurdity:

Críome ardiente salamandra el cielo,  
como sirena a ti, menos la escama... (p. 1339).  
Yo cantaré con lira destemplada,  
¡ oh sirena bellísima de Europa!  
tu enfaldo ilustre, tu jabón, tu ropa... (p. 1339).

The jest is quite subtle, for Tomé claims to write « Sin valerse de la fábula de Ulises ». Nevertheless, he does not dispense with mythology entirely, but rather uses it to minimize any gravity that might sneak into his book and to perpetuate his whimsical and witty games.

Fundamentally, then, there exists an incongruity between classical imagery and the concrete situation of *Burguillos*. Their shaky juxtaposition makes for much of the comedy. A recollection of the judgment of Paris (« Como si fuera cándida escultura », p. 1344) leads Tomé to conclude that Juana would have run away with the prize if the judge had ever seen her. But the « cesto » of apples she would deserve calls her laundry basket to mind. The « Juana rigurosa » of « Aquí de Amor, que mata la dureza » (p. 1346) ought to be turned into « el mármol de Anaxarte ». Yet she is « jaspe » already, Tomé's « losa », not

a statue. The dog Amadís<sup>116</sup> bites Tomé as he tries to hold the hand of their mistress (« Paso, Amadís, que el reino del espanto », p. 1366); and the poet reflects that this modern Cerberus might actually be Jupiter, who, disguised in one of his many seductive forms, is jealous of another suitor. Finally, this comic incongruity becomes explicit as the beloved flaunts her literal-mindedness, scorning the poet's metaphors and his language:

Si digo que es la hermosa Policena,  
dice que miento, porque no es troyana,  
ni griega si la igualo con Helena.

Eres hircana tigre, hermosa Juana;  
mas, ¡ ay!, que aun para tigre no era buena,  
pues, siendo de Madrid, no fuera hircana (p. 1385).

Classical mythology, a troubadour *topos* and the process of metaphoric creation are all objects of mockery in the games of these two lovers.

Whereas Boscán, Garcilaso, and Camões saw Hero and Leander as great tragic lovers, Quevedo and Góngora treated them as promiscuous nincompoops. While the *exemplum* of Apollo's unrequited love prefigured a serious erotic drama for Garcilaso and the Lope of the *Rimas*, the Lope of *Burguillos* made it ludicrous and Quevedo distorted it to grotesque proportions. Troy could be an image of blessed suffering in the *Rimas*<sup>117</sup>; nevertheless, Burguillos inflated it to parodistic dimensions. Mythology, like courtly-Petrarchan *topoi*, takes on burlesque undertones throughout this *canzoniere*.

<sup>116</sup> See *La Dorotea*, n. 119, pp. 429-430, where Morby explains how « para los perros grandes o de caza se preferían los apelativos caballerescos ».

<sup>117</sup> See Sonnet 29, p. 40; Sonnet 35, pp. 43-44; and Sonnet 52, pp. 53-54.

### 5. *Conceptismo*<sup>118</sup>

The same might be said of the technique of *conceptismo*<sup>119</sup>. For Lope, the *concepto* could be a vehicle of profound psychological conflicts (*Rimas humanas*) or lofty religious aspirations (*Rimas sacras*). But *Burguillos* resides in a world of everyday realities. The drama is external as well as personal, and the focus of *conceptismo* changes. It becomes a means by which social wit, comic action, and satire are realized in artistic form.

A number of the conceptist patterns found throughout the *Rimas humanas* and *Rimas sacras* are burlesqued. The popular « perder-hallar » image emerges from « Quien supiere, señores, de un pasante » (pp. 1346-1347) and « Señora mía, vos habéis querido » (p. 1347). The former, where Tomé wanders « perdido » and hopes for « el hallazgo », depicts with farcical pathos the wayward clown-lover as a caricature of the Petrarchan and Christian pilgrim. The latter, perhaps, has psychological dimensions:

Señora mía, vos habeis querido  
a cautela de amor entretenerme,  
de suerte que ya estoy para perderme  
al mayor imposible reducido.

Para el tiempo que cobre mi sentido,  
piadosa, prometéis favorecerme;

<sup>118</sup> I will make no attempt to define this difficult term here. Such a task has already been undertaken by Gracián in his *Agudeza y arte de ingenio* and by A. Collard in her *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, 1ª ediz., Madrid 1967.

<sup>119</sup> See S. Scheid, *Petrarkismus in Lope de Vegas Sonetten*, 1ª ediz., Wiesbaden 1966, p. 109: « In den späteren Jahren wurden die petrarkistischen Formen und Themen immer seltener. Wir konnten allerdings feststellen, dass Lope sie gelegentlich noch als Mittel der Komik verwandte... Abgesehen von den Besonderheiten in der Behandlung und Verwendung der untersuchten Formen und Themen, die hier noch einmal aufzuführen nicht der Ort ist, wurden wir immer wieder aufmerksam auf eine Gedichtstruktur, die wir als 'Spannungsstruktur' bezeichneten. Von Vers zu Vers wurde eine Spannung aufgebaut, die erst im Schlussverse einer Entspannung in Lope's Sonett-Werk, dass wir ihr einen Exkurs 'Spannungsstruktur als Mittel zur Pointierung' widmeten ».



si fuistes vos quien pudo enloquecerme,  
¿dónde hallaré lo que he por vos perdido?

The associations of losing oneself with madness and finding oneself with sanity suggest a Petrarchan attitude. But Tomé's witticism at the end of the poem<sup>120</sup> relieves the gravity of the situation.

« Señora mía, vos habéis querido » introduces an important feature of *Burguillos*: the conscious parodying of Garcilaso's technique. Another composition makes this process explicit. Tomé not only « steals » a line from « Si de mi baxa lira » (p. 47)<sup>121</sup>, but also burlesques Garcilaso's conceptist style:

Juana, mi amor me tiene en tal estado,  
que no os puedo mirar, cuando no os veo;  
ni escribo ni manduco ni paseo,  
entretanto que duermo sin cuidado.

Por no tener dineros no he comprado  
(¡oh Amor cruel!) ni manta, ni manteo;  
tan vivo me derrienga mi deseo  
en la concha de Venus amarrado.

De Garcilaso es este verso Juana;  
todos hurtan, paciencia, yo os le ofrezco.  
Mas volviendo a mi amor, dulce tirana,

120

Pero si está mi seso y mi suceso  
en el que me quitáis, dulce señora,  
dejad de ser hermosa y tendré seso.

I quote the conclusion again to reemphasize my point in this new context.

121 E. L. Rivers, *op. cit.*, p. 47:

Hablo d'aquel cativo  
de quien tener se deve más cuidado,  
que 'stá muriendo bivo,  
al remo condenado,  
en la concha de Venus amarrado.

M. Herrero-Gracia, in *Estimaciones literarias del Siglo XVII*, 1ª ediz., Madrid 1930, observes: « Lope descubrió la belleza de aquel verso, bello sobre todo en un ambiente saturado de reminiscencias mitológicas » (p. 94). It seems that the scholar has overlooked the realistic implications and ironic undertones of Lope's sonnet.

tanta en morir y en esperar merezco,  
que siento más el verme sin sotana,  
que cuanto fiero mal por vos padezco (p. 1359).

Burguillos, confessing his theft, laughs at the Renaissance practice of direct borrowing from other poets (while doing it himself), gives the rhythm a very Garcilasan ring, and parodies the idea, so powerfully expressed in « Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto »<sup>122</sup>, of the Lady as muse and mistress of the poet's soul. The key to Tomé's irony here is the peculiar brand of *conceptismo*: the play upon « no mirar-no ver » (obviously he can't look at her when he doesn't see her), and « life-death » (his « fiero mal » is actually the state of physical discomfort rather than psychological turmoil). The realistic perspective, reinforced by popular language, undermines the earnest Petrarchan *Weltanschauung* and its corresponding style. Embracing these elements himself, Lope mocks by praising and praises by mocking. His frame of mind is still very conceptist.

The Fenix's spirit overflows not only in parodies of Petrarchism, but also under sexual circumstances. The following is a good example:

122 *Ibid.*, p. 7:

Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto  
y quanto yo escribir de vos desseo:  
vos sola la escrivistes; yo lo leo  
tan solo que aun de vos me guardo en esto.

En esto 'stoy y estaré siempre puesto,  
que aunque no cabe en mi quanto os veo,  
del tanto bien lo que no entiendo creo,  
tomando ya la fe por presupuesto.

Yo no nascí sino para quereros;  
mi alma os ha cortado a su medida;  
por hábito del alma misma os quiero;  
quanto tengo confieso yo deveros;  
por vos nací, por vos tengo la vida,  
por vos é de morir, y por vos muero.

One can remark, further, that Lope has taken Garcilaso's images of « medida » and « deveros » and converted them into material concerns. The « medida » becomes that of the new « sotana » Tomé wants and the debt, or duty, is Juana's: to support the poet.

Más eres sol que sastre (¡extraño caso!),  
Jaime, pues sólo el sol dicen que ha sido  
quien a la aurora le cortó vestido  
con randas de oro, en turquesado raso.

Tú le mides el pecho, aunque de paso,  
y yo en mis versos mis desdichas mido,  
cortando galas en papel perdido,  
a manera de sastre del Parnaso.

Este soneto, Jaime, cosa es clara,  
que si dijese aquí lastre o arrastre  
el consonante dice en lo que para.

Mas si envidiar un sastre no es desastre,  
cuando te acerques a su hermosa cara,  
sé tú el poeta y déjame ser sastre (p. 1348).

The combination of the poetic and prosaic is delightful. The tailor, a stock comic character to begin with, is humorously described in conventional and elegant terms, whereas Tomé, by another witty twist, becomes the «sastre del Parnaso», a role generally appropriate to his pose as hack poet. The sonnet assumes erotic undertones with lines 5 and 6; but Burguillos is just as absorbed by the juggling of end and internal rhyme words («lastre», «arrastre», «desastre», «sastre») as he is by the kiss he apparently wants at the end. He may be able to measure the lady's figure with his poetry; but, when it comes to life, he can only hope for the humble job of tailor. The ironic belittling of himself emerges with the playful handling of love and language.

«La pulga, falsamente atribuída a Lope» (pp. 1391-1392)<sup>123</sup> also exemplifies such a process:

<sup>123</sup> See *La Dorotea*, n. 192, pp. 351-352, for documentation of «la poesía sobre materias ínfimas» related to «la epopeya burlesca». It is interesting to note that John Donne injects a wit similar to Lope's in his own song «The Flea» (in *The Complete Poetry and Selected Prose and The Complete Poetry of William Blake*, 1<sup>a</sup> ediz., New York 1941, pp. 26-27):

Marke but this flea, and marke in this,  
How little that which thou deny'st me is;  
It suck'd me first, and now sucks thee,  
And in this flea, our two bloods mingled bee;

Picó atrevido un átomo viviente  
los blancos pechos de Leonor hermosa,  
granate en perlas, arador en rosa,  
breve lunar del invisible diente.

Ella dos puntas de marfil luciente,  
con súbita inquietud, bañó quejosa,  
y torciendo su vida bulliciosa,  
en un castigo dos venganzas siente,

Al expirar la pulga, dijo: «¡Ay, triste,  
por tan pequeño mal, dolor tan fuerte!»  
«¡Oh, pulga! — dije yo —, dichosa fuiste.

«Detén el alma, y a Leonor advierte  
que me deje picar donde estuviste,  
y trocaré mi vida con tu muerte».

Thou know'st that this cannot be said  
A sinne, nor shame, nor losse of maidenhead,  
Yet this enjoyes before it woove,  
And pamp'rd swells with one blood made of two,  
And this, alas, is more than wee would doe.  
Oh stay, three lives in one flea spare,  
Where wee almost, yea more than maryed are.  
This flea is you and I, and this  
Our mariage bed, and mariage temple is,  
Though parents grudge, and you, w'are met,  
And cloystered in these living walls of Jet.  
Though use make you apt to kill mee,  
Let not to that, selfe murder added bee,  
And sacrilege, three sinnes in killing three.  
Cruell and sodaine, hast thou since  
Purpled thy naile, in blood of innocence?  
Wherein could this flea guilty bee,  
Except in that drop which it suckt from thee?  
Yet thou triumph'st, and saist that thou  
Find'st not thy selfe, nor me the weaker now;  
'Tis true, then learne how false, feares bee;  
Just so much honor, when thou yeeld'st to mee,  
Will wast, as this flea's death tooke life from thee.

If this is «a dirty seduction poem» (as C. S. Lewis judges most of the *Songs and Sonets*), then so is Lope's. For additional data, see R. O. Jones, *Renaissance Butterfly, Mannerist Flea: Tradition and Change in Renaissance Poetry*, in «MLN», 80 (1965), pp. 557-572.



The spirit of parodistic language is rambunctious. Lampooning cultist metaphor<sup>124</sup>, the idea of his own tragedy *El castigo sin venganza*, and Camões's great sonnet « Sete anos de pastor Jacob servia »<sup>125</sup>, Lope interweaves sacred and profane love traditions and culminates this burlesque with a most clever sexual conceit. The bawdy connotations of the imagery (« vida » — « muerte »<sup>126</sup> and « picar ») skillfully shift the focus from sublimated language (« dos puntas de marfil luciente ») to the heart of the matter. This grandiose treatment of the death of a flea (a most eloquent one at that) and of the poet's eroticism is a marvelous joke. Lope punctures idealistic love balloons with irreverent witticisms.

In such fashion the veil cast over Eros by the Renaissance is delicately stripped off. Lope is quite graceful on the attack, but *cortesía* becomes, for him, a vehicle of humor or satire rather than an art of *fin amor*<sup>127</sup>. Such is the case in a sonnet addressed « A una tuerta » (pp. 1390-1391):

<sup>124</sup> « Atomo viviente » is a combination of a favorite image of Góngora's and a latinism; « dos puntas de marfil luciente », a kind of de-realizing metaphor reminiscent of the language of the *Polifemo* and the *Soledades*.

<sup>125</sup> In *Rimas*, A. J. da Costa-Pimpão, ed., 1ª ediz., Lisboa 1943, p. 74:

... começa de se vi outros sete anos  
dizendo: — Mais servira, se não fôra  
para tão longo amor tão curta a vida.

For a fine study of this sonnet and its influence on Lope's own « Sirvió Jacob los siete largos años » (pp. 25-26), see E. Glaser, *A Biblical Theme in Iberian Poetry of the Golden Age* in « SP », 52 (1955), pp. 524-528.

<sup>126</sup> See S. de Covarrubias, *op. cit.*, p. 814b, for the double meaning of « morir »: « Fenecer, acabar la vida... Algunas vezes significa afecto grande congoxoso, como: Fulano muere por casarse con Fulana ».

<sup>127</sup> See M. Valency, *In Praise of Love*, 2ª ediz., New York 1961, pp. 28-29, for the meaning of *cortesía* which, I think, prevailed with Lope in *Rimas humanas* and with Quevedo in *Canta sola a Lisi...*:

... By the concentration of erotic attention upon tiny areas of behavior they (the troubadours) were able to transform the forthright joy of physical union, quickly attained and soon forgotten, into a love-affair of great duration adorned with a wealth of highly charged poetic detail. This courtship became an end in itself, an absorbing and arduous process which quite overshadowed the ostensible goal. The consequence was

Habiendo hecho en ti naturaleza,  
Julia, el ojo derecho tan perfeto,  
juzgó que era bastante, o fue defeto  
de no acertar a darle igual belleza.

De Antígono pintó la gentileza,  
puesto de un lado, aquel pintor discreto;  
yo, como necio, alabo lo imperfeto;  
que no supe tener tanta destreza.

Las partes que en tu rostro se desean,  
¿ qué lunar pudo haber que las deshaga?  
Que tal vez los defetos hermoSean.

Mas, quando a la objección no satisfaga,  
basta que en el matar iguales sean,  
como quien riñe con espada y daga.

The first quatrain, a take-off on lines from Garcilaso's Eclogue II<sup>128</sup>, establishes the tone. The distorted image of the lady as nature's symbol of perfection is substantiated by the *exemplum*

to transform the sexual pursuit from an athletic activity into a work of art requiring the greatest sensitivity and taste. Concomitantly, the hero became an artist and a gentleman. The art which he professed was called, appropriately, *cortesía*.

On the spiritual basis of the love which is the root of courtesy, were agreed not only the troubadours, but all those who developed the concept of *fin amor* through its many ramifications in the succeeding centuries. The other sort of love, we are repeatedly instructed, is folly, mischief, and lechery...

I want to stress that, by way of contrast, *Burguillos* deals more with « athletic activity » and « the other sort of love », converting them into a farce at which even gentlemen could laugh.

<sup>128</sup> E. L. Rivers, *op. cit.*, p. 106:

Camila es ésta que está aquí dormida;  
No puede d'otra ser su hermosura.  
La razón está clara y conocida:  
una sola obra quiso la natura  
hazer como ésta, y rompió luego apriessa  
la estampa do fue hecha tal figura...

For commentary concerning these lines, see A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, 1ª ediz., Madrid 1925, pp. 165-166; and E. Glaser, *Estudios hispano-portugueses. Relaciones literarias del Siglo de Oro*, 1ª ediz., Valencia 1957, pp. 35-36.

of « Antígono », one-eyed general of Alexander the Great<sup>129</sup>. Lope's attitude concerning ideal portraits is, then, clearly stated: « Yo como necio, alabo lo imperfeto »; and his own description of Julia subsequently emerges from the tercets, reaching its climax with a reference to the contemporary style of sword-fighting. The *pointe* sharply crystallizes his satire of the woman's physical imperfections.

Lope's conceptist attack occasionally assumes moral dimensions<sup>130</sup>, but, generally speaking, it is much too playful to be called didactic. It may often represent, as Castro says, « puro jugueteo literario »; yet, presuming to be nothing more, this kind of *conceptismo* is entertaining:

Muérome por llamar Juanilla a Juana,  
que son de tierno amor afectos vivos,  
y la cruel, con ojos fugitivos,  
hace papel de yegua galiciana.

Pues, Juana, agora que eres flor temprana  
admite los requiebros primitivos;  
porque no vienen bien diminutivos  
después que una persona se avellana.

Para advertir tu condición extraña,  
más de alguna Juanaza de la villa  
del engaño en que estás te desengaña.

Créeme, Juana, y llámate Juanilla;  
mira que la mejor parte de España,  
pudiendo Casta, se llamó Castilla (pp. 1366-1367).

The burlesque of the *paronomasia* whereby the lady's name takes on symbolic values, mythical, metaphysical, and ethical, is strengthened, verbally, with a neologism (« se avellana »)<sup>131</sup>, a fake etymology<sup>132</sup> (« Casta » — « Castilla »), and a very earthy

<sup>129</sup> See J. M. Blecua, *op. cit.*, n. 1, p. 1390.

<sup>130</sup> See, again, « Bien pensará quien viere, Paz hermosa », p. 1361.

<sup>131</sup> See S. de Covarrubias, *op. cit.*, p. 167b. The word « avellana » had no verb form.

<sup>132</sup> See J. Corominas for the correct etymology (*op. cit.*, pp. 722a-724b and 724b-725a).

portrayal of the beloved. The juggling of a common feminine appellation with its tender diminutive and crude augmentative leads to a distinct humanization of the process. The pseudo-conceit in the last tercet aptly renders the poet's whimsicality.

Thus *conceptos* make vivid the comings and goings of Burguillos, and the humor of Lope. If they are an essential aspect of the style in his profane and sacred books, they are equally so with regard to his burlesque work. Dámaso Alonso had a fine intuition when he improvised a line common to the *Rimas humanas* and *Rimas sacras*: « ... ni más vida, mi Juana, que ofreceros...! »<sup>133</sup>.

## 6. Love and the Ladies

The nature of the protagonists in this *canzoniere* corresponds to that of the style. It is fitting, for instance, that Cupid picks his nose and runs around « en cueros » (p. 1425). The very popular cast of these images suits his portrayal throughout *Burguillos* as another very earthy comic character<sup>134</sup>. He

<sup>133</sup> See *Poesía española*, p. 455. Referring to Lope's « Ya no quiero más bien que sólo amaros / ni más vida, Lucinda, que ofreceros » (whose rhyme pattern is also reproduced in « ¿Cómo podré, Señor, querer quereros? »), Alonso interjects: « Me malicio — ni tengo prueba ni sé el color de los ojos — que también se lo recitaría apasionadamente a la pobre doña Juana. ¡Era tan fácil un ligero cambio en el verso segundo...! »

<sup>134</sup> Compare this portrait to that in 136 *sonnets anonymes*, p. 356:

Amor, cuerpo de Dios, con el medroso  
cochino, puerqueuelo, mal mirado,  
en que ley hallais vos que un hombre honrrado  
esté sujeto a vos, decid, lendroso?

Que fuerça teneis vos, rapaz mocoso,  
hijo de una gran puta, mal mirado  
de muy baxo solar mal inclinado,  
chiquillo merdosillo segatoso?

Por que os llamais Amor siendo tan crudo?  
porque sois tan cruel siendo tan tierno?  
porque desamorais siendo Cupido?

Porque sois tan parlero siendo mudo?  
porque os haceis dios siendo un infierno?  
amor Cupido sois? sois escupido.



may still have a role concerning the poet's creation («yo invento<sup>135</sup>, Amor escribe<sup>136</sup>, el tiempo lima»<sup>137</sup>, p. 1338) and relationship with Juana («... Amor me manda que presuma / de la humilde prisión de tus cabellos», p. 1338). Nevertheless, his stature as a terrible god is reduced by the arrow-toothpick comparison<sup>138</sup> and by the fact that he apparently is no more effective in his profession than Tomé:

¡ Tanto mañana, y nunca ser mañana!  
Amor se ha vuelto cuervo<sup>139</sup>, o se me antoja ...  
Juntos Amor y yo buscando vamos,  
esta mañana. ¡ Oh dulces desvaríos!  
Siempre mañana, y nunca mañanamos (pp. 1379-1380).

It is easy to see how, embodying this basic desire, he loses allegorical dimensions. This story of a simple love needs neither symbols nor definitions.

The figure of Juana compares with that of Cupid. From the beginning of the sonnet cycle, Burguillos establishes the nature of his love:

Celebró de Amarilis la hermosura  
Virgilio en su bucólica divina,  
Propercio de su Cintia, y de Corina  
Ovidio en oro, en rosa, en nieve pura;

<sup>135</sup> For discussions of the importance of *inventio* in Renaissance aesthetics, see B. Weinberg (pertinent pages throughout) and E. C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel*, 2<sup>a</sup> ediz., London 1964, pp. 57-61.

<sup>136</sup> This Petrarchan idea is closely allied with that of the Lady as muse.

<sup>137</sup> This image is one more example of Lope's insistence that the poet must «borrar». See, also, the last tercet of «Livio, yo siempre fui vuestro devoto» (p. 1419) and *Discurso sobre la nueva poesía*, in *Obras sueltas*, IV, p. 474: «la Poesía havia de costar grande trabajo al que la escribiesse, y poco al que la leyese».

<sup>138</sup> «En un arco de perlas una flecha» (p. 1351) and «Si palos dais con ese palo hermoso» (p. 1352).

<sup>139</sup> J. M. Bleuca (*op. cit.*, n. 2, p. 1379), elucidates the complexity of this image: «Alude al *cras*, *cras* del grito de los cuervos; pero en latín *cras* significa mañana».

Catulo de su Lesbia la escultura  
a la inmortalidad pórvido inclina;  
Petrarca por el mundo, peregrina,  
constituyó de Laura la figura ...

Juana, celebraré tus ojos bellos:  
que vale más de tu jabón la espuma,  
que todas ellas, y que todos ellos (p. 1338).

The poem displays Lope's knowledge of amorous tradition through this catalogue of the great love lyricists and their mistresses. Two important features emerge: their use of stylized of symbolic nomenclature giving dignity to the objects of adoration and their divinization of these paragons of beauty. By way of contrast, Juana is perhaps the most common of Spanish names, and her portrait «in soapsuds», set off against that «en oro, en rosa, en nieve pura», accentuates her mundane nature. Once again, Lope's double-edged irony comes to the fore. He diminishes the nobility of his *exempla*, yet admits them into his pantheon of lovers and ladies; and boasts of the superiority of his goddess but, from a realistic point of view, recognizes her inferior station.

The idea of Juana as muse thereby takes on its peculiar perspective<sup>140</sup>. Lope can adopt a serious Petrarchan *topos* to develop her function as inspiration:

A ti la lira, a ti de Delfo y Delo,  
Juana, la voz, los versos y la fama;  
que mientras más tu hielo me desama,  
más arde Amor en su inmortal desvelo (p. 1339).

However, this literary fiction is reduced by Lope's humorous use of conceit: «cuanto fuego le doy me trueca a nieve» (p. 1391); the suggestion that his poetry has much more simple springs: «... basta por laurel tu pecho hermoso» (p. 1338);

<sup>140</sup> The portrait of Juana as source of poetic inspiration corresponds very nicely to the description of the muses in general: «andarán con alpargates» (p. 1413).

and the inclusion, in the muse's portrait, of traits that a Petrarchan poet could never acknowledge:

Pues si ha de hallar algunas partes feas,  
Juana no quiera Dios, que a nadie engañe:  
basta que para mí tan linda seas (p. 1341).

Tomé's exaltation of Juana is achieved with her physical reality always present. She is thereby a burlesque of the conventional lady so ethereal in her mastery over the poet's soul.

Entrambasguas makes some pertinent remarks to substantiate such an interpretation and develop further the image of Juana:

Esta Juana, madrileña..., guapota, más que bella, seguramente, de gesto picaresco, pertenece a la grey fregonil; va a la plaza con un cesto, y lava ropa en el Manzanares, donde una vez la picó una avispa y otra perdió una camisa, dándole la suya el poeta 'porque no la riñesen en su casa', en la cual recibía, dicho sea de paso, a su enamorado, en el corral, entre gallinas. Con su atrayente atuendo villanesco y su garbo, encandilaba a Lope, sobre todo un día en que se columpiaba, en estampa pregoyesca, con unas compañeras suyas... Lope se propuso realizar... la caricatura barroca del amor renacentista, en torno a sus relaciones con ella, salpimentándola con alusiones burlescas a la mitología y a la poesía culta... (pp. 186-187).

There are, I think, three major points to elaborate: Juana's low position on the social register, her appearance, and the nature of the love-affair.

Concerning the first, suffice it to say that Juana is a «lavandera» and that, as a woman of the lower classes, she joins the Anti-Petrarchan mistresses of Sansovino and Berni<sup>141</sup>. This consideration of her rank in society immediately excludes her from the circles of erotic tradition, for reflections on divine origin and nature rule out such petty human concerns<sup>142</sup>. Yet

<sup>141</sup> See A. Graf, *op. cit.*, p. 56.

<sup>142</sup> It is significant that the anti-Petrarchists also sought to knock Laura off her pedestal and cast aspersions on Petrarch's love for her. See A. Graf, *op. cit.*,

it also adds spice to the portraiture, given the fascination for the common women during the period<sup>143</sup>. Lope appeals to popular and sophisticated tastes.

This dual attraction is manifest in Juana's physiognomy. Like Berni's «mejera», Shakespeare's Dark Lady<sup>144</sup>, and Quevedo's shrews, she is a physical caricature of a Laura or a Lucinda. But she is so partly because of the deliberate misappli-

p. 57: «Né solo si dubitava della qualità di quello amore, ma, ancora della condizione di madonna Laura. In una delle *Lettere argute* del Rao, tra parecchie tesi da disputare c'è la seguente: *Che madonna Laura, tanto amata dal Petrarca, ebbe modi e costumi di montanara, contra l'espositore di esso Petrarca*».

<sup>143</sup> Another striking example can be found in 136 *sonnets anonymes*, p. 348:

Estava una fregona por Enero  
metida hasta los muslos en el rio,  
lavando paños con tal donayre y brio  
que mil necios traya al retoitero.

Un cierto conde alegre y placentero  
le preguntó por gracia si hazia frio:  
respondió la fregona: «Señor mío,  
siempre llevo conmigo yo un brasero».

El conde que era astuto y supo donde,  
le dixo, haziendo rueda como pavo,  
que le encendiese un cirio que traia.

Y dixo entonces la fregona al conde,  
alzandose las faldas hasta el rabo:  
«pues sople este tizon Vueseñoria».

<sup>144</sup> See, for instance, Sonnet 130, p. 1241a:

My mistress' eyes are nothing like the sun;  
Coral is far more red than her lips' red;  
If snow be white, why then her breasts are dun;  
If hair be wires, black wires grow on her head.  
I have seen roses damask't, red and white,  
But no such roses see I in her cheeks;  
And in some perfumes is there more delight  
Than in the breath that from my mistress reeks.  
I love to hear her speak, yet well I know  
That music hath a far more pleasing sound;  
I grant I never saw a goddess go;  
My mistress, when she walks, treads on the ground.  
And yet, by heaven, I think my love as rare  
As any she belied with false compare.



cation of Petrarchan traits. Conventional metaphors are employed to depict her: « rubias ondas », « espléndidos cabellos », and « sendas de oro » (p. 1345); « nieve » (p. 1353); « jazmín », « rosa », and « coluna de marfil » (p. 1360); « perlas », « claveles », and « corales » (p. 1379). However, Lope systematically burlesques each feature through exaggerated *pointe*-making, realism<sup>145</sup>, and mischievous wit. Juana's feet of snow are so beautiful « que pueden ser zarcillos tus chinelas / con higas de rosca en todos Santos » (p. 1353)<sup>146</sup>. Her coloring is smeared by Tomé's insinuation:

Mejor luce el jazmín, mejor la rosa  
por el revuelto pelo en la nevada  
coluna de marfil, garganta hermosa.

Para la noche estáis mejor tocada:  
que no anocheceis tan aliñosa  
como hoy amanecéis desaliñada (p. 1360).

Her drink at the fountain is both vulgar (by the use of « pegáronse ») and farfetched (by the suggestion of a metamorphosis):

Las rosas, entre perlas y cristales,  
pegáronse a los labios, tan hermosas,  
que afrentaban claveles y corales,  
¡ Oh pinturas del cielo milagrosas!  
¿ Quién vio jamás transformaciones tales;  
beber cristales y volverse rosas? (p. 1379).

Finally Juana's « rosa », « jazmín », and « perlas », floating on her « dulce anhelo », are reduced to a materialistic joke in « Aura süave y mansa, que respiras » (pp. 1377-1378), the first line of which clearly recalls Petrarch<sup>147</sup>. The mythological

<sup>145</sup> For further elaboration on this feature, see M. Bataillon, *Recherches sur le réalisme comique de Lope de Vega*, in « ACFr », 48 (1948), pp. 201-205.

<sup>146</sup> The combination of elegant and common detail is once again evident here, the first image serving as a burlesque of *cultismo*, the second giving a literal taste of sweetness to the whole matter.

<sup>147</sup> There are a host of sonnets in *Il Canzoniere* that resort to the multiple puns on « l'aura — Laura — lauro ». The most extreme example is Sonnet 246, « L'aura, ch'l verde lauro e l'aureo crine » (p. 279).

references and the cultist vocabulary further enhance the humor of the deflation:

El humor de sus labios purpurantes  
para criar aromas bebe Apolo,  
del alba ministrado en los diamantes;  
porque respira tan fragante Eolo,  
que ganara un millón tratando en guantes,  
pues fueran de ámbar con el sople solo.

Thus Lope's portrait of Juana works in conjunction with actions like those mentioned by Entrambasaguas to present this caricature. At times her appearance borders on the grotesque<sup>148</sup>. « ¿ Quién eres, celemín? ¿ Quién eres, fiera? » (pp. 1360-1361) measures the lady's shoe with preposterous metaphors:

¡ Oh zapato cruel!, ¿ cuál será el anca  
de mula que tiró tal zapateta?  
¡ Y aun me aseguran que el talón le manca!  
Pues no te iguala bota de vaqueta,  
este verano voy a Salamanca  
y te pienso llevar para maleta.

Perhaps Tomé's question is answered when he sees Juana run like a Galician mare (p. 1366). At any rate, this hearty lass who can overpower and outrun her lover is painted in broad brush strokes appropriate to the love farce of the book. Her incongruous *gesto*, created for the most part by Lope's juxtaposition of lofty and earthy language, is a delight for all readers of poetry<sup>149</sup>.

<sup>148</sup> The treatment of the grotesque in *Burguillos*, however, never reaches the hideous, as it does with Quevedo.

<sup>149</sup> The study of physical caricature can be extended to the other ladies of the book: Filis, whose gums gape without « perlas » (« A Temis consultó Venus hermosa », p. 1365); Leonor who is « el sol con uñas » as she clips them off her balcony (« Retira del balcón la gallardía », pp. 1373-1374); Clori, « frígida..., calva... de nariz », who is a veritable « cuervo » aspiring to be a « paloma » (« Contaba, Clori, ayer un estudiante », p. 1388); and one-eyed Julia, epitome of « lo imperfecto » (« Habiendo hecho en ti naturaleza », pp. 1390-1391).

In this context, the love affair of Tomé and Juana takes place<sup>150</sup>. For him, she is a tigress: cold («dura piedra en exterior belleza», p. 1346), cruel («cruel rigor de tus hazañas», p. 1376), and «fiera» (p. 1385). However, undermining this grave image is an irony which gives the *dompna* a cockeyed focus. For, generally, she is «con todos fácil y amorosa» (p. 1345). Her hard exterior is really «jaspe» (p. 1346); and her «rigor» is punished not by Cupid's arrows, but by a wasp bite. Her terrifying attitude becomes mundane and comic:

... ¿qué olla te vertí, qué caldo  
que tratas como a perro el amor mío? (p. 1348).

The role as troubadour lady is thereby prefigured as material for burlesque.

Similarly, the *guerredon* becomes a joke. The poet begs for a reward which will afford him material comfort: some kind of «aguinaldo» for Christmas (p. 1348) or a warmer «sotana» (p. 1359). But his only consolations are the soapsuds which douse the flames of passion. He would like a good look, if Juana would let him see beyond «la roseta del zapato» (p. 1421)<sup>151</sup>; a smile, if only she would stop running; a glove, if it is perfumed and therefore saleable at a high price; a kiss, if the tailor would change places with him. But Juana keeps him stewing «entre cien gallinas sin ser gallo» (p. 1393); and he becomes aware of what fools these lovers be: «muerta de risa me miró el aurora» (p. 1393).

Nevertheless his hopes do not flag:

Digna será de vos, señor Cupido,  
digna será de vos tan alta hazaña;  
tantas nieves en mi, ¿soy yo montaña?  
Herid a Juana, pues me habéis herido,

<sup>150</sup> See F. Caravaca, *Notes pour une psychologie amoureuse de Lope de Vega*, in «LanM», 48 (1954), pp. 314-327, for a general autobiographical study of «la résonance... charnelle» in Lope's love life.

<sup>151</sup> For a closer look at this matter, see 136 *sonnets anonymes*, pp. 340-341.

No quiero ejemplo contra tanto olvido,  
de Dafne en lauro y de Siringa en caña,  
sino que, casta, la tostéis castaña  
al blando fuego de mi amor os pido...

Y tú, pues no te duelen mis enojos,  
Juana cruel, que en cinco puntos andas,  
caigas, aunque tropieces en mis ojos (p. 1407).

During one of the few moments when it is suspected that Cupid might have some effect, Burguillos demands that the god dispense with mythological *exempla* of chastity and get to the essence of the matter. The earthy pun («casta» — «castaña») and the absurd image of the last two lines suggest the end in view: sexual farce.

Consequently the erotic virtue of chastity is also susceptible to Lope's irony. The request that love whet the lady's desire, so that it will be as strong as the poet's, represents the antithesis of the courtly-Petrarchan doctrine. *Castitatz*, and the *service d'amour* linked to it, are humorously dispensed with. Tomé is «casto» only amongst «cortisanas meretrices» (p. 1397).

Given the fact that Lope playfully manipulates the serious values of Provençal and Petrarchan poetry, one can expect that he will do so with Neoplatonic speculation on love<sup>152</sup>:

Espíritus sanguíneos vaporosos  
suben del corazón a la cabeza,  
y, saliendo a los ojos, su pureza  
pasan a los que miran, amorosos.

El corazón, opuesto, los fogosos  
rayos sintiendo en la sutil belleza,  
como de ajena son naturaleza,  
inquiétase en ardores congojosos.

Esos puros espíritus que envía  
tu corazón al mío, por extraños  
me inquietan, como cosa que no es mía.

<sup>152</sup> It is important to point out that Neoplatonism and Petrarchism intermingled in the Renaissance. The lady, thereby, became symbol of something greater than herself. This, in effect, was a radical transformation of Petrarch, but many poets, Lope among them, were able to embrace both schools.



Mira, Juana, qué amor; mira qué engaños;  
 pues hablo en natural filosofía  
 a quien me escucha jabonando paños (pp. 1347-1348).

The complex generation of passion, represented through its characteristic imagery, is abruptly rendered ludicrous. The poem turns out to be a parody of Garcilaso's «De aquella vista pura y excelente»<sup>153</sup> and Lope's own «Del corazón los ojos ofendidos»<sup>154</sup>. Burguillos, while proud of his erudition, understands that it will go up in foam. This is perhaps the best place where the anti-Petrarchan lady and his passion can reside.

<sup>153</sup> E. L. Rivers, *op. cit.*, p. 10:

De aquella vista pura y excelente  
 salen espíritus bivos y encendidos,  
 y siendo por mis ojos recibidos,  
 me pasan hasta donde el mal se siente;  
 encuéntrase el camino fácilmente  
 por do los míos, de tal calor movidos,  
 salen fuera de mí como perdidos,  
 llamados d'aquel bien que 'stá presente.  
 Ausente, en la memoria la imagino;  
 mis espíritus, pensando que la vían,  
 se mueven y se encienden sin medida;  
 mas no hallando fácil el camino,  
 que los suyos entrando derretían,  
 rebientan por salir do no ay salida.

<sup>154</sup> J. M. Blecua, *op. cit.*, p. 126:

Del corazón los ojos ofendidos  
 hacen batalla sobre cual me mata:  
 el corazón con agua los maltrata,  
 que los quiere cegar por atrevidos;  
 los ojos, por quien entran encendidos  
 espíritus de amor, que Amor dilata,  
 dan fuego al corazón, porque los trata  
 con tanto mal, en tanto bien perdido.  
 Ojos, si el corazón con llanto os ciega;  
 corazón, si los ojos con el fuego,  
 un contrario abrasado y otro frío,  
 sin duda que mi fin se acerca y llega.  
 Que no puede durar, ni hallar sosiego  
 reino tan dividido como el mío.

### 7. Death and the Non-existent Palinode

Just as the seriousness of erotic traditions is dispensed with in *Burguillos*, so are the conventional experiences that might lead to any religious dilemma. Conspicuous for their absence are deep preoccupations with human mortality, the lessons that the *memento mori* might teach, and the palinode of sensual love.

There are no poems in *In Morte di Madonna Juana*<sup>155</sup>. Instead there exist four mock elegies. «Yacen en este mármol la blandura» (p. 1363) and «Duerme el sol de Belisa en noche oscura» (p. 1420) mourn the decease of two ladies, one so deceitful that even her death-mask seems a «fingimiento», the other so ugly that the best portrait of her is that of the corpse. «Este, si bien sarcófago, no duro» (p. 1364) commemorates the death of the famous cat Marramaquiz<sup>156</sup>; and «En esta

<sup>155</sup> There is one serious *in morte* sonnet that actually jars with the artistic unity of *Burguillos*:

Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa,  
 sin dejarme vivir, vive serena  
 aquella luz que fue mi gloria y pena,  
 y me hace guerra, cuando en paz reposa.  
 Tan vivo está el jazmín, la pura rosa,  
 que, blandamente ardiendo en azucena,  
 me abrasa el alma de memoria llena:  
 ceniza de su fénix amorosa.  
 ¡Oh memoria cruel de mis enojos!,  
 ¿qué honor te puede dar mi sentimiento,  
 en polvo convertidos sus despojos?  
 Permíteme callar sólo un momento:  
 que ya no tienen lágrimas mis ojos,  
 ni concetos de amor mi pensamiento (p. 1381).

The poem represents, in substance, style, and tone, a conceptist glorification of courtly-Petrarchan love. It stands with «Ir y quedarse, y con quedar partirse» (p. 59) as a celebration of blessed suffering, and with «Angel divino, que en humano y tierno» (p. 130) as a dignified elegy and eulogy to the *dompna*.

<sup>156</sup> This sonnet, of course, is an anticipation of *La Gatomaquia del licenciado Tomé de Burguillos* (pp. 1440-1518), aptly described by A. S. Trueblood as «one of the freest demonstrations of the sheer spirit of play ever written» (*op. cit.*, p. 317).

inútil, si florida huesa » (pp. 1410-1411) that of Timosca, a classic bitch well-known for her waters<sup>157</sup>. As Graf points out, such poems, so prevalent throughout the Cinquecento, are deliberate parodies of a Petrarchan motif: « ... del Berni si ha una canzone sopra la morte della sua civetta, di Agnolo Firenzuola un'altra canzone sopra la morte di un'altra civetta, del Coppetta una canzone in perdita di una gatta, di suor Dea de' Bardi una in morte di una ghiandaja, e altri simili di altri. In tutti questi componimenti si ritrovano atteggiamenti di pensiero, di sentimento, di frase, che tutti rimandano alla prima lor fonte, le rime del Petrarca in morte di Laura... » (pp. 58-59). Lope was laughing not only at one of the masters, but also at himself for sonnets like « Angel divino, que en humano y tierno » (p. 130 of *Rimas humanas*). Surely he is not as indecent as Quevedo is in a dirge like « La mayor puta de las dos Castillas »<sup>158</sup>, but the Fenix's elegiac lampoons ally him with the anti-Petrarchans of Italy and Spain. The attitude of levity toward death assures him of such a relationship.

There are moments, however, when man's mortality enters as a concern of the poet's:

<sup>157</sup> The mock epic and cultist spirit here is delightful with the projected apotheosis of the bitch: « ... mas ya creo / que trasladarme el can celeste ordena / Júpiter por mujer »; and the Gongoresque phrasing: « fértil recipiente » and « la canícula ».

<sup>158</sup> J. M. Blecua, *op. cit.*, p. 606:

La mayor puta de las dos Castillas  
yace en este sepulcro, y, bien mirado,  
es justo que en capilla esté enterrado  
cuerpo que fue sepulcro de capillas.

Sus penitencias no sabré decillas,  
pues de correas sin número cantado  
tan bien con el cordel se ha meneado,  
que vino a los gusanos hecha astillas.

Diéronla crecimientos de priores,  
después de un pujamiento de donados  
que en el siglo vivieron de pernailes.

Aborreció seglares pecadores,  
buscó instrumentos vivos y pintados,  
porque tienen capillas como frailes.

Tomé la pluma, Fabio, al gallicinio,  
pasada la intempesta nocturnancia,  
y yo para buscar pueblos en Francia;  
que no tengo historiógrafo desinio.

Y haciendo de las cosas escrutinio  
deste mundo visible mi ignorancia,  
en todo hallé disgusto y repugnancia  
con tanto descompuesto latrocinio.

Intenté comenzar por desengaños,  
del mar de nuestra vida breve espuma,  
que a tantos necios consumió los años;  
pero al mirar la innumerable suma  
de invenciones, de máquinas, de engaños,  
dejé los libros y arrojé la pluma (p. 1362).

Tomé, with the Gongoristic and popular flourish of the first quatrain, portrays himself in the act of observing and composing<sup>159</sup>. From his reflections emerge terms recalling traditional religious problems: « desengaños », « nuestra vida breve », « engaños ». But these are cast aside with the Quevedesque condemnation of this world as « tanto descompuesto latrocinio »<sup>160</sup> and the gesture of rejection at the end. The tone of *vanitas vanitatum* rings out for an instant; then it too is finally ignored.

Burguillos may reject the « pompa de la gloria humana » with the *memento mori* of « Soberbias torres, altos edificios » (pp. 1367-1368)<sup>161</sup>; or, like Petrarch, he may wax didactic as

<sup>159</sup> Compare to Cervantes's self-portrait in the act of gestating the « historia » of his *Quijote* (*op. cit.*, p. 30): « Muchas vezes tomé la pluma para escriuilla, y muchas la dexé, por no saber lo que escriuira; y estando vna suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mexilla, pensando lo que diria, entró a deshora vn amigo mio, gracioso y bien entendido el qual, viendome tan imaginatiuo, me preguntó la causa... ».

<sup>160</sup> N. O. Brown, in his study of Jonathan Swift (*Life Against Death*, 1<sup>a</sup> ediz., New York 1959, pp. 179-201), has patented the phrase « excremental vision ». Such a term might be applied to Lope's sonnet and, above all, to many of Quevedo's satiric and burlesque poems.

<sup>161</sup> In *Estudios sobre el petrarquismo*, 1<sup>a</sup> ediz., Madrid 1960, J. G. Fucilla cites the source of this poem as Vittoria Colonna's « Amor, tu sai che mai non



to the meaning of man's temporal state (« El mismo tiempo corre que solía », pp. 1392-1393). But the moralizing is not sustained. The idea of death itself is treated ironically. Tomé, when he hears false reports of his decease (« La fama que, del Tibre a la ribera », p. 1389), toys with the grim reaper:

La envidia que mis años, como espuma<sup>162</sup>,  
ir a la playa de ola en ola advierte,  
no es mucho que ya muerto me presuma.

Dichoso yo, pues me mató de suerte,  
que puedo oír de vuestra docta pluma,  
después de muerto, elogios a mi muerte.

Lope's irony, unlike Quevedo's, is always life-affirming. The games of the temporal man are played out to the end. One can doubt that Burguillos is serious: « habla de veras porque en la muerte no hay burlas » (p. 1389). This sonnet is the confession of a flesh and blood human being who will not repent for his love of life and who laughs with the « gran teatro del mundo ».

Not even in the *Rimas divinas* (the last section of *Burguillos*) does he recant. There is only one sonnet concerned with the poet's salvation from the seductive existence of the city:

Dulce Pastor que nuestro valle pisa  
desde las flores de su prado eterno;  
Esposo, a quien el alba del invierno  
entre rizados de sol perlas divisa;  
dulce amor, dulce Niño, dulce risa,  
dulce Jesús, dulce cordero tierno,

torsi il piede » (p. 242). But a more likely model for Lope is the sonnet *Superbi colli*, « atribuido a Castiglione » (J. M. Blecua, *op. cit.*, p. 1367). This seems correct since the general import of « Amor, tu sai... » is erotic, while that of « Soberbias torres... » is moral and satiric. For additional studies, see A. Morel-Fatio, *Histoire de deux sonnets*, in his *Etudes sur l'Espagne*, III, 1<sup>a</sup> ediz., 1904, pp. 139-164; R. Foulché-Delbosc, *Notes sur le sonnet*, « *Superbi colli* », in « RH », 2 (1904), pp. 225-243; and Fucilla, *Notes sur le sonnet* « *Superbi colli* », in « BBMP », 31 (1955), pp. 51-93.

<sup>162</sup> Within the context of the book as a whole, this image has a curious ring to it by virtue of the immediate association with Juana's soapsuds.

¿ qué cuidado del alma, qué gobierno,  
mueve los dulces pies a tanta prisa?  
¿ Cómo dejáis a vuestra dulce Madre?  
¿ Es bueno que le deis estos enojos?  
¿ De la Cruz a la Corte habéis venido?  
A fe que se lo diga a vuestro Padre;  
mas, ¡ ay de mí!, que respondéis, mis ojos,  
que por hallarme a mí, venís perdido (pp. 1541-1542).

So many of the religious motifs that comprise the traditional framework of *Rimas sacras* are here recast with a new tone<sup>163</sup>. Although Tomé suggests a dilemma with the « hallar — perder » conceit, the emphasis of the poem falls upon the little child Jesus, who is lost « a la Corte » and must find his way back to Mother and Father. This tender interpretation precludes the anguish of *Rimas sacras*. Christ on the Cross does not inspire the retraction of the « femenil deseo »<sup>164</sup> pursued throughout *Burguillos*. Guiltless, Tomé acknowledges no conflict between the sacred and the profane. The Licenciado, Juana, and Jesus are all treated playfully throughout this profoundly human book<sup>165</sup>.

<sup>163</sup> For basic studies of the *Rimas sacras*, see J. F. Montesinos and Vossler (*op. cit.*). For treatments of Lope's religious poetry in general, see E. A. Peers, *Mysticism in the Religious Verse of the Golden Age*, in « BSpS », 21 (1944), pp. 217-223; and 22 (1945), pp. 38-43; and E. Müller-Bochat, *Lope, poeta sacro*, in « Torre », 11 (1963), pp. 65-85.

<sup>164</sup> See Sonnet 164 of *Rimas humanas* (pp. 120-121) for an anticipation of the renunciatory tone of the *Rimas sacras*.

<sup>165</sup> For other examples of this particular view of Jesus, see the two eclogues and one villancico dealing with the shepherds' approach to the nativity (pp. 1527-1541) and the « glosa » of the verses:

Aunque nunca andáis sin luz,  
por gente de malos tratos,  
guardad, Niño, los zapatos,  
que hay ladrones en la Cruz (pp. 1543-1545).

The human warmth and earthiness of this understanding of Christ are brought out most concretely in a passage like the following, where the shepherds discuss the gifts they will give to Jesus:

Torrijas le lleve Juan,  
que las guardará celoso:

8. *Cultismo*

I have alluded to certain anti-cultist<sup>166</sup> elements found throughout *Burguillos*. The problems they raise, I think, deserve further attention. To approach them I shall look briefly at a few sonnets, trying to determine the precise nature of Lope's relation to Góngora and his followers<sup>167</sup> and making some distinctions between *cultismo* and *conceptismo*.

A number of poems from *Burguillos* contain satiric references to this new school of artists. Lope attacks them for lack

que yo quedé muy goloso  
desde el bocado de Adán.  
Lleve Antón un mazapán,  
pues baja el Pan de los Cielos,  
y una sartén de buñuelos  
lleve Inés  
para los tres:  
que después,  
lamiendo el plato,  
veré bien si me arrebato,  
metido en este costal;  
que es niño y Dios celestial... (pp. 1539-1540).

<sup>166</sup> I do not intend to make distinctions here between *cultismo* and *gongorismo*. Lope himself saw little difference. Referring to *cultistas*, disciples of Góngora (the very designation seemingly implies that there was only one school), the Fénix says, «... los que imitan a este Caballero, producen partos monstruosos, que salen de generación, pues piensan que han de llegar a su ingenio por imitar su estilo...» (*Discurso sobre la nueva poesía*, p. 468). M. Herrero-García (*op. cit.*) insists upon dissimilarity, the former being a «deforme carátula», the latter «la bella faz de la poesía». But I must take my stand with D. Alonso, who subsumes both terms under the heading «barroquismo». See especially *Claridad y belleza de las «Soledades»*, in *Estudios y ensayos gongorinos*, 1ª ediz., Madrid 1955, pp. 66-91.

<sup>167</sup> The thorough documentation of the literary war between Lope and Góngora lies outside the scope of this work. For studies of the problem, see L.-P. Thomas *Le Lyrisme et la Préciosité Cultistes en Espagne* in «ZRP», Beihefte 17-20 (1909); M. Romera-Navarro, *Lope y su defensa de la pureza de la lengua y estilo poético*, in «RH», 78 (1929), pp. 287-381; M. Herrero-García, *op. cit.*, pp. 139-352; M. Romera-Navarro, *Lope el mayor lírico para sus contemporáneos*, in «BH», 38 (1933), pp. 357-367; and E. Orozco Díaz, *Lope ataca las soledades de Góngora*, in «RFE», 49 (1966), pp. 1-37.

of clarity («cierto poeta... / escribe en griego, disfrazado en culto», p. 1378), pedantic latinate language («La nueva juventud gramaticanda / [llena de solecismos y quillotros<sup>168</sup>, / dice que Apolo en sus borrenes<sup>169</sup> anda]», p. 1368); and the pretentiousness of «los que hablan enflautado» (pp. 1414-1415)<sup>170</sup>. A summation of the whole dispute appears in an exchange of sonnets between Góngora and himself. The former, with his characteristic sarcasm and verbal brilliance<sup>171</sup>, lampoons Lope's style and ancestry<sup>172</sup>:

Patos del aguachirle Castellana,  
Que de su rudo origen facil riega,  
I tal vez dulce inunda nuestra Vega,  
Con razon Vega por lo siempre llana:  
Pisad graznando la corriente cana  
De el antiguo idíoma, i turba lega,  
Las ondas acusad, quantas os niega  
Attico estylo, erudicion Romana.

<sup>168</sup> See J. M. Blecua, *op. cit.*, n. 1, p. 1368: «voz rústica con que se daba a entender lo que no se sabía o acertaba a decir».

<sup>169</sup> J. M. Blecua, *ibid.*, n. 2: «juego de voces con borrones. «Borrén» en las sillas de montar, es el encuentro del arzón con las almohadillas que se ponen delante y detrás». The implication is that the *cultistas* publish what Lope would throw away.

<sup>170</sup> C. S. de Cortázar sums up Lope's objections to *cultismo*: «La latinización de la lengua y el uso de voces nuevas que convierten la poesía en un verdadero jeroglífico, ... el léxico, la transposición, y la oscuridad originada por el juego formal, ... la exacerbación metafórica...» (*op. cit.*, pp. 66-67).

<sup>171</sup> Note the mixture of vulgarity and elegance of which Góngora himself was capable. Lope and Góngora may be the symbols of the opposite poles of Spanish literature: «popularismo y selección. Localismo y universalidad» (D. Alonso, *Escila y Caribdis de la literatura española* in *Ensayo sobre poesía española*, 1ª ediz., Buenos Aires 1946, p. 10). But Vossler's observation, I think, is the more pertinent with regard to the problem at hand: «... si avanzamos para ver de cerca, descubriremos en Lope tal dosis de adorno y oropel culto y en Góngora una tan recia vena popular, que el resultado es una deliciosa alternativa de afinidad y hostilidad entre ambos» (*op. cit.*, p. 111).

<sup>172</sup> Góngora also «ridiculiza las armas del escudo de Lope» in «Por tu vida, Lopillo, que me borres» (III, p. 4). See Castro and Rennert, *op. cit.*, p. 112 t. and n. 4.



Los cysnes venerad cultos, no aquellos  
 Que escuchan su canoro fin los rios;  
 Aquellos si, que de su docta espuma  
 Vistiò Aganippe. Huis? No quereis veellos,  
 Palustres aues? Vuestra vulgar pluma  
 No borre, no, mas charcos. Zabullios (III, pp. 5-6).

Lope, less vicious but equally ironic, attacks Góngora's «du-reza» in poetry and love:

Livio, yo siempre fui vuestro devoto,  
 nunca a la fe de la amistad perjuro;  
 vos, en amor, como en los versos, duro,  
 tenéis el lazo a consonantes roto.  
 Si vos, imperceptible, si remoto,  
 yo, blando, fácil, elegante y puro;  
 tan claro escribo como vos oscuro;  
 la vega es llana y intricado el soto<sup>173</sup>.  
 También soy yo del ornamento amigo;  
 soló en los tropos imposibles paro  
 y deste error mis números desligo;  
 en la sentencia sólida reparo,  
 porque dejen la pluma y el castigo  
 oscuro el borrador y el verso claro (p. 1419).

Both poets justify themselves by brandishing their own aesthetic principles: Góngora his anti-popular language, restoration of classical technique, and hermetic verse comprehensible only to an intellectual elite; Lope his clarity of the word, balanced implementation of ornament and rhetoric, and elegant yet natural style palpable to most readers. Góngora berates Lope for being too facile and brands him a simpleton; Lope condemns Góngora for being too intricate and insists that he is

<sup>173</sup> Possibly an allusion to the Cultist, Pedro Soto de Rojas (1584-1658). However, I concur with J. M. Blecua: The sonnet «alude claramente al soneto de Góngora que comienza «Patos de aguachirle castellana». Compárese la expresión «la vega es llana» del verso 8 del soneto de Lope, con la de Góngora «con razón vega, por lo siempre llana».

an obscurantist<sup>174</sup>. Each one, within his own system of artistic values, is right in criticizing the other. Neither could, at least explicitly<sup>175</sup>, admit that the poetics of his rival represented

<sup>174</sup> See, also, the sonnet from *La dama boba* (in *Obras, publicadas por la Real Academia Española*, XI, 1ª ediz., Madrid 1929, p. 595a):

La calidad elementar resiste  
 mi amor, que a la virtud celeste aspira  
 y en las mentes angélicas se mira,  
 donde la idea del calor consiste,  
 No ya como elemento el fuego viste  
 el alma, cuyo vuelo al sol admira;  
 que de inferiores mundos se retira  
 adonde el serafín ardiendo asiste.  
 No puede elementar fuego abrasarme.  
 La virtud celestial que vivifica  
 envidia el verme a la suprema alzarme;  
 que donde el fuego angélico me aplica,  
 ¿cómo podrá mortal poder tocarme;  
 que eterno y fin, contradicción implica?

As D. Alonso has indicated, this sonnet appears in other works of Lope (*Poesía española*, p. 458): «... lo imprime luego con la comedia en la *Novena Parte* (1617); luego, sin comentario, con *La Filomena* (1621) y, en fin, con *La Circe* (1624), y esta vez con un comentario en prosa en forma de epístola a López de Aguilar, que es en parte prosificación del comentario en verso de *La dama boba*, y, en parte un amontonamiento de erudición filosófica». But what seems most important in the first appearance of the sonnet is its context. After Duardos recites it, the responses are as follows:

Nise. Ni una palabra entendí.  
 Duardos. Pues en parte se leyera  
 que más de alguno dijera  
 por arrogancia: «yo sí» ...  
 Laurencio. ¡Profundos  
 conceptos!  
 Nise. ¡Mucho le esconden!

In short, Lope's intention is to parody his rival for all the latter's obscurity.

<sup>175</sup> One exception, however, is Lope's sonnet in *Discurso...*, p. 478:

Canta, cisne Andaluz, que el verde coro  
 del Tajo escucha tu divino acento,  
 si ingrato el Betis no responde atento  
 al aplauso que debe a tu decoro.  
 Mas de tu soledad el eco adoro,  
 que el alma y voz del lyrico portento,

another strong foundation upon which great works could be built<sup>176</sup>.

Yet « Livio, yo siempre fui vuestro devoto » has, paradoxically, adopted cultist vocabulary (« imperceptible, » « desligo ») and syntax (« si vos..., si ..., / yo... »)<sup>177</sup>, as does « Rasgos y borrajos de la pluma » (p. 1367):

pues tú solo pusiste al instrumento  
sobre trastes de plata cuerdas de oro.  
Huya con pies de nieve Galathea,  
gigante del Parnaso, que en tu llama  
sacras Nympha inmortal arder desea.  
Que como, si la envidia te desama,  
en ondas de cristal la lyra Orphea,  
en círculos de sol irá tu fama.

Another, « Claro cisne del Betis, que, sonoro », appears in *La Circe* (J. M. Ble-cua's edition, p. 1277).

<sup>176</sup> Nor can one get an objective perspective from Quevedo, the other great poet of the period. Like Góngora, who lampooned Lope as much for his lineage as for artistic reasons, and like Lope who rather cattily mentions Góngora's rigidity in matters of love, Quevedo's attacks against Góngora in *Poemas satíricos*... are deeply personal. But, at the same time, Quevedo was capable of mastering the techniques of Cultism in order to laugh at it ever so sarcastically. His « Receta para hacer *Soledades* en un día » displays a profound and extensive knowledge of Cultist language, imagery and syntax:

Quien quisiere ser culto en sólo un día,  
la jeri (aprenderá) gonza siguiente:  
fulgores, arrogar, joven, presiente,  
candor, construye, métrica armonía;  
poco, mucho, si no, purpuracia,  
neutralidad, conculca, erige, mente,  
pulsas, ostenta, librar, adolescente,  
señas traslada, pira, frustra, arpía,  
cede, impide, cisuras, petulante,  
palestra, liba, meta, argento, alterna,  
si bien disuelve émulo canoro.

Use mucho de líquido y de errante,  
su poco de nocturno y de caverna,  
anden listos livor, adunco y poro (p. 1161).

He satirizes by embracing the style so tightly that he squeezes all artistic sense out of it. For a brief commentary on this sonnet, see D. Alsono, *La lengua poética de Góngora*, pp. 114-115.

<sup>177</sup> Lope does a similar thing in *La Dorotea*, IV: 2, pp. 318-319:

Lazos de plata, y de esmeralda rizos,  
con la hierba y el agua forma un charco,  
haciéndole moldura y verde marco  
lirios morados, blancos, y pajizos.

Donde también los ánades castizos,  
pardos y azules, con la pompa en arco,  
y palas de los pies, parecen barco  
en una selva, habitación de erizos.

Hace en el agua el céfiro inquieto  
esponja de cristal la blanca espuma,  
como que está diciendo algun secreto.

En esta selva, en este charco en suma...  
Pero, por Dios, que se acabó el soneto.  
Perdona, Fabio, que probé la pluma.

The satiric intent is established by the title; yet *cultismos* abound (the first line, « ánades castizos », « pompa en arco », « céfiro

Pululando de culto, Claudio amigo,  
Minotaurista soy desde mañana;  
Derelinquo la frasi castellana,  
Vayan las *Solitudines* conmigo.  
Por precursora, desde oy más me obligo  
Al aurora llamar Bautista o Iuana,  
Chamelote la mar, la ronca rana  
Mosca del agua, y sarna de oro al trigo.  
Mal afecto de mi, con tedio y murrio,  
Cáligas diré ya, que no griguiescos,  
como en el tiempo del pastor Bandurrio.  
Estos versos, ¿son turcos o tudescos?  
Tu, letor Garibay, si eres banburrio,  
Apláudelos, que son cultidiablescos.

Herman Iventosch (*The Elaboration of an Episode from the Quijote in the « Dorotea »*, in « HR », 78 [1960], pp. 215-219) finds in this sonnet a « fusion of three main elements: Góngora, the ancient world, and Cervantes » (p. 217). This scholar's conclusion is most pertinent here: « Lope takes a last and enigmatic look at his age and at Góngora; mocks and parodies, and yet glorifies. The reminiscence of Cervantes is curious. Perhaps it may be explained on the basis of the spirit of mockery typical both of Cervantes and of Lope here; perhaps even on the basis of a parallel between the Cervantine parody (and exaltation) of the chivalric, and Lope's burlesque (and praise) of the Gongorine... » (p. 219).



inquieta », line 10) along with images undermining their loftiness (« charco », « pajizos », « erizos ») and a pseudo-cultist turn of phrase, « palas de los pies »<sup>178</sup>. Lope has depicted a bunch of ducks waddling through a muddy puddle; nonetheless, he has veiled this scene in a dense web of metaphors, adorning a simple reality with language that calls attention almost entirely to itself. Such ornamental display may be a waste of time, but despite the breakdown of the last tercet, Lope has imitated the Gongorist method very well for twelve lines. This is not the clarity of « la lira de Apolo soberano »<sup>179</sup>, but a process which has « supercharged verse with imagery »<sup>180</sup> in accordance with a very cultist mannerism.

Green states the problem succinctly: « ... the enemies of the new style (Lope among them)<sup>181</sup> found themselves drawn into the vortex, and endeavored to show that they too could be 'difficult' when they wished to be » (IV, p. 202). Even when Lope is parodying or criticizing the « cultidiabescos », his own language can be so opaque and the metaphors so intertwined that the aesthetic result is as « pure ». If, for instance, one did not have the titles of the toothpick and fan poems (pp. 1351-1352 and 1383-1384) and of the hair-combing scene (p. 1345), it would take some time before one could laugh. Anti-cultism in Lope owes its distinction to the abuse of its target, yet it departs from an intimate knowledge and a use of the very motifs

<sup>178</sup> See S. de Covarrubias, *op. cit.*, p. 844b, for a definition of « pala »: « instrumento rústico... Instrumento con que se juega a la pelota ». Such a meaning makes the image extremely mundane.

<sup>179</sup> J. M. Blecua, *op. cit.*, p. 1404. In this curse of the « demonio culterano » Lope defends his « nativo idioma castellano », attacking the hieroglyphic effect of the accumulation of Cultist neologisms. Significantly enough, he invents a few of his own:

¿ Qué cultiborra y brindalín tabaco  
caractiquizan toda intonsa frente?

<sup>180</sup> O. H. Green, *op. cit.*, IV, p. 216.

<sup>181</sup> Quevedo might also fit into this category if one considers poems like « A un hombre de gran nariz » (p. 546) and « Mujer puntiaguda con enaguas » (p. 548), where metaphor goes far beyond concrete object and creates a purely aesthetic world of the fantastical grotesque.

burlesqued. The Fenix, in spite of his professed enmity, felt a strong attraction toward the style of the « cisne Andaluz ».

I must finally agree with Green, whose best authority is Lope: « The style which we may hold to be most fully his own he himself has described in *La Circe*: 'not so learnedly grave as to cause weariness in those who do not know, nor so lacking in artifice... that those who do know will scorn it » (IV, 225). This is the key to Lope's best poetry<sup>182</sup>, which is, I believe, more conceptist than cultist. In both manners, he manipulated hyperbole, myth, and paradox<sup>183</sup>; injected his passion and *ingenio*; and created well-integrated works of art. But he rarely took the verbal flights of a Góngora. Cultism was best suited to this swan who strove to devise an artifice free from any correspondence to life<sup>184</sup>. Lope, on the other hand, was not absorbed by this quest for total autonomy and purely aesthetic dimensions. He sought to incorporate some kind of cognitive and human meaning. Conceptism therefore served his purposes better: representing the psychological drama of the courtly-Petrarchan lover, the spiritual pilgrimage of the repentant Christian, and the earthy comedy of a Golden Age Charlie Chaplin.

<sup>182</sup> C. S. de Cortázar also substantiates Green's view: « ¿ Podemos afirmar que Lope sea, en alguna época de su vida, esporádicamente, un poeta influido por la moda culterana, como anota Menéndez Pidal? ¿ Podemos creer en un Lope gongorizado, 'que se incluye él mismo en el tropel de los imitadores de que había hecho burla', como dice Vossler y sostiene Dámaso Alonso? ¿ O nos inclinamos a aceptar la sinceridad de un Lope ansioso de encontrar una nueva manera expresiva, en la que se fundan armoniosamente los valores positivos de todas las tendencias poéticas »? (*op. cit.*, p. 69).

<sup>183</sup> It is important to stress that the mere use of paradox does not indicate a conceptist style. Oxymora permeate both schools. The difference between the two actually lies in the function and ultimate meaning of the paradox. Perhaps D. Alonso helps to clarify the issue: « En alguna ocasión hemos combatido, de modo demasiado rotundo, la división tradicional de la literatura del siglo XVII en 'conceptismo' y 'gongorismo'. Más modestamente diríamos hoy; debajo de lo que entendemos por gongorismo late mucho conceptismo. Pero hay tipos de 'conceptismo' que no se encuentran en el 'gongorismo' » (*Poesía española*, p. 401). Precisely the kinds of *conceptismo* that I am describing are the ones inimicable to *gongorismo* or *cultismo*.

<sup>184</sup> I do not mean to imply here that one kind of poetry is necessarily superior in aesthetic terms. The objective critic cannot afford the arrogance of a poet.

Montesinos is quite severe in judging *Burguillos*:

...los resultados difieren considerablemente de un soneto a otro. El chiste rebuscado y mantenido constantemente hace muchos intolerables. Pero aquella frescura que mantuvo fecundos los últimos años de la vida del poeta produjo otros lindísimos, y el asombro que causan hace olvidar aquellas desagrabables impresiones... Detalles de exquisita finura nos compensan de la perfecta, marmórea, a veces académica frialdad en que la obra de Lope se termina. Los encontramos hasta en incorrectas poesías de circunstancias...

La gracia chispeante de algunos de los dedicados a Juana indemniza también de otras pesadeces... Las moralidades, de tono más ligero que las que encontramos en *La Circe* o en *El laurel de Apolo*, suelen resolverse en máximas bastante vulgares (p. 160).

One can grant that some of Tomé's word games are overly precious, yet the wit is rarely gratuitous. Actually, humor makes for the artistic unity of this *canzoniere*. The particular nature of *Burguillos*' parodies, caricature portrayals, conceptist technique, and comic earthy love is due to this delightfully whimsical quality. The sonnet-cycle is worthy of comparison to the *Rimas humanas* and *Rimas sacras*.

The *Rimas humanas*, with their serious romantic overtones, revealed Lope as master of courtly-Petrarchan poetry. The *Rimas sacras*, in their mood of Christian disillusionment, presented Lope as master of Petrarchan confession and meditation. *Burguillos*, through its burlesque undertones, shows Lope as master of anti-Petrarchan and anti-Gongorist verse. Sublimated Eros, Agape, and Eros «en cueros» are inseparable in Lope's *corpus poeticum*. All three, as profoundly human creations, can inspire fine works of art. That Lope could embrace each one attests to his fascinating complexity as a man and his marvellous richness as a poet.

JUSTIN VITIELLO

#### LIST OF ABBREVIATIONS OF JOURNALS CITED

- ACFr = «Annuaire du Collège de France»  
 BBMP = «Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo»  
 BH = «Bulletin Hispanique»  
 BSpS = «Bulletin of Spanish Studies»  
 HR = «Hispanic Review»  
 LanM = «Les Langues modernes»  
 MLN = «Modern Language Notes»  
 NRFH = «Nueva Revista de Filología Hispánica»  
 RF = «Romanische Forschungen»  
 RFE = «Revista de Filología Española»  
 RFH = «Revista de Filología Hispánica»  
 RH = «Revue hispanique»  
 RHL = «Revue d'histoire littéraire de la France»  
 RLC = «Revue de littérature comparée»  
 RPh = «Romance Philology»  
 SP = «Studies in Philology»  
 Torre = «La Torre»  
 UCPMP = «University of California Publications in Modern Philology»  
 ZRP = «Zeitschrift für romanische Philologie»



## TONOS Y MOTIVOS PASCOLIANOS EN LEOPOLDO LUGONES

En 1917, cuando apareció *El libro de los paisajes*, el « numen caprichoso » de Lugones había cambiado ya reiteradamente registro. Primero fue el ardoroso clamor de *Las montañas del oro*; después vinieron las imágenes estudiadamente elegantes de *Los crepúsculos del jardín*, la intencionada extravagancia del *Lunario sentimental*, la noble celebración de las *Odas seculares*, el remanso intimista de *El libro fiel*. En cada poemario lucía un matiz diverso de la irisada sensibilidad lugoniana, pero en cada uno podía también discernirse, clara, la huella de los maestros frecuentados con una sed de conocimiento y de goce que todos sus críticos debieron subrayar, algunos para encarecer las deudas contraídas, otros, menos polémicos, para admirar la innegable ductilidad de su talento.

Si se ordenan esas fuentes en la puntual rapidez de una nómina, como lo hizo Carlos Obligado<sup>1</sup>, será forzoso que el ánimo vacile entre el asombro y la alarma. Más allá de la descontada lección de Darío, se juzgan manifiestos los ecos de Hugo, Whitman, Poe, Baudelaire, acaso Byron, Verlaine, Samain, Banville, Lafcargue... Las palabras se vuelven cautas sólo para añadir una más, a tan copiosas influencias: « Adújose también a Pascoli con referencia al Lugones bucólico de los *Paisajes*, y creo que no sin relativa razón... »<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Carlos Obligado, *La cueva del fósil*, Buenos Aires, Librería y Editorial « La Facultad », 1927, p. 227.

<sup>2</sup> Carlos Obligado, *ibidem*. También Pedro Miguel Obligado, en su estudio sobre *La vida y la obra de Leopoldo Lugones*, cita a Pascoli únicamente para atribuirle una paralela predilección temática: « La descripción de estos pájaros, por su belleza y exactitud es, sin duda, única en nuestra lengua; y sólo algún poeta, como Pascoli,... se dió a labor semejante ». Leopoldo Lugones, *Obras poéticas completas*, con prólogo de Pedro Miguel Obligado, Madrid, Ed. Aguilar, 1948, p. 31.

Es probable, en cambio, que el grande lírico italiano haya sido, por casi una década, una de las voces más asiduamente interrogadas por el poeta argentino.

Sería vano pretender ahora dibujar el camino cierto por donde llegó a Lugones el mensaje del cantor de Castelvechio, y discernir el interés preciso que lo acercó a su obra profunda y melodiosa. Quizá la fama de Carducci, vasta en la Argentina finisecular, pudo extender su luz hasta revelar al discípulo que, con acentos inéditos, demarcó pronto su mundo inconfundible; quizá contribuyó a señalarlo la explícita convicción del prestigioso D'Annunzio, que exaltó en Pascoli al mayor poeta de Italia después de Petrarca. Pero, fueran estas u otras las vías, lo seguro es que hacia 1908, cuando Lugones meditaba sus loas a la patria y reanimaba en contacto con las *Geórgicas* virgilianas las imágenes agrestes de su primera juventud, descubrió en el autor de los *Poemetti* un artista congenial, y desde entonces gustó, junto a los versos del mayor poeta de Roma, los que *l'ultimo figlio di Virgilio*<sup>3</sup> había sabido plasmar con su amor intenso por la vida campesina, por sus protagonistas humildes y sus hábitos venerables como un rito.

Otras afinidades debieron robustecer después el iniciado ascendente. Alguna vez confesó Lugones que «si no temiera hacer una frase decorativa, diría que *su* Santísima Trinidad intelectual la formaban Homero, Dante, y Hugo»<sup>4</sup>. Y a través de los *Poemi conviviali*, publicados en 1904, no sólo pudo conocer a un enamorado de la Grecia clásica, penetrado de su cultura hasta revivirla con la naturalidad de un contemporáneo, sino a un vate capaz de recrear los mitos homéricos y de prolongar su hechizo, sea que en *La cetra d'Achille* rememorara los momentos postreros del héroe de la *Ilíada*, sea que en *L'ultimo viaggio* imaginase la aventura suprema del ingenioso Ulises<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Gabriele D'Annunzio, *Il commiato*, en *Alcyone (Poesie, Teatro, Prose)*, Milano-Napoli, Ed. Riccardo Ricciardi, 1966, p. 388.

<sup>4</sup> Respuesta de Leopoldo Lugones a la *Encuesta sobre la influencia italiana en nuestra cultura*, publicada en la Revista «Nosotros», n. 225-226, febrero-marzo 1928, p. 190.

<sup>5</sup> Entre los libros de Lugones, que se conservan en parte en la Biblioteca del Maestro del Consejo Nacional de Educación, se halla un ejemplar de los *Poemi*

Y también — lo aludían precisamente las palabras liminares de los *Poemi* — Pascoli había sostenido, deslumbrado por un arte cimeria, otra larga y grata fatiga: la del estudio e interpretación de la *Commedia*. Los tres volúmenes en que expuso su ciencia sutil y segura, su exégesis minuciosa y nueva, no hallaron demasiados consensos entre los dantistas de profesión; pero Lugones pudo leer en el prefacio-dedicatoria al fundador del *Convito* las palabras con que el poeta romañolo proclamaba el valor de *Minerva oscura*, de *Sotto il velame* y *La mirabile visione*. Vibrantes de firme osadía, esas expresiones eran a propósito para excitar la fértil curiosidad de libros y teorías del poeta cordobés: *Io morrò: quelli no. Così spero, così so: la mia tomba non sarà silenziosa. Il Genio di nostra gente, Dante, la additerà ai suoi figli*<sup>6</sup>.

Algunas señales denotan que la frecuentación de la obra pascoliana se hizo en Lugones admirativa, perseverante. En las primeras *Odas seculares*, el tono alzado y augural, la animación de aguas y montes, la celebrante evocación del pasado, tienen memorias de los endecasílabos solemnes del *Inno a Roma*, tanto como en la *Oda a los ganados y a las mieses* esa discursividad, ese tono de afectuosa confianza, ese dibujo que ciñe con prolija verdad el paisaje, sus habitantes y labores, procuran emular la rústica virtud de *La sementa*, de *L'accestire* o de *La mietitura*. Y cuando cambiaron los estímulos del canto, y Lugones pasó de la exaltación de su tierra a la alabanza de su intimidad más repuesta, si dejó que en *El libro fiel* triunfaran las sugerencias verlainianas, la delicadeza de ciertas composiciones, que Bonet calificó de «casi oníricas»<sup>7</sup>, recuerda espontáneamente la trama impalpable de poemas como *La baia tranquilla* o *La tessitrice*.

Después, en 1915, durante el ciclo de conferencias sobre Historia del Arte que dictó en la Universidad de La Plata, Lugones proclamó a Pascoli «uno de los mayores poetas de Italia» y «su autor pre-

*conviviali*, y además uno de *Myricae*, de los *Primi Poemetti*, del *Inno a Roma* y de los *Nuovi Poemetti*.

<sup>6</sup> Giovanni Pascoli, *Prefazione* a los *Poemi conviviali (Poesie)*, Milano, Ed. Mondadori, 1944, p. 683.

<sup>7</sup> Carmelo M. Bonet, *Leopoldo Lugones*, en la Revista «Nosotros», 2ª época, año III, n. 26-28, marzo-julio 1938, p. 135.



ferido»<sup>8</sup>. Para apoyar sus concepciones estéticas, en efecto, a ningún poeta acudió con la frecuencia con que se acerca al teorizador de *Il fanciullino*, de quien lee y comenta una veintena de líricas en versiones que no se atreven a prescindir del texto originario, pues una traducción cabal — deplora — « está fuera de su alcance ». De pronto lo seducen los breves encantamientos de *Myricae*, sus vuelos mórbidos o festivos, como en *Alba* o *Nevicata*; de pronto encarece la justeza pascoliana para fijar los espectáculos naturales con un impresionismo que volatiliza los datos concretos y en seguida se tiñe de nostalgia, como en *Piano e monte* y *Paese notturno*; o elige *La calandria* para dar una muestra sorprendente de lenguaje que se funde en melodías; o señala en *Il transito* imágenes de levedad extrema, que se circundan de anchas aureolas alusivas...

Era el tiempo en que preparaba *El libro de los paisajes*: y aunque también aquí, como en sus cancioneros anteriores, se turnan resonancias plurales, la voz de Pascoli impregna secretamente toda la colección, y aflora a menudo para insinuar una perspectiva, decidir una cadencia, dictar una estructura.

No se trataba, sin embargo, de analogías hondas, de encuentros en la zona de la subjetividad lírica, de la trascendencia obligatoria para toda grande poesía. La sensibilidad umbrátil y movilísima de Pascoli, capaz de percibir los más secretos vínculos entre los seres y las cosas, abierta a las vastedades cósmicas e inclinada hacia las criaturas ínfimas, es don extraño a Lugones, habilísimo artista, « cincelador en oro fino », como lo definió Darío, pero « de gracia pesada »<sup>9</sup>. Entre ellos, los contactos de temperamento y vocación debían por fuerza reducirse a aspectos de la común inquietud formal: ambos comparten esa disposición de la fantasía que se deja seducir y como encandilar por los detalles de las cosas, por el análisis de los particulares, que en Pascoli acaban asumiendo significaciones inesperadas; y atrae a ambos el experimentalismo, la aventura de romper los viejos calcos, el ensayo incesante y abiga-

<sup>8</sup> Leopoldo Lugones, Carta al Director de « La Patria degli Italiani », del 4 julio 1916, en *Mi beligerancia*, Buenos Aires, Otero y García Editores, 1917, p. 146.

<sup>9</sup> Rubén Darío, *Un poeta socialista: Leopoldo Lugones*, en la Revista « Nosotros », 2ª época, año III, n. 26-28, mayo-julio 1938, p. 128.

rrado de nuevas posibilidades de expresión. Por eso, la estela que marcó en *El libro de los paisajes* el magisterio de Pascoli remite especialmente a las colecciones líricas donde esas tendencias del italiano se explayan en un libre juego de invenciones léxicas y sintácticas, de pruebas musicales: *Myricae*, los *Primi* y los *Nuovi poemetti*, *Canti di Castelvecchio*.

Las reminiscencias, incluso la aceptación de soluciones, se dan en múltiples planos. Un esquema típico de *Myricae*, reiterado en los ciclos de *La finestra illuminata*, de *Le pene del poeta*, de *L'ultima passeggiata*, y que los *Poemetti* retoman para enmarcar las estampas de su idilio campestre — la breve sucesión de tercetos endecasílabos que se cierra con un cuarteto —, es fielmente calcado, incluso en la combinación de las rimas, en *La violeta solitaria*, en *Alba*, en *Tarde*. Alguna vez es el comienzo feliz de un verso, o una imagen que consigue infundir vibraciones y matices a un albor uniforme:

Nevica: l'aria brulica di bianco;  
la terra è bianca: neve sopra neve<sup>10</sup>.

la que procura conservar su sugestión en el molde nuevo:

Nevó y sobre la tierra descendió blandamente  
cuajando en la nevada su luz el cielo en flor<sup>11</sup>.

O bien un ritmo ágil y cantarino, como el inicial de *Alba festiva*:

Che hanno le campane  
che squillano vicine,  
che ronzano lontane?

busca transcribirse en *Repique matinal*:

Prolonga la campana  
su loa matutina,  
con la calma, vecina,  
con el viento, lejana,

sólo que Lugones se embriaga con la fácil sonoridad, y la alarga

<sup>10</sup> Giovanni Pascoli, *Nevicata*, en *Myricae* (*Poemi*, ed. cit., p. 111).

<sup>11</sup> Leopoldo Lugones, *Nieve florida* (*Obras poéticas completas*, ed. cit., p. 538).

trivialmente, ajeno a la fina modulación de Pascoli que matiza y ennoblece su armonía al enlazarla a más graves veneros:

... L'onda  
pende dal ciel, tranquilla.  
Ma voce più profonda  
sotto l'amor rimbomba,  
par che al desio risponda:  
la voce della tomba<sup>12</sup>.

Ya ha sido señalado en los *Paisajes* el uso de adjetivos sinestésicos, « al modo de Baudelaire », con el designio de allegar una prueba de su filiación modernista<sup>13</sup>. Pero realmente no es necesario conjeturar una deuda más con parnasianos o simbolistas en acercamientos como:

Con irritados cobres se colora...<sup>14</sup>,  
Ambarina acritud de retama ...<sup>15</sup>,  
En acerbos azules se evapora ...<sup>16</sup>,

pues uno de los declarados atractivos de Pascoli consistía, para Lugones, en encontrar sus páginas consteladas de rasgos afines:

... abbandoni  
su l'omero il pallor muto del viso<sup>17</sup>;  
Lontano io vidi voi chiamar con mite  
solco d'odore ...<sup>18</sup>;  
... e il suono  
sparse per tutto un vago odor cilestre<sup>19</sup>,

<sup>12</sup> Giovanni Pascoli, *Alba festiva*, en *Myricae* (Poesie, ed. cit., p. 12).

<sup>13</sup> Carmelo M. Bonet, *Leopoldo Lugones*, en loc. cit., p. 135. También Juan Carlos Ghiano estima que *El libro de los paisajes* se cuenta entre « lo más decididamente modernistas de la obra lugoniana » (Juan Carlos Ghiano, *Lugones escritor*, Buenos Aires, Ed. Raigal, 1955, p. 71).

<sup>14</sup> Leopoldo Lugones, *El oriente* (Obras poéticas completas, ed. cit., p. 539).

<sup>15</sup> Leopoldo Lugones, *Plenitud invernal* (Obras poéticas completas, ed. cit., p. 541).

<sup>16</sup> Leopoldo Lugones, *El oriente* (Obras poéticas completas, ed. cit., p. 539).

<sup>17</sup> Giovanni Pascoli, *L'aquilone*, en *Primi poemetti* (Poesie, ed. cit., p. 204).

<sup>18</sup> Giovanni Pascoli, *La grande aspirazione*, en *Primi poemetti* (Poesie, ed. cit., p. 236).

<sup>19</sup> Giovanni Pascoli, *Il solitario*, en *Nuovi poemetti* (Poesie, ed. cit., p. 844).

y aun de más complejas y nuevas impresiones:

L'aria soffiava luce di baleni  
silenziosi ...<sup>20</sup>,  
... già lí fuori  
impallidiva il vasto urlío del giorno<sup>21</sup>,  
... dall'alto gli astri  
pioveano muti con un guizzo d'oro<sup>22</sup>,

que estimulaban con muestras espléndidas su búsqueda incansable de metáforas.

En cuanto al manojito de *Alas*, tan largamente celebrado, es evidente que resuena como un eco de *La fiorita*, el grupo de cantos que abre los *Nuovi poemetti* y en los que Pascoli fijó el color y la voz de los pájaros que, desde los bosques del cercano Apenino, venían a hacer más deleitoso su retiro agreste. El poeta los mira revolar entre los álamos y los alisos, las encinas y los castaños; los ve asistir al esfuerzo de los hombres, espiar la siega, acompañar las jornadas operosas, participar alegres de la cosecha. Y entrelaza los vuelos, los trinos, los silbidos de la alondra, del petirrojo y el ruiseñor, de la curruca, las golondrinas, el cuclillo, los paros, al florecer de los setos, a la charla de las mujeres que hilan, al ruido de las podaderas, a los gritos incitadores de los bueyes enjugados...

Lugones quiso someter su arte mimética a la prueba de repetir la prodigiosa musicalidad, la trasparente coloración de esos himnos gozosos, y tradujo *La calandria*. Después aludió a lo arduo del intento: « La versión me opuso dificultades casi desesperantes al buscar el equivalente de sus expresiones tan soberbiamente concisas; como si fueran latinas »<sup>23</sup>. Pero cuando decidió figurar en el ritmo los pájaros pampeanos, y perfilar su mundo locuaz y encantador, las excelencias del modelo fueron acicate para su habilidad pictórica y para tentar los recursos que Pascoli concibe con tan lúcida eficacia.

<sup>20</sup> Giovanni Pascoli, *Digitale purpurea*, en *Primi poemetti* (Poesie, ed. cit., p. 196).

<sup>21</sup> Giovanni Pascoli, *Anticelo*, en *Poemi conviviali* (Poesie, ed. cit., p. 707).

<sup>22</sup> Giovanni Pascoli, *Il poeta degli iloti*, en *Poemi conviviali* (Poesie, ed. cit., p. 767).

<sup>23</sup> Leopoldo Lugones, Carta al Director de « La Patria degli Italiani », cit.



La onomatopeya era uno de esos medios, que a veces inauguraba la composición, como si el poeta cediera la iniciativa a una pura voz de la naturaleza:

*Scilp*: i passeri neri su lo spalto  
corrono, molleggiando ...<sup>24</sup>  
*Finch* ... finché nel cielo volai,  
*finch* ... finch'ebbi il nido sul moro ...<sup>25</sup>;

otras en cambio quedaba como última nota, la más aguda, en el ritmo ascendente diseñado por la estrofa:

Viene il verno. Nella tua voce  
c'è il verno tutt'arido e tecco.  
Tu somigli un guscio di noce,  
che ruzzola con rumor secco.  
T'ha insegnato il breve tuo trillo  
con l'elitre tremule il grillo ...  
*tr trr trr terit tirit* ...<sup>26</sup>;

otras, en fin, se alternaba al lenguaje del hombre, se mezclaba con él fraternamente:

Il pennato porto, ché odo  
già la prima voce del cucco ...  
*cu ... cu ...* io rispondo a suo modo:  
mi dice ch'io cucchi, e sí, cucco<sup>27</sup>.

Lugones acogió cada una de estas indicaciones:

Tic-tic ... tic-tic-tic- ... Y en el pío  
que tritura fantástica miga  
gime ya la miseria del frío<sup>28</sup>;  
La medianoche, sobre la montaña,  
trasluce como una uva un torvo azul ...

<sup>24</sup> Giovanni Pascoli, *Dialogo*, en *Myricae* (Poesie, ed. cit., p. 54).

<sup>25</sup> Giovanni Pascoli, *Il fringuello cieco*, en *Canti di Castelvecchio* (Poesie, ed. cit., p. 1051).

<sup>26</sup> Giovanni Pascoli, *L'uccellino del freddo*, en *Canti di Castelvecchio* (Poesie, ed. cit., p. 983).

<sup>27</sup> Giovanni Pascoli, *La vite*, en *Canti di Castelvecchio* (Poesie, ed. cit., p. 1042).

<sup>28</sup> Leopoldo Lugones, *Pajaritos de invierno* (Obras poéticas completas, ed. cit., p. 538).

Más lóbrego el ramaje se enmaraña...  
Y en un gemido de dulzura extraña  
llora la selva: Ar ... rra, cu-cu, cu-cu ...<sup>29</sup>;  
En la honda siesta de llama,  
o en el crepúsculo frío,  
su *curi* ... *curi qui quío* ...  
alegra la áspera rama<sup>30</sup>.

También el sonriente gesto de Pascoli que, en su afectuosa atención, discernía mensajes o avisos en el grito de sus amigos alados:

La cincia è come te, di bosco:  
sa che pane non hai più.  
Va dove n'ha rimesso il Tosco:  
*tient' a su! tient' a su! tient' a su!*<sup>31</sup>,

se espeja en la estrofa lugoniana, dócil al modelo hasta en el sabor popular de la transcripción:

En la punta del chopo (tan alta  
que se azula), con súbito afán  
que su grito clarísimo exalta,  
pide a Juan ¡Pito, Juan! ¡Pito, Juan!<sup>32</sup>.

No basta. Con su asombrosa gracia verbal, Pascoli supo calcar en su verso gorjeos, y chirridos, y arrullos, tejiendo con ellos las frescas imágenes que aprisionan la huidiza elegancia del ave:

Viene il freddo. Giri per dirlo  
tu, sgricciolo, intorno le siepi;  
e sentire fai nel tuo zirlo  
lo strido di gelo che crepi.  
Il suo trillo sembra la brina  
che sgrigiola, il vetro che incrina ...<sup>33</sup>,

<sup>29</sup> Leopoldo Lugones, *El aracucú* (Obras poéticas completas, ed. cit., p. 601).

<sup>30</sup> Leopoldo Lugones, *El chingolo* (Obras poéticas completas, ed. cit., p. 581).

<sup>31</sup> Giovanni Pascoli, *La partenza del boscaiolo*, en *Canti di Castelvecchio* (Poesie, ed. cit., p. 982).

<sup>32</sup> Leopoldo Lugones, *El pito-Juan* (Obras poéticas completas, ed. cit., p. 591).

<sup>33</sup> Giovanni Pascoli, *L'uccellino del freddo*, en *Canti di Castelvecchio* (Poesie, ed. cit., p. 983).

y Lugones se esmera por seguirlo, y obtener también para su canto el ornato de las armonías imitativas. Es innegable que en ocasiones lo consigue, como en *El zorzal*, o en *El jilguero*, cuyo momento más feliz tiene justamente en *L'uccellino del freddo* su clara premisa:

Canta, y al son peregrino  
de su garganta amarilla,  
trigo nuevo de la trilla  
tritura el vidrio del trino;

pero otras veces el entusiasmo de la emulación, haciéndose indiscreto, lo lleva a abusos estériles por inexpresivos, como en

Oro de loro que es tesoro ...<sup>34</sup>.

Será interesante, en fin, notar cuántas reminiscencias pascolianas se han entretreído en *Salmo pluvial*, la página más celebrada, y quizá la más valiosa, de *El libro de los paisajes*. En primer lugar, esas pausas que ritman la lírica descripción del aguacero, mucho más que a recuerdos de Hugo<sup>35</sup>, remiten casi literalmente a las estampas sucesivas de *Myricae: Tormenta, Pioggia, Dopo l'acquazzone*<sup>36</sup>. Y también las imágenes, y los vocablos que se articulan con sonos fragorosos o apacibles, tienen presentes no sólo los breves poemas de *In campagna* y *Tristezza*, donde se apunta una análoga turbación del paisaje, sino los instantes que en *Primi poemetti* la trasuntan con una alegoría, con un estremecimiento de zozobra.

Del trueno que multiplica su retumbo en la cóncava lobreguez del cielo Pascoli había dicho, con plástica imagen sonora:

... e il tuono rotolò di grotta a grotta<sup>37</sup>,

o también, cuando la distancia se lo mudaba en confuso barboteo:

Un bubbolío lontano ...<sup>38</sup>,

<sup>34</sup> Leopoldo Lugones, *El loro (Obras poéticas completas)*, ed. cit., p. 595).

<sup>35</sup> «Según la ordenación emotiva, a lo Víctor Hugo, el poema diferencia sentimentalmente cuatro momentos del mismo paisaje». Juan Carlos Ghiano, *Lugones escritor*, cit., p. 106.

<sup>36</sup> Giovanni Pascoli, *Poesie*, ed. cit., p. 86-87.

<sup>37</sup> Giovanni Pascoli, *La notte*, en *Primi poemetti (Poesie)*, ed. cit., p. 169).

<sup>38</sup> Giovanni Pascoli, *Temporale*, en *Myricae (Poesie)*, ed. cit., p. 86).

y Lugones hace confluír en su verso ambas sugerencias, que vivifican, ligadas, los amplísimos alejandrinos del comienzo:

Èrase una caverna de agua sombría el cielo;  
el trueno, a la distancia, rodaba su peñón.

Los fáciles paralelismos se suceden después. Si Pascoli ve, en la luz espectral de la cerrazón,

... la terra ansante, lívida, in sussulto<sup>39</sup>,

Lugones lo parafrasea:

sobre la tierra atónita cayó un pavor mortal;

y si Pascoli transcribe el estrépito del trueno con impresiones de desmoronamiento, con verbos que recorren todos los grados del estruendo:

... a un tratto, col fragor d'arduo dirupo  
che frana, il tuono rimbombò di schianto,  
rimbombò, rimbalzò, rotolò cupo ...<sup>40</sup>,

Lugones se esmera por irle en pos:

y el firmamento entero se desplomó en un rayo  
como un inmenso techo de hierro y de cristal.

Los hilos de la lluvia son varillas agudamente vibrantes en la fantasía pascoliana:

Nella notte scrosciò, venne dirotta  
la pioggia, a striscie stridule infinite ...<sup>41</sup>,

y el *Salmo* acoge la metáfora, le suma pormenores:

... un mimbreral vibrante fue el chubasco violento  
que plantaba sus líquidas varillas al trasluz ...;

el seco y súbito estampido del trueno resuena en *La notte* como un disparo:

<sup>39</sup> Giovanni Pascoli, *Il lampo*, en *Myricae (Poesie)*, ed. cit., p. 108).

<sup>40</sup> Giovanni Pascoli, *Il tuono*, en *Myricae (Poesie)*, ed. cit., p. 108).

<sup>41</sup> Giovanni Pascoli, *La notte*, en *Primi poemetti (Poesie)*, ed. cit., p. 169).



... ed ecco  
pronto all'orecchio risonar lo sparo <sup>42</sup>,

y Lugones concuerda, en precisa correspondencia:

... descerrajando al paso su pródigo arcabuz.

Para borrar la inquietud y el pasajero desorden, Pascoli reanuda el coro de las voces campestres y difunde sobre las cosas la dorada claridad de la bonanza:

Poi fra il cantare delle raganelle  
guizzò sui campi un raggio lungo e giallo <sup>43</sup>,

y también la visión de Lugones se cierra con una armonía de luz y de sonidos:

... transparente y dorada bajo un rayo de sol.  
... Cristalina delicia del trino del jilguero ...

Se trata, por cierto, de coincidencias temáticas y formales. Sobre un buscador de expresiones justas y raras, de brillos y sonoridades, de imprevistos tropos, la esencia delicada y trascendente de la poesía pascoliana — repetimos —, su música recóndita, su mundo celosamente recintado donde sólo se oyen

rumor di fronde, cinguettio d'uccelli,  
risa di donne, strepito di mare <sup>44</sup>,

no podían despertar ecos insistentes, tal vez no lograran siquiera ser penetrados. Por eso, después de *El libro de los paisajes*, tras el fructuoso deslumbramiento por el autor de *Myricae*, Lugones se volvió a otras fuentes que apagasen su incansable solicitud de estímulos nuevos, y los volúmenes sucesivos denotaron que su proteísmo seguía siendo ágil, vigoroso; aunque, tal vez, fue ese prevalente gusto retórico el que le vedó construirse un universo intransferible, el que le

<sup>42</sup> Giovanni Pascoli, *La notte*, en *Primi poemetti* (Poe. ie, ed. cit., p. 170).

<sup>43</sup> Giovanni Pascoli, *Pioggia*, en *Myricae* (Poesie, ed. cit., p. 87).

<sup>44</sup> Giovanni Pascoli, *Romagna*, en *Myricae* (Poesie, ed. cit., p. 23).

impidió, a diferencia de Pascoli, inclinarse pensativo y humilde ante el misterio, contemplar

delle cose l'ombra lunga, immensa,

y hacerse capaz de proferir como él, perdurables,

parole degne dei silenzi opachi <sup>45</sup>.

ALMA NOVELLA MARANI

<sup>45</sup> Giovanni Pascoli, *Il cieco di Chio*, en *Poemi conviviali* (Poesie, ed. cit., p. 690-693).

*Schede per il sebastianismo letterario: la prima metà dell'Ottocento*

Dopo la feconda stagione del dominio filippino, in cui apparvero numerose in Portogallo le opere 'autonomiste' ispirate a Sebastiano<sup>1</sup>, tale filone sembra chiudersi nelle costruzioni politico-utopistiche del Vieira, riapparendo soltanto — e con forti connotazioni di ambiguità — alla fine del primo cinquantennio ottocentesco, col *Frei Luís de Sousa* del Garrett<sup>2</sup>.

Vero è che prima di questo lavoro, considerato la matrice e il culmine di un nuovo modo di affrontare letterariamente il tema messianico, è stato indicato qualche titolo in funzione di precedente cronologico: ma l'accento, esclusivamente del Prado Coelho<sup>3</sup>, non ha avuto eco in altri studi specifici<sup>4</sup>.

In realtà nel teatro preromantico — o tardoilluminista: anche in questo caso le indicazioni si rivelano carenti<sup>5</sup> — ben due opere, entrambe uscite a Lisbona nel 1817<sup>6</sup>, prendono il nome dal re di

<sup>1</sup> Cf. i capp. 4<sup>o</sup>-8<sup>o</sup> di H. Cidade, *A literatura autonomista sob os Filipes*, Lisboa, s.d.

<sup>2</sup> Da ultimo, sull'argomento, V. E. Melillo Reali, *Garrett e i miti del sebastianismo*, in AION-SR XII 1970, pp. 127-146.

<sup>3</sup> « Tomás António dos Santos e Silva compôs uma tragédia, *El-Rei Sebastião em África*, dada à estampa em 1817, um año após a morte do autor », J. do Prado Coelho, *Dicionário de Literatura*, s.v. *Sebastião (Dom) e o sebastianismo*, Porto 1971.

<sup>4</sup> Si veda, per tutti, la raccolta di A. Machado Pires, *D. Sebastião e o Encoberto*, Lisboa 1971.

<sup>5</sup> Th. Braga, *Historia do theatro portuguez no seculo XIX*, Porto 1871: « Ao anno de 1817 pertence a tragedia *El-Rei Dom Sebastião em Africa*, de Thomaz Antonio dos Santos Silva; este neo árcade exagerou todos os defeitos da metrificacão (...) » (p. 63); « N'este mesmo anno de 1817 publicou Manoel Caetano Pimenta de Aguiar, a tragedia *D. Sebastião em Africa*, aonde domina a regra das exposições das tragedias francezas (...) » (p. 64).

<sup>6</sup> Il Braga, contraddicendosi, indica poi per la tragedia dell'Aguiar la data del 1819 (a p. 70 dell'op. cit. e nel repertorio di p. 293).



Alcácer Quibir. Ad esse fa seguito un « romance-poema » del 1839 e un « romance histórico » stampato nel '47 ma dichiaratamente composto cinque anni prima, contemporaneamente quindi al dramma garrettiano. Nulla togliendo alla singolarità dell'operazione sebastianista 'imposta' dal *F.L.d.F.* alla cultura lusitana, questi lavori ci sembrano comunque interessanti per una definizione del retroterra storico-letterario da cui il Garrett può aver tratto qualche parziale spunto: non di 'fonti' si tratterà naturalmente, ma piuttosto di tasselli per ricostruire un ancora indefinito contesto.

*El-Rei Dom Sebastião em Africa - Tragedia em 5 actos-seu author Thomaz Antonio Dos Santos e Silva. Lisboa, Tip. Rollandiana, 1817.*

I reali protagonisti della vicenda africana sono senz'altro i mori (Zulima, Xarife, Maluco, Abdequir), afflitti da contraddizioni moralistico-sentimentali su cui Alcácer Quibir interviene come deus ex machina catartico. Sebastiano simbolizza goffamente D. João VI, evidente obiettivo polemico del lavoro: nel I atto esprime infatti l'intenzione di visitare il Nuovo Mondo (« Para avistar-me com Heróes amigos... »), e quando infine scompare nel combattimento la sua fine è così commentata da dom António (il « Prior do Crato ») e dal nobile Jayme:

« Ant. — Oh Ceos, que nuvem / De repente o cercou!

Jayme — Mas se distingue (..)

Ant. — Summio-se emfim!

Jayme — E Portugal com Elle! (...)

D'hoje aprendei: q'á dessolada Terra / Praga não póde vir, q'igualle a Guerra ».

Anche la tragedia di Manuel Caetano Pimenta de Aguiar (*Dom Sebastião em Africa*, Lisboa, Imprensa Regia, 1817) porta in primo piano i vincitori pagani (Zolima, Abdelmelec, Hamed), mentre il re portoghese vi appare in preda a poco esemplari oscillazioni fra audacia, rimorsi, prudenza e superbia.

E il messaggio finale del lavoro è affidato al monarca Hamed, che alla conclusione della battaglia rimanda liberi i portoghesi ribadendo loro « Que a paz he preferivel a conquistas / Que suggere a

ambição, e que hum Monarcha / Só he grande e feliz, quando he amado ».

Questi due tentativi d'intervento letterario nella stagnante realtà del Portogallo nel 1817 — quando il re si tratteneva in Brasile a nove anni dall'invasione napoleonica e Lisbona soffriva la dittatura militare di Beresford, che proprio in quell'anno portava avanti più crude azioni repressive<sup>7</sup> — possono dunque ragionevolmente inserirsi in un filone libertario (e repubblicano?) a cui non appare estranea l'influenza volterriana.

Alla polemica contro D. João VI si contrappone infatti l'esaltazione della più giusta civiltà dei pagani, nella linea ideologica della *Zaira* e dell'*Alzira*, conosciute e recepite dall'intellettualità portoghese preromantica<sup>8</sup>.

*D. Sebastião o Encuberto, Romance-Poema* uscito anonimo a Lisbona nel 1839, ma attribuito ad Antonio Augusto Correa de Lacerda<sup>9</sup>, fonde invece l'elemento pagano con la tradizione sebastianista, attribuendo al re portoghese una romantica passione per la mora Zilla. L'autore, pensoso di problemi filologici (nella prefazione disquisisce sulle caratteristiche classico/romantiche dell'opera, e sulla necessità di riformare l'ortografia, tornando ai modelli latini), con una disinvolta operazione di *contaminatio* usa il tema per attaccare la situazione a lui contemporanea (« Portugal, Portugal! acórda! emtôrno / Férreos rojam com estridor per terra / Grilhões centúplos d'imbeciz tyranos », grida Sebastiano nel canto III) e per riattivare le speranze nell'*Encoberto*: « E alguem que o vira no solar paterno, affirmou ser o rei dos portugueses! (...) E na cinérea bruma, ha inda agóra / Quem, afferrando as vistas anhelantes, / Espére, como a heróe da Caledonia, / Vêr-lhe surgir do nebuloso

<sup>7</sup> Cf. Th. Braga, cit., pp. 10-11; V. de Sá, *A crise do liberalismo e as primeiras manifestações das ideias socialistas em Portugal*, trad. port. Lisboa 1969, p. 60.

<sup>8</sup> Sull'argomento, cf. E. Reali, *Il 'meio Albuquerque' di Almeida Garrett*, in *AION-SR*. VIII 1966, pp. 71-82; O. Milheiro Caldas Paiva Monteiro, *A formação de Almeida Garrett*, v. I, Coimbra 1971.

<sup>9</sup> L'indicazione è segnata a matita, nella prima pagina dell'esemplare alla Biblioteca Nacional de Lisboa.

alcaçar / A egregia magestade, apregoando: / Sou Dom Sebastião Encuberto!», c. V, fin..

Se il Correa de Lacerda reagisce messianicamente all'eccidio del Rossio perpetrato nel marzo del '38 dai settembristi di Sá da Bandeira contro le milizie popolari che rappresentavano l'ala più radicale dei vecchi costituzionalisti, il *Dom Sebastião, Romance histórico em seis cantos, e outras poezias por um anonymo*, Porto 1847 assume, e con violenza, posizioni ben più nette<sup>10</sup>.

Nella prefazione l'anonimo portoghese dice di aver composto l'opera nel '42, e di dedicarla « al popolo, contro tutti gli imbecilli, Sebastiano compreso ». La fine del re, che non appare qui in contatto con i mori, ma è usato per continui attacchi allusivi (« Foi um Rei mancebo, e louco, / Que o fanatismo cegou » p. 10; « Bem peor que fome, e peste / He ter despótico Rei » p. 11), viene lapidariamente descritta al canto V: « Irado vai, cego, insano / El-Rei D. Sebastião / Até que desaparece / Entre a inimiga multidão ».

Le due date del « romance » storico sono indicative di due situazioni critiche per il Portogallo: nel '42 si era effettuata la svolta conservatrice che culminò col governo di Costa Cabral, mentre il '47 vede il nuovo intervento armato degli inglesi dopo la rivolta popolare nel Minho e la formazione a Porto di una « Junta Provisória do Governo » in chiara opposizione al potere centrale di D.a Maria II e del Cabral.

Ci sembra dunque che anche per la prima metà dell'Ottocento si possa parlare dell'esistenza di opere letterarie variamente ispirate a Sebastiano: i diversi aspetti con cui si presenta il personaggio riflettono in modo abbastanza immediato i successivi momenti storici che ne hanno sollecitato la non occasionale ricomparsa.

ERILDE MELILLO REALI

<sup>10</sup> Per una definizione delle vicende portoghesi fra le due date, cf. V. de Sá, cit., pp. 190-200 e pp. 271-302.

Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana - VII - GRAV-ING*. Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1972, pp. 1086.

« Nel corso della preparazione del presente volume, il 14 agosto 1971, è morto a Napoli Salvatore Battaglia: nell'inclinarci ancora una volta alla Sua venerata memoria, riconfermiamo a tutti coloro che ci hanno sin qui seguito il nostro tassativo impegno di portare a termine quest'impresa, senza riscontro nella cultura italiana... Il completamento del Dizionario avverrà quindi secondo le modalità e i termini previsti, anche come nostro tributo al caro nome dello Scomparso, che attraverso queste pagine resterà perennemente vivo nella cultura italiana ».

Con questa nota della casa editrice è presentato il VII volume del *Grande dizionario della lingua italiana*, noto ormai (ed è un riconoscimento più che giusto a chi lo ha ideato, programmato e portato avanti sino al chiudersi della sua giornata terrena) come « Il Battaglia ». Stringe il cuore doversi rassegnare a prendere nota che a Salvatore Battaglia non sia stata concessa la soddisfazione di assistere al compimento di questa sua opera grandiosa, una storia della lingua italiana quale non si saprebbe dire se altre lingue ne abbiano una simile per mole e, più ancora, per criteri di sistematicità nella raccolta del materiale lessicografico, e per modernità di essi. Con Lui la morte è stata crudele: l'eccezionale regolarità dell'uscita dei volumi (progettata a distanza di un anno e mezzo ciascuno, e quest'ultimo apparso è a distanza di undici anni dal primo) Gli avrebbe ben potuto permettere tale soddisfazione; ma forse non è consentito agli uomini di statura comunque superiore cogliere frutti corrispondenti alla propria fatica.

Il VII volume conferma di fatto i pregi, oltre che i criteri, con cui l'opera era stata presentata all'inizio, nel rapporto di « definizione-testimonianza », come « l'esemplificazione degli scrittori e dei poeti che ogni volta riattualizza la parola e la restituisce alla sua integrità ».



e autenticità... E la parola vi risulta, per un verso, come semplice scheda d'anagrafe e, simultaneamente, vi assume valore biografico e personale, carico cioè di qualifiche e di esperienze». Giorgio Barberi Squarotti, succeduto al Battaglia nella direzione dell'opera, dopo di esserne stato il più stretto e fedele collaboratore dall'inizio di essa come responsabile della redazione (dalla voce «impartire» la revisione degli etimi è curata da Corrado Grassi), è l'erede di quei criteri, la cui conseguenza più visibile è il graduale progressivo procedere pari passo con il crescente ritmo di velocità della vita del nostro tempo anche nei riguardi del linguaggio, con un meditato e allo stesso tempo coraggioso venire incontro a un fenomeno (appunto tale velocità) che alle volte sconcerta e turba anche agli effetti delle novità del parlare e dello scrivere. Le scoperte delle scienze e della tecnica, gli approfondimenti del pensiero, l'accentuarsi stesso dei problemi della vita del singolo e della collettività, l'ansia di sempre maggiori comodità, ecc., si riflettono palesemente nel concretarsi di quest'opera monumentale, in cui si sono calate le doti singolari di cultura, di chiarezza di idee, di vitalità interiore, di buon gusto, del suo ideatore.

C'è ragionatamente da supporre che il Battaglia stesso avrebbe tenuto conto di possibili suggerimenti, da parte di uomini del mestiere e di buona volontà, per ulteriori completamenti e miglioramenti nello svolgersi e nella preparazione del suo lavoro. A uno di tali suggerimenti mette forse conto fare specifico riferimento, quello dato da Enrico Falqui («Il Tempo», 13-8-1972) al segnalare il presente volume, nei riguardi dei critici: dei critici della letteratura in senso stretto ma anche di quelli delle arti, della musica, del teatro, ecc. È parsa al Falqui opportuna una maggiore attenzione per tale categoria di scrittori, nella quale non mancano uomini degni di essere citati in un'opera di questo genere. Si può ben pensare che il fatto non fosse sfuggito a quel lettore e critico finissimo della letteratura anche del presente quale era il Battaglia, ma che per un comprensibile senso di equilibrio e di proporzioni, essendo già avanti la pubblicazione dei volumi, egli stesso pensasse a un'appendice in cui procedere fra l'altro a tale auspicabile allargamento.

Un'appendice, del resto, potrà apparire opportuna, quando quest'opera monumentale sarà compiuta, anche per altri motivi, primo fra tutti l'incidenza, anche sul lessico di una lingua, appunto del vertiginoso accelerarsi del ritmo di tutto ciò che costituisce la vita odierna dei singoli e delle collettività. E l'auspicio di tutti,

studiosi e lettori, è certamente quello che l'opera si compia con la regolarità impressale e mantenuta, fino a presentarsi al mondo italiano e non italiano della cultura come un «monumentum aere perennius» eretto a ricordo del maestro e dello studioso, dell'uomo e dell'amico, che è stato Salvatore Battaglia.

GIUSEPPE CARLO ROSSI

Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, *Istoria limbii române literare*, vol. I, De la origini pînă la începutul secolului al XIX-lea, ediția a doua, revăzută și adăugită. București, Ed. Minerva, 1971.

Fra i successi linguistici romeni degli ultimi anni un posto importante è quello del primo volume della *Istoria limbii române literare*. Apparso in una prima edizione nel 1961<sup>1</sup>, il lavoro si è immediatamente imposto per la ricchezza del materiale, per la selezione attenta e rigorosa dei dati offerti da una bibliografia imponente, per le interpretazioni obiettive ed acute.

Lo scopo degli autori è stato, ed è rimasto anche nella seconda edizione, di presentare l'evoluzione della lingua romena letteraria dalle origini alla fine del secolo XIX attraverso il contributo della letteratura storica, religiosa, artistica ecc.<sup>2</sup>

Nel presente volume alle due prefazioni (alla I ed alla II edizione) seguono le indicazioni bibliografiche generali, un'introduzione (comprendente precisazioni metodologiche) e due parti così intitolate: 1) *Epoca antica*, che studia gli inizi e lo sviluppo della lingua romena letteraria fino alla prima metà del secolo XVIII; 2) *Fase di transizione verso l'epoca moderna* (seconda metà del secolo XVIII - inizio del XIX); quest'ultima si chiude con un sottocapitolo riassuntivo dedicato all'evoluzione della lingua romena letteraria fino all'inizio del secolo XIX. Il volume contiene anche un utilissimo indice diviso in due parti: *nomi di persone e parole*.

Nella nuova edizione, riveduta ed ampliata, l'introduzione è stata integralmente ristrutturata mediante una più adeguata disposizione del materiale, e rielaborata parzialmente. Il suo autore, B. Cazacu, affronta, inoltre, tre nuovi problemi<sup>3</sup>:

<sup>1</sup> Per le due edizioni utilizziamo le seguenti sigle: *ILRP*<sup>1</sup> e *ILRL*<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Cfr. *ILRL*<sup>2</sup>, p. 5.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 7.

1. Rapporti tra lingua scritta e lingua parlata;
2. Tentativo di periodizzazione (per la storia della lingua romena letteraria);
3. Studi fondamentali relativi alla lingua letteraria romena.

Rilevato il carattere storico del concetto di lingua letteraria, risultato di una lunga e complessa evoluzione, gli autori propongono una dicotomia che contiene ad uno dei poli «la variante letteraria [lingua letteraria], una sintetizzazione delle possibilità di espressione della lingua di tutto il popolo, destinata specialmente all'espressione scritta, mezzo di comunicazione delle più importanti manifestazioni culturali, caratterizzata dall'esistenza di un sistema di norme che le conferiscono una certa stabilità ed unità, e, all'altro polo, le cosiddette varianti regionali, ramificazioni territoriali della lingua (dialetti e parlate), con un registro funzionale più ristretto, limitato, di solito, alle necessità della vita rurale»<sup>4</sup>.

Senza identificare la lingua letteraria con la lingua delle opere artistiche, o con la lingua scritta, si sottolinea tuttavia che la sua storia è, in sostanza, la storia della lingua romena scritta dalle origini a oggi.

Fra le distinzioni accettate e discusse nei capitoli introduttivi richiamiamo l'attenzione su quelle riguardanti: 1) *lingua parlata / lingua scritta* (la prima realizzata in una comunicazione a carattere alternativo e discontinuo e utilizzando prosodemi e indici situazionali, e la seconda con un carattere, di solito, continuo, lineare, risultato di una più lunga elaborazione cosciente); 2) *sistema della lingua / norma / parlata*; 3) *lingua letteraria / lingua nazionale*.

Una particolare importanza viene data al problema della lingua e dello stile degli scrittori nel quadro della storia della lingua letteraria. Opponendosi alla concezione secondo la quale bisogna escludere l'indagine sulla lingua e, soprattutto, sullo stile degli scrittori, dalla sfera delle preoccupazioni linguistiche, si sostiene la legittimità di tali indagini. Adottando il punto di vista del linguista italiano G. Devoto<sup>5</sup>, che distingue la «lingua come istituto» dalla «lingua individuale», si precisa che allorquando lo studioso «dirige

<sup>4</sup> Cfr. *ILRL*<sup>2</sup>, p. 22.

<sup>5</sup> Cfr. G. Devoto, *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze, II ed., 1954, p. 7 (Apud. *ILRL*<sup>2</sup>, p. 33).



la propria attenzione sul primo aspetto, fa storia della lingua; quando, invece, prende in considerazione il secondo aspetto, fa stilistica»<sup>6</sup>.

Ristrutturata e rielaborata com'è, l'introduzione presenta maggiore chiarezza, coerenza e concisione. La bibliografia utilizzata, selettiva ma variata, è stata completata con gli ultimi studi apparsi fino al 1967.

Nella prima parte del volume vengono analizzati altri due aspetti teorici: *L'apparizione della scrittura e delle prime traduzioni in lingua romena* e *Le origini della lingua romena letteraria*.

Gli autori sono d'accordo con la teoria secondo la quale l'apparizione della scrittura si spiega con le trasformazioni della società romena, e sostengono che alla traduzione dei testi religiosi «ha contribuito, soprattutto (il corsivo è nostro), ... la riforma di Lutero»<sup>7</sup>. Comparando questo passaggio con quello della prima edizione («la traduzione di questi testi è stata provocata dalla riforma di Lutero»<sup>8</sup>) si osserva che la prima formulazione è più comprensiva e non esclude altre ipotesi. La modificazione è indicativa del modo in cui gli autori hanno saputo correggere o attenuare alcune delle precedenti affermazioni.

Per quanto riguarda il problema delle origini della lingua romena letteraria vengono riprese le tre teorie già note:

a) la prima, secondo la quale gli inizi della lingua romena letteraria sono collegati alle prime manifestazioni folcloristiche e, quindi, anteriori all'apparizione della scrittura, viene respinta dagli autori, poiché la mera esistenza delle creazioni folcloristiche non può giustificare l'esistenza della lingua letteraria: ciò significherebbe che tutte le lingue sono letterarie, poiché tutte hanno una letteratura folcloristica (orale);

b) anche la seconda teoria, che fissa la formazione della lingua letteraria romena nel sec. XIX, vale a dire al momento del costituirsi della nazione (Stato), viene respinta in quanto ignora un intero periodo della storia della lingua romena letteraria, considerandola soltanto come un risultato e non anche come un *processo* in corso di evoluzione;

<sup>6</sup> Cfr. *ILRL*<sup>2</sup>, p. 34.

<sup>7</sup> Cfr. *ILRL*<sup>2</sup>, p. 51.

<sup>8</sup> Cfr. *ILRP*<sup>1</sup>, p. 42.

c) la terza teoria, accettata dagli autori, è quella che individua le origini della lingua romena letteraria nell'attività tipografica del Coresi (sec. XVI). A tale proposito vengono sottolineate sia l'azione del Coresi, che sostituisce alcuni elementi dialettali dei testi del Maramureş con forme corrispondenti della Transilvania del sud e della Valacchia del nord, sia la diffusione dei suoi testi, grazie al fatto che erano stampati: il che ha contribuito all'affermazione di questo sottodialetto come base della lingua romena letteraria.

In quest'edizione viene anche segnalata, ma non accettata, una quarta teoria, quella di Budagov, secondo la quale gli inizi della lingua letteraria romena risalirebbero al secolo XVII, in dipendenza degli scritti dei cronisti romeni.

Un altro capitolo, quello di Liviu Onu sui cronisti valacchi, viene — a sua volta — interamente ristrutturato alla luce delle ultime ricerche relative alla paternità di alcune cronache. Sviluppando considerevolmente l'argomento, e dopo aver presentato le diverse cronache valacche, L.O. rinuncia all'analisi della lingua dei singoli cronisti, come invece aveva fatto nella prima edizione, e realizza una valida sintesi della lingua di tutte le cronache valacche prese in esame. I commenti sono ora molto più ampi, con l'aggiunta di molte osservazioni nuove. Un esempio conclusivo è dato dal posto occupato dalle seguenti parole di origine italiana nelle cronache valacche, assenti in *ILRL*<sup>1</sup>: *bârbiar* (it. barbiere); *belacoasă* (it. bella cosa); (*a se*) *cîmpi* (it. accamparsi); *duca* (it. duca); *fortaliții* (it. fortilizio); *furcate* (it. fregata); *lastră* (it. lastra); *lazaret* (it. lazaretto); *lazur* (it. l'azzurro); *malcontent* (it. malcontento); *monetă* (it. moneta); *parolă* (it. parola)<sup>9</sup>.

Gli altri capitoli non hanno subito, in generale, modificazioni notevoli.

<sup>9</sup> La presenza delle parole italiane nelle cronache valacche non è casuale: i rapporti culturali diretti romeno-italiani, ma soprattutto le affinità evidenti nel lessico delle due lingue, hanno spinto molti studiosi romeni a ricercare le somiglianze in esse esistenti e ad utilizzarle per dimostrare la latinità della lingua romena. Un esempio è costituito dall'erudito principe e scrittore moldavo D. Cantemir, il quale rileva che il romeno discende dal latino e conserva termini che non si ritrovano nell'italiano. Più tardi i rappresentanti della Scuola latinista e I. E. Rădulescu hanno sottolineato ripetutamente le affinità tra la lingua romena e quella italiana.

Va osservato che in ambedue le edizioni le esposizioni teoriche sono seguite da raccolte selettive di testi, rappresentativi per l'epoca o per l'autore analizzato.

Ci appare opportuno accennare a due aspetti teorici che non appaiono nel volume, ma la cui presenza avrebbe contribuito ad una migliore comprensione dell'evoluzione della lingua romena letteraria.

Riteniamo che sarebbe risultato utile una delimitazione dei concetti di « arcaico », « regionale (dialettale) », « popolare ». Non essendosi proceduto in tal senso, lo schema « elemento vecchio e letterario » sostituito dall'« elemento nuovo e popolare », costruito sulla base delle opposizioni « vecchio/nuovo » e « letterario/popolare », viene esteso, senza alcuna motivazione teorica, ad alcuni fenomeni fonetici in cui il termine « popolare » può essere sostituito con il termine « regionale (dialettale) ». Un esempio in tal senso è costituito dal passaggio della vocale *e* atona, della serie anteriore, alla *ä* della serie mediana dopo le seguenti consonanti dure: *s*, *z*, labiali, *s*, *t*, *dz*, *j*, *r*, dentali. Benché il grado di estensione del fenomeno in discussione differisca in funzione della consonante precedente, in tutti i casi si parla di innovazioni popolari (cfr. p. 323: *de* > *dä*; *destul* > *dästul*; *se* > *sä* ecc.). Sarebbero state opportune precisazioni in rapporto alla ripartizione territoriale di questo mutamento fonetico, tanto più che l'opposizione « variante [lingua] letteraria / variante [lingua] popolare » non appare nel capitolo introduttivo.

Inoltre vorremmo osservare che fra i dialetti della lingua romena l'aromeno è il solo che possieda una propria letteratura; il fatto, però, non viene evidenziato in *ILRL*<sup>2</sup>. Per comprendere l'importanza di questa letteratura è sufficiente ricordare che la *Gramatica română sau macedo-română* di M. Boiagi, apparsa a Vienna nel 1813, contiene nella parte finale anche una specie di diario di viaggio — anteriore a quello, già noto e d'altronde molto più ampio, di D. Golescu —; oppure segnalare che lo stesso Boiagi trascrive foneticamente, per lo slavista Bartolomeu Kopitar, *La parabola del figlio perduto*, che lo slavista serbo riproduce in un suo celebre studio<sup>10</sup>. Benché il carattere sopradialettale delle norme della lingua romena lette-

<sup>10</sup> Cfr. B. Kopitar, *Albanische walachische und bulgarische Sprache*, in « *Jahrbücher der Literatur* », 1829, Vienna, pp. 5-106.

ria escluda l'analisi delle opere scritte nei vari dialetti, in un lavoro dalle proporzioni di quello qui esaminato sarebbe stato particolarmente opportuno un accenno a questa letteratura e al posto che essa occupa nella cultura romena.

Alcune osservazioni di particolari:

1. Nella prefazione alla seconda edizione (p. 7) si afferma che le obiezioni formulate da alcuni recensori della prima edizione, relative alle circostanze in cui sono apparsi i primi testi romeni, « si basano, particolarmente, sull'esposizione di P. P. Panaitescu » del quale si cita (p. 7, nota 2) lo studio *Inceputurile și biruința scrisului în limba română*. L'affermazione non è esatta poiché il volume citato è apparso nel 1965, cioè alcuni anni *dopo* l'apparizione delle recensioni<sup>11</sup>.

2. Parimenti non è corretto parlare di « chiusura di *i* in *î* » (cfr. *ILRL*<sup>2</sup>, p. 586), non essendo l'apertura un tratto pertinente per queste vocali nel romeno.

3. Sarebbe stato ugualmente necessario un'« errata corrige » per segnalare gli errori di stampa: a p. 22 (*frunțională* invece di *funcțională*), a p. 590 (*să-și impartă* invece di *să-și împartă*) ecc.

Questo primo volume della *Storia della lingua romena letteraria* ha, innanzitutto, il merito di essere il primo trattato completo dell'evoluzione della lingua romena letteraria dalle origini fino all'inizio del secolo XIX.

Partendo da una conoscenza particolareggiata e profonda dei testi, gli autori giungono a eccellenti risultati sia nei capitoli di analisi che in quelli di sintesi. L'esposizione, chiara e concisa, contiene — nella seconda edizione — correzioni che vanno sino alla ristrutturazione e rielaborazione di alcuni capitoli. In ambedue le edizioni i capitoli di analisi sono seguiti da antologie di testi rappresentativi per l'epoca o l'autore studiati.

La pubblicazione del primo volume di quest'opera fondamentale ha riscosso generali consensi: attendiamo perciò con vivo interesse il secondo volume.

GHEORGHE CARAGEANI

<sup>11</sup> Gli autori si riferiscono probabilmente a precedenti studi di P. P. Panaitescu, per es. l'articolo *Inceputurile scrisului în limba română*, in « *Studii și materiale de istorie medie* », IV (1960), pp. 117-189.