

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Raffaele Sirri

Redazione: Roberto Barchiesi - Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo
- Giovanni Battista De Cesare - Giuseppe Grilli - Mariantonia Liborio -
Gian Carlo Menichelli - Giampiero Posani - Maria Simonelli -
Raffaele Sirri - Cristina Vallini

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

XXXVI,2

Luglio 1994

INDICE

Articoli:	p.
Cinzia Letizia, <i>Confluenze analogiche franco-canadesi: Charles Baudelaire e Saint-Denys Garneau</i>	269
Alberto Porqueras Mayo, <i>El «Cisne de Apolo» de Luis Alfonso de Carvallo. («Preliminares» y «Diálogo I». Edición Crítica)</i>	287
Raffaele Sirri, <i>Lettura delle «Ricordanze» del Leopardi</i>	399
Contributi:	
Maria Rosaria Biondi, <i>Leonardo Sciascia: la verità in fondo al pozzo</i>	415
Eleanor Londero, <i>Il labirinto vuoto di Francisco Ayala</i>	437
Giovanni Ricciardi, <i>Biografia e criação literária versus «Vidas Secas» e Graciliano Ramos</i>	443
Maria Grazia Scelfo Micci, <i>Su «Geografia de la novela» e «El naranjo» di Carlos Fuentes</i>	453
Juan Diego Vila, <i>Muerte y resurrección de Quetzacoatl: la conquista alegórica de la mitografía</i>	465
Recensioni:	
William V. Bangert, <i>Storia della Compagnia di Gesù</i> , Genova 1990 (Claudio Bagnati)	489
Giuseppe Grilli, <i>Guerra de Cataluña de Francisco Manuel de Melo</i> , Barcellona 1993 (Roberto Barchiesi)	491
Randal Johnson, cur., <i>Tropical Paths. Essays on Modern Brazilian Literature</i> , New York & London 1993 (Armando Maggi)	493
Giulia Lanciani - Giuseppe Tavani, <i>Grammatica Portoghese</i> , Milano 1993 (Roberto Barchiesi)	495
Luis Landeró, <i>Caballeros de fortuna</i> , Barcelona 1994 (Augusto Guarino)	496
Patricia Anne Odber de Baubeta, <i>Anticlerical satire in Medieval Portuguese Literature</i> , New York 1992 (Armando Maggi)	499
Donatella Pini Moro, cur., <i>Don Chisciotte a Padova</i> , Padova 1992; Mariarosa Scaramuzza Vidoni, cur., <i>Rileggere Cervantes</i> , Milano 1994 (Maria Grazia Scelfo Micci)	501
Josiane Podeur, <i>La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano in francese</i> , Napoli 1993 (Valeria De Gregorio Cirillo)	503
Libri ed estratti ricevuti	507
Pubblicazioni ricevute in cambio o in dono	509

Gli studiosi che intendano proporre scritti per l'eventuale pubblicazione sono pregati di chiedere preventivamente le Norme per i collaboratori. I dattiloscritti devono essere presentati (in triplice copia) nella redazione definitiva; se non pubblicati non si restituiscono. I collaboratori ricevono 50 estratti del proprio lavoro (15 se si tratta di recensioni).

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE — NAPOLI

Dipartimento di studi letterari e linguistici dell'occidente

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Raffaele Sirri

Redazione: Roberto Barchiesi - Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo
- Giovanni Battista De Cesare - Giuseppe Grilli - Mariantonia Liborio -
Gian Carlo Menichelli - Giampiero Posani - Maria Simonelli -
Raffaele Sirri - Cristina Vallini

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

XXXVI, 2

Luglio 1994

SOMMARIO

ARTICOLI

Cinzia Letizia (Laureata e abilitata in Lingue e Letterature Straniere, cultore della materia Letterature Francofone presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli; via San Giacomo dei Capri 41/5, 80128 Napoli), *Confluenze analogiche franco-canadesi: Charles Baudelaire e Saint-Denys Garneau* (si confrontano temi ed esperienze comuni a due poeti simboli rispettivamente della cultura francese e di quella canadese), pp. 269-286.

Alberto Porqueras Mayo (Prof. of Spanish, Catalan & Comparative Literature; University of Illinois at Urbana Champaign, Department of Spanish, Italian and Portuguese, 4080 Foreign Languages Building, 707 South Mathews Avenue, Urbana, Illinois 61801-3674 - USA), *El «Cisne de Apolo» de Luis Alfonso de Carvallo. («Preliminares» y «Diálogo I». Edición crítica)* (se presentan, por primera vez, en una edición anotada, los *Preliminares* y el *Primer Diálogo del Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carballo. La edición constituye auténtica introducción a la obra del jesuita, de abrumadora erudición literaria y gran teórico del Arte poético. Por ello en las notas se encontrarán las referencias biográficas, el contexto histórico-cultural y todo tipo de aclaración para entender uno de los textos más ricos del Barroco hispano), pp. 287-397.

Raffaele Sirri (Prof. ordinario di Letteratura Italiana, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale di Napoli; viale Nicola Fornelli 16/B, 80132 Napoli), *Lettura delle «Ricordanze» del Leopardi* (si propone una rilettura delle *Ricordanze* del Leopardi attraverso la revisione di importanti posizioni di teorie critiche), pp. 399-413.

CONTRIBUTI

Maria Rosaria Biondi (Laureata in Lingue e Letterature Straniere Moderne - Indirizzo Europeo -; via Giuseppe Biondi 4, 82032 Cerreto Sannita - BN), *Leonardo Sciascia: la verità in fondo al pozzo* (il contributo, partendo da un'analisi sintattico-narrativa, intende offrire degli spunti critici e di lettura relativi ad alcuni dei più interessanti testi di Sciascia incentrati sul tema della mafia, considerata dallo scrittore quale fattore di alienazione nell'anima siciliana), pp. 415-435.

Eleanor Londero (Ricercatore confermato di Lingua e Letteratura Spagnola, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi della Calabria - Sede di Arcavacata di Rende; via Rosario Salerno 134, 87030 Arcavacata di Rende - CS), *Il labirinto vuoto di Francisco Ayala* (il racconto di Francisco Ayala serve di spunto all'analisi di alcuni dei meccanismi di ideologizzazione più frequenti che regolano e articolano la narrazione del passato storico), pp. 437-441.

Giovanni Ricciardi (Prof. associato di Letteratura Brasiliana, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo San Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Biografia e criação literária versus «Vidas Secas» e Graciliano Ramos* (l'elemento biografico spesso può essere un elemento assai importante per rendere ragione di profondi mutamenti nell'opera di uno scrittore. Mi pare che questo sia il caso di Graciliano Ramos e del suo romanzo *Vidas Secas*), pp. 443-452.

Maria Grazia Scelfo Micci (Ricercatore confermato di Lingua e Letteratura Spagnola, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo San Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Su «Geografía de la novela» e «El naranjo» di Carlos Fuentes* (si vuol sottolineare il tema di fondo che emerge dall'analisi dei due volumi di Carlos Fuentes: il senso di ribellione contro la tirannia, la violenza e la schiavitù e un implicito richiamo agli intellettuali affinché si mobilitino), pp. 453-463.

Juan Diego Vila (Profesor regular de Literatura Española II - Siglo de Oro -, Universidad de Buenos Aires; Esmeralda 961 1°-K, 1007 Buenos Aires - Argentina), *Muerte y resurrección de Quetzacoatl: la conquista alegórica de la mitografía* (las imágenes de los dioses indios, añadida a la obra de Vincenzo Cartari, es un claro ejemplo de ampliación de un manual mitográfico conforme los descubrimientos geográficos. Elaborada desde una perspectiva alegórica, la escritura de Pignoria evidencia una clara técnica de borrado y re-escritura de la alteridad conquistada), pp. 465-488.

RECENSIONI

William V. Bangert, *Storia della Compagnia di Gesù*, Genova 1990 (Claudio Bagnati), pp. 489-490.

Giuseppe Grilli, *Guerra de Cataluña de Francisco Manuel de Melo*, Barcelona 1993 (Roberto Barchiesi), pp. 491-493.

Randal Johnson, cur., *Tropical Paths. Essays on Modern Brazilian Literature*, New York & London 1993 (Armando Maggi), pp. 493-495.

Giulia Lanciani - Giuseppe Tavani, *Grammatica Portoghese*, Milano 1993 (Roberto Barchiesi), pp. 495-496.

Luis Landeró, *Caballeros de fortuna*, Barcelona 1994 (Augusto Guarino), pp. 496-499.

Patricia Anne Obder de Baubeta, *Anticlerical satire in Medieval Portuguese Literature*, New York 1992 (Armando Maggi), pp. 499-501.

Donatella Pini Moro, cur., *Don Chisciotte a Padova*, Padova 1992; Mariarosa Scaramuzza Vidoni, cur., *Rileggere Cervantes*, Milano 1994 (Maria Grazia Scelfo Micci), pp. 501-503.

Josiane Podeur, *La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano in francese*, Napoli 1993 (Valeria De Gregorio Cirillo), pp. 503-505.

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI, p. 507.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO, pp. 509-511.

TESTI

- I. Luciana Stegagno Picchio, *Il «Pranto de Maria Parda» di Gil Vicente*. Introduzione, testo critico e commento, Napoli 1963, pp. 128. L. 15.000
(Da «Annali - Sezione Romanza», V, 1)
- II. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, édition critique par Alberto Cento précédée des scénarios inédits. Tome premier. Naples-Paris 1964, pp. 698. L. 40.000
- III. Erilde Reali, *Le «cantigas» di Juyão Bolseyro*. Napoli 1964, pp. 110. L. 15.000
(Da «Annali - Sezione Romanza» VI, 2)
- IV. Alfonso De Valdés, *Due Dialoghi*. Traduzione italiana del sec. XVI a cura di Giuseppe De Gennaro. Napoli 1968, pp. XCIII-444. L. 30.000
- V. Silvio Pellegrini, *Il Canzoniere di D. Lopo Liáns*. Napoli 1969, pp. 40. L. 7.000
(Da «Annali - Sezione Romanza», XI, 2)
- VI. Diego de San Pedro, *La pasión trobada*. Edition and introduction by Dorothy Sherman Severin. Napoli 1973, pp. 224. L. 25.000
- VII. Vincenzo Minervini, *Le poesie di Ayrao Carpancho*, Napoli 1974, pp. 100. L. 15.000
(Da «Annali - Sezione Romanza», XVI, 1)
- VIII. Giambattista della Porta, *Teatro*, a cura di Raffaele Sirri, vol. I. - *Le tragedie*. Napoli 1978, pp. 488. L. 50.000
- IX. Id., *Teatro*, vol. II - *Le commedie* (primo gruppo). Napoli 1980, pp. 672. L. 60.000
- X. Id., *Teatro*, vol. III - *Le commedie* (secondo gruppo). Napoli 1985. L. 60.000

La corrispondenza, le pubblicazioni periodiche per cambio e i manoscritti vanno spediti, nella forma definitiva, al seguente indirizzo: ANNALI - SEZIONE ROMANZA, Istituto Universitario Orientale, Largo San Giovanni Maggiore, 30, 80134 Napoli. Non si restituiscono i manoscritti non pubblicati.

Le pubblicazioni inviate per eventuale recensione debbono pervenire in duplice copia. La corrispondenza destinata al Direttore responsabile, Prof. Raffaele Sirri, va inviata al seguente indirizzo: Viale Nicola Fornelli 16/b - 80132 Napoli.

Gli «Annali» e le Pubblicazioni della Sezione Romanza, editi entro il 1986, sono in vendita presso Herder - Editrice e Libreria International Book Center, Piazza Montecitorio 120 - 00186 Roma (c. c. p. 00906008).

Gli «Annali», pubblicati dal 1987 in poi, sono in vendita, invece, presso la Società Editrice Intercontinentale Gallo s.r.l., Via Mezzocannone 39-51, 80134 Napoli (c. c. p. 28152809)

Autorizzazione del Tribunale di Napoli N° 1612, del 7-2-1963

Società Editrice Intercontinentale Gallo s.r.l. - Napoli
Cecom s.n.c. Bracigliano (SA)

STUDI

- I. Giuseppe Carlo Rossi, *La «Gazeta Literaria» del Padre Francisco Bernardo de Lima (1761-1762)*, Napoli 1963, pp. 117. L. 15.000
(Da «Annali - Sezione Romanza», III, 2, IV, 1, e IV, 2)
- II. Claudia Liver, *Theater auf dem Theater in der italienischen Literatur, besonders bei Goldoni und Pirandello*, Napoli 1964, pp. 82. (fuori commercio)
(Da «Annali - Sezione Romanza», VI, 2)
- III. Cecil H. Clough, *Machiavelli Reserches*, Napoli 1967, pp. 119. (esaurito)
(Da «Annali - Sezione Romanza», IX, 1)
- IV. Erilde Melillo Reali, *Itinerario nordestino di Graciliano Ramos*, Napoli 1973, pp. 160. L. 30.000
- V. *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, I, a cura di Gian Carlo Menichelli e Gian Carlo Roscioni, Napoli 1980, pp. 428. L. 40.000
- VI. Filomena Liberatori, *I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón*, Napoli 1981, pp. 222. L. 25.000
- VII. Fernando Figurelli, *Studi Danteschi*, Napoli 1983, pp. 381. L. 30.000
- VIII. *Studi di Iberistica in memoria di Giuseppe Carlo Rossi*, a cura di Giovanni Battista De Cesare e di Erilde Melillo Reali, Napoli 1986, pp. 294. L. 25.000
- IX. *Cronache iberiche di viaggio e di scoperta. Tra storia e letteratura. In memoria di Erilde Melillo Reali*, a cura di Giovanni Battista De Cesare, Napoli 1987, pp. 276. L. 35.000
- X. *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, II, a cura di Gian Carlo Menichelli, Napoli 1987, pp. 262. L. 40.000
- XI. Vito Galeota, *Galdós e Buñuel*, Napoli 1988. L. 45.000
- XII. Teresa Cirillo, «Valente Ercilla mandami un sonetto». *Rime in lode di Giovanna Castriota*. (fuori commercio)
(Da «Annali - Sezione Romanza», XXXI, 1)
- XIII. *Il Terzo Zola. Emile Zola dopo i «Rougon-Macquart»*. Atti del Convegno Internazionale (Napoli-Salerno 27-30 maggio 1987) a cura di Gian Carlo Menichelli e con la collaborazione di Valeria De Gregorio Cirillo. «Studi e Ricerche di Letteratura e Linguistica Francese», III. Napoli 1990, pp. 670.

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXXVI, 2



SOCIETÀ EDITRICE INTERCONTINENTALE GALLO
NAPOLI 1994

CINZIA LETIZIA

CONFLUENZE ANALOGICHE FRANCO-CANADESI:
CHARLES BAUDELAIRE E SAINT-DENYS GARNEAU

La personalità di Saint-Denys Garneau si sviluppa in un ambiente ben diverso da quello francese in cui si forma Baudelaire; la sua origine canadese lo pone comunque in stretta connessione con la Francia e le molteplici affinità caratteriali che lo legano al «poète maudit» rendono indispensabile un confronto tra i due poeti.

Saint-Denys Garneau appartiene ad un paese in cui l'isolamento rappresenta una condizione comune a molti scrittori canadesi di lingua francese, costretti a parlare una lingua piuttosto insolita nel continente americano; è per questo motivo che egli esprime in tutta la sua poesia l'angoscia provocata dalla terribile solitudine che lo pervade, raggiungendo spesso altissimi risultati. Il suo cammino poetico sembra comunque scorrere su binari paralleli di quello di Baudelaire, il poeta francese a lui più vicino nello spirito, ed è probabilmente tale affinità che permette al poeta canadese di superare le enormi distanze e vincere in qualche modo le notevoli differenze tra due mondi così diversi.

Già molti critici hanno evidenziato le palesi analogie esistenti tra i due poeti, così lontani nel tempo e nello spazio eppure così simili e vicini nello spirito. Wyczynsky nota una certa somiglianza tra i due affermando che «Il (Saint-Denys Garneau) ressemble à Baudelaire, chez qui l'idée de la mort fut à la base de toute méditation»¹. Non diversamente la pensa Bourneuf che evidenzia l'importanza delle *Fleurs du Mal* agli

¹ Paul Wyczynsky, *Poésie et symbole. Saint-Denys Garneau ou les métamorphoses du regard*, Déom, Montréal, 1965, p. 112.

occhi di Saint-Denys Garneau: «...les Fleurs du Mal, le livre capital aux yeux de Saint-Denys Garneau»² e prosegue riconoscendo che c'era in Saint-Denys Garneau «l'acceptation quasi inconditionnelle de son (de Baudelaire) oeuvre, une véritable parenté entre les deux poètes, voire la reconnaissance d'un lien de consanguinité»³. Quasi allo stesso modo si esprime Cartier, affermando che in letteratura «Saint-Denys Garneau fréquente surtout Baudelaire, qui sans doute lui révélait sa propre angoisse»⁴. Sotto il profilo del poeta innovatore Alain Bosquet definisce così Saint-Denys Garneau: «Il est par excellence le premier "poète maudit" du Canada, et le premier pour qui la poésie est autre chose qu'une écriture»⁵.

Al di là delle molteplici connessioni notate dai critici sui due poeti, è proprio Saint-Denys Garneau a citare continuamente Baudelaire. Nel volume in cui si raccolgono le sue opere maggiori⁶ Baudelaire risulta essere l'autore più citato: ben 33 volte, più due riferimenti espliciti alle sue opere⁷.

È evidente quindi nel giovane Saint-Denys Garneau un profondo interesse per Baudelaire, unito probabilmente ad una forte curiosità di conoscere a fondo il poeta che lo inizia alla poesia dello spirito. Non è casuale quindi il continuo riferimento a Baudelaire nelle sue pagine in prosa e soprattutto appare evidente in Saint-Denys Garneau una costante esigenza di collocare il poeta francese sempre al centro dei suoi giudizi critici. La presenza di Baudelaire è molto ricorrente nelle pagine della sua corrispondenza o del suo *Journal*: «Pour Baudelaire le travail conscient devait provoquer l'inspiration, l'atti-

² Roland Bourneuf, in *Dossiers de Documentation sur la littérature canadienne-française. De St. Denys Garneau*, di Jacques Blais, Éd. Fides, Montréal, 1971, p. II.

(Roland Bourneuf l'anno successivo, nel 1972, pubblicherà con il collega Laval dell'Università di Quebec *L'Univers du Roman*).

³ Roland Bourneuf, *ivi*, p. 12.

⁴ Cartier, *ivi*, p. 45.

⁵ Alain Bosquet, *La poésie canadienne*, Éd. H.M.H., Montréal, 1966, p. 51.

⁶ Saint-Denys Garneau, *Oeuvres*, Éd. critique par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, 1971.

⁷ «Hymne à la beauté», p. 336; «Les Fleurs du Mal» p. 963/964, in *Oeuvres*, cit.

rer dans les filets de l'attente, de la préparation, de la bonne volonté. Il avait toujours les yeux fixés au-delà»⁸. Altrove afferma: «Je comprends ce soir ce que dit Baudelaire, que le suicide est le seul sacrement du stoïcisme: c'est-à-dire le désespoir d'une exaltation orgueilleuse qui institue le néant sa fin»⁹. Più avanti dice, sempre citando Baudelaire: «Je comprends aussi quand Baudelaire dit que "l'homme est un animal adorateur"»¹⁰. Infine, a proposito delle opere di Mauriac, si domanda: «Mais ces oeuvres tenant si intimement à l'homme, dureront-elles après l'homme, comme ces "phares" dont parle Baudelaire qui fut l'un d'eux?»¹¹.

In realtà Saint-Denys Garneau è perfettamente consapevole di aver ricevuto un prezioso aiuto dal poeta francese e lo manifesta chiaramente nella *lettre à Yolande Leblanc du 21 août 1935*: «La conscience aigue de soi-même, la conscience du bien et surtout du mal. La conscience de chacun de ses actes et leur exacte évaluation; voilà ce que j'ai trouvé en Baudelaire»¹². Nella stessa lettera poco prima Saint-Denys Garneau aveva espresso apertamente il suo amore per il poeta francese affermando: «Je vous dis que j'aime Baudelaire; et je sais que souvent l'amour appelle l'amour»¹³. Sempre in questo scritto Saint-Denys Garneau aveva anche rivelato tutto il fascino che le *Fleurs du Mal* esercitavano su di lui, fino al punto da definire il libro pericoloso: «Ce livre (*Les Fleurs du Mal*) est peut-être dangereux. Il m'a fait beaucoup de bien mais il est peut-être dangereux»¹⁴. Si tratta quindi di una vera e propria rivelazione: il libro è *dangereux* perché lo spinge ad esplorare il suo mondo interiore fino in fondo, ma gli ha fatto allo stesso tempo *beaucoup de bien* perché gli ha mostrato l'importanza della poesia spiritualmente intesa. Il giovane poeta canadese ha finalmente capito, leggendo l'opera del suo padre spirituale, fino a

⁸ Saint-Denys Garneau, *Journal*, in *Oeuvres*, cit., p. 471.

⁹ *Ibidem*, p. 510.

¹⁰ *Ibidem*, p. 511.

¹¹ Saint-Denys Garneau, *Nouvelles et essais*, in *Oeuvres*, cit., p. 673.

¹² Saint-Denys Garneau, *Correspondance*, in *Oeuvres*, cit., p. 965.

¹³ *Ibidem*, p. 964.

¹⁴ *Ibidem*, p. 964.

che punto la «doleur» e l'«ennui» possono impadronirsi dell'animo umano e ne ha appreso la maniera di convivere: «Et voilà l'être que j'aime par-dessus tout dans Baudelaire: Cet être écrasé, battu, fouetté, qui a bu toute la douleur et l'a comprise enfin, sans révolte, cette dure et sainte amie, qui l'a comprise, et par elle a trouvé l'âme, le domaine de l'esprit, qui est arrivé aux portes de l'âme, et s'est tu, mais aux portes du ciel, vaincu de toutes parts et disponible à Dieu enfin»¹⁵. In realtà questo amore per Baudelaire si spiega considerando il loro analogo modo di sentire: Saint-Denys Garneau riesce a captare il dolore, la noia, la sofferenza di Baudelaire perché prova gli stessi sentimenti nella stessa maniera e con la stessa intensità. Ecco i due poeti uniti quindi da un particolare stato d'animo: Baudelaire fin dall'adolescenza si è sentito un escluso, un isolato, un esiliato in un mondo che lui avvertiva totalmente estraneo¹⁶. La morte prematura del padre ed il secondo matrimonio della madre avevano sconvolto la sua esistenza in modo da incidere decisamente e inevitabilmente sulla sua arte.

In Saint-Denys Garneau è il suo paese stesso che comporta insoddisfazione, alienazione, un paese senza radici. Secondo Jean Le Moyne, Saint-Denys Garneau è morto vittima di quella eredità psicologica franco-canadese che lo rendeva incapace di vivere. Alienazione e nevrosi sfoceranno poi nel silenzio.

Il tema della solitudine e dell'alienazione è molto ricorrente nella poesia canadese: «(il y a) un mot-clef qui est peut-être le plus fréquemment prononcé par tous les Canadiens: le mot "solitude"»¹⁷.

Se è insito in tutti i poeti canadesi il complesso di abbandono, si potrebbe dire che nel loro caso, diversamente da Baudelaire, la madre che ha abbandonato il figlio è piuttosto la

¹⁵ Saint-Denys Garneau, *Correspondance: Lettre à Gertie*, 9 août 1935, in *Oeuvres*, cit., p. 962.

¹⁶ «Dès l'adolescence, Baudelaire s'est cru maudit, c'est-à-dire mis à part, incompris, exilé dans un univers où il se découvrait la proie de la sottise et de la méchanceté "des autres"», Luc Decaunes, *Charles Baudelaire*, Paris, Seghers, 1968, p. 20.

¹⁷ Albert Béguin, *Le Canada en question*, in «Cité Libre», Octobre 1960, Montréal, p. 6.

patria in cui il poeta non si riconosce più. Béguin parla addirittura di *solitude* come di *drame national* che coinvolge tutti i poeti canadesi, ma il solitario per eccellenza è Saint-Denys Garneau: non a caso i suoi amici ricordando probabilmente versi del tipo di «Ma solitude au bord de la nuit/ N'a pas été bonne»¹⁸ diedero per titolo *Les Solitudes* ai suoi inediti¹⁹.

La solitudine spesso si cela dietro un atteggiamento insolito e anticonformista. Anche Baudelaire è un solitario, un «dandy», un esibizionista; per scelta consapevole Baudelaire comprende di dover applicare al proprio volto una maschera, poiché non riesce a sentirsi a suo agio nella normalità della società in cui vive. A lui non resta altro da fare che vestire i panni dell'anormale, dell'eccentrico, per farsi comunque notare e per colpire il pubblico. Questo atteggiamento da avanguardia non trova ovviamente una società pronta ad accettare simili stranezze; il comportamento insolito e singolare del poeta non viene compreso laddove egli, dietro le sue esibizioni, cerca comunque i modi del comunicare. Baudelaire rifiuta categoricamente gli atteggiamenti della società del suo tempo, volta unicamente al conseguimento del proprio utile: non a caso Sartre afferma «...le dandysme baudelairien est une réaction personnelle au problème de la situation sociale de l'écrivain»²⁰. Ma l'atteggiamento di Baudelaire non vuole essere quello di uno snob; è il suo temperamento che lo spinge ad isolarsi dagli altri, non certo il disprezzo del prossimo, bensì il fatto di sentirsi escluso dal resto del mondo.

Non diversamente si potrebbe parlare di Saint-Denys Garneau che anche sceglie la via dell'isolamento e più ancora del silenzio perché non si riconosce nella società del suo tempo. «Sa solitude de poète est totale»²¹ afferma il suo amico Jean Le Moyne. Quest'ultimo però non comprende la reazione del poeta dopo il viaggio a Parigi nel 1937 a cui fa seguito il suo

¹⁸ Saint-Denys Garneau, *Poèmes retrouvés*, in *Oeuvres*, cit., p. 168.

¹⁹ Saint-Denys Garneau, *Les Solitudes*, in *Poésies complètes*, Montréal, Fides, 1949.

²⁰ Jean Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947, p. 172.

²¹ Jean Le Moyne, in *Écrits du Canada Français: Saint-Denys Garneau témoin de son temps*, Montréal, 1960, p. 23.

silenzio; egli non riesce ad individuare come noi le ragioni per cui un giovane bello, intelligente e dotato si sia distaccato dalla vita per chiudersi in se stesso. In realtà, se è vero, come effettivamente sembra, che «(Saint-Denys Garneau) a été contraint au désert pour avoir choisi, contre le royaume des certitudes, l'espace même de l'oeuvre»²², ciò rappresenta una ripetizione dell'esperienza baudelairiana. L'isolamento, il distacco, la solitudine conducono i due poeti all'*ennui*, ad uno stato di inerzia interiore che li opprime nel profondo dell'animo. «La noia è la causa dei più gravi disordini dell'uomo, dell'uomo che, se non è un ipocrita e ha il coraggio di guardare dentro di sé, là trova il germe diabolico di tutti i peccati, i quali talvolta, solo per mancanza di audacia, rimangono allo stato latente»²³. Questo stato di *spleen* baudelairiano coincide con l'*ennui* che invade Saint-Denys Garneau. Eva Kushner riconosce che «Saint-Denys Garneau cède le pas à une présence ennemie: l'ennui ... ce monstre envahissant»²⁴.

Baudelaire è perfettamente consapevole che il male che lo opprime è insito nell'uomo, ed è convinto che solo prendendo coscienza della sua esistenza l'uomo può tentare di fronteggiarlo. Tale coscienza si concretizza nella creazione artistica. Allo stesso modo, «la crise intérieure qui éclate au cours de l'été 1935 précipite Saint-Denys Garneau vers une solitude de plus en plus définitive, ambiance de sa création poétique»²⁵. D'ora in poi, per comprendere a fondo il suo mondo interiore, bisognerà cercare nella sua poesia.

Il senso di smarrimento è evidente già dal gennaio del 1935 quando scrive nel suo *Journal*: «De plus en plus je me sens dépaysé parmi cette société ... ma sensibilité me fait trop sentir les différences»²⁶. Il suo spirito particolarmente acuto gli fa percepire sempre più le differenze che lo allontanano progressivamente dalla realtà circostante. «Le poète n'est pas un homme

²² Yvon Rivard, *Qui a tué Saint-Denys Garneau?*, in «Liberté», 1982, p. 75.

²³ Maria Luisa Belleli, *Introduzione alla lettura di Baudelaire*, Torino, Giappichelli, 1967, p. 111.

²⁴ Eva Kushner, *Saint-Denys Garneau*, Paris, Seghers, 1967, p. 74.

²⁵ *Ibidem*, p. 46.

²⁶ Saint-Denys Garneau, *Journal*, in *Oeuvres*, cit., p. 333.

qui voit différemment, anormalement, mais qui voit plus»²⁷. Immerso totalmente nella solitudine il poeta parla di «mon exil»²⁸ mentre scrutando nel suo io comprende che «mon coeur est si vide»²⁹ e poco dopo aggiunge «mon coeur est endormi»³⁰ fino a giungere alla pessimistica affermazione «le bonheur ne fut pas fait pour moi»³¹ che fa parte della poesia *Désespoir* che si conclude con i versi «je suis trop petit pour la grandeur des cieux»³², di stile, direi quasi, leopardiano. Altrove il poeta afferma: «ennui ... ô solitude!»³³ e nel poème *Ma maison* dice: «ennui ... péché»³⁴, per concludere «ma solitude n'a pas été bonne»³⁵. Il poeta quindi è perfettamente con-

²⁷ Saint-Denys Garneau, *Correspondance*, in *Oeuvres*, cit., p. 943.

²⁸ «Quand ce sera fini, nous reviendrons tous deux;
Et puis je tâcherai de mourir dans mon rêve,
Et si je ne puis pas, et s'il faut que j'achève
De vivre mon exil, je fermerai les yeux
Et ne me souviendrai de rien que de tes yeux,
Ton amour, ton baiser! - Viens! car l'heure est brève!»

Saint-Denys Garneau, *Viens, Juvenilia*, in *Oeuvres*, cit., pp. 82-83.

²⁹ «Il pleut - Je suis allé par le sentier humide
Vers ta maison: tout dort: pas un chant, pas un pas!
Des pleurs, la pluie ainsi tombe, tombe tout bas,
Résonnant dans mon coeur! Et mon coeur est si vide!»

Saint-Denys Garneau, *Il pleut, Juvenilia*, in *Oeuvres*, cit., p. 84.

³⁰ «Ah! je suis un lambeau déchiré, je suis las,
Je suis pâle, petit, indolent, comme vide:
Mon coeur est endormi et sous mon front livide
Rien ne vit! Je suis faible, inerte affaissé là!»

Saint-Denys Garneau, *L'attente des horreurs, Juvenilia*, in *Oeuvres*, cit., p. 100.

³¹ «Je le sais, le bonheur ne fut pas fait pour moi:
Je l'ai cherché partout, aux cieux comme en la terre,
Mais la fleur se fanait pour moi trop éphémère
Et le ciel m'a crié: "Je suis trop beau pour toi!"»

Saint-Denys Garneau, *Désespoir, Juvenilia*, in *Oeuvres*, cit., p. 106.

³² «Car il n'est rien qui soit pour arrêter ma peine:
Mon coeur veut aimer plus que ce qui vit à peine
Et je suis trop petit pour la grandeur des cieux.»

Ibidem, p. 106.

³³ «Car c'est l'attente, et son ennui, et son désir, ô solitude!»

Saint-Denys Garneau, *(Et vers le passé), Juvenilia*, in *Oeuvres*, cit., p. 116.

³⁴ «Anéanti d'ennui vivace
Exaspéré d'espoir tenace
Toujours en quête de pardon
Toujours en chasse de péché.»

Saint-Denys Garneau, *Ma maison, Poèmes retrouvés*, in *Oeuvres*, cit., p. 153.

³⁵ «Ma solitude au bord de la nuit
N'a pas été bonne»

sapevole che il suo distacco dal mondo circostante lo spinge inevitabilmente verso una condizione di profonda solitudine e totale infelicità, ma la sua scelta risponde comunque ad una precisa esigenza interiore, ad un suo personalissimo modo di sentire e scrutare le cose, piuttosto simile quindi all'atteggiamento di Charles Baudelaire.

Altra coincidenza tematica tra i due poeti è quella loro particolare attenzione alle arti plastiche, in particolare alla pittura. È noto l'interesse che Baudelaire provava nei confronti di Eugène Delacroix a cui si sentiva strettamente legato a causa della loro profonda affinità spirituale. Del resto nel pensiero baudelairiano pittura e poesia coesistono perfettamente in quell'unità delle arti a cui tende l'artista universale. Infatti, sebbene le tecniche espressive e gli strumenti propri della pittura siano diversi da quelli della poesia, i temi, le intenzioni ed il modo di sentire l'arte risultano comuni sia al pittore che al poeta. Nella sua critica d'arte Baudelaire pone la parola e l'immagine sullo stesso piano, anche perché egli è convinto che dalla parola possano facilmente scaturire immagini visive e che viceversa esista un vero e proprio «linguaggio pittorico»: «... le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élegie»³⁶. Con tali parole Baudelaire ammette l'esistenza di un legame reciproco e indissolubile tra la poesia e la pittura: egli in fondo è un grande assertore dell'unicità delle arti, il vero artista per lui non è solo poeta o pittore, bensì l'uno e l'altro. Egli infatti si fa portavoce dell'universalità dell'arte studiando a fondo le opere di pittori, scultori, musicisti: «Je me rappelle un passage d'Hoffmann qui exprime parfaitement mon idée ... "lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums.

Ma solitude n'a pas été tendre
A' la fin de la journée au bord de la nuit
Comme une âme qu'on a suivie sans plus attendre
L'ayant reconnue pour soeur»

Saint-Denys Garneau, *Ma solitude n'a pas été bonne*, *Poèmes retrouvés*, in *Oeuvres*, cit., p. 168; (Si tratta di un poema lungo ed articolato di ben 47 versi sul tema della solitudine).

³⁶ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Oeuvres complètes*, II, Paris, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 418.

Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert»³⁷. Baudelaire scrive differenti saggi sull'arte e tutti avvalorano la sua tesi della confluenza di tutte le arti. Né dimenticheremo la lontana eredità paterna di quel François Baudelaire tanto poco nominato e, tra l'altro, anche pittore, né il fatto che casa Baudelaire era piena di quadri famosi che contribuirono a sviluppare nel giovane Charles quel gusto innato delle immagini che lo accompagnerà per tutta la vita. Al di là dell'influenza paterna, l'animo baudelairiano è già naturalmente sensibile all'arte ed egli è convinto che «L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon qu'il voit et qu'il sent»³⁸. Importante qui l'uso del verbo *peindre* riferito non solo all'artista in generale, ma anche al poeta, a dimostrazione dell'unità delle arti. Del resto Baudelaire amava moltissimo la pittura e non riusciva a restare indifferente davanti ad un bel dipinto³⁹.

In modi analoghi sembra delinearsi il pensiero di Saint-Denys Garneau, sempre interessato all'arte figurativa e pittore egli stesso. Costantemente interessato a quei problemi dell'arte, egli afferma: «Chaque artiste porte en soi des nécessités qui conditionnent son oeuvre. C'est ainsi que telle oeuvre donnée est attribuable à tel artiste donné et à lui uniquement. La première de ces nécessités, à base des autres et qui distingue dès l'abord l'artiste créateur de tous les autres hommes, c'est ce que Baudelaire a appelé "le désir de peindre"»⁴⁰.

Resta quindi costante il riferimento a Baudelaire da parte di Saint-Denys Garneau che sembra avere sempre nitida dinanzi a sé l'immagine del poeta francese che tanto lo affascina. Egli ha finalmente capito, come già Baudelaire aveva capito oltre un

³⁷ *Ibidem*, p. 425.

³⁸ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, cap. III, «La reine des facultés», in *Oeuvres complètes*, cit., p. 620.

³⁹ «Depuis l'enfance, Baudelaire aimait la peinture. Il ne passait jamais devant le Louvre sans y entrer, ne fût-ce que pour une visite d'un instant à quel que tableau qu'il aimait».

F. Porché, *Baudelaire - Histoire d'une âme*, Paris, Flammarion, 1944, p. 103.

⁴⁰ Saint-Denys Garneau, *Journal*, in *Oeuvres*, cit., p. 441.

secolo prima, che l'artista, il vero artista, possiede in sé doti particolari ed una spiritualità fuori dal comune, perché riesce ad instaurare attraverso la sua creazione un rapporto diretto con il proprio *moi*, né cessa di dare ascolto ai numerosi impulsi provenienti dal suo animo. Così risulta chiaro che l'opera rispecchia la personalità dell'artista al punto da poter dire: «Je suis entre ma toile et moi par ma main et mon métier, entre le paysage et moi par ma vision»⁴¹. Del resto la biografia di Saint-Denys Garneau testimonia che il poeta, fin dall'adolescenza, mostra un grande interesse per la pittura oltre che per la poesia ed egli asseconderà le sue tendenze creative in entrambe le direzioni⁴².

A soli undici anni Saint-Denys Garneau si mostra incline alla poesia e, allo stesso tempo, alla pittura, tanto che i genitori gli fanno seguire un corso di disegno presso «l'école des Beaux-Arts» e contemporaneamente egli asseconda i suoi interessi poetici continuando i suoi studi classici al collège Loyola. Sembra comunque che il giovane Saint-Denys Garneau si trovi davanti ad una scelta difficile perché non sa decidere esattamente quale delle sue vocazioni prediligere. Si tratta appunto della «question de sa vocation ou plutôt de ses deux vocation, puisqu'il ignore encore laquelle l'emportera, de la peinture et de la poésie»⁴³.

Non riuscendo allora a stabilire quale forma d'arte conti di più per lui, egli le coltiverà entrambe. Del resto se crede, come Baudelaire, all'unicità delle arti, comprende anche che il poeta ha bisogno di continue immagini che lo stimolino per riuscire, con le parole, a rendere nitida un'immagine: «Saint-Denys Garneau croit vraiment que le poète, maître des mots, est un magicien dont les commandements ordonnent un merveilleux ballet de sonorités, d'images et de pensées»⁴⁴.

⁴¹ *Ibidem*, p. 473.

⁴² «En 1923 (...) Saint-Denys Garneau montre déjà une prédilection marquée pour la composition française et pour l'étude de la poésie. Il s'intéresse vivement au dessin et à la peinture».

Eva Kushner, *op. cit.*, p. 21.

⁴³ *Ibidem*, p. 24.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 57.

L'immagine del «magicien» rievoca molto da vicino quella dello «chimiste» baudelairiano, che a sua volta ricorda l'«alchimiste» in grado di compiere delle vere e proprie trasformazioni in campo artistico. Dice Baudelaire: «La peinture est une évocation, une opération magique (si nous pouvions consulter là-dessus l'âme des enfants!), et quand le personnage évoqué, quand l'idée ressuscitée, se sont dressés et nous ont regardés face à face, nous n'avons pas le droit, — du moins ce serait le comble de la puérilité —, de discuter les formules évocatoires du sorcier»⁴⁵. Baudelaire è convinto che il poeta, il pittore, il critico, il musicista abbiano un comune obiettivo: il raggiungimento dell'arte pura. In tal modo tutte le arti risultano unite dalla spiritualità comune ai grandi artisti, per cui vengono a cadere le differenze tecniche tra i vari generi artistici per creare una corrispondenza tra tutti i linguaggi.

Saint-Denys Garneau si spinge oltre in una forma di pittura poetica quali sembrano i suoi *poèmes* dal titolo *Esquisses en plein air*. Secondo Eva Kushner «Il y a en Saint-Denys Garneau un peintre prêt à jouir du monde des formes et des couleurs»⁴⁶. Ciò testimonia il bisogno comune a Saint-Denys Garneau e a Baudelaire di cercare la propria strada seguendo più direzioni. Se è vero che la pittura si esprime con mezzi e tecniche diversi da quelli della poesia, è anche vero che la pittura è poesia, purché tale poesia sia il risultato inconsapevole del lavoro dell'artista. In modo analogo i versi del poeta possono istintivamente creare immagini visive, purché si tratti di un processo spontaneo. Come afferma Bertier «Du tableau écrit à la page peinte, tous les allers-retours sont alors concevables»⁴⁷. Esiste quindi un profondo legame di consanguineità tra il pittore ed il poeta ed una vera e propria reciprocità tra pittura e poesia. Se Saint-Denys Garneau è egli stesso pittore e poeta contemporaneamente, Charles Baudelaire trova il suo

⁴⁵ Charles Baudelaire, *Exposition universelle de 1855*, in *Oeuvres complètes*, II, cit., p. 580.

⁴⁶ Eva Kushner, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁷ P. Berthier, *Des images sur les mots, des mots sur les images. A' propos de Baudelaire et Eugène Delacroix*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», Paris, 1980, 2° vol., p. 901.

affine in Eugène Delacroix, «son frère de génie». E, ancora «frères de désespoir» perché la loro arte è frutto dei momenti di disperazione profonda ed è dettata dal loro ricchissimo mondo interiore.

Come già Baudelaire anche Saint-Denys Garneau assume le vesti di critico. Troviamo in *A' propos de Beaux-Arts* il suo commento appassionato e spontaneo alle esposizioni dei membri dell'Accademia del Canada. Egli è spesso feroce; dice: «Médiocrité générale ... Quelle médiocrité! quelle absence de poésie!»⁴⁸. Ecco che si svela qui un critico appassionato e consapevole del fatto che l'arte, che sia pittura o scultura, debba avere in sé comunque i caratteri della poesia. Egli infatti condanna chiaramente l'accademismo di alcuni artisti che, pur eseguendo correttamente il lavoro dal punto di vista tecnico, non partecipano attivamente all'opera e non le conferiscono quindi alcun elemento di «vivificazione». A proposito di un nudo, Saint-Denys Garneau afferma: «Le nu de M. Coburn est académique»⁴⁹ e prosegue dicendo «Tout cela est horriblement mort, il n'y a rien à saisir au-delà; c'est ennuyeux et bien fait ... C'est du métier, non pas de l'art»⁵⁰.

La visita alle varie esposizioni artistiche gli lascia un ricordo negativo: evidentemente il poeta che è in lui non riesce ad esaltarsi di fronte ad opere prive di poesia: «Une des choses qui frappent le plus dans les expositions que nous avons visitées, c'est un complet défaut de joie, une absence totale de jeu... Quelle absence de lumière dans tout cela!»⁵¹.

Mancanza di gioia, di gioco, di luce per Saint-Denys Garneau significano mancanza assoluta di poesia. Se ai suoi occhi il gioco è poesia (già il titolo *Regards et Jeux* ne è la chiara testimonianza), la luce è simbolo d'intelligenza: «Tout poète est un phare, et je n'en sais guère de plus lumineux que ce plus sombre d'entre eux, Baudelaire. La lumière qui informe une oeuvre d'art est d'ordre spirituel»⁵².

⁴⁸ Saint-Denys Garneau, *Journal*, «A' propos de Beaux-Arts», in *Oeuvres*, cit., p. 412.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 413.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 413.

⁵¹ *Ibidem*, p. 415.

⁵² *Ibidem*, p. 415.

Ancora una volta il riferimento a Baudelaire è presente nei commenti del poeta canadese che, a proposito della creazione artistica, afferma: «Pour Baudelaire, le travail conscient devait provoquer l'inspiration, l'attirer dans les filets de l'attente, de la préparation, de la bonne volonté. Il avait toujours les yeux fixés au-delà»⁵³. Più in là Saint-Denys Garneau affermerà: «L'art est un long travail»⁵⁴. Inoltre egli spiega ciò che per lui significa l'arte: «L'art n'est pas une copie, mais une trasposition de la réalité ... C'est la poésie qui l'informe qui donne valeur à l'art»⁵⁵.

Baudelaire aveva già chiaramente espresso il suo totale rifiuto per ogni forma di realismo che, nella pretesa di copiare la natura, uccide l'immaginazione. Quest'ultima, invece, deve essere la prerogativa principale di ogni artista in quanto essa stimola lo spirito, mentre la copia lo fa impigrire: «Copier la nature est le défaut du temps. La copie immédiate qui soulage la mémoire est, plutôt qu'un auxiliaire, un danger puisqu'elle favorise la paresse de l'esprit»⁵⁶. Baudelaire insiste quindi sul fatto che qualsiasi creazione artistica non può considerarsi una vera opera d'arte se non vi è in essa la poesia. Del resto anche in Baudelaire è innegabile la corrispondenza tra il suo lavoro di critico e quello di poeta; già Bonfantini poteva notare: «Baudelaire oltre che un grande poeta, anzi il poeta più grande e certo il più importante dell'età nostra, fu soprattutto un critico»⁵⁷.

Se è ormai acquisito che Baudelaire riesce ad essere, oltre che impareggiabile poeta, anche abile critico, anzi critico potenziato dal poeta soggiacente, è questa sua tendenza sincera e spontanea che affascina anche il critico/poeta Saint-Denys Garneau quando afferma ad esempio «L'art est une découverte du monde. Tout ce que l'homme fait est découverte»⁵⁸.

⁵³ *Ibidem*, p. 471.

⁵⁴ Saint-Denys Garneau, *Lettre à André Laurendeau du 6 juillet 1931*, *Correspondance*, in *Oeuvres*, cit., p. 903.

⁵⁵ Saint-Denys Garneau, *Nouvelles et essais*, in *Oeuvres*, cit., p. 680.

⁵⁶ André Ferran, *L'esthétique de Baudelaire*, Paris, Hachette, 1933, p. 431.

⁵⁷ Mario Bonfantini, *Baudelaire critico*, Milano, La Goliardica, 1962, pp. 3-4.

⁵⁸ Saint-Denys Garneau, *Journal*, in *Oeuvres*, cit., p. 431.

L'analogia tra i due artisti va oltre e appare evidente anche a proposito del tema del riso. In Baudelaire il tema del riso è direttamente associato a quello del male ed il poeta stesso ci offre la prova inoppugnabile di questa attinenza: «Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux»⁵⁹. Il riso è satanico perché rivela un senso di superiorità da parte di chi ride nei riguardi della persona o della cosa che provoca l'ilarità. Pertanto nell'ottica baudelairiana si viene a costituire una vera e propria gerarchia piramidale in cui ognuno ride di colui che giace ad un gradino inferiore ed è a sua volta deriso da colui che si trova ad un gradino superiore. Il riso diviene per lui il simbolo della contraddizione umana sospesa tra una «grandezza infinita» ed una «miseria infinita». La grandezza umana si riferisce agli animali, ma la miseria è dell'uomo in rapporto a Dio. L'uomo ridendo ride di se stesso quasi come uno sfogo e un rifiuto della condizione umana. È chiaro che il riso diviene l'espressione evidente di un contrasto interiore, perché divide l'essere in due parti ed è infatti simbolo di un «sentiment double» che ha come effetto lo sconvolgimento dell'essere: «Le rire est l'expression d'un sentiment double ou contradictoire; et c'est pour cela qu'il y a convulsion»⁶⁰. Ancora una volta quindi Baudelaire associa il riso al male, sottolineando perfino come il comico sia di origine diabolica: «Le Sage, c'est-à-dire celui qui est animé de l'esprit du Seigneur, celui qui possède la pratique du formulaire divin, ne rit, ne s'abandonne au rire qu'en tremblant. Le Sage tremble d'avoir ri; le Sage craint le rire, comme il craint les spectacles mondains, la concupiscence. Il s'arrête au bord du rire comme au bord de la tentation»⁶¹. Il

⁵⁹ Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*, in *Oeuvres complètes*, II, cit., p. 532.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 534.

⁶¹ Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*, in *Oeuvres complètes*, II, cit., p. 527.

riso sembra essere quindi la prerogativa essenziale per accedere all'Inferno, per questo il Saggio teme il riso e Baudelaire teme il Saggio. Infatti tutto l'interesse mostrato da Baudelaire per il fenomeno del riso gli serve per distaccarsi il più possibile dalla figura del Saggio e per dare libero sfogo alla sua rivolta. Ed affrontare il comico, genere letterario considerato «inferiore» all'epoca di Baudelaire, manifesta il bisogno di opporsi ad ogni freddo accademismo e di creare, al contrario, una critica tutta particolare che non esita ad affrontare gli argomenti più «bassi» pur di dissociarsi dalla critica ufficiale.

Critica innovativa quindi, ma allo stesso tempo profonda e ragionata. Infatti l'insistenza con cui Baudelaire si sofferma sull'argomento attesta una raggiunta consapevolezza dell'importanza del ruolo occupato dal riso nell'ambito umano. In tal senso Baudelaire può essere considerato un anticipatore della critica moderna, visto che il XX secolo si apre con uno scritto all'insegna del riso: nel 1900 Henri Bergson pubblica il saggio *Le Rire*, in cui egli cerca di interpretare unitariamente le molteplici forme del comico, individuando nel riso un castigo sociale contro gli automatismi che bloccano la fluidità del vivente. Perciò egli afferma: «Le rire est, avant tout, une correction. Fait pour humilier, il doit donner à la personne qui en est l'objet une impression pénible. La société se venge par lui des libertés qu'on a prises avec elle. Il n'attendrait pas son but s'il portait la marque de la sympathie et de la bonté»⁶². Anche Bergson considera quindi il riso come espressione del male, sebbene esso sia necessario alla società per difendersi dall'automa e riabilitare l'uomo, con tutte le sue contraddizioni, ma pur sempre essere umano e non robot. Egli infatti afferma: «Le rire châtie certains défauts à peu près comme la maladie châtie certains excès, frappant des innocents, épargnant des coupables, visant à un résultat général et ne pouvant faire à chaque cas individuel l'honneur de l'examiner séparément»⁶³.

Anche se quella del riso è per l'uomo una funzione necessa-

⁶² Henri Bergson, *Le rire - Essais sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, p. 150.

⁶³ Henri Bergson, *Le rire*, cit., p. 151.

ria, utile, non per questo si deve pensare che il riso appartenga al dominio del Bene e del giusto. Infatti, secondo Bergson, «Le rire ne peut pas être absolument juste. Répétons qu'il ne doit pas non plus être bon. Il a pour fonction d'intimider en humiliant»⁶⁴.

Anche se con conclusioni diverse da quelle del filosofo, Baudelaire avverte che l'automatismo ha un ruolo importante, benché non capitale, nella spiegazione del fenomeno del riso. Ce lo confermano le parole di Porché: «Le rôle joué par l'automatisme dans les spectacles ou les représentations mentales qui provoquent l'hilarité n'a pas échappé à Baudelaire, sans revêtir chez lui l'importance capitale qu'il a chez Bergson. En d'autres termes, Baudelaire a estimé que l'automatisme n'épuise pas l'explication du rire, et que cette explication-là exige à son tour la recherche d'une cause plus haute. C'est ainsi que, procédant par intuition, il fut amené à donner du rire une explication mystique-chrétienne»⁶⁵.

Affrontando lo stesso argomento, passando per Bergson, ma riallacciandosi principalmente alla concezione baudelairiana, Saint-Denys Garneau riconosce il valore metafisico del riso, sostenendo che «La vie rit de toutes les formes de mort, de tous les rongeurs dont l'attaque ne la menace pas. Elle prouve ainsi comme par le fait sa force, sa victoire. Elle pose son authenticité, son irréductibilité»⁶⁶.

Inoltre il poeta canadese ripropone il pensiero baudelairiano anche quando afferma che il riso è segno di una posizione intermedia tra miseria e grandezza: «Le rire est signe d'une position intermédiaire. Il s'exerce par rapport à l'inférieur»⁶⁷. Poco dopo aggiunge: «Le rire devient amer ou méchant; il n'est qu'une expression détournée de la vision tragique»⁶⁸. Sembra proprio modellata sulla concezione baudelairiana del riso quest'ultima considerazione di Saint-Denys Garneau che poi si pun-

⁶⁴ Henri Bergson, *Le rire*, cit., p. 151.

⁶⁵ François Porché, *Baudelaire*, cit., p. 225.

⁶⁶ Saint-Denys Garneau, *Nouvelles et essais*: «Notes. Le Comique. Le rire», in *Oeuvres*, cit., p. 681.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 681.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 682.

tualizza ancora meglio quando egli riconosce che il riso è una fede: «Le rire signifie une foi. Foi en sa supériorité propre ou en la supériorité de quelque chose»⁶⁹. Si avvicina quindi sempre di più alla concezione del riso di Baudelaire tale pensiero che poi si chiarisce ancora meglio: «sans foi, on ne rit pas»⁷⁰, dichiarando così di avere comunque una fede dal momento che accetta il riso. Ridere per Saint-Denys Garneau è anche segno di rivolta a «l'inacceptable» che significa «la place non comblée pour une foi, l'attente de la foi, le lieu inoccupé pour l'acceptable qu'on n'a pas encore trouvé»⁷¹. Il riso può quindi a suo avviso scaturire da tale condizione di inaccettabilità. Che cosa egli non accetta? La vita evidentemente. Il suo rifiuto per la realtà circostante lo spinge a tali osservazioni poiché il riso, così come il pianto, deriva comunque da una condizione di malessere interiore, di contrasto interno all'individuo che ridendo trasforma inevitabilmente il suo volto, come pure il suo spirito, perché non si accetta. Secondo Saint-Denys Garneau «L'inacceptable signifie l'aptitude à la Foi. La vie inacceptable pour Baudelaire»⁷². Qui il richiamo a Baudelaire è, non a caso, esplicito. Proseguendo ancora oltre Saint-Denys Garneau afferma: «Le rire signifie la fierté de la vie»⁷³; «Mais Dieu rit-il? Sa joie exclut le rire»⁷⁴, per concludere «Le rire, dès qu'il se place sur le terrain éthique, risque d'être mauvais»⁷⁵.

Se Baudelaire aveva affermato «Le rire est satanique»⁷⁶, appare chiara l'analogia tra i due poeti. Sembra proprio che il poeta francese sia sempre presente nei pensieri e nelle riflessioni di Saint-Denys Garneau e che egli sia anche l'oggetto di molte sue discussioni personali; infatti in una delle sue lettere indirizzate a Françoise (28 juin 1930) egli scrive: «J'ai hâte de

⁶⁹ *Ibidem*, p. 681.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 681.

⁷¹ *Ibidem*, p. 681.

⁷² *Ibidem*, p. 681.

⁷³ *Ibidem*, p. 681.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 681.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 683.

⁷⁶ Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*, in *Oeuvres complètes*, II, cit., p. 532.

vous entendre parler de Baudelaire»⁷⁷. Baudelaire assume quindi agli occhi del giovane Saint-Denys Garneau le vesti del «maestro», della guida spirituale da seguire ed eguagliare poiché «Baudelaire a dit le dernier mot, et combien tragique dans son immobile dépouillement, sur ce drame de la conscience et de la mort»⁷⁸.

Questo bisogno di citare costantemente Baudelaire rivela chiaramente che Saint-Denys Garneau, particolarmente sensibile al suo pensiero e notevolmente attratto dalle sue opere, superi quasi l'affinità spirituale nel chiarire in sé quegli stimoli e quelle contraddizioni già insite in Charles Baudelaire.

⁷⁷ Saint-Denys Garneau, *Correspondance: lettre à Françoise du 28 juin 1930*, in *Oeuvres*, cit., p. 862.

⁷⁸ Saint-Denys Garneau, *Correspondance, Lettres du Journal: Lettre à Maurice Hébert, 29 Avril (1935)*, in *Oeuvres*, cit., p. 948.

ALBERTO PORQUERAS MAYO

EL CISNE DE APOLO DE LUIS ALFONSO DE CARVALLO.
(PRELIMINARES Y DIÁLOGO I. EDICIÓN CRÍTICA)

Introducción

Se presenta por primera vez la edición crítica, con notas y comentario, de los Preliminares y del I Diálogo del *Cisne de Apolo* (Medina del Campo 1602). Hace mucho tiempo que trabajo, lentamente, en esta edición. Ahora he decidido ofrecer a la investigación hispanística la zona que considero definitivamente acotada. Ésta ofrece, además, una unidad temática, ya que el diálogo I versa sobre la definición, invención y materia de la poesía. He pensado que podría ser útil acompañar o presentar este diálogo con los preliminares del libro. Así se introduce al lector a ciertos aspectos biográficos y al contorno asturiano en que surge el libro.

Son escasísimos los ejemplares que se conocen de esta obra. Por suerte pude adquirirla hace pocos años a través de la librería Bardón de Madrid. Sigo, pues, mi propio ejemplar. Lo he cotejado con los ejemplares existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid. He notado que coinciden plenamente con el mío, es decir que no hay variantes. Cuando he observado obvios errores tipográficos los he corregido e indicado con un asterisco la palabra corregida. Se ha modernizado la ortografía y la puntuación, respetando la estructura fonética de las palabras antiguas.

En 1958 publiqué una edición (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas), ya agotada. En esta edición se intentaba reproducir exactamente el texto antiguo, inclusive sus errores tipográficos. No llevaba notas ni estudio preliminar. Éstas eran las características de la colección que lo acogía.

De aquí la necesidad de una nueva edición. Un avance de la misma lo constituye la *Edición crítica del diálogo tercero, párrafos 1-6 [doctrina teatral] del "Cisne de Apolo" (1602) de L. A. de Carvalho*, en «Homenaje a Alberto Navarro González» (Kassel, Ed. Reichenberger, 1990), pp. 505-531.

Me he ocupado de aspectos biográficos en los siguientes trabajos: *Luis Alfonso de Carvalho nunca fue canónigo de Oviedo*, en el periódico de Oviedo *Nueva España*, 7 de agosto de 1983, p. 30; *Luis Alfonso de Carvalho (Cangas de Tineo, 1571-Villagrancia de Campos, 1635): su trayectoria jesuítica (1616-1635)*, en «Homenaje al Prof. A. Galmés de Fuentes», Madrid, Gredos-Universidad de Oviedo, 1985, vol. II, pp. 415-424 y *El periodo segoviano (1622-1628) de Luis Alfonso de Carvalho y el misterio de su libro sobre Asturias desvelado*, en «Letras de Deusto» XXI (núm. 51), 1991, pp. 87-117, que se reproduce también en «Boletín del Instituto de Estudios Asturianos», núm. 137 (1991), pp. 87-121.

Sobre aspectos ideológicos y teóricos he publicado los siguientes trabajos: *Función del signo "cisne" en la teoría poética de L. A. de Carvalho* en «Actas del I Congreso internacional de Semiótica y el Hispanismo», Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, vol. II, pp. 157-167; *Una defensa manierista de la poesía por motivos religiosos: el "Cisne de Apolo" de L. A. de Carvalho en Identità e metamorfosi del Barocco ispanico*, ed. por G. Calabrò, Napoli, Guida editori, 1987, pp. 95-111, reimpresso en mi libro *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona Puvill, 1989, pp. 421-432. Véase también mi *Las ideas sobre el teatro de L. A. de Carvalho en su "Cisne de Apolo" (1602)* en «Actas del Congreso Internacional de teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII», ed. por Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 307-320. Todos estos trabajos, pronto aparecerán reunidos en un volumen: *Estudios sobre la vida y obra de L. A. de Carvalho (1571-1635)*.

Aprovecho para expresar mi gratitud a los doctores (hoy ya profesores) José Luis Suárez, Sandra Delgado, Marcella Trambaioli por su ayuda, cuando eran mis ayudantes de investigación, en pasar al ordenador este texto y notas.

CISNE DE APOLO, DE LAS EXCELENCIAS Y DIGNIDAD Y TODO LO QUE AL ARTE POÉTICA Y VERSIFICATORIA PERTENECE. LOS MÉTODOS Y ESTILOS QUE EN SUS OBRAS DEBE SEGUIR EL POETA. EL DECORO Y ADORNO DE FIGURAS QUE DEBEN TENER Y TODO LO MÁS A POESÍA TOCANTE, SIGNIFICADO POR EL CISNE, INSIGNIA PRECLARA DE LOS POETAS¹.

¹ Sobre el largo título de esta obra obsérvese que tiene un valor de resumen del contenido del libro. Se trata de un arte de poesía y también versificatoria. Es decir, se llama de antemano la atención a la doble vertiente del libro: no es sólo un arte métrico como eran fundamentalmente las poéticas de Sánchez de Lima (1580) y Díaz Rengifo (1592) ni un arte poético únicamente como era la *Filosofía antigua poética* de López Pinciano (1596). Aquí se combinan los dos aspectos, con un título original en torno a una gran metáfora inventada por Alciato como insignia de los poetas: el Cisne. Y todo ello dentro de una atmósfera panegírica: «excelencias», «dignidad»... Se nos subraya que se van a estudiar los métodos y estilos del poeta, el decoro (obsérvese el énfasis en este precepto horaciano) y adorno de las figuras, para establecer una actitud amplia y englobadora: «y todo lo más a la poesía tocante». Y se remata este detallado título con el misterioso sentido del cisne «insignia preclara de los poetas». Es interesante notar que el autor (y lo mismo ocurrirá en los demás apéndices preliminares) subraya su condición de clérigo. En la portada, como era frecuente, se indica el nombre de la persona a quien va dedicada: Enrique Pimentel de Quiñones. En el escudo, el impresor Juan Godínez de Millis usó el que había sido empleado antes por el librero Adrián Ghemart desde 1550. Aparece en este escudo un halcón y en torno la leyenda *Post tenebras spero lucem*, «tras las tinieblas espero la luz», que procede del libro de Job (17,12). Francisco Vindel en *Escudos y marcas de impresores y libreros de España durante los siglos XV a XX* (Barcelona, Orbis, 1942), reproduce esta marca de Juan Godínez de Millis (pág. 320, marca 411). Reproduce también una marca parecida usada también por Godínez de Millis (marca 410), ligeramente distinta en su entorno. Dice Vindel: «Estas dos marcas, con la alegoría de la mano que sostiene el halcón y la leyenda *Post tenebras spero lucem* tienen en su parte inferior otra marca geométrica con las iniciales A.G., que pertenecen a su antecesor Adrián Ghemart» (pág. 164, marca 164). Esta marca de Ghemart en la borla que rodea la leyenda es algo distinta. Este mismo escudo, básicamente, es el que usa también Pedro Madrugal. Francisco Vindel reproduce las marcas número 357, 358 y 359, en obras publicadas en su imprenta entre 1589 y 1593. La viuda de Madrugal en 1595 utiliza la misma marca. Afirma Vindel: «Esta marca es la misma que utilizó su sucesor Juan de la Cuesta en ediciones del *Quijote* de 1605, 1608, 1615 y en las obras cervantinas: *Novelas*, 1613 y *Persiles*, 1617» (pág. 274). El mismo Cervantes en el *Quijote* II, 68, pone en boca de Don Quijote: «...yo *post tenebras spero lucem*». En Madrugal y en Cuesta aparece además un león en la zona inferior del escudo. Existe una brevísima nota, sin interés ni aportaciones nuevas, de Francisco Esteve Botey, «La marca del Impresor Juan de la Cuesta en las ediciones príncipe de la primera y segunda parte del

Por Luis Alfonso de Carvalho, clérigo. Dedicado a don Enrique Pimentel de Quiñones.

[Escudo del editor representando un halcón sujetado por una mano, bordeado del lema *Post tenebras spero lucem*]

Quijote". *Revista Bibliográfica y Documental* 2 (1948): 179-82 Continuó usándose, con algunos cambios en el dibujo, especialmente en la imprenta de Pedro Madrigal de Madrid. Existe otra imitación de dicha marca, usada por el impresor de Lisboa Antonio Alvarez en la edición cervantina que hizo de *Novelas ejemplares* (Lisboa, 1617) y en otras obras. También encuentro esta marca en la edición de *Epístolas familiares* de Antonio de Guevara, (Madrid: Por Matheo de Espinosa y Arteaga, 1668), (Ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Illinois). Juan Godínez de Millis o de Millis Godínez, cuyo nombre aparece bajo estas dos formas según los casos, era hijo de Vicente de Millis y Ana Godínez. Se establece en Salamanca, donde continúa la imprenta de su padre. En 1584 se le concede privilegio para imprimir el *Polidoro Virgilio*. En 1599 ejerce ya como impresor en Valladolid, donde imprime, en esta fecha, el sermón de las exequias de Felipe II, hechas en León. Al mismo tiempo ejercía como impresor en Medina del Campo entre 1602 y 1605, y es en estas fechas cuando imprime la obra del clérigo Carvalho. Los libreros que costean la edición son Pedro Osete y Antonio Cuello; juntos ejercen de libreros en la entonces capital de España, Valladolid, pero costean también ediciones que se imprimen en Medina del Campo. Medina del Campo es una ciudad mercantil famosa por sus ferias que goza en este momento de gran prosperidad. Véase Cristóbal Espejo y Julián Paz, *Las antiguas ferias de Medina del Campo* (Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago, 1912) y Henry Lapayre sobre una famosa familia de banqueros ubicados en Medina, *Une famille de marchands: Les Ruiz* (Paris, 1955). Sobre las rivalidades de Valladolid con las ferias próximas de Medina del Campo véase Bartolomé Bennassar, *Valladolid au siècle d'or, une ville de Castille et sa campagne au XVIIe siècle* (Paris, 1967), 105-11. Sobre el comercio de libros en Medina véase Jean Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au siècle d'or* (Montpellier: Université de Montpellier, 1987), 35-40. En 1602 también costearon en Medina la edición del *Romancero General*. En 1610 Antonio Cuello costea ediciones de libros impresos en Salamanca. Sigo para esta información a Cristóbal Pérez Pastor, *La imprenta en Medina del Campo* (Madrid, 1895) págs. 489, 493 y 500. Empieza a existir una bibliografía destacada sobre la importancia de los títulos de los libros. Subrayaría José Simón Díaz, *El libro español antiguo* (Kassel: Edition Reichenberger, 1983) en su capítulo III "El lenguaje del título", 51-83. Allí en págs. 70-72 se refiere a la presencia de animales en los títulos de libros. Véase también los libros de Arnald Rothe, *Der doppelitel. Zur Form und Geschichte einer literarische Konvention*, Wiesbaden, Akademie der Wissenschaften und Literatur (Mainz, 1970) y *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte* (Frankfurt: V. Klostermann, 1986). Desde una perspectiva semiótica W. Dressler, *Zur Textsemiotik de Titels* (Münster: Münsterer Arbeits-

Con licencia del Consejo Real. En Medina del Campo, por Juan Godínez de Millis. Año 1602

[raya]

A costa de Pedro Osete, y Antonio Cuello.

TASA²

Yo, Miguel de Ondarza Zavala, escribano de cámara del Rey nuestro Señor, de los que residen en su Consejo, doy fe que, habiéndose

kreis für Semiotik, 1979). Sobre el emblema del cisne y su importancia véase mi "Función del signo 'cisne' en la teoría poética de Luis Alfonso de Carvalho" en *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, vol. 2 (Madrid: CSIC, 1986), 157-67. La palabra Apolo, dios de la poesía, aparece en la Edad de Oro en otros títulos poéticos. Además del famoso *Laurel de Apolo* (Madrid, 1630) de Lope de Vega, recordemos a Miguel de Barrios *Flor de Apolo* (Bruselas, s.a.) y Ambrosio Bondía, *Cítara de Apolo* (Zaragoza, 1650).

² El escribano Miguel Ondarza Zavala tasa el 12 de octubre de 1602 el libro «a 5 blancas el pliego». Como el libro tiene veintiocho pliegos, el precio total del libro era, pues, de 140 blancas. Documenta varios ejemplos de blanca Carmen Fontecha, *Glosario de voces comentadas en ediciones de textos clásicos* (Madrid: CSIC, 1941), 48. Por ejemplo con comentarios de Rodríguez Marín a obras de Cervantes: "Moneda que en tiempo de Felipe II valía medio maravedí". Aquí aparecen dos datos importantes. Uno se refiere a un posible título inicial más resumido: *Cisne de Apolo y Arte de poesta*. Otro dato biográfico es el que apunta a que entonces Carvalho era clérigo de Villarrodrigo, pueblecito próximo a León. La parroquia de Villarrodrigo pertenecía al arzobispado de Oviedo (provincia de León), que dependía de la diócesis de Oviedo. He aquí las noticias que se encuentran en Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-lingüístico de España y sus posesiones en Ultramar* (Madrid, 1850) XVI, 278: «Lugar en la provincia de León, partido judicial de Murias de Paredes, diócesis de Oviedo, audiencia territorial y comandancia general de Valladolid, ayuntamiento de Santa María de Ordás. Situado a orillas del Luna; su clima es frío y húmedo, pero sano. Tiene 36 casas; escuela de primeras letras por temporadas; iglesia parroquial (San Pelayo) servida por un cura de ingreso y patronato laical; 2 ermitas [...] y buenas aguas potables. [...] El terreno es de mediana calidad y le fertilizan las aguas del Luna [...]. Produce granos, legumbres y pastos; cría ganado, y alguna caza, y pesca. Población: 34 vecinos, 150 almas [...]. No se conserva en el archivo diocesano de León ningún documento relativo a Carvalho. El archivo diocesano de Oviedo se destruyó en un incendio. Tampoco he tenido suerte en el Archivo Histórico Nacional de Madrid. No se conserva nada relativo a Carvalho en la parroquia de Villarrodrigo.

presentado ante los señores del dicho Consejo un libro intitulado el *Cisne de Apolo* y Arte de poesía, que con licencia de los dichos señores del Consejo hizo imprimir Luis Alonso Carvallo, clérigo rector de Villarodrigo, le tasaron a cinco blancas el pliego, y a este precio, y no a más, mandaron se venda y que esta tasa se ponga al principio de cada un libro de los que así fueren impresos, y para que dello conste di el presente, en la ciudad de Valladolid, a doce de octubre de mil seiscientos y dos años.

Miguel de Ondarza Zavala.

ERRATAS³

Folio 7, pág. 2, línea 6, dice da, lee la; 9.2.19. nobe, noble; 45.2.14. Ioannes, Ionas; 60.2.5. Casse, Castella; 63.1.11. aurei, aureis; 13. crea, cree; 85.1.7. maro, mora; 103.1.3. sancto, Soneto; 114.2.23. Hermo, Hermano; 118.1.1. augerii, eugeriis, augureis; 120.1.11. que, lo que; 158.1.15. agua, ga; 211.19. la, de la; 212.2.2. tas, ta.

El Doctor Alonso Vaca de Santiago*.

APROBACION⁴

Muy poderoso Señor.

Por mandado de V. Alteza, vi este libro intitulado *Cisne de Apolo*, compuesto por Luis Alfonso de Carvallo, clérigo. Y me parece, fuera

³ Son muy pocas las erratas que el doctor Alonso Vaca de Santiago logra detectar. Es usual indicar unas pocas y escapárseles muchísimas más, como es el caso en este libro. Algunas de las indicadas están, en realidad, corregidas en el texto, como la primera, en donde encontramos *la* y no la errata *da*. Lo mismo ocurre con la segunda errata, que aparece mejor «corregida» (*nobles*) que en la corrección de ahora en singular *noble*. Y ocurre en la línea 15, no en la 19 como aquí se indica... Hay otras erratas en esta *Fe de erratas*. Por ejemplo, donde dice *Castella* debe decir *Castellana* y así aparece, afortunadamente, en el texto original. Es curioso que el corrector de las erratas aparezca con una errata: Sanctiago, en vez de Santiago, como he corregido. Hay que notar que los correctores no "corrigen" los errores con minuciosidad sino que "la misión principal del corrector es [no revisar todas las erratas...] conferir el ejemplar impreso con el original aprobado por el Consejo de Castilla, lo que certifica con su firma" según nos recuerda Jaime Moll, "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro." *Boletín de la Real Academia Española* 59 (1979), 94.

⁴ En la aprobación hay que notar varias cosas: que es del 17 de diciembre de 1600. Es decir, dos años anterior a su fecha de publicación. Allí el título

de ser muy curioso, que no tiene cosa contra la fe ni buenas costumbres, y que siendo V. Alteza servido, le puede mandar dar licencia y privilegio que pide para imprimirlo. En San Martín de Madrid a 17 de diciembre. 1600.

El Maestro F. Prudencio de Sandoval.

se simplifica a las dos primeras palabras: *Cisne de Apolo*. Y en él se nos indica de su autor simplemente que es clérigo. La aprobación se fecha en Madrid. El que firma la aprobación es un famoso historiador y conecedor de las cosas de Asturias. Después, en el prólogo de Carvallo a otro libro suyo (el manuscrito es de 1613), *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*, publicado póstumamente en 1695, se refiere a este autor: «Mucho también ha trabajado el Padre Maestro Don Fray Prudencio de Sandoval, obispo de Tuy, que al presente lo es de Pamplona, a quien debe esta Patria una particular afición». La aprobación es breve pero en una línea sabe captar el espíritu del libro: «muy curioso». Fray Prudencio de Sandoval es autor de muchas obras históricas, entre las que destacan *Vida y hechos del Emperador Carlos V, Primera Parte* (Valladolid, 1604) y *Segunda parte* (Valladolid, 1606). Nació en Valladolid hacia 1560 y murió en Estella (Navarra) en 1621. Ingresó en la orden benedictina. Felipe III le concedió la abadía de San Isidro (he aquí, pues, otra posible conexión personal entre Carvallo y Sandoval por tratarse de tierras de León). Fue nombrado obispo de Tuy (1608) y de Pamplona (1612). La crónica de Carlos V tuvo mucho éxito y cuenta con muchas ediciones. En la Universidad de Illinois se encuentran las ediciones de *Primera Parte* (Pamplona, 1634), de la *Segunda Parte* (Pamplona, 1614) y una amplia edición de añadidos de Don Joseph Martínez de la Puente (Madrid, 1675). Se encuentra también una traducción al inglés de Jones Wadsworth the younger (London, 1652). Para descripciones detalladas de estas ediciones véase Joseph L. Laurenti y Alberto Porqueras Mayo, *The Spanish Golden Age (1472-1700). A Catalog of Rare Books Held in the Library of the University of Illinois and in Selected North American Libraries* (Boston: G. K. Hall, 1979), 436-38.

[LICENCIA]⁵

EL REY

Por cuanto por parte de vos, Luis Alfonso de Carvallo, clérigo rector de Villarodrigo, nos ha sido fecha relación diciendo que vos habíades compuesto un libro intitulado *Cisne de Apolo*, de las grandes excelencias y dignidad de la Poesía, de sus principales partes, en lengua castellana, en prosa y verso, y todo lo que al arte poética y versificatoria pertenecía, los métodos y estilos que en sus obras debía seguir el Poeta, el decoro y adorno de figuras que debía tener, y todo lo demás a la Poesía tocante, de mucha utilidad y provecho, no sólo para todos los que profesaban letras humanas, pero también para todos los que

⁵ La licencia que en nombre del rey, es decir, Felipe III, otorga Don Luis de Salazar está fechada en Villacastín en 19 de enero de 1601, es decir, pocos días después de la aprobación. Allí se indica claramente que el autor es rector de Villarodrigo. Y se enumeran las características del libro tal como aparece en el título definitivo de la obra, incluso ahora con leve ampliación: «en lengua castellana, en prosa y en verso». También se subraya (y todo ello debía figurar en la solicitud) que es una obra no sólo útil a los hombres de letras «pero también para todos los que hobiesen de escribir en cualquiera facultad...» y que el libro le había costado «mucho trabajo, mucho estudio y cuidado...». Se le otorga permiso por diez años «o los que fuésemos servido». Se dice que se ha recibido de acuerdo con la pragmática reciente sobre impresión de libros. Supongo que se refiere a la Pragmática de Felipe II de 1598: «qualesquier persona, así naturales de estos nuestros Reynos o estrangeros de ellos, que truxeren o metieren en ellos cualesquier libros impresos, no los puedan vender ni vendan, sin que primero sean tasados por los del nuestro consejo y para ello envien a él uno de los dichos libros; so pena de diez mil maravedís y de haber perdido los libros que metieren y vendieren sin preceder la dicha tasa, aplicados a nuestra Cámara, juez y denunciador por partes iguales»; es la ley 29 del título 7 del libro 1 de la *Recopilación*, citado de Felipe Mateu y Llopis, «Licencia, tasa y privilegio de impresión en la España de los siglos XVI y XVII» en *Gutenberg Jahrbuch*, 40 (1965), 198. Después, en esta misma licencia, se limita más el tiempo de permiso: «diez años», que era el lapso de tiempo normal. Cita la mencionada pragmática Faustino Gil Ayuso, *Noticia bibliográfica de textos y disposiciones legales de los reinos de Castilla, impresos en los siglos XVI y XVII*. (Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional, 1935), pág. 122, núm. 495 y remite a la signatura de la Biblioteca Nacional donde no he podido hallar esta pragmática específica en una caja donde se contienen otras interesantes pragmáticas. En realidad la pragmática más detallada, que estuvo vigente hasta principios del siglo XVIII, fue la promulgada en Valladolid el 7 de septiembre de 1558. Véase Jaime Moll, «Problemas bibliográficos del libro...», 52 y José Simón Díaz, *El libro español antiguo...*, 8-9.

hobiesen de escribir en cualquiera facultad, el cual os había costado mucho trabajo, mucho estudio y cuidado, suplicándonos, os mandásemos dar licencia y facultad por veinte años, o los que fuésemos servido, para que lo pudiédes imprimir y vender el dicho libro, o como la nuestra merced fuese. Lo cual visto por los del nuestro Consejo, por cuanto en el dicho libro se hicieron las diligencias que la pregmática por nos últimamente fecha sobre la impresión de los libros dispone, fue acordado que debíamos mandar dar esta nuestra cédula para vos en la dicha razón, y nos tuvimoslo por bien. Por la cual, por os hacer bien y merced, vos damos licencia y facultad para que por tiempo de diez años primeros siguientes, que corren y se cuentan desde el día de la data desta nuestra cédula en adelante, vos o la persona que vuestro poder hobiere, y no otra alguna, podáis imprimir y vender el dicho libro que de suso se hace mención en todos estos Reinos de Castilla, por el original que en el nuestro Consejo se ha visto, que va rubricado y firmado al cabo de Miguel de Ondarza Zabala, nuestro escribano de Cámara, de los que en el nuestro Consejo residen, con que antes que se venda lo traigáis ante los del nuestro Consejo juntamente con el dicho original, para que se vea si la dicha impresión está conforme a él, o traigáis fe en pública forma en cómo por Corrector por nos nombrado se vio y corrigió la dicha impresión por el original. Y mandamos al impresor que ansí imprimiere el dicho libro, no imprima el primer pliego, ni entregue más de un solo libro con el original al Autor, o persona a cuya costa se imprimiere, ni a otra alguna para efecto de la dicha corrección, ni tasa, hasta que primero el dicho libro esté corregido y tasado por los del nuestro Consejo. Y estando ansí y no de otra manera, pueda imprimir el dicho principio y primer pliego, y en él seguidamente se ponga esta nuestra licencia y privilegio, y la aprobación, tasa y erratas, so pena de caer e incurrir en las penas contenidas en la dicha pregmática y leyes destos nuestros Reinos que sobre ello disponen. Y mandamos que durante el dicho tiempo, persona alguna, sin vuestra licencia, no lo pueda imprimir ni vender, so pena que el que lo imprimiere y vendiere haya perdido y pierda todos y cualesquiera libros, moldes y aparejos que de los dichos libros tuviere, y más incurra en pena de cincuenta mil maravedís por cada vez que lo contrario hiciera. La cual dicha parte, sea la tercia parte para la nuestra Cámara, y la otra tercia parte para la persona que lo denunciare, y la otra tercia parte para el juez que lo sentenciare. Y mandamos a los del nuestro Consejo, Presidentes y Oidores de las nuestras Audiencias, Alcaldes, Alguaciles de la nuestra casa y corte, y Chancillerías, y a todos los Corregidores, Asistentes, Gobernadores, Alcaldes mayores y ordinarios, y otros jueces y justicias cualesquier de todas las ciudades, villas y lugares de los nuestros Reinos y señoríos, y a cada uno, y cualquier dellos, ansí a los que serán de aquí adelante, que vos guarden y cumplan esta nuestra cédula y merced, que ansí vos hacemos, y contra el tenor y forma della, ni de lo en ella contenido, no vayan

ni pasen, ni consientan ir ni pasar, por alguna manera, so pena de la nuestra merced y de diez mil maravedís para la nuestra Cámara. Dada en Villacastín a decinueve días del mes de Enero, de mil y seiscientos y un años.

YO, EL REY

Por mandado del Rey nuestro Señor.

Don Luis de Salazar.

El capitán don Alonso de Moscoso al auctor⁶.

Soneto.

A los primeros hombres dio sustento,
antes que se cogiese trigo alguno,
el Carvallo, y el Roble, que es todo uno,

⁶ ¿Quién es este desconocido poeta al que Carvallo pide un soneto laudatorio para su libro? Acaso esté directa o indirectamente relacionado con un tal D. Alonso de Moscoso y Brochero, capitán de caballos y corazas especiales cuya hoja de servicios encontré en Simancas (sección guerra, legajo 2). Los servicios prestados se describen entre 1622 y 1639. Inicia sus méritos en 1622 con el grado de alférez, o sea que no puede ser el mismo capitán que escribió el soneto a Carvallo, pero acaso hijo suyo. En la misma hoja de servicios se habla de otro Alonso de Moscoso, su abuelo, también Capitán, que fue cautivo en la jornada de los Gelves (1520) y murió peleando como Capitán de Caballos en el asalto de Galera, es decir, 1535. El soneto es muy pedestre y gira en torno al apellido del autor: «Carvallo y roble que todo es uno». Precisamente en el manuscrito de 1613 titulado *Historia de las Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias* se lee sobre el escudo Carvallo: «Carvallo: un Roble con bellotas, una dama que es la virtud colgada de una caña sabiéndola doblar» (folio 399, título 33). El manuscrito autógrafo de Carvallo se conserva en la Academia de la Historia en Madrid. Sobre los escudos de los Carvallos se encontrarán datos en Francisco Sarandeses Pérez, *Heráldica de los apellidos asturianos* (Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1966), 98. El primer terceto del soneto es muy ambiguo:

Mas este vuestro fructo buen Carvallo,
aunque sea el primero que ha salido,
al poeta español alimentando,

Puede entenderse, supongo, que es el primer fruto que ha salido de la pluma de Carvallo o (quizá además) que es el primer libro de este tipo que aparece en el panorama hispano. Estos juegos ingeniosos con el apellido de los autores

sirviendo sus bellotas de alimento.

Pero yendo los fructos en aumento,
de las bellotas poco se han curado,
por haber con industria ya alcanzado
de la tierra mejor mantenimiento.

Mas este vuestro fructo, buen Carvallo,
aunque sea el primero que ha salido,
al Poeta español alimentando,

por ninguno podrán jamás dejallo,
que quien de su dulzor fuere gustando,
pondrá todos los otros en olvido.

Dedicatoria a don Enrique Pimentel de Quiñones⁷.

Intitulándose este libro *Cisne de Apolo*, necesariamente se debía dedicar a quien con tanta luz de ingenio, letras y virtud resplandeciese, que pudiese convenir el nombre de Apolo. Y así humildemente

eran frecuentes en los versos preliminares. Sólo hay que pensar en la «vega fértil» a menudo aplicada a Lope de Vega. Bastará citar un solo ejemplo. En 1599 se publica en Valencia *Fiestas nupciales que la ciudad y reino de Valencia han hecho al casamiento del Rey Don Felipe III con Doña Margarita de Austria* de Gaspar de Aguilar. Allí, en un soneto laudatorio de Maximiliano Cerdán leemos: «Pues que si en otra Roma celebrara/ el triunfo y boda tan insigne, dudo/ que la Águila que se halla en ti se hallara». Cito por la edición facsímil de Antonio Pérez Gómez (Cieza, «El ayre de la almena», 1975). No se conserva ningún documento de este capitán en el archivo militar de Madrid ni en el Alcázar de Segovia. Tampoco se ha conservado ninguna otra producción literaria de este ocasional poeta.

⁷ Carvallo debía quizá servir o haber servido en alguna capacidad en su ilustre casa como capellán: «y su auctor por menor Capellán». Este príncipe, como le llama Carvallo, es decir, este grande del reino (recordemos que el título elogioso de príncipe se utilizaba para personajes importantes, especialmente grandes del reino, recordemos también que Cervantes lo atribuye en el prólogo a *Quijote II* al Cardenal Sandoval y al Conde de Lemos), había nacido en Benavente (provincia de León) en 1574. Era hijo de Juan Alonso Pimentel, octavo conde de Benavente, el cual fue virrey de Valencia y Nápoles y presidente del Consejo de Italia. Don Enrique Pimentel era hijo de su primer matrimonio con Doña Catalina Vigil de Quiñones, sexta Condesa de Luna e hija de Don Luis de Quiñones, quinto Conde de Luna, merino mayor de León y de Asturias. Enrique Pimentel no acompañó a su padre a Nápoles, sino que se quedó al frente de sus estados en España. Fue obispo de Valladolid y Cuenca. Fue colegial en el Colegio del arzobispado de Salamanca. Caballero de Alcántara y Consejero del Supremo de la Inquisición. Fue también del Consejo de Estado con Felipe

suplico que este servicio, por cosa propia y debida, y su auctor por menor Capellán, sean recibidos de tan gran Príncipe, cuya persona guarde nuestro Señor largos años, para que en ellos se vean cumplidas las grandes esperanzas que los de tan prudente juventud prometen.

Luis Alfonso de Carvalho.

IV y nombrado presidente del Supremo de Aragón. En el momento en que Carvalho le dedica su libro tiene algo más de veintiséis años. A ello se alude con lo de «tan prudente juventud prometen». En realidad Carvalho, que había nacido en 1571, era sólo tres años mayor que él. Enrique Pimentel llegaría a ser uno de los más ilustres prelados españoles del siglo XVII. Hacia el final de su vida, en 1643, Felipe IV le ofreció el arzobispado de Sevilla al que renunció con gran humildad y elocuencia como puede verse en la carta que le escribió al monarca (se publica en *Memorial Histórico Español* vol. 17 [Madrid, 1863]), 13-16. Sobre sus muchos hermanos, todos ilustres, se encontrarán datos en Ignacio Berdum de Espinosa de los Monteros, *Derechos de los condes de Benavente a la grandeza de primera clase* (Madrid, 1753), 18-24. Enrique Pimentel era hermano del jesuita Francisco Pimentel que sería después superior de Carvalho, cuando éste, ya jesuita, pasó al Colegio de Segovia, donde permaneció varios años. Tuvo otro hermano jesuita, Pedro Pimentel, que llegó a ser muy importante en la Compañía de Jesús. Sobre Francisco Pimentel he publicado noticias y documentación en mi artículo "El período segoviano (1622-1628) de Luis Alfonso de Carvalho y el misterio de su libro sobre Asturias desvelado" en *Letras de Deusto*, ya citado.

Romance de don Lope de Omaña al Cisne de Apolo⁸.

El vuelo, Cisne, levanta,
deja ya el carro de Venus,
pues los cantores de Apolo,

⁸ Carvalho, para este mundo de preliminares, ha acudido a amigos y miembros de la nobleza vinculada a Asturias y más particularmente a Cangas de Tineo como es la familia Omaña. Leemos en Alberto y Arturo García Carrafa, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, (Madrid, 1949) vol. 62, 124: «Lope de Omaña, natural de Cangas de Tineo, que contrajo matrimonio con Doña Catalina Queipo de Llano, de igual naturaleza (hija del capitán Suero Queipo de Llano, natural de Cangas de Tineo, y de Doña Isabel Bernaldo de Quirós, natural de la casa de este apellido en la villa asturiana de Pola de Lena)». Sobre la casa de Omaña en tiempo del rey Don Juan Segundo habla Carvalho en su libro *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias* (Madrid, 1695), edición facsímil de Gijón, Silverio Cañada, 1988, 427-429. El propio Carvalho es autor de *Arbol genealógico de la Casa de Omaña, mayorazgo fundado en 1555*. He visto la copia mecanográfica que me suministró el Padre Patac de Gijón. El original se encuentra, al parecer, en el archivo Revillagigedo. Allí se menciona a Lope de Omaña como nacido en 1574 y muerto en 1659. En el mismo archivo, según me comunica el Padre Patac, se conservan muchos otros documentos relativos a Lope de Omaña y su familia; son varios los que se refieren al mayorazgo de Lope de Omaña y a provisiones testamentarias. Una, al parecer, hermana de este personaje, Aldonza de Omaña, está casada con Lorenzo Sánchez de Moscoso. He aquí pues una vinculación del apellido Moscoso con Asturias, que acaso puede en el futuro ofrecer una pista más segura para el desconocido Alonso de Moscoso, el capitán del soneto antes mencionado. No olvidemos que era bastante frecuente que el mismo autor del libro escribiese los poemas laudatorios aunque los firmasen distinguidos personajes amigos suyos. Y bien podría ser la situación de este caso, ya que no se conoce ninguna composición poética de los firmantes de estos poemas. Por otra parte podríamos explicar la mediocridad de estas composiciones, si en efecto fuesen compuestas por los ilustres personajes asturianos. Me inclino a pensar que fueron escritas por Carvalho que no es precisamente un poeta muy inspirado a juzgar por las muestras tuyas que nos ha dejado incluidas en esta misma obra. Lástima que no acudiese a escritores famosos acaso porque, todavía joven clérigo, no tendría importantes relaciones literarias. He aquí, pues, otro poema pedestre pero de un gran interés ornitológico. Ha merecido un documentado trabajo de Valentín García Yebra, «Un romance ornitológico del Siglo de Oro», en *Arbor*, 314, febrero de 1972, 221-241. Resumo, pues, la información suministrada por García Yebra. Es también el romance, como nos recuerda García Yebra, un buen ejemplo del sistema correlativo tan frecuentemente estudiado por Dámaso Alonso. «El sistema diseminativo-recolectivo alcanza aquí una intensidad desusada: son nada menos que *veintitrés* los miem-

no son para carreteros.

Sube acaso si no temes
de Faetón el suceso
o de Icaro la caída,
[y] tira el coche de Febo.

Si por falta de la plumas,
hasta ahora no lo has hecho,
con la[s] que te dio Carvallo,
puedes volar hasta el cielo.

Sois el alado caballo⁹
que la fuente ha descubierto
con la desherrada planta,
con que deshierran mil hierros.

Sois águila que subió
a Júpiter su copero¹⁰,

brots diseminados, aunque, curiosamente, sólo se recogen *veintiuno*» (pág. 221). García Yebra ha numerado los versos y los ha agrupado en estrofas de 1ª. a 23ª., excepto por dos estrofas de nueve versos, una al principio y otra al final.

«Hay en el romance tres partes bien diferenciadas. La primera comprende doce versos; la segunda, noventa y dos; la tercera, nuevamente doce. Que las partes primera y última tengan cada una el mismo número de versos es, sin duda, intencionado.

Los doce versos primeros constituyen una exhortación al Cisne para que, dejando el carro de Venus, alce el vuelo y tire del coche de Febo. Si antes no ha podido por falta de buenas plumas, las que le ha dado Carballo le permiten ahora remontarse al cielo.

Comienza luego la serie de veintitrés grupos de cuatro versos. Cada grupo transforma metafóricamente al Cisne en otra ave; mejor dicho, en otro ser alado, pues en cuatro grupos no se trata de aves: el ser alado del 1º. es un caballo, Pegaso; los grupos 17º., 20º. y 21º. se refieren a insectos: abeja, mosca, mosquito, y el alado del 3º., el grifo, sólo a medias es ave. Pero los otros diecinueve grupos son auténticamente ornitológicos.» (art. cit., pág. 225).

Omaña (o mejor Carvallo, que debe ser el autor del romance) se caracteriza por un gran caudal de conocimientos de la naturaleza y alusiones mitológicas. Resumiré ahora en las notas siguientes la información más relevante suministrada por García Yebra.

⁹ Se refiere al caballo alado Pegaso que descubrió la fuente de Hipocrene, que transformaba en poetas a los que bebían de sus aguas. Esta fuente se encontraba en el Helicón, monte consagrado a las musas, en Beocia. Ya lo mencionan Estrabón y Persio.

¹⁰ Se refiere a Ganimedes, a quien ya alude Homero en la *Iliada*, XX, 232-235. Es uno de los tres hijos de Tros, rey de Ilión. Por su hermosura fue designado por los dioses como copero de Zeus. Se dice que está representado en los signos del cielo como el llamado acuario. Más información puede encon-

pues ahora hasta el Empíreo
levantáis los pensamientos.

El grifo¹¹ sois que ha volado
y subido desde el suelo,
del cebo dulce llevado,
hasta la región del fuego.

Sois la prima¹² que estuvistes¹³
con el capirote puesto,
pues volaban hasta ahora
sin temeros mil mochuelos.

Sois la voladora* garza,
que si os cazan ballesteros,
con vuestras lindas garzotas¹⁴
adornarán* los sombreros.

Sois el Fénix¹⁵ que hasta ahora
estuvo en cenizas muerto,
y tornáis a revivir
de vos mismo en nuestros tiempos.

El gallo¹⁶ sois que despierta

trarse en la edición de M. Isabel López Bascañana de *El Pasajero* de C. Suárez de Figueroa (Barcelona: PPU, 1988), II, 429, nota 62.

¹¹ Animal fabuloso. Se le representaba en su parte superior como águila y en la otra mitad como león. En el templo de Delos, dedicado a Apolo, éste tenía a ambos lados sendos grifos. De aquí su conexión con la poesía.

¹² Los dos primeros halcones nacidos en un nido recibían el nombre de prima.

¹³ *estuvistes*. Carvallo tiene una preferencia por la forma *estuvistes* frente a *estuvisteis*, lo cual es frecuente en muchos escritores de la Edad de Oro.

¹⁴ Leemos en DRAE (con esta sigla se indica *Diccionario de la Real Academia Española*), edición de 1970, pág. 652 en la 2ª acepción: «Plumaje o penacho que se usa para adorno de sombreros, morriones o turbantes, y en los jaeces de los caballos».

¹⁵ Fénix es un ave fabulosa que renacía de entre las cenizas. Se la hacía moradora de Arabia y se le otorgaba una vida de más de quinientos años. J. Pellicer de Tovar le dedicó un libro, *El fénix y su historia natural* (Madrid, 1630) y el Conde de Villamediana un poema, *La Fénix*, incluido en sus *Obras* (Zaragoza, 1629), págs. 267-87. Véase la documentada nota 150 de López Bascañana en la edición citada de *El Pasajero* de Suárez de Figueroa, I, 208. El mejor tratamiento del tema, con importantes textos latinos traducidos al castellano, lo ofrece Angel Anglada Anfruns, *El mito del ave Fénix* (Barcelona: Bosch, 1984).

¹⁶ El gallo como despertador y anunciador del alba es un tópico de la literatura universal. Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611), le dedica un largo artículo en donde cita muchas autoridades clásicas, empezando por Plinio, y pasando por Ovidio y llegando a Alciato. Su importancia en las letras sagradas es también destacada.

a los que estaban durmiendo,
y en la tenebrosa noche,
anunciáis la luz de Febo.

Faisán¹⁷ me parece sois,
ave de gusto y provecho,
que sabéis a todas carnes
si los gustos están buenos.

La paloma sois que el ramo
al Troyano¹⁸ descubierto,
con que pueda entrar seguro
por los campos Eliseos.

Venís como golondrina¹⁹,
anunciando el claro tiempo,
y vos sola bastaréis
para hacer verano luego.

Como avestruz digerís
con vuestro calor mil hierros,
y los purgáis sin que sean
menester otros asenjos²⁰.

Sois cuervo²¹ que sacaréis

¹⁷ «Ave conocida y estimada por ser bocado de príncipe y servicio de mesa real. Los primeros faisanes se criaron en Colchos, a las riberas de su famoso río Fasis, de do esta ave tomó su nombre...» (Covarrubias)

¹⁸ Es decir, Eneas. Se alude al hecho descrito en la *Eneida* (VI, 190-204) en que dos palomas, aves consagradas a Venus, madre de Eneas, le llevan a conseguir la rama de oro con la que puede penetrar en los Campos Eliseos.

¹⁹ Covarrubias, *Tesoro...* le dedica un largo artículo en donde revisa sus valores simbólicos. Encaja en esta estrofa el siguiente fragmento de Covarrubias: «Proverbio es vulgar nuestro, latino y griego: 'Una golondrina no hace verano', presupuesto que es la anunciadora de la primavera; entiéndase cuando todas ellas vienen de golpe, y no porque una se haya adelantado se le ha de dar crédito».

²⁰ En *Diccionario Histórico de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 1933, vol. I, pág. 832: «m. ant. ajenjo» y cita varias autoridades como A. de Palencia y Huerta (traductor de Plinio). En Covarrubias, *Tesoro...*: «Nombre de distintas plantas de la familia de las compuestas del género *xitenisia*...» De las acepciones registradas nos interesan estas dos: «Bebida amarga confeccionada con ajenjo» y «Bebida alcohólica preparada con ajenjos y otras hierbas». Se citan muchas autoridades de tipo medicinal. En DRAE, edic. 1970, pág. 45, leemos bajo *ajenjo*: «(Del latín *absinthium*...). Planta perenne de la familia de las compuestas, como de un metro de altura, bien vestida de ramas y hojas un poco felpudas, blanquecinas y de un verde claro: es medicinal, muy amarga y algo aromática».

²¹ Aquí alude a otro proverbio, como en el caso de la golondrina: «cria cuervos y te sacarán los ojos».

de las cáscaras mil cuervos,
pero temo que los ojos
os han de sacar los mismos.

Sois buitres con cuyo papo,
al más resfriado pecho
alentaréis de tal suerte
que cante como primero.

Cigüeña²² sois que los prados
del apacible Museo²³
expurgáis de sabandijas
de que antes estaban llenos.

Sois lechuza²⁴ que chupáis
el aceite de los templos,
porque no den luz torcidas,
habiendo juncos derechos.

Y con sólo vuestra pluma
sois la corneja²⁵ que ha vuelto
a todas la otras aves
la que tenían de menos.

De flores, como la abeja²⁶,

²² Covarrubias, *Tesoro...* le dedica un erudito artículo. Allí leemos: «En Tesalia tenía pena de muerte el que mataba una cigüeña, porque ellas limpian los campos de todas las malas sabandijas».

²³ Se trata de Museo, región donde habitan las musas. El *Cisne de Apolo* será la cigüeña que eliminará todas las sabandijas que puedan encontrarse.

²⁴ «Dijose lechuza *quasi* lecytusa, del nombre *lecytus*, que vale aceitera, y es tanto como si dijésemos ave aceitera, por cuanto acude a comerse el aceite de las lámparas y de otra cualquiera parte donde puede hallarlo.» (Covarrubias). Leemos en Quevedo: «...y dijo que allí llevaba el aceite de la lámpara, que eran hasta doscientos reales. Yo confieso que pensé ser lechuza y beberse...» En la *Vida del Buscón* (Madrid, Cátedra, 1980), 172, 2ª edic. de Domingo Ynduráin.

²⁵ Covarrubias, *Tesoro...* «Es un ave conocida, comúnmente llamada graja». Covarrubias menciona dos fábulas que protagoniza la corneja. Una la refiere Horacio y otra Ovidio pero ninguna de las dos encaja en el sentido que indica Carvallo.

²⁶ Es una imagen tradicional, la de comparar a la poesía con la abeja y abunda en los libros de emblemática. Fernando de Vera y Mendoza utiliza un emblema, que representa un campo de flores libadas por una solícita abeja y alrededor lleva este lema: *Brevis in volatibus apis et initium dulcoris habet fructus illius*. Es una parte del escudo de su familia y se reproduce como portada del libro *Panegírico por la poesía* (Montilla, 1627). Se puede ver en la edición facsímil de Antonio Pérez Gómez (Cieza, 1968) "El ayre de la almena" XXI. El mismo Vera afirma: "...ser comparados los poetas en las figuras hierográficas

henchís de miel vuestro cesto,
y no faltará aguijón

a las abejas artífices de la miel". Y cita como fuente a Jerónimo Román, *República del mundo*. La cita de Vera se encuentra en la edición citada fol. 23v. y en mi TPMB, 186. Con esta sigla se citará el libro *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles* (Barcelona: Puvill, 1989). El concepto aparece también en Giovanni Pierio Veleriano Bolzani, *Hieroglyphica* (Lyon, 1626), 122 según Robert J. Clements en *Picta poesis* (Roma, 1966), 70, aunque no lo he encontrado en esta edición en la página citada por Clements. La obra de Piero Valeriano es anterior a Carvallo y éste la conoce porque expresamente la cita más adelante. En la edición de Basilea, 1556 (ejemplar de la Universidad de Illinois) en fol. 186v, en un capítulo relativo a las abejas, hay un breve apartado: *Poeticae Amaenitas*. Y cita varios textos. No olvidemos además un texto (no mencionado por Valeriano) bastante conocido de Plinio, *Natural Historiae*, XXI, 70: "Quae multis prosint, sapiens fert, colligit, auget/ ut varias flores sedula libat apis". Y he aquí un pasaje famoso de Platón (que tampoco cita Valeriano) en *Ion*: "Nos dicen [los poetas] que, semejantes a las abejas, vuelan aquí y allá por los jardines y vergeles de las musas, y que recogen y extraen de las fuentes de miel los versos que nos cantan" en Platón, *Apología de Sócrates*. Diálogos Trad. de Patricio de Azcárate, (2ª Buenos Aires: El Ateneo Editorial, 1955), 96 Ya Lucrecio III, 11-13 había escrito: *Floriferis ut apes in saltibus omnis libant / omnis nos itidem depascimur aurea dicta, / Aurea perpetua semper dignissima vita*. Carvallo, buen humanista, conocería esta vieja tradición, además de recibir el posible impacto de los libros de emblemática. También Francisco de Trillo y Figueroa en su prólogo a la *Napolísea* (Granada, 1651) recomienda a los poetas "...arrojamientos de una imitación frecuente y soberana de cuanto precioso hubiese en los grandes escritores, haciendo (como dice Lucrecio) de las abejas..." reproducido en mi *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles* (Madrid: CSIC, 1968), 200. Otro ejemplo de este tema sería el de Bernardo de Balbuena en *Compendio apologético en alabanza de la poesía* (Méjico, 1604): "los tales poetas fueron alabados en lo antiguo y siempre lo merecieron ser, y comparados en las figuras jeroglíficas a la abeja. Que de la misma manera que ella pone cuidado y solicitud en hacer su panales de miel, así los poetas dan la dulzura de su decir, con grande invención y artificio". (A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*. Barcelona: Puvill, 1986), 286. En adelante se indicará este libro con las siglas TPRM y la página correspondiente. En 1670 el abogado Pérez de Cuéllar publica *Declamación histórica en defensa de la poesía* y allí emerge de nuevo el tema que nos ocupa con una larga cita de Quintiliano y varios testimonios de autoridades del siglo XVI (TPMB, pág. 373 y nota 73). Véase en la ed. de Antonio Castro de Pedro Mejía, *Silva de varia lección* (Madrid: Cátedra, 1989), 75, nota 121, otro testimonio de Pedro Mejía en su traducción de *Parénesis* de Isócrates. Además se señalan en la nota otros ejemplos en Aristófanes, Sócrates y Petrarca. Apenas se menciona esta curiosa imagen del poeta y la poesía comparados a la abeja por su poder de síntesis imitativa en el bello ensayo de María Rosa Lida, «La

para los que fueren lerdos²⁷.

Antes fuistes ruseñor,
cantando latino o griego,
pero ahora sois cuclillo
que os entenderá un jumento²⁸.

Y sois como papagayo
que gorjeastes²⁹ primero,
y ya habláis en nuestra lengua,
y decís Marica y Pedro.

Pero también, blanco Cisne,
seréis mosca con aquesto,
que por picar en la carne
os picará el pastelero³⁰.

Seréis mosquito que alado,
va volando por el viento,
hasta morir en la boca
del cuervo por dar sustento.

También seréis estornino
de campanario ya viejo,

abeja: historia de un motivo poético» en *Romance Philology* 17 (1963), 75-86. La comparación del poeta con la abeja (aunque no cita ejemplos españoles salvo Calderón y J. L. Vives) origina el sugestivo artículo de Jürgen von Stackelberg, «Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitatio» en *Romanische Forschungen* 68 (1956), 271-293.

²⁷ Leemos en DRAE, edic. 1970, pág. 797: «(Del latín *leridus*, cárdeno; en bajo latín, pesado, embobado.) adj. Pesado y torpe en el andar. Dícese comúnmente de las bestias 2) Figurado. Tardo y torpe para comprender o ejecutar una cosa 3) Germanía. Sin valor, cobarde». En el texto de Carvallo se trata de la acepción segunda, es decir, la figurada.

²⁸ Parece aludir a que hasta ahora Carvallo se ha dedicado a la enseñanza del griego (esta es la primera y única noticia que poseemos) y del latín, y que ahora se dedicará a temas más generales en lengua española. Para ello utiliza humorísticamente la fábula del ruseñor y del cuclillo que disputaban sobre quién cantaba mejor y acudieron al asno como juez. Es objeto del emblema 10 (Cual juez tal la sentencia) en Juan Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales* (Segovia, Juan de la Cuesta, 1589), fols. 121r-124r. El mismo Juan Horozco en un apéndice de "lugares imitados" reconoce su deuda: "Es el argumento de la fábula de Isopo y púsola entre sus símbolos Achiles Bocchio, lib. 3, símbolo 90". Y se reproduce el texto latino tal como lo trae Bocchio. Carvallo se refiere a ello con más claridad en diálogo I, parágrafo 3, de este mismo libro, lo cual me ayuda a confirmar que es el propio Carvallo el autor de este romance.

²⁹ Corrijo la evidente errata tipográfica del texto, *grojeastes* por *gorjeastes*, una vez más con el plural del indefinido de la 2ª. persona en *es* y no en *eis*.

³⁰ Se alude a los famosos pasteles de carne tan típicos de los siglos XVI y XVII.

que oyendo mil badajadas³¹,
no se altera y se está quedo.

Y con todo eso daréis
como pelicano³² el pecho,
y a costa de vuestra sangre,
criaréis lindos polluelos.
Volad, pues ya tenéis, Cisne,
del caballo el pie ligero,
de águila, grifo, de prima,
de garza y Fénix el vuelo
de gallo, faisán, paloma,
golondrina, avestruz, cuervo,
buitre, cigüeña, lechuza,
y de la abeja el provecho,
la lengua de papagayo,
de mosca y mosquito el miedo,
la paciencia de estornino,
y de pelicano el pecho.

Soneto del licenciado Diego García de Sierra y Omaña, a la patria y auctor³³.

¡O cuán feliz, Asturias, te mostraste,
pues en comunes ruinas y quebrantos

³¹ En *Diccionario Histórico de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 1936, vol. 2, pág. 12 además de «golpe que da el badajo en la campana» se registra un sentido figurativo que es el que usa Carvallo: «Necedad, despropósito».

³² Se refiere a la conocida leyenda del pelicano que se abre el pecho para alimentar a sus polluelos con su propia sangre.

³³ No he conseguido averiguar con seguridad, de momento, quién es exactamente el licenciado Diego García de Sierra y Omaña. En la edición de *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*, publicado póstumamente en Madrid, 1695, el librero y editor Julián de Paredes tiene una larga dedicatoria al Illmo. Señor Don Juan Queipo de Llano y allí habla por extenso de la casa de Sierra y menciona precisamente a un «Diego García de Sierra Ossorio, Señor de la antigua casa...». Era tan poderosa esta familia y tan ubicada en aquella zona que Cangas de Tineo antes se llamaba Cangas de Sierra. Evidentemente tiene parentesco también con la familia de Omaña. Como buen asturiano, y tratándose de un autor asturiano a quien va dedicado, su soneto rezuma asturianismo y religiosidad. Su tono poético es bastante mejor que el de los otros poemas preliminares. Remata el soneto con el último terceto en que mantiene el aire patriótico de una Asturias siempre salvadora de España, que ahora también necesita de alguien que enseñe bien la poesía, y allí surge el asturiano Carvallo.

defendiste los huesos de los santos
y de los Reyes la sangre conservaste!

De tu seno dichoso desbolsaste^{33bis}
por todas las Españas tu nobleza,
y de nuestra fe sancta la pureza
que en su persecución en ti amparaste.

No tuvo España menester de nada
que en ti como en su madre no lo hallase,
o como el oro fino entre las peñas.

Y estando ahora muy necesitada
de quien la Poesía le enseñase,
con tu hijo Carvallo se la enseñase.

^{33bis} No he conseguido encontrar esta palabra (de clara significación: sacar de la bolsa) en los diccionarios de la Edad de Oro o modernos que he consultado.

[PROLOGO]

A los discretos Poetas, el Auctor.

Soberbia fuera grande mía querer sujetar los delicadísimos ingenios de vs. mercedes a reglas y preceptos míos, queriendo poner limitación y orden a la sutileza de las obras que tanto toda arte exceden. Mas no fue tal mi intento sino sólo juntar en este breve tratado todo lo que a este arte toca, de que tanta necesidad hay en España, no para vs. ms. pues sus obras muestran ser escusada, sino para satisfacer al ignorante vulgo con quien tan mal acreditados están los poetas, que sus obras juzgan por locuras y vanidades, sin traza ni concierto, libres de toda regla y limitación³⁴, y por llevar este fin de sacarle de tal ceguera y darle a entender que hay orden y concierto en esto, como en cualquiera arte, y no dar reglas ni documentos a quien me pueda enseñar, no quise intitular mi obra *Arte poética*. Aunque mejor le conviene este nombre que a las* que hasta ahora han salido, las cuales no poéticas sino versificatorias pueden ser llamadas³⁵, que es muy diferente la una de la otra, a las cuales llaman los griegos *sticologías*³⁶ por sólo enseñar a hacer versos, lo cual no basta para ser uno poeta, y así en su poética no hizo dellos caso Horacio, antes dice: *Non satis est puris versum perscribere verbis*³⁷. Y en sus sermo-

³⁴ Es importante notar la palabra *limitación* que se cita por segunda vez en este prólogo y que es muy significativa en la teoría de Carvallo. En el párrafo segundo del Diálogo primero definirá la poesía como «arte que enseña hablar con *limitación*, orden y ornato». Nótese, pues que *limitación* no es un error por *imitación*, como alguien, equivocadamente, ha creído.

³⁵ Se trata de una clara alusión a *El arte poética en romance castellano* (1580) de Miguel Sánchez de Lima y al *Arte poética española* (1592) de Juan Díaz Rengifo que, en efecto, a pesar de su título hablan poco de teoría poética y mucho de métrica. Alonso López Pinciano, en el prólogo a su *Filosofía antigua poética* (1596), también para justificar su título y actitud había afirmado: «Deste nombre [filosofía] han huido nuestros españoles con justa razón, los cuales en sus libros no han dado filosofía antigua ni aun moderna, sino tocado *solamente la parte que del metro habla*» (el subrayado es mío). (Edición de A. Carballo Picazo, Madrid, 1973, reimpr., I, 9).

³⁶ *Sticología*. En *A Patristic Greek Lexicon*, editado por Lampe (Oxford, 1976), pág. 1260, se menciona el concepto *sticología* como recitación, por ejemplo de salmos.

³⁷ He corregido este texto latino, como algunos otros, acudiendo a la fuente, es decir, a Horacio. Los textos latinos están, a veces, corrompidos, y, al parecer, Carvallo, gran latinista, no tuvo acceso o posibilidad de hacer correcciones, lo cual era frecuente en los autores de la Edad de Oro una vez entregado su libro al editor. En este caso se trata del verso 54 de *Sermones* lib. I, IV. Para el texto latino de Horacio, mientras no se indique otra cosa, sigo la

nes: [...] *Neque enim concludere versum/ dixeris esse satis* [...]»³⁸, «que

edición de Q. Horatii Flacci, *Opera*, edición de Edwards C. Wickam, Oxford, Oxford University Press, reimpr. 1975, «Oxford Classical Texts». Para las traducciones de Horacio sigo, salvo que se indique otra versión, a Julio Cejador, *Horacio fiel y delicadamente vuelto en lengua castellana* (Madrid, Hernando, 1928). En este caso traduce Cejador: «No basta redondear un verso con acendradas voces». Carvallo había escrito: «Non satis est pueris verbis persoluerat versum». Horacio junto con Virgilio son los poetas latinos más citados. El autor latino más mencionado es, sin embargo, Cicerón. Desde el todavía utilísimo *Horacio en España* de Marcelino Menéndez Pelayo, reeditado como vol. 6 de *Bibliografía hispano-latina clásica* (Madrid: C. S. I. C., 1971) ed. de Enrique Sánchez Reyes (en esta misma edición en los vol. 4 y 5 se encontrará un mar de información — todavía lo mejor que tenemos — sobre traducciones castellanas de Horacio como parte de su póstuma *Bibliografía hispano-latino clásica*) son muchas las monografías concretas sobre relaciones de Horacio con escritores españoles. Es muy útil, por sus referencias a la literatura española, una reseña crítica de María Rosa Lida titulada «Horacio en la literatura mundial» en *Revista de Filología Hispánica* 2, núm. 4 (1940), 370-8. Se incluye este trabajo en María Rosa Lida, *La tradición clásica en España* (Barcelona: Ariel, 1975), 253-67. Las calas de Horacio en la teoría poética española las realiza Antonio García Berrio en una obra amplia como es *Topica horaciana. Renacimiento europeo* (Madrid: Cupsa, 1977) y en *Introducción a la poética clasicista* (Madrid: Taurus, 1988) 2ª ed. Falta, de todas formas, un estudio monográfico sobre Horacio y Carvallo y sobre el hecho de que el asturiano es un traductor en verso de muchos fragmentos del *Ars Poetica*.

³⁸ Se trata también de *Sermones* lib. I, IV, vv. 40-41. En este caso, como en la mayoría de las citas de Horacio y de muchos autores latinos, Carvallo nos da la traducción al castellano. Este texto latino está en el capítulo I, *Quid sit poeta et quanta eius dignitas* del libro de Badius Ascensius, *In Terentium Prerortamenta* (París, 1504, fol. 2 r.). Mis referencias a los comentarios de Badius Ascensius son siempre por esta edición parisina de 1504. Aparecen estos comentarios por primera vez en la edición de Lyon, 1502, y se suceden en muchas ediciones del siglo XVI. Sobre la gran influencia de Badius Ascensius en Carvallo véanse mis trabajos «Una defensa manierista...» y «Las ideas sobre el teatro de Carvallo». Véase también mi «Edición crítica del Diálogo Tercero, Parágrafos 1-6 [doctrina teatral] del *Cisne de Apolo* (1602) de L. Alfonso de Carvallo» en *Homenaje a Alberto Navarro* (Kassel: Edition Reichenberger, 1990), 505-31. Además de las informaciones y bibliografía que ofrezco en estos tres artículos míos, son útiles como panoramas más amplios, aunque apenas se estudie a Badius Ascensius, los libros de Eugenio Garin, *L'educazione in Europa 1400/1600* (Roma-Bari: Laterza, 1976) y Rudolf Pfeiffer, *Historia de la filología clásica de 1300 a 1850* (Madrid: Gredos, 1976), traducción de Justo Vicuña y M^a Rosa Lafuente. Garin remite además a dos libros de conjunto: G. Santinello, *Studi sull'umanesimo europeo* (Padova, 1969) y A. H. T. Levi, *Humanism in France at the End of the Middle Ages and in the Early Renaissance* (Manchester: University Press, 1970).

no basta para uno ser poeta el hacer versos». Hierónimo Vida³⁹, obispo de Alva, hace caso dellos, antes sin hacer versos hay muchos poetas. Entre los cuales refiere Baptista Mantuano al glorioso doctor Augustino⁴⁰. Por lo cual, aunque todo lo tocante a los versos españoles se trata en esta obra, y aun con más particularidad que hasta aquí se ha hecho, con todo eso mi principal intento es tratar lo que para el verdadero poeta es menester, con la mayor brevedad que pude. El primero motivo que tuve fue que, leyendo latinidad en la villa de Cangas⁴¹, mi patria ingrata, me pidieron algunos amigos que les

³⁹ Se refiere a Marco Girolamo Vida (ca. 1480-1566), que publicó *De arte poetica* (Roma, 1527). Había nacido en Cremona y en 1533 fue nombrado obispo de Alva, ciudad al sureste de Turín. Carvallo, como muchos preceptistas españoles, se referirá a menudo a la teoría poética, de corte horaciano, de este obispo, que la expuso en verso hexámetro. Todas mis referencias a esta obra son, mientras no indique otra fuente, por la edición de Ralph Williams (New York, Columbia University Press, 1976). En esta edición se ofrece, además del texto latino, una traducción al inglés. Para un sucinto panorama del contenido de esta poética, además de la buena introducción de R. Williams, véase Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (Chicago, The University of Chicago Press, 1963, segunda reimpr.) II, 715-719. Vida es autor de un ambicioso poema heroico, *La Cristiada*, que publicó en 1535.

⁴⁰ Se refiere Carvallo a San Agustín que, con su amor a la poesía, da prestigio a la profesión poética. Y cita la autoridad de Giovan Battista Spagnoli, más conocido como Battista Mantovano (1448-1516), que nació en Mantova, es decir, Mantua en español. Fue carmelita descalzo y llegó a general de su orden en 1513. Fue beatificado en 1885. Tiene muchas obras, casi todas escritas en latín. Se destacan diez églogas de corte virgiliano y es el iniciador de la gran literatura romano-cristiana del Renacimiento. Son famosos sus *Parthenicae*, cantos en hexámetros dedicados a la Virgen y a algunos santos. Sus obras serán publicadas también por Badius Ascensius en París a partir de 1507. Ya Badius, en sus *Prenotamenta* a Terencio, cita a menudo a Baptista Mantuano. Concretamente esta alusión de Mantuano a San Agustín se encuentra en la citada obra (edición de París, 1504, fol. 2 r.), de donde la recogió probablemente Carvallo. Ya veremos muchas más alusiones a Mantuano (en general a través de Badius) y a San Agustín.

⁴¹ Alude aquí Carvallo a su ciudad natal, Cangas de Narcea, entonces llamada Cangas de Tineo, donde nació, como sabemos, en 1571. En el prólogo a su citada obra *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias* afirma que «ha nacido en Entrambasaguas, arrabal de la villa de Cangas de Tineo». A pesar de su amor por Asturias, que le llevó después a escribir su citada obra, se le nota una especie de resentimiento a juzgar por esta expresión de «patria ingrata». Aunque no hay que olvidar que puede tratarse de un «topos» literario. Leemos en Antonio López de Vega, *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo* (1641): «Pues qué gracia es verlos [a los poetas] quejosos de la injusta fortuna y de la ingrata patria...» (reproducido en mi libro *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*. Barcelona: Puvill, 1989), 297. En el futuro

declarase la insignia poética, que es un blanco cisne, en un escudo pintado, de que hace Alciato⁴² un emblema, y comenzando por poco vine a declaralla con la largueza que en esta obra se contiene, que toda ella no es otra cosa sino declaración desta insignia. Por lo cual la llamo⁴³ *Cisne de Apolo*. Helo reducido en diálogo, preguntando yo mesmo, y respondiendo la Lectura, de quien todo lo he sabido. He introducido también un Zoilo⁴⁴, que en nombre del vulgo y los malsines⁴⁵ arguya

se citará con la sigla TPMB, y se añadirá la página correspondiente. Leemos en Victor-José Herrero Llorente, *Diccionario de expresiones y frases latinas* (Madrid: Gredos, 1985), 184: «Ingrata patria, ne ossa quidem mea habes: 'Patria ingrata, ni siquiera tienes mis huesos' (Val. Max. 5, 3, 2b). Escipión el Africano, condenado bajo la acusación de peculado, se exilió en Literno y pidió que a su muerte grabaran sobre su tumba la frase que aquí recogemos». Encontramos en san Agustín, *De civitate Dei*, libr. II, 17, hablando de Marco Camilo: «ut de sua damnatione certissimus in exilium sponte discederet et decem milia aeris absens etiam damnaretur, mox iterum a Gallis uindex patriae futurus ingratae». He aquí la traducción de Lorenzo Riber, en su ed. de Barcelona: Ediciones Alma Mater, 1953, I, 92: «Así y todo, en su ausencia, se le condenó en diez mil dineros, a él, que muy luego había de librar otra vez de los galos a su ingrata patria». Citemos finalmente otro ejemplo de este topos en Lope de Vega: «La patria me desatina; / mucho parece mujer / en que lo propio desprecia / y de lo ajeno se agrada». Contesta otro personaje: «De siempre ingrata culpada / son ejemplos Roma y Grecia» en *El caballero de Olmedo*, ed. de F. Rico (Madrid: Cátedra, 1989), 9ª edic., versos 1836-1841, pág. 178. Rico señala como fuente a Valerio Máximo, *Facta est dicta memorabilia*, III, («De ingratissimum...») y señala también los muchos ejemplos de ingratitud en Pedro Mejía, *Silva de varia lección*, II, 21. No he encontrado su partida bautismal ni ningún documento referente a Carvallo en la Parroquia de Cangas de Tineo, que apenas conserva documentación de esta época. Sí aparecen a veces los nombres de la familia Omaña como padrinos de algunos bautizos.

⁴² Carvallo nos dice que recibe su estímulo inicial del libro *Emblemata* de Alciato. La primera edición de los *Emblemata* es de Augsburgo, Steyner, 1531, donde ni siquiera aparece todavía el emblema de los poetas. Encuentro la «insignia poetarum» (emblema 107) en la edición de París, Wechel, 1534, que después sufre ampliaciones en ediciones sucesivas. Carvallo pudo usar alguna de las muchas ediciones que existían, por ejemplo la de León de Francia, Roville, 1548, que lleva además la traducción castellana de Daza, o la también leonesa de Roville, 1573, con comentarios de Francisco Sánchez de las Brozas (en esta edición el emblema lleva el número 183). Véase mi «Función del signo "cisne" en la teoría poética de Luis Alfonso de Carvallo» *Actas del I Congreso Internacional de Semiótica e Hispanismo* (Madrid, Julio 1983), 1986 [1987], II, págs. 157-67.

⁴³ En el texto se lee: «Por la cual la llama Cisne de Apolo»; corrijo el obvio error tipográfico de «la llama» por «la llamo».

⁴⁴ Zoilo era un gramático griego probablemente del siglo IV a.C. En el sentido figurado en que lo usa aquí Carvallo equivale a crítico murmurador

contra la poesía, para tener ocasión de refutarles sus falsas opiniones que en perjuicio de la poesía tienen. He recogido la substancia de cada párrafo en un octava para que se pueda tomar de memoria. Todo lo ofrezco a la fábrica de las obras de Vs. ms. Recíbese pues mi cornadillo⁴⁶, que mi buen deseo lo merece, y pues con el escudo y

de la labor ajena. Es interesante que en esta obra, al identificar al vulgo con Zoilo, se introduce al vulgo como personaje. En realidad ya Sánchez de Lima y López Pinciano introducen en el diálogo a un personaje ignorante. Pero aquí Carvallo llega ya a la plasmación total de esta tendencia con el personaje Zoilo. Sobre la importancia del vulgo véanse mis trabajos «Función del "vulgo" en la preceptiva dramática de la Edad de Oro», en el libro *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco* (Madrid: Gredos, 1972), 365-387 (Apéndice II), en colaboración con F. Sánchez Escribano, y «El concepto vulgo en la Edad de Oro», incluido en el libro *Temas y formas de la literatura española* (Madrid: Gredos, 1972), 114-127. Es curioso notar que en el libro de J. Despauteirus, *Gramática* (hay muchas ediciones...) hay una dedicatoria a Zoilo. Carvallo conoce, y citará varias veces, este libro. En *La Piazza Universale...* (Venecia, 1585) de Tommaso Garzoni, en su largo prólogo aparece hacia el final una «congiura di Zoilo e del convento dei maldicenti». Se trata de una miscelánea importante que Carvallo, aunque no la cita, me parece utiliza en varias ocasiones. Véase sobre el género diálogo Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento español* (Madrid: Cátedra, 1988).

⁴⁵ Encontramos en Carmen Fontecha, *Glosario de voces...*, 223 «El que murmura de vidas ajenas» (Fr. A. de Guevara, Cl. Cast. XXIX; Villareal, Cl. Cast. VII, 183) [...].

⁴⁶ *Cornadillo*. Leemos en el *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 1726 (edición facsimilar, Madrid, 1966) I, 597, columna 2, bajo *Cornado*: «Moneda de baja ley, que mandó batir el rey Don Alonso el Onceno el año de 1331 para remediar la falta de dinero, carestía y mantenimientos, habiendo cesado el trato y comercio por haber adulterado la moneda. Díjose cornado por una corona que tenía esculpida. Y tres cornados valían una blanca, y un real constaba de doscientos y cuatro cornadas. Lat. *Nummus Coronatus. Triens*. Villaizán, *Crónica del Rey D. Alonso el XI*, cap. 98». (Modernizo la ortografía y la puntuación). El *Diccionario* cita varios textos, entre ellos uno de Cervantes, *Quijote*, I, cap. 17: «No pagaría un solo cornado, aunque le costase la vida». También trae el *Diccionario* la expresión «No vale un cornado» y explica: «Frase con que se pondera la inutilidad, poco precio y valor de alguna cosa». En Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611 (edición de M. de Riquer, Barcelona, 1943), se encuentra, más abreviada, básicamente la misma información. También encontramos *cornadillo* en el *Diccionario de Autoridades*: «s. m. dim. de Cornado y se especifica: "Díjose cornado de una corona que tenía por señal". Usase regularmente de este término en sentido metafórico, en la frase "poner o emplear su *cornadillo*" para expresar que alguno contribuye con medios o diligencias para el logro de algún fin. Lat.: *Triens, tis*. ALCAZ. *Chron.* tom. I, pl. 258. Donde con ella podamos emplear nuestro *cornadillo*, en utilidad espiritual de los próximos».

blasón de Vs. ms. me amparo llevando en él la blanca insignia del Cisne, más seguro que tras el de Ajax⁴⁷ podré estar de las herboladas⁴⁸ saetas de los murmuradores, siendo por tal escudero recibido de vs. ms., cuyas personas guarde nuestro Señor.

Luis Alfonso de Carvallo.

⁴⁷ *Ajax*. Alusión mitológica a dos guerreros que tomaron parte en la guerra de Troya. Uno de ellos es Ajax el Pequeño, hijo de Oileo, rey de los locrios. Homero lo describe como de pequeña estatura, iba a la vanguardia ligeramente armado y era el más hábil en lanzar el dardo. Obviamente Carvallo se identifica con él.

⁴⁸ *Herboladas*. Es decir, venenosas saetas. Leemos una palabra similar en *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita: «Esta dueña me firió de saeta enarbolada» en edic. de Jacques Joset (Madrid: Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1974), I, 224. Documenta *herbolado* Carmen Fontecha, *Glosario de voces...*, 189: «Envenenado con hierbas venenosas» (Castillejo, Cl. Cast. LXXII, 63; Fr. L. León, Cl. Cast. XXXII, 252). El concepto referido al amor lo encuentro en el soneto número 83 de las *Rime* de Francesco Petrarca: «con sue saette velenose et empie», en edición de Guido Bezzola (3ª ed. Milán: Rizzoli, 1985), 216. Leemos en el prólogo de Alejo de Venegas a *Teológica descripción de los misterios sagrados* (Toledo, 1541) de Alvar Gómez: «...y todos los milesios escribieron sus caballerías *Amadísicas* y *Esplandiánicas* herboladas» (TPRM, 88). En el romance de don Tristán de Leonís y de la reina Iseo encontramos que don Tristán ha sido herido de muerte «con una lanza herbolada» en Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946, 6ª edic., Col. Austral, pág. 62. Recordemos finalmente el ejemplo de Garcilaso, en la égloga II, verso 726: «la flecha enarbolada iba mostrando», ed. de E. Rivers (Madrid: Castalia, 1984) 4ª edic., pág. 157. Este prólogo de Carvallo es tradicional y abunda en los tópicos normales en el género. Véase mi *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español* (Madrid: C. S. I. C., 1957).

TABLA DE LOS DIALOGOS Y PARÁGRAFOS DE TODO EL LIBRO.

Diálogo primero, de la definición y materia de la Poesía. I.

- Qué cosa es poesía, de su insignia y armas. Parágrafo 2.
 De la definición de la poesía y sus partes. Parágrafo 3.
 Por qué los Poetas pueden pintar armas. Y si son nobles y cuántas maneras hay de nobleza. #.4.
 Las propiedades del Cisne. #.5.
 Por qué los Poetas tomaron ave por insignia, el ingenio y compleción que han de tener, y la primera parte de la poesía, que es invención. #.6.
 De la invención y materia de la poesía, de las fábulas y sus maneras. #.7.
 Cómo los Poetas no mienten en sus ficciones, y de los sentidos literal, moral, alegórico y anagógico. #.8.
 Prosigue la propia materia y trátase del principio que tuvieron las ficciones. Parágrafo 10.
 Por qué causa los Poetas usaron de ficciones y figuras para declarar sus conceptos. Parágrafo 11.
 Que la verdadera poesía es lícita y aprobada por nuestra Madre la Iglesia y el principio que la vana poesía ha tenido. Parágrafo 12.
 Por qué los Poetas no tomaron otra ave por insignia y cómo el Cisne y Poeta eran consagrados al dios Apolo. Y que la poesía comprende todas las facultades, artes y ciencias. #.13.
 Cómo se entiende ser los Poetas cristianos consagrados a Febo. Parágrafo 14.
 De la antigüedad de la poesía y de sus primeros inventores. #.15.

Diálogo segundo, de la disposición y forma de la poesía castellana, qué son versos, coplas, con qué se sigue el uno de sus dos fines, que es dar gusto. #.1.

- A la suavidad del Cisne deben imitar los Poetas para conseguir su fin, y cuál sea este fin. #.2.
 De la disposición y forma de la poesía. Parágrafo 3.
 De las sílabas y de sus figuras, del acento y cantidad. #.4.
 De los versos españoles en general. Parágrafo 5.
 Las diferencias que hay de versos castellanos. #.6.
 De las coplas y de los consonantes en común. #.7.
 De las consonancias y sus diferencias. Parágrafo 8.
 Las coplas que se hacen del verso redondillo. Parágrafo 9.
 De los villancicos. Parágrafo 10.
 Las coplas que se hacen del redondillo menor, y del verso [de] arte mayor. Parágrafo 11.

- De las coplas y estancias del verso heroico de hasta tres versos. #.12.
 De las estancias de cuatro, cinco, seis y de ocho versos. Parágrafo 13.
 De los sonetos y sus diferencias, y de la rima encadenada. Parágrafo 14.
 De las canciones y sus diferencias, vallatas seguidas y madrigales, y de las composturas que se hacen del verso esdrújulo, francés y sus quebrados. Parágrafo 15.
 De las coplas artificiosas, y primero de la glosa. Parágrafo 16.
 Del artificio de coplas encadenadas y repetidas. Parágrafo 17.
 De las composturas de dos lenguas y de las ensaladas. Parágrafo 18.
 De los ecos, laberintos y de las letras acrósticas. Parágrafo 19.

Diálogo tercero, de la disposición y forma de la poesía con que alcanza el segundo fin, que es aprovechar. #.1.

- Lo que significa el Cisne en zambullirse en las aguas y del provecho de la alabanza y reprehensión. #.2.
 De cuántas maneras son las Poesías y lo que es narración y concepto, dragmática, exegemática y mixta. Parágrafo 3.
 De la poesía dramática y de la comedia. Parágrafo 4.
 De las tres partes principales de las comedias, prótesis, epítasis y catástrofe y de la loa o introito. Parágrafo 5.
 Los provechos y utilidades de la comedia. #.6.
 De la tragedia, coloquios y diálogos. Parágrafo 7.
 Las diferencias de métodos para enseñar alguna doctrina. Parágrafo 8.
 De la historia y su provecho. Parágrafo 9.
 Disposición, partes y circunstancias de la historia. #.10.
 De los títulos y nombres que se deben poner a las poesías. #.11.
 De la alabanza y del himno. Parágrafo 12.
 De las sátiras. #.13.
 De la descripción. #.14.
 Método y estilo para persuadir. Parágrafo 15.
 De la exhortación, su estilo y provecho. Parágrafo 16.
 De la forma y método para consolar. Parágrafo 17.
 De la elegía y su método. Parágrafo 18.
 De los epitafios que se hacen en verso. Parágrafo 19.
 De las enigmas, emblemas y jiroglíficos. #.20.
 De las epigramas, padrones y devisas. Parágrafo 21.
 Del método que se ha de guardar para pedir alguna cosa graciosa-mente y de las gracias que se han de dar. Parágrafo 22.
 Del método que se debe guardar para dar el parabién y el pésame. #.23.

De los métodos que se han de guardar para quejarnos de algún amigo o para satisfacerle a la queja que de nos tenga. Parágrafo 24.

De la elegía. #.25.

De las epístolas y cartas misivas. Parágrafo 26.

Del modo que se debe guardar para comprobar, confirmar y refutar. #.27.

Diálogo cuarto, del decoro que se debe guardar en la poesía, de la vena y furor poético. #.1.

Qué cosa es decoro en la poesía, y de los tres estilos que hay que escribir. #.2.

Del decoro que se ha de guardar a las personas, sus edades, géneros, estados, naciones, afectos, religión y secta. #.3.

El decoro que se debe guardar a las cosas y en qué género de coplas y versos se deben tratar. #.4.

El decoro de los vocablos y de cuáles se ha de usar, y si se pueden inventar de nuevo, del barbarismo y solecismo. #.5.

De la dignidad del verso, de los tropos y figuras de los vocablos. #.6.

De las figuras que en las maneras de decir se cometen. #.7.

El decoro que se debe guardar en el pronunciar y escribir y de las anfibologías. #.8.

De la imitación, del contrahacer y hurtar ajenas poesías y del centio. #.9.

De la vena y natural inclinación que ha de tener el poeta y si vale más que la arte. Parágrafo 10.

Si la vena de los Poetas es locura, como dice el vulgo y del poético furor. #.11.

Las diferencias que hay de furor y la razón por que los Poetas dan en enamorados y luego vuelven a ser recogidos. #.12.

Del segundo furor y religión de los Poetas. #.13.

Del furor profético y cómo algunos Poetas lo han tenido. #.14.

Del furor poético y si en los Poetas es permanente o transeúnte. #.15.

De la honestidad que debe tener el Poeta, significada por la blancura del Cisne. #.16.

Qué significa el Cisne cantar a la vejez más dulcemente. El uso y experiencia que tiene menester el Poeta y cómo imita a Dios. A quién se den las gracias. #.17.

Fin de la Tabla

DIALOGO PRIMERO, DE LA DEFINICION, INVENCION Y MATERIA DE LA POESIA, ETC.

Qué cosa es Poesía, de su insignia y armas. #.1.

Voluntad libre al hombre Dios ha dado,
mas como está en la cárcel tenebrosa
del cuerpo, de materia vil formado,
sigue con afección impetuosa
al astro que al nacer le ha sujetado,
y aunque en ello el deseo no reposa,
con todo eso se inclina aquel intento
que pide el corporal temperamento.

Bien me enseñó en aquesto la experiencia,
que della me aprovecho en este caso
más que de astrología ni otra ciencia,
pues no pasó mi signo tan de paso,
ni en repartir conmigo su influencia
el cielo se ha mostrado tan escaso,
que a una cierta afición no me inclinase
y casi casi a ella me forzase.

Mas tal afición es, que agradecella
estoy más obligado que agraviarme.
Inclinóme mi estrella a otra estrella,
que no quiso sin luz al fin dejarme
a la que sigo me subjeta aquélla
que quiso al nacimiento sujetarme,
para que en subjección perpetuamente
viva desta mi estrella refulgente.

Es una bella ninfa⁴⁹ tan hermosa
que si loalla quiero, es agravialla,
por extremo discreta y amorosa,

⁴⁹ Ya en la teoría poética italiana, un buen ejemplo sería Bernardo Tasso en *Ragionamento della poesia* (1562), en que se presenta a la poesía como una dama. La tradición pictórica de equiparar o presentar una mujer como alegoría de la poesía fue inaugurada, al parecer, por Rafael en su fresco para la bóveda de la Segnatura del Vaticano (1509-1511). En la literatura española, sobre todo en la especulación teórica, contamos con varios ejemplos como el de Miguel Sánchez de Lima en *Arte poética en romance castellano* (1580): "os diré lo que siento desta señora" (TPRM, 131). Otros ejemplos posteriores, especialmente de Cervantes, se encontrarán en mi trabajo "Cervantes y la teoría poética" en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Barcelona: Anthropos, 1991), 83-98.

habla si hablo, y cuando callo, calla,
de mi honra y provecho muy celosa,
contra malos propósitos* muralla.
No cansa, no importuna, no molesta,
para burlas y veras, lloro o fiesta.

Mil gracias della al fin decir podría,
mas todas las que tiene es imposible.
Sin ella cualquier otra compañía
no puede ser de gusto ni apacible;
es de todas las cosas cierta guía,
y puede hacer hablar (esto es creible)
a los que del Leteo⁵⁰ han ya bebido,
que no vive subjecta a leyes de olvido.

Voy tras della cruzando todo el suelo
con entrañable gusto y gran contento,
súbeme a veces al supremo cielo,
y al infierno bajamos al momento;
con ella todo el mar paso de un vuelo,
la edad con ella va siempre en aumento,
pues me da de los tiempos cuenta entera,
como si cuando Adam criado fuera⁵¹.

Pues cuando el más soberbio y alto asiento
del zodiaco Febo poseía
quebrantando el rigor del fiero viento
y en la casa de Pólux⁵² ya asistía

⁵⁰ *Leteo*. Alusión al río infernal en el que los muertos tenían que beber y olvidaban el pasado.

⁵¹ En esta octava Carvallo utiliza una serie de elogios, de carácter tópico, a la poesía. Véase, por ejemplo, lo que leemos en Tomaso Garzoni (1549-1589). Cito por la edición presente en la Universidad de Illinois de Venecia: Apresso Tomaso Baglioni, 1610, fol. 399v: «Che desiderì più dalla penna del Poeta, che fa miracoli tali, che in un subito t'abassa nel centro della terra, ed in un subito t'alza per fin sopra l'Olimpo?» Leemos de Miguel Sánchez de Lima en *El arte Poética en romance castellano*: «... mientras el poeta está componiendo, eleva el sentido en las cosas celestiales [...]. De allí baja al infierno...» (TPRM, 132). Actitudes parecidas encontramos en las defensas del teatro. Por ejemplo, Lupercio Leonardo de Argensola (1554?-1613) en su loa a la tragedia *Alejandra* (¿1581-1585?): «que todo a la tragedia le es posible, / pues que muda los hombres sin sentido / de unos reinos en otros, los lleva» en F. Sánchez Escribano y A. Porcheras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco* (Madrid, Gredos, 1972) 2ª ed., 69.

⁵² *Pólux*. Héroe griego, hijo de Tíndaro o Zeus y Leda, y hermano de Cástor. Aquí se alude a la constelación de Géminis, es decir, de los dos gemelos.

por gozar del frescor, yo muy contento,
salí a desenfadarme de la mía,
por donde va Narcea⁵³ susurrando
las doradas arenas derramando.

Y para más gozar de la frescura
de los verdes alisos encumbrados,
cuyas hojas el aire con blandura
desvía porque puedan los dorados
rayos resplandecer en la agua pura,
dejando a la fortuna mis cuidados
a dormir me asenté en la raíz de un [tronco]
al son de aquel murmurio sordo y ronco.

Usando de su oficio, pues, Morfeo
del suyo había privado a mi sentido
cuando aquesta mi ninfa, con deseo
de verme en su ejercicio entretenido,
con gracioso ademán, aire y meneo,
de los cabellos recio me ha prendido
y me lleva tras sí, y uno bastara,
que por él donde quiera me llevara.

Llevóme de su amor al fin rendido
a la sublime cumbre del Parnaso,
y en sus amenas selvas me ha metido;
seguíla sin faltar un punto el paso
y habiendo todo el monte así corrido,
vimos un campo ameno, verde y raso,
y en medio el gran palacio sumptuoso
de Febo y sus hermanas, tan famoso.

Fábrica, proporción y simetría,
de cuya vistosisima portada,
con tan sutil industria se veía

⁵³ El río que pasa por la ciudad natal de Carvallo. Nace en la vertiente septentrional de la Sierra de Picón. En Cangas de Tineo (hoy se llama precisamente Cangas de Narcea) recibe la confluencia de los ríos Naviejo y Arganza. El Narcea desemboca en el río Nalón, al sur de Pravia. Carvallo se refiere al río Narcea en el segundo capítulo («Del sitio y términos de Asturias») de sus *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*. Allí dice que en una época fue navegable por barcos. (edic. facsimil de Gijón, Silverio Cañada, 1988, pág. 2). Y en el *Cisne de Apolo*, diálogo II, parágrafo 13 al hablar del soneto como forma métrica, cita un ejemplo que parece proceder de su propia pluma: «Ribera de Narcea caudaloso / y cuyo curso furioso riega y baña / la tierra en España es reputada, / por la más señalada».

que al templo de Priene⁵⁴, y la sagrada Diana, en grandes cosas excedía: ni de Teón la mano señalada en el grande Mauseolo asido en tanta industria como aquí se vido.

En cuyo frontispicio sumptuoso en un terso alabastro vi labrado un escudete de armas muy gracioso de sutiles molduras abrazado, y el cuello levantando sonoro, un Cisne estaba en medio relevado en donde más mostró la sutil mano el artífice diestro y soberano.

A mi ninfa pregunto, la Lectura (que este es el nombre de mi ninfa hermosa), lo que significaba la escultura elegante, sutil y artificiosa del Cisne, que al armiño en su blancura vence con gran exceso. Ella graciosa a mis dudas así fue respondiendo, y yo como ignorante proponiendo.

Lectura. Carvallo. Zoilo. [#.I.]

[Lect.] - Pues me preguntas, Carvallo, lo que el Cisne dibujado representa y figura, satisfaciendo a tu deseo y mi obligación, sabrás que el blanco Cisne relevado en el gallardo escudo es la insignia de los Poetas, porque con ninguna otra cosa pudieran mejor significar el fin de su arte y profesión, que es deleitar con la suavidad de sus versos a los hombres y con su dulzura persuadirles la virtud y afearles los vicios, que con el Cisne, cuya suavidad y dulzura suele enajenar los pensamientos de los mortales, de las cosas humildes y bajas, y levantarlos a virtuosas contemplaciones. Por lo cual no con poca razón escogieron por sus armas al Cisne.

Carva. - No sé por cierto, señora, qué armas pueda ser una ave pintada, pues con ello no se pueden ofender ni defenderse, si no es que la llamen así por estar en escudo.

Lect. - Seguirás en eso la opinión de Pedro Gregorio, lib. 2. *Syntaxis artis mirabilis*, cap. 5, que dice sólo merecer el nombre de armas aquellas con que se pelea⁵⁵. Y tiene razón hablando propriamente. Pero

⁵⁴ Se refiere a esta vieja ciudad del Asia Menor y el templo dedicado a Atenea construido por el arquitecto Pitias.

⁵⁵ El tolosano Pierre Gregoire (ca. 1540-ca. 1617) era un famoso jurista que publicó numerosos libros de derecho. Tuvo mucho éxito su *Syntaxis artis*

también llamamos armas a las insignias y divisas por traerlas pintadas en los escudos y en otras armas por ser conocidos y diferenciados los soldados y guerreros, como lo refiere Tiraquelo⁵⁶, *De nobilitate*, cap. 6, núm. 19, y Pierio Valeriano⁵⁷, lib. 42. Y aquellos que por su virtud hacían algún famoso hecho pintaban en su escudo el fin de su hazñoso suceso. Del cual, preciándose sus descendientes, traían y pintaban la propia insignia en señal de su nobleza y honor, y en memoria de la hazaña. La cual insignia se conservaba en la familia y descendencia llamándola armas, a cuya imitación los Poetas pintaron el Cisne.

Carva. - ¿Qué casa, familia o descendencia es la de los Poetas que puedan, como dices, pintar armas?

Lect. - No es casa, familia ni descendencia, sino cierta seta, profesión o facultad de hombres agudísimos, a los cuales llaman Poetas.

Carva. - No me parece pues, señora, que para pintar, como decís, armas, los Poetas tienen su nombre muy acreditado con el vulgo, antes hay pocos que quieran preciarse dél.

Lect. - Verdad es que el abuso desta facultad y el vicio de muchos que la profesaron tienen este nombre de Poeta infamado, mas sólo

mirabilis (Lyon, 1538). Se reedita varias veces. He corregido el error tipográfico que aparece en la edición príncipe del *Cisne de Apolo*. Debe decir *mira*.[bilis], no *militar*. He consultado la edición de Lyon, Griphium, 1568, libro 2, capítulo 5 que trata "De questione in genere" en donde no encuentro ninguna alusión específica a las armas. También he consultado unos *Comentaria in Syntaxis artis mirabilis* del mismo autor, edición de Ludguni, 1587 y tampoco encuentro alusión o explicación a las armas. Esta obra de Pero Gregorio, como también se le conocía, en España, fue muy utilizada como miscelánea o compendio en los siglos XVI y XVII, especialmente el libro XIX "in quo agitur de Poética". Lope de Vega le cita a menudo a lo largo de toda su obra y en *Cuestión sobre el honor debido a la poesía* (1602) la tiene muy presente para recoger los testimonios negativos que ha tenido la poesía a lo largo de la historia.

⁵⁶ He consultado la sexta edición de Ludguni, Apud Gulielmum Rovillium, 1566 (ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona). He aquí el título completo *De nobilitate, et iure primigeniorum*. En pág. 54, donde se enumeran diversas insignias, se lee "Arma an pro insignibus dici possint". Sobre Tiraquelo se encontrará útil información en Jacques Brejon, *André Tiraqueau (1488-1558)* (Paris: Libraire du Recueil Sirey, 1937). En esta obra se publica un documentado apéndice con todas las muchas obras de Tiraquelo (nacido en Fontenay-le-Comte). Por lo que respecta a *De Nobilitate et Iure Primigeniorum*, la primera edición es de París, Apud Iacobum Kerver, 1549.

⁵⁷ He consultado en la Universidad de Illinois la edición de Basilea, 1556, de la famosísima obra del humanista italiano Pierio Valeriano Bolzani (1477-1588), *Hieroglyphica de sacris aegyptorum aliarumque gentium literis*. En efecto, en el libro 42, fols. 308r-317v, se trata de muchas clases de armas y se ofrecen dibujos de las mismas.

para con aquellos que no saben distinguir las cosas que ni la malicia de Lucifer, ni traición de Judas, infaman el nombre de ángel, ni de apóstol para con los doctos, mas el ignorante vulgo tiene desterrado de su ciega opinión la fama y bondad deste nombre, como también hace a este nombre «tirano» que ya no significa otra cosa más que un hombre que por fuerza, contra razón y justicia, ocupa el señorío y hacienda ajena, habiendo significado antiguamente lo que agora rey y señor, como consta de un verso de Virgilio que dice *Pars mihi pacis erit, dextram tetigisse tyranni*⁵⁸, *Aeneida* 7, que se traslada así:

Por paz tendré segura si la mano
tocare del piadoso y fiel tirano.

En el cual llama tirano a Eneas, que en tantas partes llama piadoso, y al rey Latino llama también con este nombre: *Laurentis tecta*

⁵⁸ Verso 266 de P. Vergili Maronis, *Opera*. Edición de R. A. B. Mynors (Oxford, 1986), pág. 284. Esta es la primera de las varias citas a Virgilio que hace Carvallo. En realidad, cuando en el prólogo ha mencionado el amor de san Agustín por la poesía latina, se estaba ya, implícitamente, aludiendo a Virgilio, el gran amor literario de san Agustín. Sobre la presencia de Virgilio en el *Cisne de Apolo* ha investigado dentro de un panorama más amplio, José María Pozuelo Yvancos, «La recepción de Virgilio en la teoría literaria española del siglo XVI» en *I Simposio Virgiliano* (Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1984), 467-479. Allí menciona 26 citas (pág. 471) que divide así: *Eneida*, 10; *Bucólicas*, 4; *Geórgicas*, 3. Margherita Morreale observa algunos fragmentos teóricos del *Cisne de Apolo*, en su artículo «Virgilio en los autores de poética del Siglo de Oro» en el libro *Varia Hispanica*, edit. por Joseph L. Laurenti y Vern G. Williamsen (Kassel: Edition Reichenberger, 1989), 211-28. Allí en pág. 224, lamenta la autora «el escaso deslinde práctico entre el latín y el español» ya que «emplea esp. *tirano* en el mismo sentido de 'rey y señor'. Sobre la presencia de Virgilio en la Edad de Oro hay una ya extensa bibliografía. Destacaría, por su actualidad o por su aportación de pertinente información y bibliografía, los trabajos siguientes: Margherita Morreale, «Virgilio nell'arte e nella cultura europea. Spagna» (Roma: Biblioteca Nazionale Centrale, 1981), 35-38. Es un anticipo de su contribución más extensa en la *Enciclopedia Virgiliana* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988), IV, 956-72. Es la más documentada y brillante síntesis que existe sobre la presencia de Virgilio en la literatura castellana y Alberto Blecua, «Virgilio en España en los siglos XVI y XVII» en *Studia Virgiliana*, Actes del VIé Simposi d'Estudis Clàssics 11-13 de febrer de 1981 (Barcelona: Bellaterra, 1985), 61-77. En este simposio, además del ya citado de Murcia, y en el *VII Simposio Nacional de Estudios Clásicos (1982)* (Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios Clásicos, 1986) se encontrarán valiosas aportaciones. En este último simposio publicó Beatriz Entenza de Solare, «Virgilio en la obra de María Rosa Lida», 183-94. Véase también María Rosa Lida: *La tradición clásica en España* (Barcelona: Ariel, 1975).

*tiranni celsa petit*⁵⁹. *Ibi*:

Al soberbio palacio y aposento
camina del tirano de Laurento.

No por ser Eneas y Latino injustos les llamó el poeta tiranos, mas porque en aquel tiempo significaba, como dije, lo que agora el rey, sino por la malicia de los que tenían tal nombre y por la ceguera del vulgo se vino a desacreditar el tal nombre. Y aun el nombre de rey estuvo tan infamado entre los romanos por la torpeza de Tarquino, que jamás consintieron gobernarse por cabeza de tal nombre. Desta manera, pues, vino a desacreditarse el nombre de poeta, y no porque su significación y oficio no sea muy bueno. Porque Poeta es nombre griego, es lo mesmo que en latín *factor* y en el español *hacedor*, o *criador*, porque viene del verbo griego *poeo*, que significa *hacer*. Y así donde los latinos tienen en el símbolo de los apóstoles *factorem caeli, et terrae*, y los españoles *Criador*, tienen los griegos *Poetam*, que significa lo propio, como en Ascensio⁶⁰ habrás leído. Esta es la fuerza y significación del

⁵⁹ *Eneida*, VII, verso 342, edición citada.

⁶⁰ Carvallo toma esta información de Badius Ascensius, *In Publium Terentium Prenotamenta*. Sigo la edición de París, 1504, impresa por el propio Badius Ascensius. Se encuentra en fol. 3v: "quocirca apud grecos eodem vocabulo [poeta] factor celi et terre; et factio poematis appellatur: ut delictet poeta". Todas mis posteriores citas serán por esta edición a la que me referiré por *Prenotamenta* o simplemente Badius. Esta idea del poeta como dios a causa de la imagen de crear aparece en muchos lugares en la teoría poética española. Bellamente lo expresó Pedro Sánchez de Viana en el prólogo a su traducción de *Las transformaciones de Ovidio* (Valladolid, 1589): "En fin los poetas imitan al sumo Dios, pues así como el señor dispone su criatura, es a saber el visible e invisible universo con cuenta, medida y peso, según el sabio, los poetas con el número de los pies, la medida de las sílabas, breves y largas, y el peso de las sentencias y afectos componen sus libros" (TPRM, 41). Gaspar de Aguilar presenta en 1594 en Valencia en la Academia de los Nocturnos su "Discurso en alabanza de la poesía" en donde dice "si consideramos la etimología d'este nombre de 'poeta' veremos que le conviene a Cristo mejor que a otro porque poeta viene de *poietis* en griego que quiere decir *hacedor*, porque el poeta es verdaderamente *hacedor* de los versos que compone..." (en *Actas de la Academia de los Nocturnos*, vol. I [València: Alfons el Magnànim, 1988], 320, ed. de J. L. Canet, E. Rodríguez, J. L. Sirera). Los editores señalan como fuente de esta idea a San Isidoro, *Etymologiarum* VIII, 7 y ss. Como ejemplos posteriores a Carvallo se encontrarán interesantes textos sobre este tema en Vera y Mendoza, *Panegírico por la poesía* (Montilla, 1627): "y s. Ambrosio [lib. 2, *Examer.*, cap. 4], que este artificio del mundo alaba el autor que le construyó; con lo cual se tiempla bien el original griego, que (donde el latino dice, *Criador del cielo y tierra*) lee, *Poeta de cielo y tierra*" (TPMB, 192). Es interesante la reacción de Juan Caramuel en

vocablo. Mas su definición da el mismo autor, por estas palabras trasladadas del latín: «Poeta aquel se llama propriamente, que dotado de excelente ingenio y con furor divino incitado, diciendo más altas cosas que con sólo ingenio humano se pueden imaginar, se llega mucho al divino artificio»⁶¹. De todo lo cual consta la excelencia deste nombre y su cierta definición.

Carva. - Por cierto, señora, que me he holgado saberlo y porque mejor lo pueda tener en la memoria lo quiero comprender en un breve epítome, y en verso, para que con más facilidad se me pegue a la memoria.

Por el Cisne el Poeta es entendido,
y hacedor significa propriamente
el que de furor siendo movido
con claro ingenio agudo y excelente,
en elegante verso ha referido
cosas mayores que la humana gente
puede alcanzar con su humano juicio,
y más imita a Dios en su artificio.

De la definición y partes de la poesía. # II.

Carva. - Pues me dijistes, señora, lo que es Poeta, me decid lo que es poesía.

Lect. - Platón⁶² dice que la poesía es un hábito del entendimiento que rige el Poeta, y le da las reglas para componer versos con facilidad.

la epístola VII publicada con otras epístolas como apéndice al *Primus Calamus* (1665): «El primero y sumo poeta es Dios. Los padres griegos lo nombran *Poietes* en el Símbolo de la Fe, donde entre los latinos se dice *Creator*, *Factor* y *Conditor*. De aquí que los antiguos, por abuso y transposición de las voces llamaron *dioses* a los poetas» (TPMB, 355). Para un breve planteamiento, con sus significaciones, del tema véase E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981, 3ª reimp.) excursus XVI, «Dios como artífice», 757-59. Que la palabra y concepto *poeta* viene del hebreo lo defiende Alfonso de Mendoza, *Quaestiones Quodlibeticæ* (2ª ed. Salamanca: P. Lasso, 1596), 252. Véase también Godo Lieberg, *Poeta creator. Studien zu einer Figur der antiken Dichtung* (Amsterdam: J. C. Gieben, 1982).

⁶¹ Con esta definición se inicia el capítulo primero de los *Prenotamenta* de Badius. Leemos en fol. 2r: «Poeta proprie is dicitur qui excellenti ingenio proditus divino quod furore concitus et maiora quodque solo humano ingenio excogitari posse videantur eleganti carmine conscribens ad divinum artificio proxime accedit».

⁶² Esta definición parece un eco de lo que dice Badius Ascensius en el texto que reproduzco en la nota siguiente. O sea, que en vez de buscarla directa-

Carva. - No me parece, señora, que esa definición es muy propia desta arte, porque ésa sólo convendrá a los que se aprovechan de su ingenio y natural inclinación más que de la arte, preceptos y reglas.

Lect. - Es así que en esta definición sólo se comprenderán los que por su natural y sin arte quisieron hacer versos, de los cuales hubo muchos, y aún hay en nuestra España, de donde vino a decir Demócrito⁶³ que los oradores se hacen y los Poetas nacen, y a los tales agora dará esta definición, que verdaderamente no es de la arte, sino de la natural inclinación, la cual, aunque nos inclina al arte, no por eso es arte, ni tan cierta guía como la arte, aunque ayude a la arte, y la arte a la naturaleza. Y así, lo que dice Platón* se puede atribuir a la naturaleza y no a la arte. Porque la arte, según Aristóteles y Silvestre⁶⁴, es cierta razón de hacer cosas, la cual razón, aunque del

mente en Platón, la ha encontrado Carvallo en los *Prenotamenta* de Badius. Pocas líneas después Carvallo menciona de nuevo a Platón y a la importancia de la naturaleza para explicar la postura platónica. Todo procede del mismo pasaje de Badius Ascensius. Además Carvallo parece copiar, sin mencionarle, el *Arte Poética española* de J. Díaz Rengifo: «Arte Poética es un hábito, o facultad del entendimiento, que endereza y rige al Poeta, y le da reglas y avisos para componer versos con facilidad» (TPRM, 152). Rengifo señala las fuentes: Platón, I, *Alcibiades* y san Agustín, lib. 1 *De ordine*.

⁶³ Leemos en Badius Ascensius, *Prenotamenta*, fol. 2v: «ut Plato et Democrito dicere soleant quod frustra poeticas fores pulset qui compos est sui: hoc est quae frustra ad poeticas fores accedit ut poeta fiat cuius animus non est ad divino furore captus». Para este famoso *dictum* de *poeta nascitur* Carvallo ha recibido el estímulo directo de Badius Ascensius. Leemos en la citada edición, fol. 2v «Ideo quod vulgo dicitur poeta nascit et orator fit hoc est quod poeta beneficio potest solius nature et ingenii sine doctore aut magistro perfectus esse potest eo quoque spiritum poeticum et excellentiam in rebus excogitandis non a doctore sed ab deo et eius ministrice natura recipiat». En España antes de Carvallo la han usado otros, entre ellos, Díaz Rengifo en *Arte Poética castellana* (1592) y A. López Pinciano en *Filosofía antigua poética* (1596). Véase mi TPRM, *passim* y la amplia nota número 3 sobre este asunto que redacté en «Cervantes y la teoría poética» (trabajo citado en nota anterior, parágrafo 1). Existe también el artículo de William Ringler, «Poeta nascitur non fit: Some notes on the History of our Aphorism». *Journal of the History of Ideas* 2 (1941): 429-504. Allí señala tres etapas en la fijación escrita de la expresión: Acrón (siglo II), Polidoro Virgilio (1499) y Badius Ascensius (1502). Conviene añadir, por mi parte, que la frase ha sido atribuida a Platón, Horacio, Demócrito, Aristóteles, Sócrates etc. Carvallo vuelve a referirse al famoso *dictum* en el diálogo IV.

⁶⁴ Para las definiciones Carvallo acude a menudo a uno de sus favoritos, Silvestro da Prierio Mazzolini (1456?-1523) en su miscelánea muy usada por los eclesiásticos *Sylvestrinae Summae, quae Summae Summarum Merito Nuncapatur*. Cito por la edición de Ludgini, Apud Joanem Frellonium, 1554 (ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona). En Pars Prima (pág. 68) leemos

entendimiento procede, para enseñarse a otros y obrar es menester salga a ponerse en práctica y dar para ello reglas y preceptos, con que se venga a la forma y fin de la arte; luego con el hábito del entendimiento de otro no puedo yo deprender hacer nada, no siendo más que hábito, y, aunque yo lo tenga, mal puedo por él seguir las reglas de la Poesía sin ser enseñado. Cuánto y más que esta arte no es de las que sólo consisten en el entendimiento, contentándose solamente con entender su objeto, antes consiste en hecho y práctica, como de toda ella consta.

Carva. - Según eso, no creo será mala una definición que yo quise dar a esta arte, diciendo ser arte que enseña hablar con limitación, orden y ornato⁶⁵.

Lect. - No has dicho mal, porque la llamaste arte por el género, y dices que enseña hablar con limitación, orden y ornato, por la diferencia, y aunque en esto parece conviene con la oratoria, son ellas tan hermanas, que no es mucho serlo en la definición, aunque su diferencia se tienen, porque la limitación que tiene la oratoria, que son los periodos y cláusulas, no se guarda en ella con tanto rigor el número de los pies, ni cantidad de sílabas, como en la Poesía, cuya falta o sobra tampoco es tan notable en la prosa como en el verso, en el cual necesariamente ha de haber cierta cantidad y número de sílabas, so pena de ser conocidos por falsos, aun de aquellos que no saben la arte, por causar notable disonancia en los oídos y disgusto en los ánimos; y así tiene todo lo que la oratoria puede tener la Poesía, y en lo que toca a la limitación con mucho más rigor. Por lo cual significaban los antiguos la manera de decir y hablar, desta suerte, con esta limitación, ornato y orden, por una lengua con un ojo debajo⁶⁶.

Carva. - Hermosa figura por cierto. Pero decidme, señora, en qué partes se divide esta arte de Poesía.

"Ars est recta ratio rerum a nobis factibilium, secundum Aristoteles in lib. *Ethica* [...]" Encontramos, pues, además, la fuente de Aristóteles, quien ha citado también Carvallo, que le llega a través de Mazzolini. Es muy frecuente en Carvallo citar de segunda mano, a través de compendios informativos como el mencionado de Badius o, desde ahora, el de Mazzolini. Carvallo le llama familiarmente Silvestre o Silvestro. A Badius Ascensius le llama Ascensio.

⁶⁵ Obsérvese esta definición del arte poética que lleva el cuño de la personalidad de Carvallo representada por el vocablo *limitación*, que no es un error por *imitación*. Aparece varias veces, claramente, en la edición príncipe, desde el mismo prólogo, como ya he comentado en nota allí, y en este parágrafo se repite nada menos que cuatro veces.

⁶⁶ Sigue, en este caso sin citarle, a Juan Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales* (Segovia, 1589) fol. 77r., quien al hablar de los símbolos empleados por los egipcios afirma: "la plática ordinaria señalaban con la lengua pintada, mas la que era con mucha elegancia y muy mirada, pintábase con la lengua, y debajo della el ojo". Roy L. Tanner nos rindió un buen servicio en su artículo, «La influencia de la emblemática en el *Cisne de Apolo*» en *Cuadernos Hispanoa-*

Lect. - En tres principales, que son invención, disposición y locución. Con la invención buscamos la materia, con la disposición se

mericanos, 328 (1977), 75-98. Allí señala y presenta las influencias de Horozco cuando Carvallo le cita explícitamente. En varias ocasiones Carvallo sigue a Horozco sin mencionarlo y estas influencias veladas son las que procuro desvelar en estas notas de ahora. Juan Horozco y Covarrubias, nacido en Toledo, era hijo del escritor toledano Sebastián de Horozco (1510?-1580?), autor de un libro de Refranes, un Cancionero y otras obras. Era hermano menor de otro famoso Sebastián de Covarrubias y Horozco (Toledo, 1537-Cuenca, 1613), canónigo de Cuenca, autor de la obra *Emblemas morales* (Madrid, 1610), con el mismo título (lo que produce muchas confusiones...) que el libro de su hermano Juan publicado en Segovia en 1589, que es la obra que influye, poderosamente, en Carvallo. Sebastián es el autor también del famosísimo *Tesoro de la lengua castellana* (Madrid, 1611), muy conocido con el nombre de «el Covarrubias» o «el Tesoro». Las homonimias, además de tener una obra del mismo título, producen mucha confusión al hablar de estos dos importantes hermanos, sobrinos además de don Diego de Covarrubias y Leiva, obispo de Segovia, presidente del Consejo de Castilla. Otra confusión la producen los apellidos Horozco u Orozco y a veces Covarrubias se les antepone: Covarrubias y Horozco... En otras ocasiones Covarrubias ha prevalecido, desapareciendo el Horozco. A menudo Carvallo se refiere a Horozco y Covarrubias, simplemente por Covarrubias. Juan Horozco y Covarrubias (después de 1539-1610) fue arcediano de Cuéllar en la catedral de Segovia. Fue después, en 1593, nombrado obispo de Girgenti (antiguo Agrigento), en Italia (Sicilia), y tuvo allí muchos problemas. En 1605, Felipe III le nombra obispo de Guadix, donde fenecen sus días en 1610. Es autor de varias obras, muchas de ellas presentes en la bibl. de la Universidad de Illinois. Las que cita Carvallo son los *Emblemas morales* que cuenta con tres ediciones (Segovia, 1589 y 1591); (Zaragoza, 1604) y *Tratado de la verdadera y falsa profecía* (Segovia, 1588) que fue traducida al alemán y al latín. La nómina más completa de ejemplares de las distintas ediciones de *Emblemas morales* la presenta Pedro F. Campa, *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700* (Durham and London: Duke University Press, 1990), 43-46. Interesantes observaciones sobre el contenido de *Emblemas morales* se encontrarán en Karl Ludwig Selig, «La teoría dell'emblema in Ispagna: I testi fondamentali» en *Convivium*, 23 (1955), 409-421. Existe un fascinante trabajo de Angel González Palencia «Sebastián de Covarrubias y Orozco (datos biográficos)», incluido en su libro *Historias y leyendas. Estudios literarios* (Madrid: C. S. I. C., 1942), 285-406. Allí en pág. 335 se publica un documento curioso sobre el nombramiento del hermano Juan como obispo de Guadix en 1605. Jack Weiner publica *El cancionero de Sebastián de Orozco*, (Bern y Frankfurt: Herbert Lang, 1975) (Utah Studies in Literature and Linguistics, núm. 3). En la introducción presenta muchos datos personales del padre de Juan, Sebastián de Orozco. Publica además un documento inédito, de 1573, titulado «Genealogía del licenciado Juan Horozco de Covarrubias», págs. 325-345; es el expediente de limpieza de sangre para la Inquisición en el que algunos

ordena la forma, con la locución se alcanza el fin de que forzoso ha de constar cualquier compuesto.

Carva. - Mucha doctrina por cierto, señora, hemos revuelto; quiero en suma recopilar la substancia.

La poesía es arte y modo cierto
que con limitación enseña hablar.^{66bis}
con orden, con ornato y gran concierto;
de tres partes forzoso ha de constar,
que son materia, forma y fin, y advierto
que éstas otras tres se han de sacar,
que son, según su orden, invención,
y la disposición, y locución.

Por qué los poetas pueden pintar armas, si son nobles y cuántas maneras hay de nobleza. #.III.

Lect. - Razón tienes en comprender en verso lo que vamos diciendo, porque una de sus excelencias es ser fácil de mandarse a la memoria.

Carva. - Alguien me parece está entre estas matas escondido, sepamos quién es.

Zoilo. - Amigos somos, bien puede pasar adelante la conversación.

Carva. - No los tengo por tales, pues ha ya buen rato que debes estar escondido escuchándonos, procurando, como soléis, saber algo de qué murmurar.

Zoilo. - No fue sino saber si estabas bien entretenido para no interrumpir la conversación, mas después que vi que toda tu conversación con esta señora era de locuras y devaneos, hice ruido con las cañas, para que me oyese y dejase tan vano entretenimiento, por no hallarte en ocasión de reprehenderte.

Lect. - O tú no oíste lo que tratábamos, o tienes orejas de asno, como se dice que tenía Midas, porque juzgó por mejor la música de un pastor que la de Apolo⁶⁷.

testigos acusan al ya canónigo de Segovia de proceder de una familia de conversos. Estas acusaciones no fueron corroboradas por los hechos. También Emilio Cotarelo al iniciar su edición de *Refranes glosados* de Sebastián de Horozco en *Boletín de la Real Academia Española*, 2 (1915), 646-706, que prosigue en números sucesivos, ofrece datos biográficos de este autor y de sus hijos Sebastián y Juan. Se refiere explícitamente al canónigo de Segovia en págs. 658-9, aunque comete el error de pensar que sea hermano mayor respecto a Sebastián.

^{66bis} «enseña hablar» por «enseña a hablar». Se trata de un caso más (hay varios en el *Cisne*) de preposición *a* embebida en la palabra siguiente que empieza con *a*. Ocurre en muchas ocasiones en la Edad de Oro.

⁶⁷ Alude Carvallo al famoso episodio mitológico en que Apolo castiga a Midas con unas orejas de asno por haber fallado en contra suya y en favor del

Carva. - Cuando yo era niño me solían entretener con un cuento que viene a propósito, y es, que el ruiñeñor y el cuclillo tuvieron gran diferencia sobre cuál cantaba mejor, y comprometieron el negocio en manos del señor asno, dándole poder bastante para sentenciar la causa. El cual, oídas las partes, sentado en su tribunal pronuncia por su sentencia que el cuclillo cantaba mucho mejor, por cantar en canto llano que él entendía, y que el ruiñeñor no hacía más que una tarabilla⁶⁸. Lo mesmo que parece hizo mi amigo Zoilo, que tuviera

pastor Marsias. Carvallo más adelante se referirá a esta contienda. El tema aparece ya en Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 146-193. Carvallo, aficionado a la emblemática, (ya que Juan Horozco no le dedica ningún emblema pero sí a Marsias) acaso tuvo que aprovecharse, como veremos, del emblema de Hernando de Soto "Ignorantis digna laurus" de su obra *Emblemas moralizadas* (Madrid, 1599). Sigo la edición facsímil de Carmen Bravo-Villasante (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983), fols. 86r-87v. Allí (fol. 86r) abajo del emblema representando a Midas con orejas de asno, leemos: "Es la ignorancia de forma./ si acaso no se limita./ que el ser de hombre, al hombre quita/ como en bestia le trasforma./ Forma a ésta semejante/ se dio a Midas por afrenta./ En la cual se representa/ el laurel del ignorante". Aunque Carvallo nunca cita a Hernando de Soto. De todas maneras en Juan de Horozco, como en muchos lugares, hay referencias a Midas. Leemos, por ejemplo, en *Emblemas morales*, ed. cit. fol. 20v.: «Y no escuso de poner aquí lo que sospecho de aquellas orejas grandes que pusieron al Rey Midas, que sin duda debió de ser por la gran asistencia en el juzgar oyendo a todos, pues no sin causa dedicaron su silla, en que juzgaba en el templo de Delfos, como Heródoto cuenta en el libro primero».

⁶⁸ Carvallo sigue de cerca, aunque no ha mencionado todavía a Horozco, la información de Horozco y Covarrubias, obra que he citado en notas anteriores. Se trata ahora del fol. 121r. En efecto el emblema 20 representa a un asno sentado bajo un dosel y escuchando a un ruiñeñor y a un cuclillo. El lema es "Cual el juez tal la sentencia". Ya se ha referido a ello, más veladamente, Carvallo en el romance de Lope de Omaña (véase nota 18). Conviene ahora ocuparse del tema. Leemos un soneto explicándolo: "Del ruiñeñor se dice que en presencia/ del hombre canta con mayor cuidado/ en gracias de le haber desagraviado/ apelando ante él de una sentencia./ La cual se dio sobre la competencia/ con él siendo nombrado/ por juez el bachiller más señalado/ de orejas grandes y de gran presencia./ El cual la una y otra parte oyendo como letrado sin mas diferillo/ esta sentencia dio y mandó escribilla./ Falló vista la causa que el cuclillo canta bien canto llano que lo entiendo/ que lo del ruiñeñor es tarabilla". Puede observarse que también aparece la palabra "tarabilla". El Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia (20ª ed., 1984), entre sus diferentes acepciones señala dos que nos interesan: "fig. y fam. Persona que habla mucho, de prisa y sin orden ni concierto; fig. y fam. Tropel de palabras dichas de este modo". Leemos en J. Alonso Hernández, *Léxico del Marginalismo del Siglo de Oro* (Salamanca: Univ. de Salamanca, 1976), 726, "hablar precipitada y ásperamente, sobre todo cuando tiene un carácter monótono de enumeración, aun-

por mejor la disputa de dos rústicos que la conversación en que estábamos, y todo por no lo haber entendido.

Zoilo. - Por las dudas que se me han ofrecido, y quiero proponer, veréis si os entendí. Lo primero, se me hace muy duro de creer que, siendo las armas insignia y prerrogativa de nobleza, las puedan pintar los Poetas, pues muchos dellos no son nobles ni les pertenece el tal honor. ¿Quién a Virgilio, siendo hijo de un ollero, le puede atribuir armas? Y si éste, que es príncipe de los poetas, no las tiene, ¿quién dellos las puede tener? ¿Por ventura Estacio y Pipino, que eran libertinos? ¿Teofrasto, hijo de un lavandero?

Lect. - Sí por cierto, que éstos las pueden pintar mucho mejor que otros que las heredaron de sus antepasados.

Zoilo. - Eso será porque cada uno puede pintar como quisiere, y según esto podrá tomar las insignias que le dé gusto, aunque esto ha de ser con moderación y sin perjuicio de tercero, como está dispuesto por derecho.

Lect. - No de la licencia que hay les da el derecho, mas de la que les da su dignidad se quieren aprovechar, porque también se concede el pintar armas por la dignidad, como por linaje, como también se puede ver en el derecho.

Carva. - No me parece que con eso le acabas de persuadir la verdad.

Lect. - Pues si esto no basta, vea la ley segunda, título 21, de la Partida segunda⁶⁹, y allí verá como por el saber se adquiere nobleza, como por el linaje y bondad; y así ya por su dignidad, ya por su saber, pueden muy bien los poetas pintar armas, y muy mejor Virgilio y los más que por ignominia nombraste, pues allende de su sabiduría fueron

que no lo sea. Echar grandes discursos con rapidez y charlatanería" Después Horozco dedica dos páginas al problema de la justicia y los jueces. Antes que Juan Horozco el italiano Achille Bocchi (1488-1562) le había dedicado al tema también un emblema en su libro *Symbolicarum quaestionum de vniverso* (Bononiae, 1555). El emblema es el número 50 y el lema es "Iudex ineptos peste peior pessime". Véase Arthur Henkel y Albrecht Schöne, *Emblemata Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI, und XVII Jahrhunderts*. (2ª ed. Stuttgart: J. B. Metzlersche, 1976), 519-20.

⁶⁹ Leemos en Ley II, Tit. XXI, Segunda Partida: "E tomaron este nome de gentileza, que muestra tanto como nobleza de bondad: porque los gentiles fueron omes nobles e buenos: e biuieron mas ordenadamente que las otras gentes. E esta gentileza auian en tres maneras. La vna por linaje. La otra por saber. La tercera por bondad de costumbres, e de maneras. E como quier que estos que lo ganan por sabiduría, e por su bondad, son por derecho llamados nobles e gentiles mayormente lo son aquellos que lo han por linaje antiguamente: e fazen buena vida: porque les viene de lueñe como heredad". *Las Siete Partidas* ed. Gregorio López (Salamanca: Por Andrea Portonaris, 1555, ed. facsímil, Boletín Oficial del Estado, 1974), fol. 71.

honrados de sus príncipes, que esto sólo bastaba para ser nobles; que aquel, dice Guardiola⁷⁰, es noble que el Rey ennoblece, y así lo serán estos y otros muchos, y casi todos los Poetas que siempre fueron aceptos y honrados por sus príncipes, reyes y emperadores⁷¹, como es cosa tan sabida que fue Píndaro, poeta de Tebas, la cual ciudad que-

⁷⁰ Se trata de Fray Juan Benito Guardiola, beneditino del Real Monasterio de Sahagún autor de *Tratado de nobleza y de los títulos y ditados que hoy tienen los varones claros y grandes de España*, Madrid: Por la viuda de Alonso Gómez, 1591 (ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid). Está dedicado al príncipe Felipe, es decir, el futuro Felipe III. Leemos en el cap. 14, fol. 6v: "...estatuyeron los sabios y antiguos legisladores, que ninguno se osase llamar noble, ni gozase de los privilegios de la verdadera nobleza, si no fuese por título y merced, que el Rey le hiciese, como lo enseña Baldo..." En la Biblioteca Nacional existe otra edición de 1594.

⁷¹ Aquí trae Carvallo una serie de ejemplos gloriosos muy comunes en las misceláneas y libros de varia erudición, aunque en este caso no nos especifica la fuente de carácter pagano. Estos catálogos gloriosos no están en su favorito Badius Ascensius (que sí tiene otros muchos ejemplos en su vertiente divinizante, a los que ya aludiré) ni en Silvestro da Prierio Mazzolini. Están, por ejemplo, muchos de ellos en la *Officina* de Ravisius Textor, que cuenta con varias ediciones anteriores a la obra de Carvallo, en Bartolomé Cassaneus, *Catalogus Gloriarum Mundi* (he comprobado la edición de Venecia: apud haeredes Vincentii Valgrissi, 1576) y en Tommaso Garzoni, la *Piazza Universale di tutte le professioni del mondo* (Venetia: appresso Tomaso Bagliani, 1610). La primera edición es de 1585. Aunque Carvallo nunca cita a ninguno de estos autores, es obvio que los conocía, como los conocían y usaban todos los autores de la época. Por fortuna, finalmente, se está dedicando ya en España alguna atención a la importancia de las misceláneas. Véase, por ejemplo, Victor Infantes, "De Officinas y Polyantheas: los diccionarios secretos de la Edad de Oro" en *Homenaje a Eugenio Asensio* (Madrid: Gredos, 1988), 243-57; Pedro Ruiz Pérez, «Los repertorios en la edición de textos áureos. La *Officina Poetica* de Ravisio Textor» en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de hispanistas de la Edad de Oro* ed. de P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey (London: Támesis, 1990), 431-40; Sagrario López Poza, «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica» en *Criticón* 49 (1990), 61-76. Muy iluminador es el libro de Paolo Cherchi, *Enciclopedia e politica della riscrittura: Tommaso Garzoni* (Pisa: Pacini editore, 1986). En la biblioteca de la Universidad de Chicago, en 1990, se celebró una interesante exposición (en la que intervino activamente P. Cherchi). El resultado fue un bello catálogo, *Encyclopedism from Pliny to Borges* (Chicago: The University of Chicago Library, 1990). Allí, en págs. 65-7 se presenta una actualísima bibliografía. Todos, absolutamente todos, los ejemplos que ha mencionado Carvallo se encuentran también en Pedro Mejía en *Silva de varia lección* (1540) en Parte II, cap. 9. Véase la edic. de Antonio Castro (Madrid: Cátedra, 1989-90), vol. 2, 62-64.

riendo destruir Alejandro Magno, mandó que en la casa de Píndaro ni en su familia no se tocara, por honra y respecto de la poesía. Scipión Africano siempre trujo en su compañía al poeta Ennio, y después de muerto le mandó levantar estatua. El emperador Domiciano tres veces hizo cónsul de Roma a Silvio Itálico, con ser español, sólo por ser poeta. Cuando Alexandre venció a Darío, presentándole una caja preciosísima donde Darío solía tener sus unguentos y olores, dijo: «Yo haré que sea guarda de otra cosa más preciosa», y mandó guardar en ella las obras de Homero. El emperador Antonino*, hijo de Severo, mandó dar al poeta Opiano en premio tantos ducados como versos había hecho en un obra muy grande de la naturaleza de los peces. Ausonio Galo por sus versos alcanzó del emperador Graciano ser cónsul. Domiciano, emperador, entre otras grandes mercedes que hizo al poeta Estacio, en un solemne convite le sentó consigo a la mesa coronado con laureola. Sileyo Baso fue tenido en gran estima del emperador Vespasiano. Horacio fue privado especial de Octaviano. Ptolomeo Filopater, rey de Egipto, mandó hacer estatua y templo al poeta Homero. Virgilio ya es público cuán privado haya sido de Octavio César, y se cuenta dél que, entrando en el teatro a ejercitar sus versos, todo el pueblo se levantaba haciéndole el mismo acatamiento que al emperador. Y era tan acatado Eurípides, poeta de Atenas, que estando algunos de su ciudad captivos en Sicilia, alcanzaban libertad sólo por referir algunos versos de su poeta.

Zoilo. - No me traigas más ejemplos, que como éstos podrás tener otros infinitos. Pero dado caso que éstos fueron honrados, ¿por qué de ahí quieres inferir que todos los sucesores en la facultad lo han de ser, si apenas los descendientes en la sangre lo pueden ser por la virtud de sus antepasados, al menos degenerando della?

Lect. - Esto tuviera algún color cuando solamente estos Poetas fueran honrados por sus personas, mas advierte que por su saber y arte eran en tanto estimados, por lo cual no menos lo deben de ser los que profesan su facultad, pues tienen la misma razón para ello, y con justa razón por cierto deben ser estimados los que algo saben, pues la ciencia, dice el Jurisconsulto, en gran manera ilustra.

Zoilo. - Si en un testigo o juez, odio y afición son bastantes causas para ser recusado, por lo uno y otro lo debes ser.

Lect. - También declinarás jurisdicción por no obedecer la sentencia que cerca desto dio el emperador Sigismundo, diciendo que justamente debía de honrarse a aquel que la naturaleza honró dotándole de claro ingenio. Y no así como quiera eran honrados los sabios, mas como a dioses les hacían estatuas y sacrificios. ¿No has oído como Alejandro Magno⁷² edificó una ciudad llamándole del nombre de Aristó-

⁷² Se trata de un lugar común que se refleja también en las misceláneas. Por ejemplo lo encontramos en *Officinae Joannis Ravisius Textoris Epitome*,

teles, no tanto por ser su maestro, cuanto por ser tan sabio y prudente? Con que bastantemente está probado ser nobles por su dignidad y facultad los poetas.

Ludguni, apud Seb. Gryphium, 1541, vol. 1, pág. 253: "[Alexander] Aristotelis praeceptoris sui nomini Patriam condidit, eique multa hominum milia parere iubuit, ad scribendos rerum naturalium libros". Este dato se repite en otras ediciones de la *Officina*, por ejemplo en la edición de Basilea, ex officina Brylingiana, 1581, pág. 639 y en la edición de Venetiis, apud Marcum Antonium Zalterium, & Michaellem Zanettum., 1584, fol. 158v. Se trata de indicar algunas muestras. Digamos que las fuentes, no indicadas en las misceláneas, son Plinio, *Historia Natural*, VII, 29, 109 y Plutarco, *Vidas Paralelas*, trad. Antonio Ranz Romanillas (México: Porrúa, 1964): 218-219. Y Gaspar de Aguilar, *Discurso en alabanza de la poesía...* (1591), indica que su fuente es Eliano, *De Varia Historia*, libro 13. Se encuentra esta información también en Bartolomé Cassaneus, *Catalogus gloriae mundi*, Venetiis, apud Vincentii Valgrisi, 1576, fol. 184v. Otras anécdotas referentes al amor a la poesía por parte de Alejandro Magno son frecuentes en las apologías poéticas. Un poco antes se ha referido Carvallo a que Alejandro Magno ordenó destruir la ciudad de Tebas, excepto la casa de Píndaro. Lo encontramos también en Ravisius Textor en las mismas ediciones y páginas citadas. Lo mismo ocurre con la caja de Darío donde Alejandro Magno hizo guardar las obras de Homero, que aparece también en las misceláneas. Estas anécdotas sobre Alejandro tuvieron mucho éxito en la teoría poética española antes y después de Carvallo. La relativa al cofre tuvo especial resonancia. He aquí unos ejemplos de esta última anécdota procedentes de mi libro TPRM: Miguel Sánchez de Lima, *Arte poética en romance castellano* (1580), TPRM, 131; Pedro Sánchez de Viana, *Las transformaciones de Ovidio* (1584), TPRM, 144; Juan Díaz Rengifo, *Arte poética castellana* (1592), TPRM, 156, donde el énfasis es en el amor a la *Iliada*, sin mencionar el cofre de Darío; Diego Dávalos y Figueroa, *Primera miscelánea austral* (1602), TPRM, 248; Bernardo de Balbuena, *Compendio apologético en alabanza de la poesía* (1604), TPRM, 281; el anónimo *Discurso en loor de la poesía* (1608), TPRM, 324; Cristóbal Suárez de Figueroa, *La constante Amarilis* (1609), TPRM, 335; y repite la misma información en *Plaza universal* (1615), TPRM, 373. Otros ejemplos como Vera y Mendoza y López de Cuéllar se encontrarán en mi otro libro TPMB. También Erasmo recoge esta información en *Apophthegmatum* (Paris, 1531), 360-1: "Quum delato ad ipsum scrinioso, quo nihil inter opes Darij presiosius pulchrius ve repertum est, quaeretur in quem vsum destinandum esset, alijs aliud suadentibus, dixit: Huic optime seruandus dabitur Homerus. Sentiens nullum esse thesaurum preciosiorem". Se trata del número 53 (Literarum amor) del libro 4, en que habla por extenso de Alejandro Magno. La anécdota es tan popular que emerge en *Quijote* I, 6, en el escrutinio de la librería de D. Quijote; "y se haga para ello otra caja como la que halló Alejandro en los despojos de Darío, que la diputó para guardar en ella las obras del poeta Homero". Con estos ejemplos he tratado de mostrar la popularidad de las referencias a Alejandro Magno entre los defensores de la poesía.

Zoilo. - Si por cuentos del tiempo de Maricastaña⁷³ (como dicen) lo quieres llevar, yo me doy por vencido.

Lect. - Si cuentos de Maricastaña (como dices) te parecen las decisiones* del derecho que allegué, y los ejemplos de tan excelentes príncipes con que lo confirmé, no sé ya más que te diga para probarte que por la ciencia se adquiere nobleza, si no es con lo que en nuestros tiempos y en nuestra nación se practica, pues en ella se tiene por noble el que se gradúa de Doctor, en cuya señal le dan el anillo, que, como dice Plinio⁷⁴, es insignia de nobleza.

Zoilo. - Bien dificultoso se me hace de creer que un hijo de un hombre vil se ennoblezca por ser graduado de Doctor.

Lect. - No me espanto si acaso no has visto esta propria doctrina en Bartulo, I, *Iudicis*, c. *De dignitate* c. 12, y Cino, *In lege providendum* c. *De postulando*⁷⁵, de donde yo lo truje, porque la ignorancia luego trae duda, y aun incredulidad.

⁷³ Maricastaña. Personaje proverbial, símbolo de antigüedad muy remota. (RAC). El historiador José Godoy Alcántara (referido por J. M. Sbarbi, *Diccionario de refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales de la lengua española*, II, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1922, pág. 37) en *Ensayo histórico-etimológico sobre los apellidos castellanos*, págs. 68-9 dice: "Esta Mari-Castaña, cuyo apellido creo femenino de castaño, estuvo en el siglo XVI con su marido y dos hermanos de éste al frente del partido popular de Lugo, que resistía el pago de los tributos que el obispo, como Señor, imponía; resistencia en que no escasearon excesos y violencias, hasta matar al mayordomo del mismo obispo. La nombradía de hembra tan varonil debió extenderse por la comarca, y no es improbable que sea la misma que ha asumido la representación de vagos tiempos remotos. Por lo menos no registra la Historia otra Mari-Castaña más célebre ni tanto".

⁷⁴ Plinio trata de los metales nobles como el oro en el libro 33 de su *Historia Naturalis*. Allí habla extensamente de los anillos. Por ejemplo en el capítulo VII del mismo libro leemos: "Anuli distinxere alterum ordinem a plebe, ut semel coeperant esse celebres, sicut tunica ab anulis senatum" (ed. Hubert Zehnacker, París: Les Belles Lettres, 1983), 58. Para comprender la importancia y simbología de los anillos es iluminador el artículo *anillo* en Covarrubias, *Tesoro...*, 121-22. También Pedro Mejía, *Silva de varia lección*, IV, 1 y 2 se refiere ampliamente a los anillos.

⁷⁵ Aquí Carvallo, posiblemente de segunda mano, se refiere a los famosos juristas italianos que siguen en boga en el Renacimiento. Se trata de Bartolus de Saxoferrato (1314-1357) y de Cino da Pistoia (1270-1337). El libro de Bartolo que se usaba de texto en nuestras universidades originó la expresión "coger los bártulos" y otras parecidas. Leemos en *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española* (19ª ed. Madrid, 1970), 165, bajo bártulos: "De Bártulo, famoso jurisconsulto italiano del siglo XIV; y de ir muy pertrechados con sus libros los estudiantes, se aplicó la voz a otros objetos". En la última edición de este diccionario se repite la misma información. En la obra de Barto-

Zoilo. - Aunque para conmigo estéis, señora, tan acreditada, si lo que dijereis no constare de los testimonios que dice Quintiliano, habéis me de perdonar, que os tengo de ser molesto.

Carva. - ¿Y qué testimonios, veamos, son esos?

Zoilo. - Todo lo que se dijere, dice Quintiliano, ha de constar por razón, antigüedad, autoridad y costumbre⁷⁶.

Carva. - Según eso satisfecho debes estar de que el Poeta debe ser tenido por noble, y, como tal, puede pintar armas; así quiero incluir la sustancia de nuestro coloquio en una octava.

Nobleza hay de los padres heredada,
con propria virtud otra adquirida,
con el saber la otra es alcanzada,
désta cabe al poeta su partida
cuya sapiencia siempre ha sido honrada
de príncipes y en mucho fue tenida;
y así podrá pintar, el que lo fuere,
al Cisne por sus armas, si quisiere.

lus, *Prima super Digesto veteri* (Ludguni: Sebastianus Griphus Germanus, 1527, ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid) leemos por ejemplo en fol. 48: "Officium nobile est quod per se stat siue hoc iudex suo motu exerxat siue ad postulationem alterius vt inquirendo: concedendo restitutionem in integrum: dando tutores: interponendo decreta: constituendo salaria aduocatis et medicis et similia quoddam est officium mercenarium quod per se non stat: sed deseruit actioni". Hay muchísimas ediciones de esta obra constantemente reeditada en diversas ciudades en el siglo XVI. Muchas de estas ediciones y la localización de ejemplares en bibliotecas españolas se encontrarán en *Catálogo colectivo de obras impresas en los siglos XVI al XVIII*. Letra B. (Madrid: Ministerio de Cultura, 1972), números 329-99.

⁷⁶ En *Institutio Oratoria*, lib. 1, cap. 6: "Sermo constat relatione, vetustate, auctoritate, consuetudine". Utilizo la edición de Leon Cousin I (París: Les Belles Lettres, 1975), 105. Carvallo cita a Quintiliano, sobre todo en los diálogos 3º y 4º. Repite la doctrina expuesta aquí en el párrafo 26 del diálogo 3º: «En cualquier obra que haga el poeta tiene necesidad de comprobar, lo que estuviere en opinión, porque aquello que manifiestamente es cierto, o falso, bueno o malo, no hay que probar en ello, mas lo que está en duda y en opinión, es menester corroborarse, y confirmarse, probando ser lo que procuramos confirmar cierto, posible, probable, creíble, decente, útil, honesto y conforme al común orden, razón, costumbres y naturaleza, y esto con razones, antigüedad, autoridades, exemplos y costumbres». Carvallo repetirá de nuevo los consejos de Quintiliano en el último párrafo de este diálogo primero. E. R. Curtius, en *Literatura Europea...*, I, 761 sintetizó muy bien los tópicos de *laudatio* de un arte: «1) inventores humanos y divinos del arte 2) utilidad moral y política de éste 3) el conocimiento enciclopédico y la filosofía como presupuestos del arte 4) catálogo de héroes».

Las propiedades del Cisne. #.IV.

Zoilo. - Paréceme haber leído, y aun Virgilio⁷⁷ en sus *Eneidas* lo da a entender, que solían dar a los caballeros nobles un escudo blanco para que en él pudiese pintar el fin de algún hazañoso hecho, el cual pudiesen después ellos y sus descendientes pintar por armas; según lo cual, aun el primero hecho famoso deben de tener por hacer los poetas, pues siempre traen el escudo blanco.

Carva. - Mas por ser blanco y terrero⁷⁸ de necios, lo deben de traer así.

Zoilo. - Vos, según eso, lo habréis acertado.

Lect. - Pagados me parece que estáis. Mas dejadas burlas aparte, adverti[d] que, aunque el Cisne está en blanco, al fin ya es pintura, y tal, que no de un famoso hecho es insignia, sino de muchísimos, y en sí encierra grandes misterios. Es como la enigma del Sfinge, que quien la entendía, ganaba la vida, y el que no la alcanzaba, quedaba perdido⁷⁹. Así, quien entendiere bien lo que el Cisne significa seguro está que le podrán dar la honrosa laureola que a los antiguos poetas se daba, y el que no supiere sus significaciones tan en las tinieblas de su ignorancia se podrá quedar como antes estaba.

Carva. - Aunque de mi ingenio no estoy muy confiado de entenderlo, esperando que el tuyo me lo sabrá bien declarar, te suplico nos lo procures dar a entender.

⁷⁷ *Eneida*, Libro VIII, vv. 626-731.

⁷⁸ Leemos en *Diccionario de Autoridades* 6 ([1737] edición facsímil, Madrid: Gredos, 1964), 259: "Se toma también por el objeto, o blanco, que se pone para tirar a él, y se usa en sentido metafórico. Llámase así, por el sitio donde se pone, que, para que no rechace la bala, se forma regularmente de tierra". Y cita ejemplos de Boscán, Garcilaso y Castillo Solórzano. Carmen Fontecha, *Glosario de voces...*, 354, señala algunos ejemplos de esta acepción: "Cerv., *Com. y Ent.*, Sch. y Bon., II, 302; *Quij.*, Clem., IV, 180; L. de Vega, *Cl. Cast.*, LXXV, 135; Espinel, *Cl. Cast.*, LI, 94".

⁷⁹ Sebastián de Covarrubias en *Tesoro de la lengua castellana o española* ([1611] ed. facsímil Madrid: Turner, 1977), 546-47 trae una documentada información. Copio un párrafo relevante: "Fue un monstruo, cerca de la ciudad de Tebas, cuya cabeza, cuello y pechos eran de doncella, el cuerpo de perro, con alas de ave, voz humana, uñas de león y cola de dragón. Esta dicen se ponía sobre un peñasco alto, cerca del camino real y pasajero, y a todos los que por allí pasaban les proponía un enigma, y no les respondiendo a él, ni declarándosele, los despedazaba con con las uñas; y el que es cosa y cosa era éste: «¿Cuál será el animal que a la mañana anda en cuatro pies, y a mediodía en dos y a la tarde en tres?» Acertó a pasar Edipo, y declarósele diciendo ser el hombre, que cuando niño anda a gatas, los pies y las manos por tierra, y cuando hombre en los dos pies y cuando viejo se ayuda del báculo, que le sirve en lugar de tercero pie".

Lect. - Bien creo que me faltará antes tiempo de declarártelo que deseo de hacerlo, aunque la vida gaste en ello.

Zoilo. - Si tan mala ha de ser de desentrañar esta ave, por Dios, señora, que no comencéis. Aunque si conforme al tiempo se pudiese decir algo, recibiríamos gran gusto.

Lect. - Yo procuraré, con la brevedad que pudiere, ir diciendo lo más sustancial dello.

Carva. - No sea tanta la brevedad que no lo entendamos.

Lect. - No seré breve en dejar de decir lo necesario, sino en escusar lo demasiado. Y conviene primero saber las propiedades del Cisne, porque de ellas se ha de deprender cuales deban ser las partes del perfecto y verdadero Poeta. Es, pues, el Cisne ave consagrada por la gentilidad a Apolo, adorado por los gentiles por Dios de las ciencias, como Andrés de Alciato en sus emblemas lo refiere⁸⁰. Canta con dulcísima

⁸⁰ Carvallo encontró autoridades de Virgilio, Poliziano y Ovidio en Francisco Sánchez de la Brozas, *Comment. in and. Alciati Emblemata*, Ludguni, Apud Guliel. Rovillium 1573, 501-3. En Virgilio son muchas las referencias al cisne, pero aquí la más importante es de *Eneida* 10, señalada por el Brocense: "Non ego te ligurum ductor fortissime bello/ Transierim Cygne, et paucis comitate Cupano:/ Cuius olorina surgunt de vertice penna,/ Crimen amor vestrum, formaque insigne paterna./ Namque ferunt luctu Cygnum Phaethontis amati./ Populeas inter frondes, umbramque, sororum / Dum canit, et maestum musa solatur amorem:/ Canentem molli pluma duxisse senectam,/ Linquentem terras, et sidera voce sequentem". He aquí el texto de Poliziano "Cygno (inquit) poeta similis: vterque candidus, vterque canorus, vterque fluvius amans, vterque Phoebus gratus. Sed negatur canere Cygnus, nisi cum Zephyrus spirat. Quid igitur mirum, si taceo tuus poeta, cum tu tandiu non spires meus Zephyrus?". La cita de Plinio se encuentra, en efecto, en *Historia Naturalis*, libro X, cap. 32 (hay un error en Carvallo que dice libro 23): "Colla inponunt praecedentibus, fessos duces ad terga recipiunt". Cito por la edición de E. de Saint Denis (París: Les Belles Lettres, 1961), 49. La cita de Ovidio se encuentra en *Metamorfosis* 2 vv. 367-74. He aquí la traducción del licenciado Sánchez de Viana en sus *Transformaciones* (Valladolid: Por Diego Fernández de Cordoua, 1589), fol. 15v. "El hijo de Stenelo (con quien eres/ en sangre junto, y amistad ardiente/ Faetón) del todo ajeno de placeres/ a tanta maravilla estuvo absente,/ Y dejado el imperio (que regia/ los pueblos de Liguria sabiamente)/ con llanto que continuamente hacía, / a los peñascos duros atronaba,/ de cuya queja Eridiano se hinchía./ en la selva que entonces se aumentaba,/ con las hermanas tristes, sin sentido/ a grandes alaridos reclamaba./ Enflaquecido su cuerpo, y su gemido,/ las canas se hacen plumas prestamente/ que han al cabello mismo parecido./ Del pecho sale el cuello largamente./ Ajúntanse sus dedos colorados,/ Sus lados cubren alas de repente./ Su boca y dientes fueron ocupados/ de pico voto, y ave nueva es hecho/ Cisne, sus tristes miembros transformados/ Y a más del aire está muy satisfecho./ Ni en Jupiter confía, que la llama/ de que se acuerda tiene por despecho/ estanques y lagunas pide, y ama,/ los ríos escogiendo donde viva/

suavidad, como siente Virgilio en diferentes partes. Suele siempre andar casi como en su centro, por los claros ríos y lagunas, anda por la tierra, vuela por el aire, su color es blanca y, tanto, que le dan el blanco por epíteto, muy compuesto en las plumas. Cuando vuelan en manada, los postreros que van cansados sustentan los cuellos encima de los que van delante más fuertes y alentados, como lo afirma Plinio en su *Natural Historia*, lib. 10., cap. 23, tomo 2. Y con ser tan gran músico el Cisne, nunca o muy ronco y destemplado canta, sino cuando el Céfiro sopla, como Angelo Policiano refiere, lib. 7, *Epistula ad Laurenzo de Medicis*. Y en su vejez, y cuanto más cercano a la muerte, canta con más dulzura. Y en sus *Transformaciones* Ovidio finge haber sido el Cisne un rey llamado así. Todo lo cual es muy notable y misterioso, y en cada propiedad destas hay mucho que decir. Mas, pues de tan buena gana me oís, sentémonos en esta verde yerba, a la sombra deste copado laurel⁸¹, que el día que nos faltare suplirá la noche serena, que poco menos en este sitio suele ser que el día; y recoja Carvallo lo que hasta aquí dije en una octava, y luego proseguiré lo comenzado.

El Cisne es ave a Febo consagrada;
amigo de agua, dulce es su garganta;
anda y vuela, también con esto nada,
y tiene hermandad entre sí tanta,
que suele, cuando vuelan en manada,
ayudarse. Sin Céfiro no canta,
es blanco, y si la muerte se avecina,
canta mejor, y dicen la adivina.

por ser contra las llamas en que desama". El mismo autor comenta en fol. 55v. de sus *Anotaciones*: "Tenía Faetón un tío que se llamaba Cisne Rey de Liguria, el cual estuvo ausente al triste acaecimiento de su sobrino, y conversión de las hermanas de Faetón en los dichos árboles, como vino y lo supo hizo tanto sentimiento, que dejado el reino, dio en llorar, y fue convertido en Cisne, y conserva la blancura de sus canas en la pluma de que se viste". Véase para un tratamiento amplio del tema, mi "Función del signo cisne en la teoría poética de Luis Alfonso de Carvallo" en *Actas del I Congreso Internacional de Semiótica e Hispanismo II* (Madrid: C.S.I.C., 1986) 157-67.

⁸¹ Es sintomático que se escoja este árbol sagrado. Leemos por ejemplo en Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599: "El cual laurel no sin misterio fue aplicado a los que la fama hacía inmortales, atento a que siempre conserva su verdor, y el rayo no le toca ni le ofende, y es árbol que fue consagrado al sol, pues (según Eusebio) es materia de fuego..." TPRM, 207.

Por qué los Poetas tomaron ave por insignia. El ingenio y complexión que han de tener y la primera parte de la Poesía, que es la invención. #.V.

Zoilo. - Ave dijiste que es el Cisne, de gran duda por cierto nos sacas.

Carva. - Pues a mí no pequeña me ha puesto, supuesto que prometió no decir nada escusado.

Zoilo. - Por cierto hartó lo fue el decirnos que el Cisne es ave. Pues cuando fuéramos tan ignorantes que no lo supiéramos, el verlo pintado como tal nos sacara de esa ignorancia.

Lect. - En la que tienes te quisiera dejar, aunque fuera a costa de mi opinión, si el buen deseo de Carvallo no me obligara a dar razón dello.

Carva. - El que mostráis de hacerme merced me da atrevimiento de suplicároslo.

Lect. - Dije que el Cisne era ave porque ese es su ser, con el cual se declara el del Poeta. Porque siempre por las aves, por sus alas y vuelo, fue significado y entendido el alto ingenio y contemplación subida. Esto se echa bien de ver en Horacio, cuando yéndose engolfando en altos y profundos pensamientos, sotiles y delicadas imaginaciones, dijo que se iba convirtiendo en ave⁸². Y por esta razón pintaron los gitanos a su Dios con alas de pluma en la cabeza, por ser tan dificultosos de entenderse sus juicios. Y la ala de azor que los sacerdotes traían en la cabeza sobre sus bonetes, ¿qué otra cosa significaba sino la sutileza de sus ingenios?, como nota bien Covarrubias en sus *Emblemas*, cap. 19. l. 1⁸³. Y de no pocas partes de la Sagrada Escrip-

⁸² El pasaje está en *Carmina* II, 20 y también lo trae Sánchez de la Brozas, ed. cit., 502. He aquí la traducción de Jaume Juan (ed. bilingüe Barcelona: Bosch, 1987), 211: "Me llevará por los aires transparentes un ala/ insólita y poderosa, poeta biforme,/ y ya no demoraré más en mi estancia en la tierra/ y abandonaré sus ciudades, porque estoy/ por encima de la envidia. No veré yo, linaje de sangre modesta, no veré yo,/ a quien tú mandas llamar, Mecenas querido, la muerte/ ni me aprisionará la onda Estigia./ Ya se asienta en mis piernas una cobertura/ escamosa y me transformo ya por arriba en un ave/ blanca y aparecen entre mis dedos y mis hombros suaves plumas".

⁸³ He aquí lo que leemos en Horozco y Covarrubias, *Emblemas...*: "Y aunque Dios en general como habemos dicho significaban por el ojo y en particular este puesto sobre el ceptro significaba a Osiris, así también el azor que se dijo significaba a Dios, en particular significaba al mismo Osiris. Y por respecto dél era venerada esta ave según Diodoro juntándose con esto el beneficio que decían haber recibido della, pues les trujo de muy lejos un libro escrito con letras coloradas, de donde deprendieron los ritos y ceremonias, y que por esto entre ellos los escritores de cosas sagradas tenían bonetes colorados con una ala de azor en cada uno" Libro 1, cap. 19, pág. 67.

tura se puede colegir esto. El pintar los ángeles alados, sus ligeros entendimientos significa. ¿Y por qué otra cosa el profundísimo san Juan Evangelista es comparado a la águila y se la dan como por su insignia, sino por los altos misterios a que dio alcance con su entendimiento subtilísimo? Y es tan sabido lo que digo que no tenía necesidad de más prueba que el dicho común del vulgo, que, para loar de buen ingenio alguna persona, suelen decir «es una ave», «es una águila», «vuela con su ingenio»⁸⁴, y aun parece que con esta frasi quiso el Psalmista significar el infinito entendimiento de Dios diciendo *Qui volat super pennas ventorum*⁸⁵. Sabido, pues, este principio, sabed que al Poeta le han dado el ave por insignia, queriendo con esto dar a entender el grande y delicado ingenio que para este arte es menester. Como el nombre latino *vates*, que quiere decir Poeta, lo significa, porque se dice destos nombres *vis*, que es la fuerza, y *mens*, que es el entendimiento, como si dijese fuerte de entendimiento, como lo prueba Covarrubias en su *Profecía*⁸⁶. Así que el que no tuviere este delicado ingenio no podrá preciarse de tan honrosa insignia como es el Cisne.

⁸⁴ "Es como un águila. Frase con que se da a entender la ligereza, velocidad, prontitud, viveza y perspicacia de alguna persona" *Dic. Autoridades*, I, 130. Leemos en Quevedo, *Vida del Buscón*, libro primero, cap. 7, «verdugo era, si va a decir la verdad, pero un águila en el oficio», pág. 142 de edic. de Domingo Ynduráin, que no comenta la expresión.

⁸⁵ Supongo que se refiere a *Psalmus* 103 (Laus Dei creatoris) 3, "qui ambulat super pennas ventorum" en *Biblia Vulgata* ed. Colunga-Turrado (7ª ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1985), 540.

⁸⁶ Es decir, Juan de Horozco y Covarrubias, *Tratado de verdadera y falsa profecía* (Segovia: Juan de la Cuesta, 1588), "Y éstos [los poetas] eran los que llamaban vates por la fuerza grande de su entendimiento, pues se extendía a tanto" Libro 2, cap. 1, pág. 75. El concepto de *vates* para *poeta* emerge por todas partes. Y está en Varrón, como se ve por estos textos que voy a citar. T. Garzoni, *Piazza Universale* (Venetia, 1590), fol. 397v. "e fú da' Latini detto acconciamente, *vates*, da quella forza di mente (dice Varrone) la qual divinamente si rinchiede". La primera edición es de 1585. Cristóbal Suárez de Figueroa en su *Plaza universal* (1615) en que traduce en general a Garzoni, y ciertamente en este caso, dice: "Así con justa causa fue llamado [el poeta] por los latinos *Vates*, de aquella fuerza de mente, que dice Marco Varrón..." (TPRM, 370). Leemos en *Discursos apologéticos* de Díaz de Rivas: "Así a los poetas, por la alteza y divinidad del espíritu, los llamamos vates, la voz significa los que el griego llama *profetas*, y nosotros *adivinos*. Y aun, antiguamente, quien era adivino solía ser poeta. De donde algunos afirman que la etimología de *vates* se deriva a *versibus viendis, hoc est, connectendis* [Varrón, li. 6. *De Lingua Latina*]. Para un planteamiento general sobre el origen divino de la poesía, entre una bibliografía muy amplia (véase mi TPMB, pág. 32, nota 19) seleccionaría Alice Sperduti, "The Divine Nature of Poetry in Antiquity" en *Transactions and Proceeding of the American Philological Association* (Lancaster, Pa, 1950), ed Ph. H. De Lacy,

Zoilo. - Por eso yo jamás pude alcanzar nombre de Poeta, aunque algunos veo tienen dello opinión, y también como a mí les faltan las plumas.

Carva. - Paréceme que con la opinión se podrán quedar.

Lect. - Y aun ésa será tiranizada, que si las alas del ingenio al entendimiento común no sobrepuja y excede, imposible es ser Poeta. Porque de su definición consta que ha de hacer cosas que sobrepujen otro no más que humano entendimiento, como dejó referido y tomó de Ascensio⁸⁷. Y si en la propia causa se debe dar crédito a persona que en esto tan acreditada estaba, que para honrarse pudiera escusar el decirlo, mirad quién dice Horacio que se puede llamar Poeta:

Ingenium cui sit, cui mens diuinior, atque os, des nominis huius honorem. Horatio, I. *Sermones*⁸⁸.

Al que su entendimiento, ingenio, y lengua
más divina tuviere que otro hombre,
le darás el honor de aqueste nombre.

Carva. - Bien estoy con eso, señora, aunque deseo saber si todos los que tienen buen entendimiento han de ser forzosamente Poetas.

Lect. - No por cierto, que muchos hombres hay y ha habido de alto y delicado entendimiento, y tanto que para gobernar un mundo fuera bastante, y jamás pudieron hacer verso que bueno fuese. Y no fue el que menos lo procuró Marco Tulio Cicerón, de cuyo entendimiento dan sus obras testimonio⁸⁹.

Vol. 81, 209-240; sobre *vates* véase págs. 218-20. Allí leemos, por lo que respecta a Roma, que al principio *vates* se refería al hombre encargado de los oráculos, pero éste expresaba sus profecías en cantos. Después incluyó otros cantos religiosos no proféticos. Y *vates* del sentido estricto de *profeta* pasó al más amplio de *poeta*. Antes del período augustano *vates* se usaba poco y cuando se usaba significaba *adivino*.

⁸⁷ Véase nota hacia el final del párrafo 1.

⁸⁸ He aquí la cita completa que viene de *Sermones*, libro 1, Sátira 4, vv. 43-44: "ingenium cui sit, cui mens diviniore atque os magna sonaturum, des nominis huius honorem". En Carvallo falta "magna sonaturum". Este pasaje aparece también en los *Prenotamenta* de Badius Ascensius, fol. 2r, y de allí lo tomaría Carvallo.

⁸⁹ Es un lugar común que aparece en muchos lugares. G. Marqués de Careaga en *La poesía defendida...* (1639) se refiere a Cicerón como mal poeta y había citado el verso que veremos (TPMB, 276). Después Juan López de Cuelar, *Declamación histórica y jurídica en defensa de la poesía* (Madrid, 1670): "Y así vemos que Cicerón se desveló mucho en hacer versos; pero como le faltaba el numen no le aprovechó para nada su aplicación" TPMB, 364. Ya Huarte de San Juan al hablar de la imaginativa que pertenece a la poesía había dicho: "De la cual carecía Cicerón, cuando queriendo escribir en verso los hechos

Carva. - La razón de eso deseamos saber, si sois servida de nos la decir.

Lect. - Donde venga más a propósito os diré en qué consiste, y agora básteos saber una razón, y es que no todo ingenio es aplicado a una ciencia o facultad, y no hay ingenio que sea apto para todas las ciencias, sino que así como las facultades y profesiones tienen sus diferencias entre sí, ni más ni menos hay diferencias en el ingenio de los hombres, que unos son hábiles para una profesión, y otros para otra. Y para ésta de la poesía es menester gran imaginativa*, y esta es la diferencia de ingenio que a esta facultad pertenece, y lo mismo a todas las artes que consisten en proporción, figura y armonía, como son el escribir, elocuencia, astrología, medicina, gobernación, matemática, pintura y milicia, en las cuales no puede aventajarse el que no tuviere sutil imaginativa. La cual tiene su diferencia con el entendimiento, y son cosas distintas y diferentes, de donde viene que puede uno tener bonísimo entendimiento, como dije, y no ser Poeta por faltarle la imaginativa, como le puede faltar, por ser diferente cosa que el entendimiento; como todo es doctrina de don Juan Huarte⁹⁰.

Carva. - Yo he oído, señora, que los hombres eran inclinados, como decís, a cierta especial arte y que esto les prevenía⁹¹ de la complejión del cuerpo, según lo cual desearía saber qué complejión ha de tener el hombre para que tenga la imaginativa que dijiste.

Lect. - En tres grados de calor, dice el propio autor, que ha de estar el hombre que hubiere de tener buena imaginativa, lo cual denota con su calor el Cisne, a cuya causa es aficionado a las aguas.

heroicos de su consulado y el dichoso nacimiento que Roma había tenido en haber sido por él gobernada, dijo así: *o fortunatam natam me consule Romam*" en pág. 405 de la edición citada de G. Serés; en la nota siguiente su editor recalca la cacofonía del verso. Véase su nota número 24. El mismo Carvallo vuelve sobre el tema, citando este mismo verso que recuerda Huarte. Leemos en Diálogo IV, parágrafo 9: "no pudo Cicerón contar los hechos de su república en verso, y procurando hacello, comenzo con este verso tan sin zumo: *o fortunata nata me consule dignum*. La cita de Carvallo no coincide, y no es la verdadera. Precisamente este mal verso de Cicerón era proverbial y Despauterius, en su *Ars Versificatoria* (véase esta obra incluida en una edición más amplia: *Commentarii Grammatici*, Paris: ex officina Roberti Stephani, 1537), pág. 371, lo incluye como ejemplo vitando. Leemos en J. F. D'Alton, *Roman Literary Theory and Criticism. A Study in Tendencias* (New York: Russell and Russel, 1962), pág. 144: "Cicero's own poetry was greeted with derision both by his contemporaries and by succeeding ages, but yet it had certain merits on the formal side". Destaca D'Alton sus traducciones en verso de otras lenguas.

⁹⁰ Sigue casi literalmente a Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios* (1573), cap. VIII, ed. de Guillermo Serés (Madrid: Castalia, 1989), 395-96.

⁹¹ Leemos en DRAE edic. 1970, pág. 1064 en la última acepción: «prevenirse a uno una cosa. Familiar: venirle al pensamiento, ocurrirle».

Y esta es una de las razones porque así el Cisne como el Poeta es consagrado a Febo, como a planeta de quien se influye el calor a las criaturas inferiores.

Carva. - Así que tres grados de calor ha de tener el buen Poeta.

Lect. - Sí, y cuando más seco fuere el calor será mejor Poeta, y de aquí se colige que en el verano se compone mejor que en invierno, por ser tiempo caliente y seco; y los mancebos enamorados por esta razón dan en poetas, que con la intensa afición del amoroso fuego vienen al grado de calor que para serlo es necesario. Y con la cólera viene también a calentarse el cerebro, de tal suerte que sólo con esto, sin otra ayuda de la naturaleza, se pueden hacer versos, y así confiesa Horacio⁹² que si en el verano la cólera no hiciese evacuación a ningún Poeta daría ventaja, y más claramente se prueba con este verso de Juvenal⁹³:

Si natura negat facit indignatio versum.

La cólera hará verso

cuando tu natural te sea adverso.

⁹² He aquí los versos 301-3 de Horacio, *Epistula ad Pisones*: "O, ego, laevus, / qui purgor bilem sub verni temporis horam! / Non alius faceret meliora poemata [...]" Ed. Helena Valentí (Barcelona: Bosh, 1981), 48. La traducción, de la misma edición, es la siguiente: "¡O torpe de mí, que me purgo la bilis cada primavera! Nadie haría poemas mejores", 48-49. Es obvio que Carvallo ha tomado esta cita de segunda mano, a través de Huarte de San Juan. Escribe éste en *Examen de ingenios*, en los márgenes: "Esta frenesía se causó de mucha cólera que se empapó en la substancia del cerebro; el cual humor es muy apropiado para la poesía. Y así dijo Horacio que si el verano [nótese que Carvallo le copia hasta en este error, en vez de 'primavera'] no hiciera evacuación de la cólera, que ningún poeta le haría ventaja" (ed. de G. Serés en nota anterior), 306. Conviene mencionar, sin embargo, lo que leemos en J. Corominas, *Dicc. Crit. Etimol. de la lengua castellana*, son. 13, vol. 1: «Normalmente en la Edad Media y aun en el Siglo de Oro *verano* significa *primavera*». Horacio, aunque no lo menciona Carvallo, se refiere a la cólera en otras ocasiones. En *Carmina*, libro 3, oda 4: "Descende caelo et dic age tibia / regina longum Calliope melos, / seu voce nunc mavis acuta / seu fidibus citharave Phoebi. / Auditis, an me ludit amabilis / insania?". He aquí la traducción también de la ya citada edición (nota 67) págs. 222-23, "Baja del cielo y ponte a recitar, reina Calíope, / un prolongado canto con la tibia, / o, si así lo prefieres ahora, / con tu voz penetrante, / o con la lira y la cítara de Febo. / ¿Podéis oírla? ¿o es que me está engañando un delirio, fruto de mis deseos?".

⁹³ Es Satura I, verso 79. Leemos también en López Pinciano: "La indignación, dice Juvenal, que le hizo hacer versos" TPRM, 178. También trae esta cita Huarte de San Juan (ed. citada), pág. 410. Cervantes recoge este *dictum* en *Viaje del Parnaso*, ed. de E. Rivers (Madrid: Espasa-Calpe, 1991), Clásicos Castellanos nueva serie, cap. cuarto, verso 1, pág. 113.

Carva. - Pues, señora, probáis que el que hubiere ser Poeta ha de estar en el tercero grado de calor, ¿no nos daréis alguna seña para que podamos conocer el que en tal grado estuviere, para que, conocido, siga esta arte, y no siendo así, procure ejercitarse en otra facultad?

Lect. - Las señales que Huarte⁹⁴ pone para conocer el hombre que está en el tercero grado de calor son que se mostrará agudo en las obras de la imaginativa; sus costumbres serán ánimo, soberbia, liberalidad, inclinado a mujeres, y el andar será con muy buena gracia y donaire; la habla será abultada y algo áspera; tendrá pocas carnes, duras, ásperas y nervosas, las venas anchas; el color moreno, tostado, verdinegro y cenizoso; el cabello y barba y vello, grueso, tieso, áspero y tostado; la cara no muy hermosa. Todas las cuales cosas son indicios de calor y sequedad, humor aparejado para la imaginativa que han de tener los Poetas. Aunque como hay calor, aunque falte sequedad y haya humedad, podrá haber imaginativa, y por consiguiente ser Poeta el que lo tuviere, mas no tan perfecto y entonces son los tales alegres, risueños y amigos de pasatiempos, sencillos, afables, vergonzosos y no muy dados a mujeres; y aunque la voz sea abultada, será blanda y sonora, y no áspera; las carnes y cabello, más blando. Aunque estas señas algunas veces yerran por secretas causas de la naturaleza.

Zoilo. - En sólo eso me habéis contentado, que lo demás no acabo de entenderlo si no me dais alguna razón porque el Poeta tiene más necesidad de imaginativa que de otra diferencia de ingenio, y porque los que no la tuvieren no pueden ser Poetas, por buen entendimiento que tengan.

Lect. - Eso te diré yo de buena gana. Muy cierto es que la materia es parte muy sustancial de la arte, sin la cual no podía constar ningún compuesto ni hacerse ninguna obra. La materia del Poeta es tratar de cosas verdaderas o fingidas, las cuales ha de hallar y buscar la invención, primera parte de la poesía, y esto con la imaginativa; y no sólo inventarlas, pero el disponerlas en la forma conveniente y ordenarlas a su fin es obra de la imaginativa, y de diferente oficio que tiene el entendimiento; y así, el que le faltare imaginativa le falta potencia para obrar en este arte elegantemente, aunque sepa sus preceptos, como hizo Tulio⁹⁵. Y cuanto mejor y más sutil imaginativa tuviere, será más excelente Poeta, porque inventará más sutiles y subidas cosas, más raras y admirables, como afirma Ascensio⁹⁶.

Carva. - ¿A qué llamáis invención?

Lect. - De lo que ya dije se pudiera colegir. La invención, dice

⁹⁴ Sigue aquí, también casi literalmente, al *Examen de ingenios* (ed. citada).

⁹⁵ Véase nota anterior al hablar de Cicerón como mal poeta, recientemente citada en este mismo párrafo.

⁹⁶ Esta doctrina se encuentra ampliamente desarrollada en el fol. 2r de los *Prenotamenta* de Badius Ascensius.

Tulio⁹⁷, es buscar y pensar cosas para decir, verdaderas o fingidas, que son, como dije, la materia de la Poesía. Viene deste verbo *invenio*, que quiere decir «hallar», y en italiano lo llaman «trovar», de donde llaman a la compustura «trova». Lo cual pertenece, como dije, a la imaginativa, ingenio sutil y delicado, significado por el Cisne.

Carva. - Dejadme, por Dios, señora, epitomar lo que habéis dicho, que mi memoria y cascos son de calabaza, que si echan el vino de golpe, no recibe nada, y si se destila poco a poco, lo recibe todo.

Por ave el claro ingenio es denotado,
y al Poeta por armas pertenece,
que debe ser de ingenio aventajado,
y en él muy más que en otro resplandece;
con la imaginativa es alcanzado
lo que esencial desta arte ser parece;
de calor estará en grado tercero,
tendrá áspera la voz, cabello y cuero.

De la invención y materia de la Poesía, de las fábulas y sus maneras. #.VI.

Lect. - Lo primero que el Poeta hace es imaginar lo que se ha de decir y la materia de que ha de tratar. Esta materia no puede faltar a los Poetas cristianos grave y excelente, de la cual carecieron los gentiles, a cuya causa su arte, y no su materia, fue extremada, y así ha de procurar el fiel Poeta imitarles en la arte y no en la materia, como el padre Bonifacio enseña, *De Sapiente fructuoso*, fol. 37, *in poet*⁹⁸. La

⁹⁷ Carvallo, como la mayoría de los autores de la Edad de Oro, creía que la *Retorica ad Herenium* (que hoy se considera anónima) pertenecía a Cicerón. Encontramos, en efecto, en esta obra, libro I, 3: "Inuentio est excogitatio rerum uerarum aut ueri similitium, quae causam probabilem reddunt". Sigo la edición de Guy Achard (París: Les Belles Lettres, 1989), 3. Acaba de aparecer otra excelente edición bilingüe, la de Juan Francisco Alsina (Barcelona: Bosh, 1991). Este pasaje se encuentra en la página 65. He aquí la traducción española: "Invención es el descubrimiento de las cosas verdaderas o verosímiles que hagan posible la causa".

⁹⁸ Se trata de este libro del jesuita Juan Bonifacio, cuyo subtítulo es *Epistolares libri quinque* (Burgis, Apud Philippum Iuntam, 1589). He visto el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid (R/27943). Allí leemos: "Materia deesse non potest gravis et ampla Christianis, quam video antiquis scriptoribus defuisse: eoque ars illorum est nobis, non questio mirabilis. Quare si fructuosi poëtae esse volumus, danda opera est, ut argumentum nostrum sit, ars vero, idest species et figura veterum poëtarum" fol. 37r. Véase Félix G. Olmedo, *Juan Bonifacio (1538-1606) y la Cultura Literaria del Siglo de Oro* (Santander: Publicaciones

cual materia, dice Horacio, ha de tomar cada uno conforme sintiere sus fuerzas y talento, acomodándose con su ingenio y ciencia⁹⁹. Que vano sería el que sólo con hacer versos quisiese traducir psalmos, que esto sería querer volar demasiado, y quedaría, cual otro icaro, zabuillido en el profundo mar de su imprudencia.

Zoilo. - Si ningún poeta puede tratar sino de la facultad que profesa, necesario será que sepa de todas las ciencias y oficios para tratar dellos, o todos los profesores y oficiales han de ser Poetas para tratar cada uno de su profesión.

Lect. - De que es necesario saber el Poeta algo de cada profesión, no hay duda. Y que en cuanto supiere de la ajenas será en la propia aventajado, es muy llano. Porque el principio y fuente de escribir es el saber, dice Horacio¹⁰⁰. Mas no con tanta necesidad está obligado a saber todas profesiones, que esto sea forzoso, porque el Poeta que no es teólogo, si le es forzoso tocar algo desta facultad puede comunicar aquel punto con quien lo sepa, y, siendo instruido en él, entra en su oficio de ponerlo en verso y aplicarlo a su obra. Como el predicador que se informa del jurisconsulto para traer en su sermón algo que no sea de su profesión. Así, el que le fuere forzoso tratar de navegación, y nunca ha visto ejercitar esta arte, bastará informarse de quien lo sepa. Y en estos casos hase de ir el Poeta conformando con lo que le enseñan los profesores de las más artes, y saber y entender bien lo que le dijeren o viere escrito, y no hacer como cierto autor español que, refiriendo una victoria que el emperador Federico hubo viniendo sobre Milán, dice que hubo en su poder a Carrocio, ciudadano principal, siendo Carrocio cierta manera de carro que llevaban en la armada, donde iba el estandarte, y donde era el tribunal y pretorio de todos

de la Sociedad Menéndez Pelayo, 1938). He aquí la traducción de Olmedo de todo el pasaje: "Al poeta cristiano le sobran argumentos nobilísimos. En eso somos muy superiores a los poetas antiguos, cuyo arte es admirable, no así la materia de sus versos. Si queremos, pues, que nuestra poesía sea lo que debe ser, hemos de procurar que la materia sea nuestra, es decir cristiana, y la forma la de los antiguos poetas, pues de lo contrario no adelantaremos nada", 141.

⁹⁹ *Epistula ad Pisones* vv. 38-41: "Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam/ viribus et versate diu, quid ferre recusent,/ quid valeant humeri. Cui lecta potenter erit res,/ nec facundia dererest hunc nec lucidus ordo" Vosotros, escritores, elegid un asunto proporcionado a vuestras fuerzas, reflexionad largamente sobre lo que pueden y lo que no pueden soportar vuestros hombros. Al que haya elegido un tema según su capacidad, ni le fallará ni elocuencia ni una exposición clara". (Ed. de H. Valentí), 16-17.

¹⁰⁰ Verso 309 de *Epistula ad Pisones*, "Scribendi recte sapere est et principium et fons". Sobre el tema de la poesía como ciencia universal se encontrarán muchos pasajes en mis libros TPRM y TPMB. Los pronunciamientos españoles más destacados antes del *Quijote* los recojo en mi artículo "Cervantes y la teoría poética" (citado en nota del primer parágrafo).

acudían; hallando, pues, escrito este autor que digo cómo Federico hubo en su poder el Carrocio, no sabiendo lo que era, pensó que era algún ciudadano principal por hacerse dél tanto caso. Y más le valiera ponerlo como lo halló escrito, sin querer traspuntar añadiendo la interpretación¹⁰¹. Como también hacen los cosmógrafos, que, describiendo algún mapa, hacen montes lo que acaso es mar, por no lo saber en cierto, con que descubren su ignorancia. En estos yerros, pues, caerán a cada paso los Poetas que tomaren por materia cosas que no entiendan ni alcancen.

Zoilo. - Por eso tuvieron razón los Poetas en acogerse a las fábulas y mentiras, porque como su oficio es mentir, entre tantas no se echará de ver una mentira désas, y cuando se note es más de loar cuanto mayor fuere, pues en su oficio, aquél es más señalado que en su obra más se aventaja.

Lect. - Fingir o imaginar dirás que es su oficio, y no mentir.

Zoilo. - ¿Qué más da eso que esotro?

Lect. - Nunca a los Poetas es lícito mentir, ni su oficio es mentir absolutamente, y cuando algunos lo hayan hecho, no por ser Poetas sino mentirosos habrá sido, como quiso decir Ausonio¹⁰² en estos versos:

Verdad ordena Febo que se diga,
y si della las musas se desvían,
entonces por su instinto no se guían.

Si el fingir fuese sin su limitación y concierto, no puedo negar que sería mentir; mas, cuando es conforme a cierta orden y limitación, no es mentir, antes loable oficio del Poeta y tan propio suyo, que Aristóteles dice no tiene cosa que más le convenga¹⁰³.

Zoilo. - No sé, por cierto, siendo fingir tu oficio, cómo se pueden escapar de mentirosos.

Lect. - Si como pecas de malicia pecases de ignorancia, bien presto te sacara yo de esa duda.

Carva. - Con todo eso, te ruego por mi amor le satisfagas, porque dé luz tu razón a éste que su malicia tiene ciego.

Lect. - Ya os he dicho como la materia del Poeta son todas las cosas de que quiere tratar, verdaderas o fingidas; quedando las verdaderas aparte, que son las que realmente sucedieron o las que enseñan alguna doctrina, tratemos de las fingidas, sobre las que se nos levantó la porfía. Las ficciones son en dos maneras: verisímiles y fabulosas. Las verisímiles son las que cuentan algo que, si no fue, pudo ser o

¹⁰¹ No he conseguido identificar la procedencia de esta información.

¹⁰² Procede de Ausonio, libro XVIII, *Epistolarum*, VI, vv. 8-10, "Phoebus iubet verum loqui:/ etsi Pierias lirare sonores,/ numquam ipse torquet aulaka".

¹⁰³ Véase mi "El problema de la verdad poética en la Edad de Oro" en *Temas y formas de la literatura española* (Madrid: Gredos, 1972), 94-113.

podrá suceder, y éstas han de ser muy aparentes y semejantes a verdad, sin que se cuente en ellas cosas imposibles que repugnen el entendimiento y orden ordinario de sucesos ni a la naturaleza. Déstas usaron los hebreos llamándolas parábolas, significando y enseñando en ellas mucha y provechosa doctrina¹⁰⁴.

Zoilo. - Pues al fin son fingidas, ¿qué necesidad tienen de tanta apariencia de verdad?

Lect. - Porque esta suerte de ficciones tiene su sal y gusto en el proceder y suceso de las cosas, y, siendo disparatado, más suele enfadar que deleitar, y así entiendo yo que lo quiso enseñar Horacio¹⁰⁵ en este verso:

Conforme a la verdad sean las ficciones.

Y a las que mienten al descubierto y sin provecho se dicen *milesias*¹⁰⁶. Las ficciones fabulosas son de cosas que ni sucedieron en aquella forma que se cuentan ni pueden suceder formalmente, como enseña Tulio. Estas ficciones se vuelven a dividir en otras dos mane-

¹⁰⁴ Esta información está por todas partes y Carvallo la encontró, entre otros, en Horozco y Covarrubias y Silvestro da Prierio Mazzolini.

¹⁰⁵ Verso 338 de *Epistula ad Pisones*: "Ficta voluptatis causa sint proxima veris".

¹⁰⁶ Alejo de Venegas, en su prólogo a Alvar Gómez, *Teológica descripción de los misterios sagrados* (1541), habla de tres clases de fábulas: mitológicas, apológicas y milesias. Dice sobre estas últimas: "Hay otra fábula que se dice *milesia*, que es la que en romance se dice *conseja* (= *consilia*, pl. de *consilium*; también ejemplo: novela ejemplar.) Dicese *milesia* de la ciudad de Mileto, adonde por la mucha ociosidad de la tierra se inventaron las *consejas*. En esta fábula escribió Apuleyo su *Asno dorado*, y Mahoma su *Alcorán*, y todos los milesios escribieron sus caballerías *Amadísticas* y *Esplandiánicas* herboladas. Deste género de fábulas amonesta el apóstol a Timoteo que huiga. La obra presente va compuesta en el primero y segundo género, en que la verdadera poesía consiste". TPRM, 88. Insiste sobre el mismo tema en el prólogo a la versión española de *El momo de Leon Baptista Alberti* (1553), TPRM, 93. A. López Pinciano afirma: "algunas [fábulas] de las que antiguamente llamaron milesias, agora libros de caballerías, los cuales tienen, acaescimientos fuera de toda buena imitación y semejanza a verdad" TPRM, 182. También en el *Quijote* (I, 47) encontramos una referencia a las fábulas milesias. El originador de este género parece ser Aristeides de Mileto, escritor del siglo II a. C, según *The Oxford Companion to Classical Literature* (2ª ed. M. C. Howatson, Oxford: Oxford University Press, 1989), 364. Allí leemos: "They were forerunners of such medieval collections of tales as the *Gesta Romanorum*, the *Decameron* of Boccaccio, and the *Heptameron* of Marguerite of Navarre. 'Milesian Tales' became the name given to this kind of literature". Alguna bibliografía sobre el tema indica Daniel Eisenberg en "An Early Censor: Alejo de Venegas" en *Studies in Honor of John Esten Keller*, Edit. Joseph R. Jones (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1980), 240.

ras: en fábulas visibles y corpóreas, como son las de Hisopo y las más de los *Metamorfoseos* de Ovidio. A las otras las podemos llamar intelectuales o metafísicas, como cuando se finge la persona del Amor, Soberbia, Humildad o de otra virtud, vicio o afecto que verdaderamente no sea persona, como fue Cupido, Fortuna, Ocación, y otras infinitas ficciones entre los antiguos, y aquí se reduce la costumbre de fingir la persona de un río, provincia o ciudad, y otras desta forma, cuyas personas puede también pintar el buen pintor¹⁰⁷.

Carva. - Y aun esa pienso yo que es la licencia que Horacio da comúnmente a poetas y pintores¹⁰⁸.

Zoilo. - Nada de eso alivia la opinión que de mentirosos tienen los poetas.

Lect. - Confiésame tú que para estas invenciones y ficciones es menester el delicado ingenio que el Cisne en ser ave significa, que, allanado esto y recogiendo Carvallo primero en una octava, presto te daré a entender cómo no son mentiras las ficciones de los poetas.

Es invención buscar lo que se diga
y escoger la materia conveniente
que a tu fuerza, talento y saber siga;
podrá ser verdadera o aparente,
que a natura y razón no contradiga,
y puede ser fingida enteramente;
todo ello con ingenio delicado,
como el Cisne en ser ave ha denotado.

Cómo los Poetas [no] mienten en sus ficciones, y de los sentidos literal, moral, alegórico y anagógico. #.VII.

Lect. - Probarte quiero, Zoilo, cómo no mienten los Poetas, aunque para declarar los conceptos de sus ánimos traigan algunas ficciones.

Carva. - No poca gloria resultará dello a los que lo fueren y confusión al vulgo que por mentirosos los tiene.

¹⁰⁷ Carvallo vuelve a utilizar esta clasificación de ficciones corpóreas e intelectuales al hablar del teatro, a los comienzos del diálogo III. Sigue bastante de cerca a Badius Ascensius, *Prenotamenta*, fol. 3v. supra en que habla de fábulas "Item de hominibus volantibus aut in fluvios, arboles aut beluas versis".

¹⁰⁸ Se refiere a los famosos versos 9-10 de *Epistula ad Pisones*: "[...] Pictoribus atque poetis/ quidlibet audendi semper fuit aequa potestas" que se traduce en la edición de H. Valentí, "Los pintores, al igual que los poetas, han tenido siempre el derecho de atreverse a todo", pág. 13. Estos versos los recoge también Badius Ascensius en su *Prenotamenta*, edic. cit., fol. 3v. y se citan en muchas misceláneas y libros de varia erudición. También los fragmentos de Horacio correspondientes a las notas del párrafo X.

Lect. - Mentira, según san Agustín, es significación de cosa falsa o de cosa tenida por falsa; y con ánimo de engañar, según añade Graciano¹⁰⁹. La ficción del Poeta no es significación de cosa falsa por verdadera, ni con ánimo de engañar, antes significa cosa muy cierta, como es los efectos del amor pintando un niño ciego, y su ánimo es de aprovecharnos y declararnos las verdades y lo que nos importa. Luego no mentirá el Poeta en tal ficción.

Zoilo. - La definición de la mentira no la puedo negar, pero no sé yo cómo me quieras persuadir que sea verdad haber un niño, que llaman Cupido, ciego y como ellos fingen, pues nunca tal hubo en realidad de verdad.

Lect. - Eso procede que no alcanzas el verdadero sentido y significación de la ficción.

Zoilo. - ¿A qué llamas sentido?

Lect. - A lo que concibe el entendimiento de alguna cosa dicha o leída, como dice Silvestro¹¹⁰; y tú y los más a quien falta este entendimiento, para concebir lo que el Cupido niño y ciego significa, juzgaréislo por ficción vana y superflua.

Zoilo. - Aunque de entendimiento rudo, no tanto que no entienda que esa ficción y otras semejantes significan cosas ciertas. Mas, con todo eso, el sentido literal que las palabras inmediatamente significan no puedes negar que es falso, pues realmente las voces y palabras dicen que el amor es niño y ciego, como verdaderamente no tiene cuerpo ni se pueda ver ni palpar.

¹⁰⁹ Carvallo aprende la definición de San Agustín a través de Martín de Azpilcueta, a quien citará unas páginas más adelante. En efecto, leemos en *Manual de confesores y penitentes* (Valladolid, Francisco Fernández de Cordoua, 1570), 306-7: "[...] mentir es ir contra la mente. Y ansí según Agustín es significativo lo contrario de lo que piensa como cosa verdadera" (Ejemplar de la Universidad de Illinois).

¹¹⁰ Aquí sigue Carvallo otro libro de Silvestro da Prierio Mazzolini, *Avrea Rosa*. Citaré por la edición de Venecia, Apud Iac. Sansouinum Venetum, 1579. Allí, en la introducción, *De sensibus Sacrae Scripturae*, hacia el principio del capítulo 2, leemos: "Sensus quidem multis modis sumi consuevit. Sed tamen quantum ad praesens pertinet per sensum accipimus, id quod mens quiauis oratione seu propositione uel sententia audita uel lecta in semetipsa concipit" pág. 3, col. 2, letra F. Hay muchas ediciones anteriores. La más antigua que yo conozco es la de Hagenau, 1500. Véase pág. 423 de mi TPMB. Hay toda una historia de los diversos sentidos de interpretación escriturística en toda la Edad Media, antes que Mazzolini y Carvallo. Véase Harry Caplan, "The Four Senses of Scriptural Interpretation and the Medieval Theory of Preaching" en *Speculum* 4 (1929), 282-90. Santo Tomás presenta esa clasificación de los cuatro sentidos posibles en *Questiones quodlibetales*, VII y en *Summa theologica*, questio I.

Lect. - ¿Y agora sabes que estas figuras y ficciones sirven de señales, caracteres y letras, en cuyo lugar están puestas? Que si las letras son unos señales de los conceptos del entendimiento, como nota Silvestre¹¹¹, lo mismo serán estas figuras; las cuales, como son señales de conceptos ciertos, ¿quién les puede negar que tengan cierto sentido?

Carva. - A mí bastantemente me has satisfecho, mas a Zoilo no parece que le hace buen gusto.

Zoilo. - Es porque no lo acabo de entender, y así me estoy, y siempre en mis trece¹¹².

Lect. - Pues para dejar esto llano de una vez, quiero decirte la diferencia que hay de sentidos, no sólo en los Poetas, mas también en los oradores, y muy más activamente* en las divinas letras, de las cuales, para más verificación, sacaré un ejemplo para cada diferencia de sentido, los cuales se incluyen en esta coplilla que iré declarando:

*Littera gesta docet,
Quid credas alegoria,
Moralis quid agas,
Quo tendas anagogia*¹¹³.

Aunque por el sentido literal hubiera de comenzar, quiero acabar con él por haber más que decir y tratar primero de los otros. Alegórico sentido se dice de alegoría, que es un tropo figura, cuando se dice uno y se entiende otro; dicese de *alon*, que es lo que en latín *alienum* y en castellano «ajeno», y de *gore*, que es lo mismo que *dicere*, y en castellano «decir», y así esta figura en latín se llamará *alieni loquium*, porque uno se dice y otro se significa. En este sentido dijo Cristo, por san Juan, cap. 4.: *Respicite regiones, quia laevae sunt at messem*, no hablando de los sembrados, sino de los pueblos, significando que estaban promptos y aptos para que, mediante la fe que había[n] de recibir, presto fuesen congregados en el gremio de la Iglesia militante y después continuando sus buenas obras de la triunfante, como expone Silvestre¹¹⁴. En este

¹¹¹ En *Avrea Rosa*, pág. 4, letra C, leemos: "quia uoces et literae seu scripturae sint signa conceptuum mentalium et eisdem subordinantur".

¹¹² "Frases, que vale mantenerse, o persistir con pertinacia en una cosa, que se ha aprendido, o empezado a ejecutar" Dicc. de Autoridades.

¹¹³ Esta coplilla como la llama Carvallo, está en *Avrea Rosa*, cap. 3, pág. 5, letra F. Estos mismos versos son citados en el artículo de Caplan mencionado en la nota 94. Leemos allí: "Alardus Gazaeus, the seventeenth century editor of Cassian, gives these verses, still extant in his day (but made famous by Nicolas of Lyra and perhaps used by others before him), which are characteristic of the scholastic method, and no doubt served as a mnemonic aid to invention" (pág. 286).

¹¹⁴ Aquí, en efecto, sigue directamente a Silvestro da Prierio Mazzolini en la misma obra. Leemos en pág. 4, cap. 3, letra H: "Est autem allegoria tropus

sentido se ha de entender el verso de Virgilio, que se traslada:

Claudite iam ribos pueri, sat prata biberunt.

Cerrad ya los arroyos de los prados,
mancebos, porque están harto regados.

No quiso decir en esto el poeta que tapasen los conductos de los prados por estar ya regados harto, porque ni se trataba de eso ni había para qué, y sería disparate entenderlo así, sino que, metafóricamente, dijo a los mancebos que a porfía cantando estaban, que cesasen ya y concluyesen sus canciones, pues harto habían recreado a los oyentes y manifestado lo que sabían.

Zoilo. - Pues, ¿qué se infiere de eso que dices?

Lect. - Que no será mentira lo que así dijere el poeta. Porque mentir, según los gramáticos, es ir contra lo que se entiende y decir otro de lo que siente. Aquí no lo hace el poeta, antes procura manifestarlo y declarar lo propio que siente, luego no será mentir hablar en este sentido.

Carva. - Mucho, pues calla Zoilo, le vas satisfaciendo; vamos, si mandas, al sentido moral.

Lect. - Moral sentido, o moralidad, se dice de *mos-moris*, que significa la costumbre, porque por este sentido somos instruidos en las buenas costumbres. En este sentido dice san Juan, cap. 7: *Ambulabat Iesus in Galilaeam, non enim volebat in Iudaeam ambulare*. Esto es, literalmente: «andaba Jesús por Galilea, porque no quería andar por Judea». Mas la moralidad que en esto se nos enseña es que quien procure su salvación, procure andar antes en las aflicciones y trabajos desta vida que entre los lisonjeros y aduladores, pues más provecho es oír a los que nos reprehenden que a los que nos lisonjean.

Zoilo. - ¿Pues qué tiene que ver eso con lo que dice san Juan?

Lect. - Yo te lo diré. Jesús interpretáse Salvador, y moralmente

seu figura qua dicitur unum et aliud significatur". Más adelante (pág. 5, letra A) añade: "Dicitur autem allegoria secundum aliquos, ab *allon*, quod est alienum, et *logos sermo*, uel *gore dicere*. Vnde allegoria quasi alieni loquium dicitur". Silvestro trae el mismo ejemplo del evangelio de San Juan, pero el texto, fiel al evangelio de San Juan, es distinto: *quia albae sunt y no quae lauescunt*, como se transcribe en el texto de Carvallo, obviamente por error tipográfico, y que he corregido. El texto virgiliano de las Eglogas (Egloga III, v. iii) se encuentra ya en Silvestro da Prierio Mazzolini. Este texto está corrupto en Silvestro donde aparece *bueri* y también en Carvallo donde aparece *priere*. Restituyo a la vista del original virgiliano, la palabra *pueri*, ya que tanto en Silvestro como en Carvallo, se trata de obvios errores tipográficos. La traducción correcta de Carvallo 'mancebos', indica claramente que el impresor acaso fuera quien puso *priere* confundiendo con esta palabra de la lengua francesa, en vez de *pueri*.

significa también «el que quiere salvar»; Galilea se interpreta «rueda» y se toma por las tribulaciones desta vida; a Judea interpretan la lisonja, adulación y aplauso vano. Según lo cual, dice san Juan moralmente lo que dije tomado de Silvestro¹¹⁵, *ubi supra*, y en nuestra poesía hallaréis las manos llenas de moralidad a cada paso. Y así solamente notad la ficción de Tántalo, que finge estar en el infierno con la agua a la garganta y un ramo de manzanas que le cuelga encima de la cabeza, sin poder aprovecharse de lo uno ni de lo otro aunque padece perpetua hambre y sed, en pena de que hizo un convite tan espléndido que, para más grandeza, dio a su propio hijo guisado entre los platos de los más manjares. Quién duda, pues, que nos quieran enseñar los Poetas con esta fábula que quien hace muchas mercedes, como dicen, traerá las manos por las paredes¹¹⁶, porque la verdad y alegoría de la fábula es que Tántalo hizo un convite donde gastó la hacienda que había de dejar a su hijo, por lo cual le dejó perdido, y él quedó tal que andando entre las riquezas y bienes de sus vecinos, moría de hambre.

Zoilo. - Y ¿qué se infiere de ahí, veamos, para nuestro propósito?

Lect. - Infiérese que si la mentira (como dice Navarro¹¹⁷ en *Manual de confesores*, capítulo 18, núm. 2) es acto contra virtud, ¿cómo puede ser mentira un acto conforme a virtud, que es enseñar a los hombres verdaderas, buenas y sanctas costumbres?

Zoilo. - Pasa adelante, que al sentido literal te espero, que no sé yo cómo tú podrás probar que en los Poetas es cierto.

Lect. - *Anagogía*, o anagógico sentido, es un sentido de cosas soberanas y altas. Dícese de *ana*, que es *sursum*, y *goge*, que es *ductio*, como si dijera *sursum ductio*. *Hierusalem* en las sagradas letras quiere¹¹⁸ decir, en este sentido, la gloria y bienaventuranza. Y en nuestra poesía puede ser ejemplo la ficción de Minerva, que fingen haber sido engendrada del cerebro de Júpiter, que en este sentido anagógico significa una verdad muy católica, que es que toda ciencia y sabiduría tuvo y tiene ser y principio de Dios padre, y fuente de donde procede y mana.

¹¹⁵ Para el sentido moral también sigue Carvallo, la *Avrea Rosa* de donde saca también el ejemplo evangélico y la explicación del mismo. Leemos en Silvestro, pág. 5, letra B: "Moralis uero dicitur, eo quod ad instructionem morum trahatur".

¹¹⁶ "quien hace muchas mercedes, traerá las manos por las paredes". Se trata de una variante del refrán «No hagas tantas mercedes que traigan las manos por las paredes», Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales...* (ed. de Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924), pág. 263b.

¹¹⁷ Cito del libro de Martín de Azpilcueta Navarro (mencionado recientemente). Allí en cap. 18 se trata del octavo mandamiento y leemos: "Mentira es obra contraria a la virtud de la verdad", 306.

¹¹⁸ Copia Carvallo esta información del aludido *Avrea Rosa* de Mazzolini (pág. 5, letra C), que también trae el ejemplo y explicación de la misma palabra.

Zoilo. - ¿No haces de ahí otra ilativa¹¹⁹?

Lect. - Y no mala. Y es que con ser las fábulas de Isopo tan humildes, y que no sucedieron ni pueden suceder, y por eso se dicen de *for-faris*, que quiere decir «hablar», porque son hablillas sin haber sucedido. Con todo eso, no se pueden llamar mentiras, como afirma Navarro, *ubi supra*¹²⁰, y Cayetano, q. 1000, art. I, porque no se dicen por verdad ni con ánimo de engañar. Pues siendo esto así, ¿cómo te atreverás a decir que son mentiras las ficciones de cosas tan altas y soberanas?. Por todo lo cual quedas convencido que ninguna ficción que tenga alguno destes sentidos se puede llamar mentira. Y desto propio echarás de ver cómo el divino artificio es imitado* de los Poetas, conforme se dijo en su definición, porque, aunque las cosas entre sí son diferentes, las unas profanas y las otras sagradas, con todo esto, en el artificio y manera de decir llevan la semejanza que vistes.

Zoilo. - No te niego yo la verdad que en ese sentido tienen las fábulas, y que no significan las cosas al contrario de lo que las entienden los Poetas. Ni tampoco niego ser muy importantes para la reformation de las costumbres, y algunas de altas y subidas contemplaciones, antes en este sentido confieso ser muy ciertas. Mas en el sentido literal de los Poetas no me probarás ser cierto.

Lect. - Recoja Carvallo lo que he dicho en suma, que luego satisfaré a esotro.

Afirmación de falso es la mentira,
contra verdad y aquello que se siente;
verdad la poesía siempre mira,
declara lo que está dentro en la mente;
a cosas levantadas siempre aspira,
al divino artificio es aparente,
con los cuatro sentidos misteriosos,
y así no habrá Poetas mentirosos.

¹¹⁹ Obviamente hace una broma por el uso y abuso de la conjunción y por parte de la *Lectura*.

¹²⁰ Leemos en Azpilcueta, *Manual de confesores...*, "dijimos (como cosa verdadera) porque si la cuenta por fábula de Esopo, o otra por sí, o por otra inventada, dando a entender expresa o tácitamente, que no es verdad, no es mentira, como la apuntó un Cardenal". El Cardenal es Cayetano, es decir, Tomás de Vio, a quien remite Azpilcueta en una nota al margen, y de donde lo toma también Carvallo, acto seguido, es decir, de segunda mano, como había tomado de segunda mano la definición de mentira de San Agustín. En la *Summula Caietani*, (Ludguni, Apud Haeredes Iacobi Iucundae, 1567) 436-37 se explica la definición de mentira como "Falsa vocis significatio cum intentione fallendi peccatum est".

Del sentido literal, y cómo en los Poetas [no] es mentiroso. #.VIII.

Zoilo. - No sé por cierto cómo podéis probar ser cierto y verdadero lo que dicen los Poetas en cuanto al sentido literal, pues dél dice san Gregorio, 4. *Moralium: Dum narrat gestum prodit mysterium*¹²¹, de donde se colige que ha de constar lo que sucedió para significar lo que es misterio. Y del versecillo que habéis traído, que dice *litera gesta docet*, se colige lo propio, de modo que el sentido literal es lo que se cuenta, y esto ha de ser sucedido y hecho, y no fingido, como son las ficciones de los Poetas, que por esta razón no pueden ser ciertas en el sentido literal.

Lect. - Si el sentido literal, como tú dices, fuera constar solamente lo que sucedió, bien argüías. Mas de las divinas letras consta no ser así, porque a serlo, carecieran de sentido literal las parábolas, la *Sapiencia*, el *Eclesiástico* y el *Eclesiastés* y *Epístolas de san Pablo*, y otra mucha parte de la Sagrada Escritura, que no cuentan cosas sucedidas, y decir que no tienen sentido literal sería intolerable error, y en la sentencia que alegaste, *dum prodit narrat gestum*, y el versecillo *littera gesta docet*, no repugnan a lo que digo, porque por las cosas hechas se entiende todo lo que es cierto, como lo tiene Silvestro, *ubi supra*.

Zoilo. - Con eso propio te quiero convencer. Si las cosas que literalmente se cuentan han de ser ciertas, como dices, y las ficciones poéticas son falsas literalmente, ¿cómo las puedes salvar?

Lect. - Déjame decir lo que es sentido literal y verás como son ciertas.

Zoilo. - Sentido literal ya yo sé que es aquel según el cual las voces significan inmediatamente las cosas. Y según esto tampoco las poéticas ficciones pueden ser ciertas, pues que caso que mediante las cosas fingidas signifiquen cosas ciertas, en lo sentidos arriba dichos, las voces y palabras inmediatamente significan falso.

Lect. - No es malo el argumento si la definición del sentido literal estuviera más acreditado.

Zoilo. - Pues si me niegas los principios no hay que formar argumentos.

Lect. - No te amohines¹²², que no se puede tener por cierta esa

¹²¹ Para el sentido literal, tal como había hecho con los sentidos alegórico, anagógico y moral, sigue a Mazzolini, donde encuentro (cap. IV, pág. 6, letra E) la cita de San Gregorio (allí como del libro 3, y no 4 como indica Carvallo) y los mismos libros sagrados utilizados como ejemplos. El propio Carvallo citará las fuentes, es decir Silvestre, más adelante, al final de la próxima intervención de la *Lectura*.

¹²² Lo registra el *Diccionario histórico de la lengua española*, Madrid, 1933, vol. 1, pág. 541. También lo recoge el DRAE, edic. 1970, bajo *mohino*: «triste, melancólico, disgustado». *Amohinarse*, aparece en José Luis Alonso

difinición, porque a serlo, hay hombres tan ignorantes que, guiados por ella, pondrían en duda en algunas partes de la Sagrada Escritura, porque en ella se llama Cristo *vitis vera*¹²³, que es verdadera vid, y piedra, y cordero, lo cual se ha de entender en cuanto a la semejanza, y no porque lo sea conforme inmediatamente* lo significan las voces, como dice tu difinición. Y el cabrón que se lee en Daniel, 8, tener un insigne cuerno en la frente no se ha de entender así como inmediatamente significan las palabras, sino que este cabrón era el reino de los griegos, y el cuerno de entre los ojos, Alejandro Magno, su rey, como Silvestre declara, *ubi supra*¹²⁴. Y así no puede ser cierta la difinición que diste del sentido literal, porque como dice Baptista Mantuano¹²⁵, conviene mucho en las Sagradas Letras y en lo Poetas considerar no sólo las palabras, mas las cosas juntamente. Bueno fuera que, por decir Cristo: *Ego sum vitis vera*, se entendiese que era cepa, como inmediatamente significan las voces, y que se dijese no ser cierto su sentido literal, que sería error intolerable. Y que por decir Virgilio: «Rien los prados», dijésemos que miente o entendiésemos que tenían boca y rostro para reírse, como inmediatamente significan las voces y palabras. No plegue a Dios que tal se diga ni imagine.

Zoilo. - Según eso, querrás decir que sentido literal es aquel que el auctor quiere significar y dar a entender mediante las cosas que dice.

Lect. - No digo tal por cierto, que según eso, el sentido alegórico, moral y anagógico podría llamarse literal, pues mediante las cosas que se dice significa.

Carva. - Pues decidnos ya, señora, lo que es sentido literal.

Zoilo. - Y sería tiempo lo dijese, pues nada que otro diga la contenta.

Fernández, *Léxico del marginalismo español*, Salamanca, 1976: «enfadarse». Recoge los testimonios de Covarrubias y Dicc. de Autoridades.

¹²³ Aquí Carvallo, en vez de citar el ejemplo evangélico que trae Silvestro da Prierio Mazzolini, relativo a la higuera que no tenía frutos, escoge otro: Cristo como *vitis vera* que no encuentro en *Avrea Rosa*, al menos en esta sección del sentido literal, pero que es un lugar común de la exégesis evangélica. Carvallo podría haberlo encontrado en muchos lugares, especialmente en los comentarios de Fray Luis de León al *Cantar de los Cantares*.

¹²⁴ Carvallo sigue para esta premonición de Daniel respecto a Alejandro Magno y esta repetida alusión al verso de Virgilio la interpretación de Silverio da Prierio Mazzolini, *Avrea Rosa*, cap. IV, págs. 6 y 7.

¹²⁵ Estas defensas de los poetas y de la Sagrada Escritura por su sentido profundo, y no sólo las palabras, por parte de Juan Bautista Mantuano no las encuentro en Silvestro da Prierio Mazzolini, pero sí en los *Prenotamenta* de Badius Ascensius, especialmente en fol. 3v. Ya sabemos que se trata de otro libro de cabecera de Carvallo al que pronto acudirá de nuevo para el material de los siguientes parágrafos.

Lect. - Sentido literal, según Silvestre, *ubi supra*¹²⁶, es aquel que el autor de la escritura inmediatamente por las voces procura, y el que así inmediatamente el entendimiento del prudente concibe, oídas las voces cuando se pronuncian, o vistas cuando escritas se leen.

Zoilo. - Digo que me contenta si va a decir verdad la difinición, pues no me deshace el argumento que en la mía tengo fundado. Porque si este sentido es el que inmediatamente de las voces se concibe y procura el auctor dar a entender, ¿cómo es posible que no mienta el Poeta diciendo que los prados ríen, si inmediatamente las voces significan lo que no puede ser, pues el reírse sólo pertenece a los hombres, aunque metafóricamente diga verdad?

Lect. - Pruebo ser cierto el sentido literal en los Poetas según su difinición, en la cual dije este sentido ser el que inmediatamente procura el auctor por las voces. Aquí no procuró el auctor mediata ni inmediatamente decir que los prados reían, sino que causaban con su frescor contento y alegría a los que los veían. Dije más, que este sentido es el que concibe el entendimiento del prudente. ¿Pues cuál, di, lo ha de ser tan poco que conciba desto que los prados ríen como hombre? ¿Y quién ha de concibir en su entendimiento que el amor es niño ciego, sin concibir inmediatamente de las palabras los ciegos efectos del amor? Y por el consiguiente, de las más ficciones mere poéticas, debajo de las cuales dice Baptista Mantuano que siempre están escondidas y encubiertas cosas divinas: *Sub Poetico figmento semper res divinae latent*. Ascensio¹²⁷.

Zoilo. - Pues si esas cosas ciertas y divinas están escondidas y ocultas, ¿cómo puede, el que las lee o las oya, venir en conocimiento dellas sin que primero colija las ficciones y cosas inciertas que las voces inmediatamente significan?

Lect. - Por eso en la difinición dije que había de ser prudente, y el que no lo fuere ni entendiere, bastarle ha saber que no lo sabe y entender que alguna cosa significa la ficción que él no alcanza. Mas cuando alguno hubiese tan ignorante y necio que entendiese que el fin del Poeta no se estendió a más de aquella ficción, no por eso se infiere que el Poeta fue tan vano como el ignorante imagina, que su ruín y ratero pensamiento no ha de poner tasa al sutil y levantado del Poeta. Que en realidad, de verdad, los que dicen que mienten los Poetas es por no los entender, como dice Baptista Mantuano: *Veri sunt Poetae: sed non vere ab omnibus intelliguntur*. Ascensio¹²⁸.

¹²⁶ He aquí en *Avrea Rosa*, pág. 7, letra A, el texto que Carvallo traduce casi al pie de la letra: "... sensus literalis est ille quem autor scripturae intendit immediate per uoces, et quem intellectus prudentis ut sic immediate concipit auditit uocibus dum proferuntur, aut uisis dum scriptae leguntur".

¹²⁷ Este texto de Juan Baptista Mantuano está citado por Badius Ascensius en sus *Prenotamenta*, fol. 3v.

¹²⁸ Carvallo sigue citando a Juan Baptista Mantuano a través de Mazzolini, también en fol. 3v.

Zoilo. - Cosa terrible me parece, con todo eso, querer que un hombre, aunque sea prudente, conciba de las voces inmediatamente otra cosa de lo que propiamente significan.

Lect. - Advierte para eso que dije: que este sentido es el que concibe el entendimiento del sabio. Y esotro que tú llamas falsamente sentido literal, que quieres que se conciba inmediatamente de las palabras, no se concibe con obra del entendimiento; que sería vano el que tal concibiese, antes es fantasía de la imaginativa, con que se imagina y fantasea aquella ficción como que Cupido es ciego, lo cual es obra de la imaginativa, diferente cosa del entendimiento, no conviene ser el amor ciego, como la imaginativa lo fantasea, antes, pasando adelante, concibe lo que el auctor quiso significar. Y si vemos pintado un ángel a manera de un mancebo y con alas, aunque la fantasía lo imagina así, no por eso el entendimiento del prudente concibe ser de aquella forma, como realmente no es, antes es incorpóreo espíritu, sino que de aquella pintura el entendimiento concibe inmediatamente la ligereza, entendimiento y eternidad del ángel, sirviendo para ello la figura solamente de caracteres y letras, con que significa inmediatamente esta verdad, y no que sea el ángel mancebo y alado. Porque las semejantes figuras, imágenes y ficciones, son las obras que fray Luis de León dice se dividen en sonido y sentencia (cap. I, *Sup. Cant. Salom.*)¹²⁹. El sonido es lo que tú entiendes que significan las palabras, que sólo es imaginación. Y el sentido es el literal que de aquellas figuras con el entendimiento se concibe. Nota para con esto (porque no dejemos lugar a más dudas), que las cosas se consideran en dos maneras: unas que principalmente sucedieron para su fin, y se traen y aplican a otros sentidos por la metáfora, alegoría o anagogía. Como Isac y Jacob, que verdaderamente fueron hijos de Abraham, y metafóricamente se traen para significar el Viejo y Nuevo Testamento; así el primero será su sentido literal y el segundo, espiritual. Otras cosas hay que verdaderamente no fueron, sino que por alguna semejanza se traen para significar alguna cosa, como último fin para que fueron instituidas, como por el cabrón que referimos y su lascivia se entendía el reino de los griegos, lo cual será su literal sentido y lo demás sonido solamente con que significa esto. Y así en las poéticas ficciones y obras hay estas dos diferencias de cosas. Porque la piedad de Eneas con que sacó a su padre encima de sus hombros, porque junto con su ciudad no pereciese, por cierto se cuenta y se trae por ejemplo de piedad. La ficción de Tántalo sólo la trae para significar la miseria en que vienen a parar los pródigios, como último fin para que se dijo. Y entendido

¹²⁹ Leemos en Fray Luis de León en sus comentarios al *Cantar de los Cantares*, según edición de Salamanca, G. Foquel, 1589, pág. 72, "Gregorius Romanos prologo in Cantica. Rebus, inquit, nobis notis per quas allegoriae conficiuntur sententiae diuinae conficiuntur, et dum cognoscimus exteriora verba, peruenimus ad interiorem intelligentiam".

esto, está averiguado no ser mentira las ficciones de los Poetas como en ellas se guarde la forma poética, sino ciertas señales con que se significan las verdades, y así cae sobre esto bien la sentencia de Baptista Mantuano, que dice ser verdaderos los Poetas: *Dicam vero Poetas veracissimos esse*¹³⁰.

Carva. - Dejadme, por Dios, señora, abreviar lo que habéis dicho, que aún me parece no habéis satisfecho a Zoilo.

Es literal sentido el que procura declarar el Poeta, y el prudente con alto entendimiento conjetura de los vocablos inmediatamente; y los que no distinguen la figura de lo que es figurado piensan miente, no sabiendo que por el fingimiento se viene al verdadero entendimiento.

Prosigue la mesma materia y trátase del principio que tuvieron las ficciones. #.IX.

Carva. - No menos provecho recibo, señora, de la poética doctrina que de ver a nuestro amigo Zoilo confundido sin hallar qué decir.

Lect. - Como quiso confundir la imaginativa y entendimiento, no es mucho que agora le falte lo uno y lo otro.

Zoilo. - No pienses, pues que tanto ha dicho, que mucho más tiene que decir, si me ha de quitar la opinión que de mentirosos tienen los Poetas. Porque ni en las cosas ciertas ni fingidas que hasta aquí barajamos¹³¹, dejan de injerir¹³² sus mentiras.

Carva. - Pues eso de barajar y enjirir (*sic*), ¿qué tiene que hacer

¹³⁰ Esta cita de Mantuano la toma Carvallo también de Badius Ascensius, *Prenotamenta*, fol. 3r. Allí es algo distinta; después de *dicam*, encontramos *igitur*, no *vero*, como en Carvallo.

¹³¹ En la acepción 4 del *Diccionario histórico de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 1936, vol. 2, leemos: «Mezclar, confundir, trabucar o trastornar». Y en otra acepción: «Reñir, altercar o contender unos con otros». También recoge la acepción que nos concierne en el sentido de «discutir» el *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* de José Luis Alonso Fernández, edic. cit., pág. 96. Allí se recogen los testimonios de Covarrubias y el *Diccionario de Autoridades*.

¹³² En la primera acepción del *Dicc. de R. Acad. E.* leemos: «injertar plantas». He aquí un interesante texto de Tirso de Molina: «...pueda variar estas cosas el hortelano, a lo menos en parte, mediando la industria del *injerir*. De dos diversas especies compone una tercera, como se ve en el durazno, que injerto en el membrillo produce al melocotón...» en mi *Preceptiva dramática española...*, pág. 211.

con lo que vamos hablando, si lo uno es propio de los árboles y lo otro se dice de los naipes? No hay duda sino que has de conceder que quisiste dar a entender y nos debemos concibir de esos dos vocablos inmediatamente otra cosa de lo que propriamente dellos se imagina, so pena de quedar mentiroso.

Lect. - ¡Ha, ha, ha!, en gracia me cae de ver cómo le has cogido.

Zoilo. - No os preciéis, señora, tanto de vuestro saber que menospreciéis a los que saben menos, que Apolo, con ser dios de las ciencias, no se desdendió de competir con el pastor Marsias, que en pago de su atrevimiento fue después desollado¹³³.

Lect. - Argumentas contra las ficciones y tú propio te aprovechas dellas, y ¿querrás que no nos riamos con ello? Eso de Marsias ¿no sabes que es ficción? ¿Para que la alegas, si tanto la deshaces? Ea, consuélate, no estés suspenso, que no somos tan necios que no entendamos que Marsias desafió a Apolo, que esto es imaginación, fantasía y señal de lo que quieres dar a entender, nos entendamos que es que el sabio no se menosprecie de competir con el que menos sabe.

Carva. - No quedó el señor Zoilo suspenso con eso, sino que, como por ese jeroglífico se enseña que quien sabe poco no se ponga a competir con quien le hace conocida ventaja, está corrido de haberse atrevido contigo.

Zoilo. - Basta, que por no me satisfacer a mi duda andáis en floreos¹³⁴.

¹³³ Este conocido episodio del atrevimiento de Marsias y su consiguiente castigo por atreverse a competir con Apolo se encuentra en muchas fuentes mitológicas: Herodoto VII, 26; Plinio, *Nat. Hist.* V, 106, XVI, 240; Ovidio, *Met.* VI, 382 y ss. y en muchos más. Carvallo lo toma de Horozco y Covarrubias, *Emblemas...* En el libro segundo encontramos el emblema 42 con el moto: *cum diis non contendendum*. He aquí la octava que le dedica: «El atrevido Marsias confiado/en su tañer, propuso desafío/al dios Apolo, y éste comenzado/a Marsias se acabó su fuerza y brío:/y el dios le desolló, y a un tronco atado/le deja a contemplar su desvarío,/ mostrando cuán costosa es la imprudencia/de querer con los dioses competencia». Y ofrece dos páginas (83v.-84r.) de explicación. Que esta es la fuente directa de Carvallo se confirma cuando pocas líneas después afirma el personaje Carvallo: «por ese jeroglífico se enseña que quien sabe poco no se ponga a competir con quien le hace conocida ventaja...» Henkel y Schöne, *Emblemata Handbuch...*, 1744-75, citan a otro emblemista además de Horozco. Allí se encontrarán también muchas de las otras fuentes en donde aparece tan famoso mito.

¹³⁴ Aparece en J. L. Alonso Fernández, *Léxico...*, edic. cit., pág. 365, en una acepción propia del lenguaje de germanía: «Palabrería; en este sentido se emplea para designar las tácticas de los charlatanes que mantienen al auditorio atento mientras realizan sus engaños». Y se recogen los testimonios de Covarrubias «la abundancia de palabras en el orador, cuando no aprietan y sólo atienden a tener benévolos y atentos a los oyentes...» También se recoge una acepción parecida de *Diccionario de Autoridades*.

Lect. - Quiero darte cuenta, Zoilo, del principio que tuvieron las ficciones y el fin para que se inventaron, que con esto quedarás persuadido a la verdad. Las primeras letras que tuvieron los egipcios, muy común cosa es que fueron figuras y señales con que declaraban sus intenciones, como agora lo son las insignias, empresas y emblemas. Y a estas figuras con que declaran sus doctrinas y teologías llamaban jeroglíficos que es lo mismo que escrituras sagradas. Y aunque atribuyen la invención dello a Mercurio Trimegisto, es muy cierto que se debe a los antiguos hebreos, y dellos los tomaron los caldeos, y éstos los egipcios. Y así Tertuliano llama letras caldeas a estos jeroglíficos (*Liber de Spectaculis.*), y Covarrubias¹³⁵, en sus *Emblemas*, cap. I, l. I,

¹³⁵ Carvallo toma también esta información del mismo autor y libro citado en nota reciente. Hay otra edición, la tercera, de la misma obra, ésta de Zaragoza: Alonso Rodríguez, 1604. Normalmente uso la edición príncipe de 1589, que es la que utilizó Carvallo, y de la que, por fortuna, la Universidad de Illinois posee un ejemplar, pero falto de la página correspondiente a esta cita por lo que me serviré de la edición zaragozana también presente en Urbana, pág. 12: «Hieroglíficos es otro nombre de los más propios que las emblemas y empresas tienen, por haber sido imitación de aquellas antiguas letras que los egipcios llamaron así; y quiere decir sagradas esculturas, de que hacen autor a Mercurio Trimegisto, de cuya doctrina y de los demás antiguos egipcios se dice haber habido entre ellos las columnas que también llamaron sagradas, y que éstas fue a buscar Platón, y se aprovechó tanto dellas. Estrabón dice haber ido en compañía de Eudoxo, y que por espacio de trece años comunicaron con los sacerdotes egipcios. Tertuliano llama a estas letras caldeas, y tuvo razón por haberlas deprendido de los caldeos, y ellos de los antiguos hebreos, a quien se debe la verdadera invención de las letras todas, y de las ciencias; los cuales enseñados de Dios y de sus Profetas, supieron maravillosamente aprovecharse de las figuras semejantes, de que vemos estar llena la Sagrada Escritura». Puede verse que del mismo pasaje de Horozco ha tomado Carvallo las alusiones a Mercurio Trimegisto y Tertuliano que Carvallo citará acto seguido. Hermes o Mercurio Trimegisto o Trismegisto. Este último nombre *Trimegisto* significa «tres veces el más grande» y fue otorgado por los neoplatónicos al dios egipcio Thothl que fue identificado con el dios griego Hermes, el padre y protector de la ciencia. Se dio el nombre de Hermes Trimegisto a una colección de escritos filosóficos y religiosos en griego y latín, probablemente entre los siglos I y III después de Cristo. El objetivo de esta doctrina mística era la deificación de la humanidad a través del conocimiento de Dios. Véase *The Oxford Companion to Classical Literature*, ed. por M.C. Howatson. (Oxford-New York: Oxford University Press, 1984), 273, 2ª ed. De aquí se originó el nombre de Hermetismo o Hermética. Lo más conocido es el *Corpus Hermeticum*, una colección de diecisiete tratados griegos (entre ellos, el primero, *Poimandres*; el cuarto, el *Krater*; el decimotercero, el *Palingenesis*) suplementados con una traducción latina, *Asclepius*. Por fortuna tenemos el texto, traducción y comentarios de A. D. Nock y A.-J. Festugière, *Corpus hermeticum* (Collection Budé), vols.

dice que a los hebreos se debe la invención destas primeras letras y figuras, y aun de todas las sciencias. Porque éstos, enseñados de Dios y de sus profetas, supieron aprovecharse de las figuras y semejanza, de que está llena la Sagrada Escripura.

Zoilo. - Duro se me hace de creer que, siendo diferentes en las leyes, los egipcios; viniesen a imitar esas figuras de los hebreos y caldeos.

Lect. - La razón es que estuvieron cohabitantes mucho tiempo, y en el trato y comercio que entre sí tuvieron siempre los doctos no hay duda sino que se imitasen en todas las cosas de letras que a sus leyes no contraviniesen, como es lícito y se usa aún ahora. Y de muchos jeroglíficos de los egipcios consta haberlos tomado de los hebreos, como es uno el pintor Apis, que era el mayor Dios que los egipcios adoraban en figura de becerro (D. Augustinus., lib. 18, cap. 5)¹³⁶ imitando al disparate que los hebreos hicieron adorando el becerro de oro y plata en el desierto. Y cuando en figura humana pintaban este dios, le pintaban con una medida de pan en la cabeza, y una vara de medir en la una mano, y con la otra asiendo un monstruo de tres cabezas, figura muy al propio del sancto Iosef, hijo de Iacob, el cual en siete años de gran abundancia y fertilidad que en Egipto hubo, previniendo a la hambre y necesidad que otros siete años continuos había de haber, supo dar y repartir el pan con tal medida y orden, que lo que sobró de los siete años abundosos, hubo para remediar la necesidad de los otros siete estériles y miserables, y así le pintaban con las medidas; y el monstruo de tres cabezas, que con la una mano asía, denotaba los tres tiempos, presente, pasado y por venir, que también supo considerar aquel sancto varón, en cuyo agradecimiento los gitanos le tuvieron por dios, debajo desta figura, aunque después como dice Clemente

I y II (2ª ed.), Paris, 1960; vols. III y IV, Paris, 1954. Más bibliografía y otras observaciones se encontrarán en Henry y Renée Kahane, in collaboration with Angelina Pietrangeli, *The Krater and the Grail: Hermetic sources of the Parzival* (Urbana: University of Illinois Press, 1965), 5-6.

¹³⁶ Debe tratarse de un error lo de "es uno el pintor Apis" y debe ser: "es uno que pintó a Apis...". Sigue a Horozco, *Emblemas...*, lib. 1, cap. 19, fols. 68v.-69r.: "Apis según San Agustín (al margen lib. 18, cap. 5) era el mayor de los dioses de los egipcios y es así que le adoraban debajo la figura de aquel becerro que quisieron imitar los que del pueblo de Israel idolatrarón, habiéndolo deprendido dellos, como ya lo dijimos. Cuando le pintaban en su forma le ponían en figura de hombre con una medida sobre la cabeza y que asía con la mano derecha un monstruo de tres cabezas rodeado de un dragón, y en la otra mano tenía una medida de vara que quisieron algunos decir que era figura de Ioseph, por la medida con que los satisfizo en el tiempo de su necesidad, y los libró de la hambre universal, y el monstruo de tres cabezas dicen significa los tres tiempos, pasado, presente, y por venir;" La alusión a San Agustín es, pues, de segunda mano, a través de Horozco.

Alejandrino¹³⁷, lib. I., la hayan tenido por de otro. Y si este jeroglífico parece[n] haberlo tomado los gitanos¹³⁸ gentiles de los hebreos, mirad si lo propio parece que hicieron en el jeroglífico y símbolo de la rectitud y vigilancia que ha de tener el que tuviere el gobierno de alguna república, pues pintaban, para denotar esto, a su dios Osiris con una vara y un ojo en ella, que sin duda fue tomado del capítulo primero de Hieremías, donde dice que vio una vara que velaba¹³⁹. Y para denotar que para alabar a Dios no hay lengua que baste, y que el silencio es su alabanza, era su símbolo el cocodrilo con su boca abierta y sin lengua, porque sólo este animal no la tiene, lo cual pudo ser tomasen de aquel verso de David, Psal. 64.: *Te decet Hymnus Deus in Sion*, que según los setenta intérpretes, es lo mismo que si dijera: *Tibi silentium laus*, como si dijera que el silencio es alabanza para Dios. Y no sólo antiguamente los egipcios y hebreos usaron destas figuras para declarar sus conceptos, como de caracteres y letras, pero también la Iglesia lo usa, permitiendo pintarse la figura de Dios Padre, y del Espíritu Santo, y de los ángeles, y ánimas, en formas y figuras visibles,

¹³⁷ Sigue también a Horozco, en el mismo libro y lugar, fol. 69r.: "Entendieron otros haber sido un rey entre los egipcios que les libró de la misma necesidad en caso semejante y que por eso le honraron, mas la mayor parte conviene que sea ésta la figura de Osiris, y que él mismo sea Scapis el cual primero se dijo Apis, que siendo rey de los argivos, habiendo dejado a su hermano Aegialeo el reino de Acaya, vino a Egipto, donde (según Clemente Alejandrino en los *Stromas* de autoridad de Aristipo) edificó a Menfis". Como se ve la alusión secundaria (Clemente Alejandrino) proviene de Horozco y allí se menciona el libro: los *Stromas*.

¹³⁸ Es decir, en este caso, egipcios; tiene el mismo significado otras veces que aparece esta palabra.

¹³⁹ Sigue Carvallo copiando, casi, directamente de Juan de Horozco en el mismo capítulo titulado: "De los hieroglíficos de los egipcios, y de qué manera significaban a Dios..." En fol. 67v. leemos: "Este Osiris pintaban con una vara y un ojo, en que daban a entender la rectitud y vigilancia del que ha de gobernar, y pudo tener principio de que en la escriptura dice el profeta vio una vara vigilante, y no estorba el tiempo, porque no todas las letras de los egipcios se inventaron en un tiempo. Pintaban esta vara según Macrobio quitadas las ramas, y dejando la postrera se hacía della un círculo que representaba el ojo, y otras veces se pintaba sobre un ceptro una figura circular que era lo mismo". De aquí proviene también, pues, la alusión a Jeremías. Unas líneas después se refiere Carvallo al cocodrilo, y cita un pasaje de los *Salmos* de David. Procede también de Horozco, fol. 67r.: "El cocodrilo abierta la boca en que se vee como ello es, que no tiene lengua significaba lo mismo, porque decía que Dios estaba en silencio perpetuo, de donde Pitágoras dijo en sus símbolos que guardásemos silencio para imitar a Dios, y junto con esto daban a entender el silencio con que Dios obra tantas maravillas, y que para alabarlas y engrandecerlas no hay palabras. Y por esto el real profeta según la letra de los setenta dijo admirablemente. A ti Señor el alabanza es el silencio".

aunque no las tienen formalmente como se pintan, sino para denotar sus propiedades y efectos.

Estas figuras, pues, que los antiguos pintaban vinieron los poetas a trasladarlas en letras y pintarlas bocalmente en sus elegantes versos, que esta es una de las razones porque dijo Horacio¹⁴⁰, in *Poetica*, tenían igual licencia con los pintores, porque como un pintor pudo pintar un rey con tres cuerpos, para denotar la conformidad de los tres reyes hermanos llamados los geriones, bien puede el poeta con este propio intento y fin, pintarlo, y fingirlo así en sus versos. Y así dijo muy bien Lactancio Firmiano¹⁴¹ que el oficio del poeta es tratar las cosas verdaderas en otras semejantes especies envueltas con obscuras figuras, y así los llama veracísimos, y dice que por no les entender son tenidos por mentirosos. Ves aquí de donde procedieron, y tuvieron principio las ficciones de los poetas, siendo verdaderos señales de verdades ciertas, y aun imitadas del Viejo Testamento y de las divinas letras, y de sus figuras y sentidos, que como dice Ascensio, cap. I. *Praenotamenta in Terentium: In hoc quod obscure loquuntur Poetae Prophetas imitantur*, «que en hablar obscuramente los poetas imitan a los santos profetas»¹⁴². Y así en su definición se dijo que imitaban al divino artificio, de todo lo cual consta el raro ingenio que para fabricar estos artificios y máquinas es menester, declarado por el Cisne en ser ave, como dijimos antes.

Carva. - Aguardad, señora, os suplico; recopilaré lo que habéis dicho en una octava que aún se me ofrecen otras muchas cosas que preguntaros.

El hebreo, de Dios siendo enseñado, declaró sus conceptos con figuras,

¹⁴⁰ Ya hemos encontrado más arriba, en parágrafo VI, una referencia a este famoso pasaje de Horacio.

¹⁴¹ Carvallo toma esta información de los *Praenotamenta a Terencio* de Badius Ascensius. Allí, en fol. 3v. leemos: "... a Lactantio Firmiano viro et christianissimo et doctissimo in *Divinarum Institutionum* libro dicto reperi: dicam igitur poetas veracissimos esse: et oportere volentem eos intelligere premonitum esse non nomina solum sed rescipias apud poetas et sacros codices aliquem significare res alias..."

¹⁴² *Praenotamenta ad Terentium*, fol. 3v. Allí con un *enim*, es decir: "In hoc enim quod". Sobre el tema (y sus defensas) de la oscuridad en las letras grecorromanas véase Manfred Fuhrman, *Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike in Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion*, editado por W. Iser (Munich: Fink, 1966), 47-72. Para un breve resumen de este artículo véase mi TPMB, 23 (nota 11). El más amplio tratamiento del tema y la más actual bibliografía se encontrará ahora en Rosa Bird, *La oscuridad en la teoría poética de la Edad de Oro*, tesis doctoral inédita presentada en 1991 en la Universidad Illinois.

antes de haberse letras inventado,
pues estas jeroglíficas pinturas
los caldeos y egipcios han tomado;
a éstos los poetas imitando
van en letras, figuras, trasladando^{142bis}.

Por qué causa los poetas usaron de ficciones y figuras para declarar sus conceptos. #.X.

Carva. - La gracia con que a todas las dudas satisfacéis me da atrevimiento de preguntaros una que se me ofrece, y es por qué causa y razón dieron los poetas en escribir sus cosas debajo de otras especies, figuras y ficciones, que parece su oficio ser obscurecer las cosas que tratan con figuras, como dice Lactancio¹⁴³.

Lect. - De muchas razones que para eso tuvieron, diré las que la brevedad del tiempo me permitiere. Y es la primera que usan de alguna obscuridad en sus tratados los poetas, saliendo del estilo que ordinario tienen los otros escritores [y] siguen, porque sus obras se lean con mayor atención y cuidado de entenderse; porque de ver las cosas muy claras se engendra cierto fastidio con que se viene a perder la atención, y así se leerá un estudiante cuatro hojas de un libro, que por ser claro y de cosas ordinarias, no atiende a lo que lee. Mas si es dificultoso y extraordinario su estilo, esto propio lo incita a que trabaje por entendedlo, que como naturalmente somos inclinados a entender y saber, y un contrario con otro se esfuerza, así con la dificultad crece el apetito de saber. Esto significó Silvestre cuando dijo: *Difficultas attentionem excitat, vbi supra*, (cap. 2) «que la dificultad despierta y aviva la atención», y luego dice: *Quam fastidium expellit*, «que esta atención se pierde con el hastío»¹⁴⁴, que es lo que acabamos de decir; y a esto ayuda aquel ordinario dicho: *Privatio est causa appetitus*¹⁴⁵, «que como al principio se nos priva el entenderlo, crece-

^{142bis} Falta un verso para completar la octava.

¹⁴³ Se trata del mismo pasaje señalado en nota reciente (en parágrafo IX), donde se menciona a Lactancio Firmiano.

¹⁴⁴ En *Avrea Rosa*, pág. 4, letra A.

¹⁴⁵ No he conseguido encontrar, de momento, esta expresión, obviamente popular, en la época de Carvallo. No la registra Víctor-José Herrero Llorente, *Diccionario de expresiones y frases latinas* (Madrid: Gredos, 1985) ni aparece en varios diccionarios latinos y repertorios de modismos que he consultado. Tampoco la encuentro en Badius o Mazzolini. En José Luis Díaz y Vicente González, *Enciclopedia de frases Giner* (Madrid: Giner, 1967), 122, en el número 2083, encuentro: «Tendemos siempre a lo prohibido y apetece lo que se nos niega» Ovidio, *Amorum*, III, 4,17. En Cesáreo Goicochea Romano, *Diccionario de citas* (Barcelona: Labor, 1952), 362 encuentro esta referencia a Montaigne: «Prohibirnos algo es despertarnos el deseo» y estos versos de Cervantes: «Dicen

nos el apetito de saberlo». Es la otra razón para que el pueblo recibiese su doctrina; porque es tan inclinada a lo malo la naturaleza de los hombres, que dificultosamente reciben leyes, doctrina, ni estatutos que de los vicios los aparten. Y así, viendo los poetas cuánta dificultad había para enseñarles la virtud y reducirles a vida política y sujetarles a las justas leyes y honestas costumbres que estaban obligados, procuraron azucarárselo todo y dorárselo con las galanterías de las figuras, símiles y ficciones, que para que rumiadas y entendidas, cayesen en la cuenta de la verdad que significaban, usando en esto de la invención de los médicos, que viendo que el enfermo, aunque necesitado de la pildora amarga no la quiere recibir, se la doran y azucaran para que con el sabor y color, engañado el enfermo la reciba, y estando en el estómago haga su efecto. Y así dice Covarrubias¹⁴⁶ en sus *Emblemas*, lib. 1. cap. 8. que para que se oyan con más gusto, usaron los poetas de ficciones y Filón dice lo propio en estas palabras: *Fit plerumque, ut ii qui boni aliquid volunt afferre effingant aliquid, quo facit id quod nuntiar laus*¹⁴⁷. Frisa la tercera razón con la que acabamos de decir y es que como el fin del poeta es dar contento y aprovechar juntamente, según lo que dice Horacio: *Et prodesse volunt, et delectare poetae*¹⁴⁸, quisieron engerir las cosas provechosas en las ficciones y figuras deleitosas, como lo dice Mosén Narcís¹⁴⁹, in *Suma*

que está escrito, y con gran razón, que es la privación/causa del apetito». En Carlos Fernández Gómez, *Vocabulario completo de Lope de Vega* (Madrid: Real Academia Española, 1971), vol. 3, 2236, bajo *privación*, encuentro: «...las privaciones su apetito aumentan» y «...la privación podrá acrecentar mi fuego».

¹⁴⁶ El capítulo en cuestión no es el 8, sino el 18. Allí en pág. 65 leemos: «Otras semejanzas no tienen nombres, y éstas no son historias, sino parábolas y ejemplos santos conforme al uso que entonces había, y aún es natural a los oyentes, porque se oye bien, y se acuerdan». Carvallo se referirá dos veces más a estas cuestiones en las dos citas próximas a Horozco y Covarrubias.

¹⁴⁷ No he conseguido identificar esta cita.

¹⁴⁸ Verso 333 de *Epistula ad Pisones*. Carvallo, con más lógica, cambia *aut* en *et*. Este pasaje de Horacio se encuentra en los *Prenotamenta ad Terentium* donde es citado en fol. 4r. y 8v.

¹⁴⁹ Se trata del valenciano Narcís Viñoles que vive en la época de Fernando el Católico, traductor de *Supplementum Chronicarum Mundi* (Venecia, 1490) por el monje agustino Jacobo Filipo de Bérgamo. Viñoles lo tradujo con el título de *Suma de todas las crónicas del mundo* (Valencia: Por Jorge Castilla, 1510. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid). Leemos en fol. XIVv. «fábulas y ficciones hartas fueron halladas aun en estos tiempos. Primeramente según Eusebio aunque alguno dice que el primero inventor dellas fue Isop y que las halló por más ornar alguna verdad para más declarar aquella y a fin también que los secretos de natura no pareciesen viles y por esto según la diversidad de natura y según la calidad della fingieron nombres y fechas de los dioses». Sobre Viñoles véase Antoni Ferrando Francés, *Narcís Viñoles y la seua obra* (València: Universitat de València, 1971).

de todas las crónicas lib. 3. Y de que nos da más gusto lo que se dice con figuras y semejanzas que lo que en propios y ordinarios términos se dice, la experiencia nos enseña que muy más contento nos suele dar ver un rostro retratado, y con propiedad imitado, que el propio rostro. Y así, lo que sus poesías adornan con estas gracias y doctrinas son tan extremados que por ellos se dice aquel común y celebrado dicho: *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*.

Llegó al punto excelente y sumo grado quien con gracias lo útil ha mezclado¹⁵⁰.

Fue el cuarto motivo, que para esto hacer tuvieron los Poetas, el ver la rudeza de los hombres y sus botos¹⁵¹ ingenios, que lo eran tanto que no hallaron palabras con que les dar a entender y enseñar las cosas altas, sutiles y delicadas, especialmente las espirituales, y así usaron de figuras, semejanzas y comparaciones que les venían, para que destas cosas visibles viniesen al conocimiento de las invisibles; de lo cual también usó Cristo, nuestro bien, conociendo nuestra rudeza, para nos enseñar cosas tan remontadas de nuestros rateros¹⁵² entendimientos, como lo son los misterios y verdades católicas de nuestra sancta fe. Y lo propio hace nuestra sancta Madre Iglesia y sus doctores sagrados, en sus pinturas, símiles, parábolas, historias, ejemplos y figuras, todas llenas de católicas verdades y suavísima doctrina, para que así su verdad se entienda mejor, como dice Covarrubias, in *Emblemas*, lib. I, cap. 8. Fue la quinta razón para que mejor se quedase en la memoria de los hombres la doctrina que debajo de tales figuras les enseñaban, que para guardar una piedra preciosa y traerla siempre a la vista suelen hacerle un engaste en una sortija, ropa o collar; así los Poetas, para que no se perdiese de la memoria la rica y preciosa piedra de su doctrina y anduviese siempre a la vista, la engastaron en los engastes ricos de sus figuras y semejanzas, apropiándolas y ajustándolas a la verdad, como a la piedra el engaste. Así que, para que se acordasen, usaron desta traza los Poetas, como dice Covarrubias, lib. I, cap. 18, *Emblemas*. Fue otra razón el procurar huir el odio y aborrecimiento, que, como no hay ninguno que naturalmente no le

¹⁵⁰ *Epistula ad Pisones* verso 343. Carvallo vuelve a citarlo en el diálogo III, parágrafo I. Es precisamente un lema que abunda en los libros de emblemática. Véase Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* (Roma: Editioni di Storia e Letteratura, 1964). Véase el cap. IV, págs. 169-203. También lo estudia Antonio García Berrio en *Formación de la teoría literaria moderna. Tópica horaciana. Renacimiento europeo* (Madrid: Cupsa, 1977), 331-75.

¹⁵¹ Leemos en Covarrubias, *Tesoro...*: «Contrario a lo agudo. Embotar los filos de la espada...; por alusión decimos 'boto de ingenio' al que es torpe y grosero».

¹⁵² Covarrubias, *Tesoro...*: «El hombre de bajos pensamientos, tomada la metáfora de ciertas aves de rapiña que cazan ratones».

pese de que le digan sus vicios y faltas, usaron de representárnoslas en otras personas para que viendo las ajenas costumbres, cayésemos en cuenta de las nuestras, y así lo significó Tulio en una oración *Pro Roscio* en estas palabras: *Etenim haec conficta arbitror esse a Poetis, ut effectos nostros mores in alienis personis, expressamque imaginem vitae quotidianae videremus*, esto es, «que fingieron muchas cosas los Poetas, para que, fingidas nuestras costumbres en ajenas personas, viésemos la figura expresada de nuestra cotidiana vida»¹⁵³.

Carva. - Otra razón nos habéis de dar, señora, que en casa tan abundante más platos debe de haber, aunque los pasados son inestimables.

Lect. - Para con tan buena voluntad como la mía, uno bastaba.

Carva. - Soy tan goloso, y tu doctrina tan sabrosa, que aun con todos me hartó.

Lect. - Diferente gusto debe tener Zoilo, que no hace sino vocear¹⁵⁴.

Zoilo. - Vaya adelante, señora, que aunque callo, como dicen, piedras apaño¹⁵⁵, que yo saldré a mi tiempo.

Carva. - No te ha de faltar para ello una alcaldada¹⁵⁶.

Zoilo. - Pues no dijiste badajada, te perdono.

¹⁵³ Este texto ciceroniano de *Pro Roscio Amerino* XVI, 47 está ligeramente corrupto en Carvallo (*Ficte sunt multa a Poetis, vt effectos nostros mores in alienis personis, expressam imaginem vitae quotidianae, viderimus*) por lo que corrijo basándome en la edición de Loeb Classical Library, *Cicero*, vol. 6, 1967.

¹⁵⁴ Leemos en *Diccionario de la Real Academia Española* (Madrid, 1970), 189: «Mover los labios el caballo, y demás bestias hacia uno y otro lado como lo hacen cuando toman el pienso o beben/ 2 ant. bostezar». Aquí caben los dos significados, el primero, claro está, en sentido figurativo. Me inclino por la segunda acepción.

¹⁵⁵ Incluido en *Vocabulario de refranes y frases proverbiales...* del Maestro Gonzalo Correas (ed. de Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924), 71. Leemos en *Dic. de Aut.* bajo *apañar piedras*: «Refr. que se dice del prudente y silencioso, que no prorrumpe inmediatamente, sino que obra con reserva hasta hallar ocasión oportuna y conveniente en que poder explicar su sentimiento, y dar a entender su razón, o conseguir lo que desea».

¹⁵⁶ Leemos en Fontecha, *Glosario...* «acción ejecutada con afectación de autoridad». Y remite a López de Ubeda. *Bibl. Madril.* IX, 110. Usa muchas veces esta palabra Lope de Vega, registrada en Carlos Fernández Gómez, *Vocabulario completo de Lope de Vega* I (Madrid: Real Academia Española, 1971), 105. Un tratamiento exhaustivo de esta palabra, y sus varias acepciones, se encontrará en *Diccionario histórico de la lengua española* (Madrid: Real Academia Española, 1976) fascículo 12, pág. 160. El ejemplo más antiguo registrado procede de Torres Naharro. Se señala que también Correas, *Refranes...* lo recoge: «hacer necesidades y atropelladas».

Lect. - Otra razón, pues, que tuvieron los Poetas para decir sus cosas debajo de figuras fue que les pareció no era razón que los efectos y secretos naturales que enseñaban en sus versos fuesen claros y patentes a todos, perdiendo en esto, por ser comunes, la estima en que debían ser tenidos, y así fingieron a Vulcano cojo, para dar a entender, y no a todos, que el fuego va ondeando y no derecho.

Zoilo. - Pues ¿tan gran secreto es ese? ¿Y tanto importa el saberlo?

Lect. - Importa al menos para saber que en los lugares bajos y que tienen cerros a los lados, con dificultad cae rayo, que como viene volateando y no derecho, da primero en los altos. Finalmente el Poeta debe usar destas invenciones y trazas altas y subidas, tanto, que con dificultad se pueda entender con sólo humano entendimiento, como lo dice Ascensio, *In Terentium*, cap. 1¹⁵⁷. Lo cual hacen también por llegarse al divino artificio de los profetas, como el propio refiere, y arriba queda dicho. Porque en las divinas letras con alguna dificultad se halla la verdad, y esto por ordenación divina, como dice Silvestro en estas palabras, *ubi supra*, cap. 2.: *Deus ad nostram utilitatem statuit, ut veritas nobis per scripturam cum aliquali difficultate innotescat*¹⁵⁸. Y esto por algunas razones que dichas quedan, y porque no era lícito que los altos misterios fuesen entendidos fácilmente, de los que acaso podrían burlar dellos, y porque lo sancto no se diese a los perros, ni las margaritas a los puercos, ni lo inculpable y tan justo se pusiese en las comunes manos de los detractores y maldicientes, y guarde Dios lo que he dicho de las de Zoilo, que por huírle me voy siempre acogiendo a sagrado¹⁵⁹.

Carva. - Y yo quiero epilogar lo que has dicho, porque me parece que va esgarriando¹⁶⁰ para responderte.

Escureció el Poeta su escriptura
porque con más cuidado se leyese,
y porque la doctrina con dulzura,

¹⁵⁷ Ya se ha referido Carvallo a este texto. Véase nota reciente (párrafo IX).

¹⁵⁸ Encontramos esta cita en *Avrea Rosa*, pág. 3, letra A, y pág. 4, letra A, y allí se hace responsables de la idea a Santo Tomás y San Agustín (*De doctrina christiana*). En la última zona de la cita leemos *aliquali difficultate innotescat* no *aliqua difficultati* como encontramos en Carvallo. He corregido por tanto.

¹⁵⁹ Alude al refugio que usaban los delincuentes para escapar la justicia. Aquí evidentemente empleado en sentido metafórico, sentido que también recoge el *Dic. de aut.* t. 6, «Metafóricamente significa cualquiera recurso, o sitio que asegura de algún peligro, aunque no sea lugar seguro», 18.

¹⁶⁰ Esta palabra pudiera proceder de «descarriado» con supresión de la 'd' inicial y ensordeamiento de la 'g'. En *Dic. de aut.* t. 3 se encuentra la siguiente acepción del infinitivo: «Metafóricamente vale apartarse de lo justo o de la razón», 127.

para ser más acepta se envolviese,
y porque más se entienda con figura,
y con ejemplos más se retuviese,
y así la disfrazaron de colores
por podella asconder de detractores.

Que la verdadera poesía es lícita y aprobada por nuestra Madre la Iglesia y el principio que la vana poesía ha tenido. #.XI.

Zoilo. - Basta, señora Lectura, que cuando pienso daros alcance, os acogéis y llamáis a sagrado, engolfándoos en la Sagrada Escritura, y de allí habláis como de talanquera¹⁶¹, teniéndoos por más segura que si amparada con el escudo de Ajax estuviédesed. Y no advertís que el sagrado no vale a los que le profanan, de que no estáis vos muy segura, pues así mezcláis la vana poesía con las divinas letras, como si hubiese entre ellas alguna conformidad, y no supiese todo el mundo que no hay cosa más vana que la poesía vana y la fe no nos enseñase que no la hay más cierta que la Divina Escritura.

Lect. - Si yo intentase de autorizar la vana poesía con los testimonios y autoridades sagradas y divinas, razón te sobraba. Pero no me ha pasado tal por el pensamiento, sino ensalzar la verdadera y sancta poesía, que tiene el fin que arriba he dicho de aprovechar y deleitar, y la que trata de cosas divinas y lícitas, que ésta la Iglesia católica la tiene recibida, y en sus divinos libros resplandece, y la usa, y ha usado, y el Sancto Espíritu ha querido por boca de los sanctos padres patriarcas y profetas, y así aquel divino cantor suyo y real profeta David, en verso escribió el *Psalterio* al modo de Horacio Flaco, como dice san Hierónimo¹⁶². El profeta Esaías, el pacientísimo Job, y el

¹⁶¹ Leemos en Covarrubias, *Tesoro...*: "Lugar levantado en alto en las orillas de las plazas, desde el cual se ven correr los toros y otras fiestas de plaza, y porque los que están en ella tienen seguridad, cuando hablan en las faltas que hacen los que están en el coso, se les responde que hablan de talanquera. Esto mismo acontece a los que, estando fuera de los peligros, hablan dellos en mengua de los que aventuran sus vidas, como es en materia de guerra o de otro trance peligroso".

¹⁶² Sigue bastante literalmente a Badius Ascensius, *In Terentium Prenotamenta*, fol. 2r. Este autor toma de Beroaldo una información presente en multitud de lugares y, a menudo, en las misceláneas. Leemos: "Nam ut Beroaldus uir multo omnium doctissimus attestatur: prophetarum princeps Daud psalterium suum numeris poeticis concinuit. Quod ut inquit Hiero. in amorem Horatii Flacci. & pindari nunc iambo pede currit. nunc alcaico uerso personat: nunc sapphico tumet: nunc semipede ingreditur. Item Esaiae Job & Salomonis luculenta uolumina exametris & pentametris versibus: ut Iosephus & Origenes

sapientísimo Salomón, en versos hexámetros y pentámetros, o a su modo dicen Josefo y Orígenes, que escribieron sus obras que tanto ilustran la Iglesia. Paulino, obispo de Nola, Ambrosio, obispo de Mediolano, y otros infinitos doctos y sanctos prelados en verso han escripto. El angélico doctor sancto Tomás, bien muestra la gravedad de la poesía en los Himnos que del sanctísimo Sacramento de la Eucaristía ha trovado. Y el excelente Beda no sólo hizo versos, pero hizo arte para enseñar a hacerlos; y aquel lucero de la Iglesia griega, san Juan Damasceno, ha dado en sus Himnos a entender en lo que tenía esta arte. El padre de los doctores, San Jerónimo, siempre que se ofrece encaja con sutil estilo en sus sagradas escripturas versos de Virgilio, traídos tan a propósito, que bien se echa de ver el gusto con que lo hacía. Y lo mesmo se echa de ver en las obras de Lactancio y del egregio doctor San Agustín, lib. I, *Contra académicos*, y él proprio confiesa que todos los días, antes de cenar, se recreaba con sus amigos Alipio y Lucencio leyendo medio libro en las *Eneidas* de Virgilio¹⁶³. Y que mucho esto, si aquel divino amador de las verdades, y que todas las cosas fuera della tenía por vanas, según dice san Pablo, *vanitas vanitatum, et omnia vanitas*, se aprovecha y ayuda de los versos de Poetas gentiles, como fue escribiendo a Tito, aquel verso de Epiménides, poeta griego?

*Cretenses semper mendaces,
malae bestiae ventres pigri.*

Los de Creta, mentirosos,
malas bestias, perezosos¹⁶⁴.

scribunt apud hebreos composita decurrunt". Las alusiones a Paulino, San Ambrosio y Beda (y todo el catálogo restante) también las ha encontrado Carvallo en Badius Ascensius. La única información no contenida en Badius es la alusión a Santo Tomás y a San Juan Damasceno que son lugares comunes en este tipo de catálogos de autoridades sagradas. A los himnos de Santo Tomás, por poner un ejemplo, se refiere Tommaso Garzoni, *La Piazza Universale* (1585). Cito por la edición de Venecia, Tommaso Baglioni, 1610, fol. 398v. A San Juan Damasceno, para poner otro ejemplo anterior a Carvallo, se refiere Juan Díaz Rengifo (1592) en TPRM, 157.

¹⁶³ En Badius Ascensius, *ibidem*, leemos: "Nonne etiam Agustinus Hieronymus & Lactantius tria christiani dogmatis lumina clarissima: scaten auctoritatibus poetarum?". Carvallo amplía un poco la referencia a San Agustín que era un autor muy citado como ejemplo de los que defendían la poesía. Sólo basta consultar los índices de mis libros TPRM y TPMB para encontrar muchos otros teóricos que esgriman el nombre del obispo africano, antes y después de Carvallo.

¹⁶⁴ Esta información sobre la familiaridad de San Pablo con la poesía griega, aunque es un lugar común, presente en muchos defensores de la poesía con argumentos divinizantes, Carvallo la encuentra en Badius Ascensius, cuyo folio 2r. está machacando (sin citarlo) para toda esta información de ilustres ejemplos en las letras sagradas.

Y en otra Epístola trae este verso, que según dice san Jerónimo¹⁶⁵, *Epistula ad Magnum* fue trasladado del griego Menandro:

Corrumpunt bonos mores colloquia mala.

Corrompen las costumbres virtuosas las compañías malas, y viciosas.

¿Quién, pues, osará infamar de vana la honesta poesía? Para acreditarla traigo algo de la Escritura Divina, si para comprobación de la divina, los sanctos se aprovechan de la Poesía. Y aunque por caberle tanta parte, parece interesada, no es por eso testigo que pueda padecer tacha, y mira si con razón podré yo defender con las divinas letras la Poesía, pues della ha procedido y tuvo principio, como dice Casiodoro¹⁶⁶, y así como madre la puede defender.

¹⁶⁵ San Jerónimo (347?-419) fue el primero en destacar la familiaridad de San Pablo con la poesía griega. Una buena síntesis del amor a la cultura griega por San Jerónimo se encontrará en el excursus VI de Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina 2* (3ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 631-33. Véase, además, mi TPMB, pág. 36, nota 25. Una clara y amplia presentación sobre San Jerónimo, y abundante bibliografía, se encontrará en el vol. III, 249-89 de la *Patrología* de Johannes Quasten (2ª ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1989). El volumen III se publica en 1986 por varios autores bajo la dirección de Angelo di Berardino.

¹⁶⁶ Esta cita a Casiodoro, muy popular, y que ya utiliza el Marqués de Santillana en su famoso *Prohemio al Condestable de Portugal* la encuentra Carvallo en Badius Ascensius, también en el mismo fol. 2r.: "Cassiodorus testatur omnis poetica elocutio a diuinis scripturis sumpsit exordium". Leemos, en efecto, en el Marqués de Santillana: «E así concluyo ca esta sciencia poetal es acepta principalmente a Dios, e después a todo linaje e especie de gentes. Afírmalo Casiodoro en el libro de *Varias causas*, diciendo: «Todo resplendor de elocuencia e todo modo o manera de poesía o poetal locución e fabla, toda variedad de honesto hablar hovo e hovieron comenzamiento de las divinas escrituras. Esta en los déficos templos se canta, e en las cortes e palacios imperiales e reales graciosa e alegremente es recebida. Las plazas, las lonjas, las fiestas, los convites opulentos sin ella así como sordos e en silencio se fallan». Los editores modernos se refieren a esta cita a Casiodoro (hacia 480-hacia 570-575). Así, por ejemplo, Francisco López Estrada *Las Poéticas castellanas de la Edad Media* (Madrid: Taurus, 1984), 105-106, que hace comparaciones entre lo que dice Casiodoro y ciertos paralelos aproximados con el libro *Variarum libri duodecim* o *De variis causis*, muy conocido en la Edad Media. En Marqués de Santillana *Obras completas* ed. de Angel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof (Barcelona: Planeta, 1988), apuntan que no parece una referencia de primera mano sino que podría haberla tomado más bien de Casiodoro, pero de sus comentarios a los Psalmos, y remiten al que sugiere esta posibilidad, Julian Weiss, *The Poet's Concept of his Art: Castilian Vernacular Art, c. 1400-1460* tesis

Zoilo. - ¿Pues por qué, o cómo, señora, ha venido a tanto menosprecio, que no hay hombre docto que no procure encubrir alguna vena, si la tiene, de Poeta?

Lect. - Porque con los que no lo son, está desacreditada, por lo mal que desta divina gracia han usado y usan muchos, que no les parecen Poetas los que no tratan de mil vanidades y materias indecentes.

Carva. - Decidnos pues, señora, cómo ha venido a tal destraimiento¹⁶⁷, pues tuvo tan buen principio.

doctoral de Magdalen College, 1984. La fuente verdadera viene precisamente indicada para este texto por Bernardo de Balbuena en *Compendio Apologético en alabanza de la poesía (1604)*: ... «y Casiodoro en la exposición del *Psalterio* dice: 'Omnis splendor rectoricae eloquentiae, omnis modus poeticae elocutionis, quaelibet varietas decore pronuntiationis a divinis scripturis sumpsit exordium'. «Todo el resplendor y gala de la elocuencia retórica, los modos, frasis y estilo de la elegancia poética, la variedad y hermosura de la suave pronunciación todo tuvo su principio y origen en las divinas escrituras». (*Recitat. in cap. legimus vers, in Laevitico. ibi. denique in expositione. 37. dist.*) (TPRM, 270-1). El editor moderno Van Horne (ibidem) señala la fuente de Balbuena en Cassaneus. En efecto, en la ed. de *Catalogus Gloriarum Mundi* (Venecia: Apud Haeredes Vicentij Valgrisiij, 1576), 207 aparece claramente. El mismo Van Horne señala su presencia en otras misceláneas anteriores a Balbuena tales como las *Quaestiones Quodlibeticae* de Alfonso de Mendoza y *La Piazza Universale* de T. Garzoni. He aquí la referencia a este último: ed. de Venecia, 1; 610, fol. 398v. Por supuesto que Carvallo, como ya he indicado, la toma de Badius Ascensius. A Casiodoro se refiere a menudo E. R. Curtius en *Literatura europea y Edad Media latina* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981) especialmente en vol. 2, 633-7. Allí alude precisamente a *Expositio in Psalterium* y resume el pensamiento de Casiodoro: «La Biblia, dice, no tiene necesidad de que la justifiquen probando que también ella hace uso de las figuras retóricas de la literatura profana; no, éstas provienen justamente de la Biblia, y sólo a ella deben su 'dignidad'», pág. 634. Es muy interesante, aunque no menciona la cita que nos ocupa aquí, el capítulo que dedica a Casiodoro Edgar de Bruyne, *Estudios de estética medieval* (Madrid: Gredos, 1958), I, 44-83. En el libro de Angel Gómez Moreno, *El Prohemio o Carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV* (Barcelona: PPU, 1990) pág. 108-9, se ocupa también de esta cita a Casiodoro que hemos encontrado en Carvallo.

¹⁶⁷ Carlos Fernández Gómez, *Vocabulario... de Lope de Vega I*, pág. 898: "Pero los versos me han dado, / si no presunción, sustento; / fuerza fue, no destraimiento / lo que hacerlos me ha obligado". Este mismo sentido parece tener *distraimiento* en este pasaje de Quevedo en *Epítome a la historia... de Santo Tomás de Villanueva* en la ed. de *Obras* (Madrid: Sancha, 1791-4), vol. II, pág. 264: «Con la conversación hizo milagros, disponiendo *distraimientos*, y restituyendo los sentidos a los hombres y mujeres enajenados de la razón por las persuasiones del apetito».

Lect. - Porque desde el principio del mundo el demonio procuró ser mona, como dicen, de Dios. Y así intentó siempre usurpar el honor que se debía al Criador, y querer ser reverenciado, servido y adorado como él, y pasó tan adelante su maldito atrevimiento, que no sólo de la ciega gentilidad adquirió este honor, mas también del pueblo que Dios había escogido para sí se hizo adorar en el becerro que los hijos de Israel hicieron en el desierto, y aun se desvergonzó a pedir que Cristo le adorase. Claro está, pues, que no le faltaría atrevimiento para procurar ser loado y venerado con los versos de los Poetas que para alabar a Dios fueron inventados. Y como vio el enemigo que desde el principio del mundo, como afirma Covarrubias¹⁶⁸, *Emblemas*, prólogo, fue escogida esta orden de escoger y medir las palabras para alabar a Dios y manifestar sus grandezas y alabanzas, como se ve en el celebrado canto de Moisés¹⁶⁹: *Cantemus Domino gloriose, &c.*, *Exodo* 15, y en los más de la Sagrada Escritura, y que (según Trimegi-

¹⁶⁸ Leemos en libro I, Prólogo, pág. 9: "... Pues desde el principio del mundo vemos que se escogió esta orden de concertar las palabras y medirlas en consonancia, para manifestar la majestad y grandeza de Dios en sus alabanzas, como se ve en el antiguo y famoso Cántico de Moisés, con los demás que en sus libros y en otros de la divina Escritura se refiere... Y es de notar mucho que en las pretensiones del demonio que tuvo en el mundo con sus invenciones de la religión falsa muy de los principios procuró que hubiese estos himnos a sus fingidos dioses en que fueron señalados los antiguos poetas griegos. Y por ser tan ordinario en los templos vino a decir Trimegisto en el diálogo llamado *Asclepio*, que Dios había enviado a la tierra, de la música que había en el cielo, para que en el terreno suelo con dignas alabanzas en perpetuos himnos fuese reverenciado". El largo prólogo de Juan Horozco y Covarrubias, citado aquí, emerge ahora continuamente, en páginas siguientes de los otros párrafos, como un oculto río Guadiana al que Carvallo no volverá a citar pero del que copia casi literalmente mucha información peregrina. Ya lo señalaré en las oportunas notas.

¹⁶⁹ Moisés como poeta es frecuentemente citado por los defensores de la poesía, y uno de los ejemplos favoritos es el cántico del *Exodo*, 15. Originaron este tema Josefo y San Jerónimo. Hay muchos ejemplos anteriores a Carvallo. Es un verdadero lugar común, aunque esta vez no lo toma de Badius Ascensius que no lo trae. Véase para este motivo y el más general de la biblia poética, María Rosa Lida, "La métrica de la Biblia. Un motivo de Josefo y San Jerónimo en la literatura española", *Estudios Hispánicos: Homenaje a Archer M. Huntington* (Wellesley, Mass: Spanish Department, Wellesley College, 1952), 345-59. M. R. Lida, señala muchos ejemplos de la presencia de Moisés como poeta en las letras españolas, ejemplos que se pueden redondear con otros muchos testimonios — algunos importantes por su relevancia teórica como este de Carvallo — que se encontrarán consultando los índices onomásticos de mis TPRM y TPMB. Es, por tanto, infundada la supuesta influencia de Malón de Chaide en Bartolomé Cairasco de Figueroa que apunta la investigadora argentina. Es muy

sto dice en su *Asclepio* de la poesía) que Dios envió a la tierra de la música del cielo, para ser reverenciado de los hombres con perpetuos himnos de alabanza, y así vinieron los gentiles Poetas a celebrar sus vanos dioses en sus medidos* versos, y del propio demonio inducidos, hacen lo mismo aquellos que, ciegos de sus vanos intentos y pretensiones, se desvelan en semejantes poesías, o por mejor decir vanidades, si ya en ellas como rosa entre espinas, no halla algo bueno que imitar o a malo de que huir. Que estas vanas y adulterinas poesías, no sólo yo las repruebo, y la Iglesia las maldice, pero los mismos gentiles las reprobaron, al menos a las tan vanas, que aun con su falsa religión no se conformaban, dándoles (*sic*) a conocer por una cabeza de pulpo que pintaban, que como dice Covarrubias, cap. 22., lib. 1. al comer es sabroso, y después causa terribles sueños y de mucho desasosiego¹⁷⁰, así son pues las vanidades en que algunos se desvelan, que leyéndolas causan algún gusto, y después digiriéndolas en el estómago, esto es pensándolas, causan mil deseos torpes y congojosos desasosiegos. Esta insignia pueden pintar y estas armas los Poetas vanos, y no el Cisne, que por ser ave viene a significar todo lo que dijimos en los discursos que hicimos de la invención y forma desta arte, procurando acreditarla con los que por vanos y mentirosos tienen los Poetas; que no por haber algunos malos pierde la facultad su excelencia, pues también sabemos que ha habido muchos profetas falsos, vanos y engañadores, de los cuales hace un tratado don Juan Orozco Covarrubias¹⁷¹, lib. I, cap. 10. Recojamos pues lo que se ha dicho hasta aquí, que ya veo que se os ofrecen nuevas dudas.

La sancta Poesía es aprobada
por la Iglesia católica, pues vemos
que della su Escritura está adomada;
y en divina alabanza ya sabemos
que fue en tiempos antiguos empleada,
mas el falso enemigo que tenemos
la procura viciar y profanarla,
y a sus fingidos dioses aplicarla.

documentado en su acercamiento doctrinal, Francisco Fernández de Córdoba, *Didascalía Multiplex* (Lyon, 1615), págs. 200-9. Sobre la presencia del famoso cántico de Moisés en la tradición bíblica hispánica véase Margherita Morreale, "Las antiguas biblias hebreo-españolas comparadas en el pasaje del Cántico de Moisés". *Sefarad* 23 (1963): 1-19.

¹⁷⁰ Leemos en *Emblemas*, lib. I, cap. 22, fol. 77r. "La vana poesía como de caballerías y amores, que aún entonces se usaba, pintaron por la cabeza del pulpo que al gusto es muy sabrosa y después causa terribles sueños y de mucho desasosiego".

¹⁷¹ Ya he mencionado en una nota anterior otro libro de Horozco que inspira a Carvallo, *Libro de verdadera y falsa profecía* (Segovia, 1588).

Por qué los Poetas no tomaron otra ave por insignia, y cómo el Cisne y Poetas eran consagrados al dios Apolo, y que la Poesía comprende todas las facultades, artes y ciencias. #.XII.

Zoilo. - Ya que los Poetas, como vos decís, tomaron ave por insignia, para con esto declarar su ingenio, ¿por qué no eligieron alguna ave más noble, como águila, que es insignia más noble, por ser dedicado (*sic*) a Júpiter?

Carva. - No sin causa y mucha consideración lo debieron hacer.

Lect. - Muchas han tenido los Poetas para ello, que aunque es verdad que cada uno puede pintar armas a su albedrío, será* muy probado tomar las que no le convengan. Y así ninguna ave pudieran tomar los Poetas que tanto les conviniese, porque en él no sólo lo general, que es ser ave, sino también en la especie, que es Cisne, y en las calidades se conoce maravillosamente lo que es Poeta y poesía.

Carva. - No lo tengo yo por dudoso, por cierto, mas cómo sea eso nos decid, por vida vuestra.

Lect. - Es una razón porque tomaron tal insignia los Poetas, haber sido así el Poeta, como el Cisne, dedicados por la gentilidad a su dios Apolo, como consta del verso de Eurípides, que de griego trasladado en latín, dice de Febo o Apolo, que todo es uno, y de los Poetas:

Musis uterque gratus, ac Phebo sacer.

El uno y otro a Febo es dedicado,
y a las sagradas musas consagrado¹⁷².

Zoilo. - No sé yo, por cierto, qué gloria se pueden sacar de ahí los Poetas, ni aun acabo de entender por qué razón, siendo Apolo tenido por dios de todas las ciencias, particularmente se le dedique la poesía, que parece es suya propia, y al contrario, atribuyendo a cada una de las nueve Musas una ciencia, arte o facultad, ésta de la poesía se dedica en común a todas ellas.

Lect. - Con una razón satisfaceré a lo uno y a lo otro, y es que la poesía comprende en sí todas las otras facultades, artes y ciencias, porque todas pueden ser materia desta, y así en particular y por excelencia se aplica a Febo y a las Musas, como facultad donde se hablan todas las otras que a Febo en general y a las Musas en particular se atribuyen y consagran.

Zoilo. - Señora, señora, poco a poco, que pasa por allí un licenciado y otro académico doctor que vino de Salamanca estos días, y si oyen decir que todas sus ciencias comprende la poesía, no sé si lo llevará[n] en paciencia.

¹⁷² Este verso latino procede de la traducción de Erasmo de Eurípides. Carvallo sigue, obviamente, a Francisco Sánchez de las Brozas, *Comment. in and. Alciati Emblemata* (Ludguni, 1573), 500-1, y traduce Carvallo, como hace muchas veces, en verso español.

Lect. - No digo, señor figón¹⁷³, que la poesía comprenda en sí todas las más facultades, de tal suerte que, sabiéndola bien, se sepan las otras, que aun esto era hacelle agravio, haciéndola principio o camino para entender las otras, sino que las comprende en sí, como el hombre a todas las criaturas, y esto quiso decir Despauterio, *De excel. Grammatica*, pag. m. 4., en estas palabras: *Poeta quodammodo omnis scriptor est, ut homo omnis creatura*¹⁷⁴, como si dijera: «en el Poeta tendréis todos los escritores, y como en el hombre todas las criaturas», que así como el hombre tiene el vivir de las plantas, el sentir de los brutos, el entender de los ángeles, y finalmente va una cifra de todo lo criado, que por él se pueda decir *omnis creatura*, así el Poeta tiene el estilo de los historiadores, la elegancia de los retóricos, el método de los doctores tratando y comprendiendo historias, artes, filosofía, medicina, leyes divinas, naturales y humanas, y finalmente en ella se halla escrito lo que en todos los escritores, de modo que así se puede llamar el Poeta *omnis scriptor*. Y así Quintiliano, lib. 1 de *Institutio oratoria*, en la definición de la gramática, queriendo decir lo mucho que alcanzaba y comprendía, se contentó con decir: *Grammatica est ars recte, &c. Poetarum enarrationem continens*¹⁷⁵, de donde conoceréis lo mucho que ha de saber de las facultades ajenas

¹⁷³ Lo recoge J. L. Alonso, *Léxico del marginalismo*, pág. 362: «burlón, bromista, charlatán». Y cita un ejemplo de Parte 2ª de *El Guzmán de Alfarache*. Reproduce los testimonios de Covarrubias: «El que disimuladamente hace burla de otro» y del Diccionario de Autoridades: «el que tiene costumbre o genio de hacer fisga o burla de otros».

¹⁷⁴ Aquí cita por primera vez otra de sus fuentes favoritas, especialmente para el diálogo segundo. Se trata del flamenco Johan van Spauteren (1460-1520) más conocido en español con el nombre de Despauterio. Despauterius en latín. He aquí el pasaje exacto que procede de un prefacio titulado *Grammatica et eius excellentia*, a la *Syntaxis*... «Poeta verus quodam modo omnis scriptor est: uti homo omnis creatura: et anima, teste Aristotele...» Cito por la edición bastante inclusiva de las varias obras del autor que lleva el título: *Iohannis Despauterii Niniuitae Commentarii Grammatici* (Parisiis, ex officina Roberti Stephani, 1537), 183. Ejemplar de la Universidad de Illinois, donde abundan las obras de este autor. También en la Biblioteca Nacional de Madrid y, en general, en las bibliotecas españolas, están muy bien representadas las obras de este gramático que constituían textos obligados para el estudio del latín.

¹⁷⁵ Parece aludir imprecisa y vagamente al libro 1, cap. 4, número 2: «Haec igitur professio [grammatica], cum brevisime in duas partis diuidatur, recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem...» ed. de Jean Cousin, (Paris: Les Belles Lettres, 1975), 78. Parece tomarlo Carvallo a través de Despauterius, del libro y lugar citado en la nota anterior, donde la coincidencia es casi completa. Leemos en Despauterius: «Grammatica quid est? Ars recte scribendi, recteque loquendi, poetarum enarrationem continens, omnium scientiarum fons uberrimus».

el Poeta para ejercitar la suya, y lo que supieron los antiguos y saben los modernos, pues no hay facultad que lo mejor, o lo más dello, no esté en verso. La filosofía que los antiguos por su Teología tenían, Zoroastes la enseñó en verso, Orfeo y otros infinitos lo propio, y aun Pitágoras¹⁷⁶. Tulio (*Tusculanae* 4) para mayor auctoridad de su doctrina hizo lo mismo, a quien siguieron Lino y Támiras* y Cicerón confiesa en sus *Tusculanas* (id. *Tus.*, 4) que muchas cosas tienen en sus obras sacadas de los Poetas¹⁷⁷. Y Maximo Tiro Platónico dice: *Quid est aliud Poetices, quam Philosophia vetus, metricis numeris consonans, &c.* «¿Qué otra cosa (quiere decir) es la poesía, sino la antigua filosofía, consonante y sonora, con los números del verso»¹⁷⁸. Palé-

¹⁷⁶ Se trata de una información que emerge continuamente en misceláneas y libros que tratan del origen de la poesía. Cristóbal Suárez de Figueroa (posterior a Carvallo) resume muy bien esta información: «Es común opinión haber procedido dél y de Zoroastes como de padres, y autores, toda la sapiencia de los antiguos. Pitágoras, según Iámbico, seguía la teología de Orfeo, como modelo y basa sobre quien asentó y formó su filosofía. De aquí escriben haber emanado la doctrina secreta de los números, y cuanto de maravilloso tuvo la sabiduría griega, enredada con velos de fábulas, y escurecida con poéticos colores». (TPMB, 67). Se trata de *Varias noticias importantes a la humana comunicación* (Madrid, 1621). En la misma página surgen otros de los nombres que ha citado o citará en estas líneas Carvallo, frecuentes en muchas misceláneas como la de Garzoni. Carvallo toma esta información, aunque no le cita ahora, del prólogo de Juan de Horozco a *Emblemas morales*. Leemos allí: «...la filosofía antigua de los griegos, y la que entre ellos era su teología la escribió Zoroastes en verso, y sin él Orfeo en cuyo nombre publicó sus versos Pitágoras, porque fuesen más estimados y en el mismo argumento escribió Lino, hijo de Apolo, y también Támiras sin otros que se refieren» (fol. 7r).

¹⁷⁷ Son muchas las alusiones de Cicerón a este tema. Por ejemplo en *Tusculanae* IV, II, 3-5 leemos: «Multa etiam sunt in nostris institutis ducta ab illis [Poetae]...» edic. de J. E. King (London, Cambridge Loeb Collection, 1971), 330.

¹⁷⁸ Este texto de Máximo de Tiro (125-185) es muy famoso y a veces citado por los defensores o explicadores de la poesía. Se trata del sermón 29 en su libro *Maximi Tyrii Philosophi Platonici, sermones e greca in Latinam linguam verso. Cosmo Paccio Archiepiscopo Florentino interprete*. He aquí el pasaje exacto: «Quid enim est aliud Poetice, quam Philosophia tempore vetusta, consonantia metrica, argumento fabulosa?» Cito por la edición de Paris, G. Cauellat, 1554, pág. 355. Ejemplar de la Bibl. de la Universidad de Illinois. Carvallo lo toma a través de las notas de Sánchez de las Brozas a *Angeli Politiani Silvae...* (Salmanticae: Petrus Lassus, 1596), (Ejemplar de la Bibl. Nacional de Madrid). Hay una edición anterior de Salamanca: Andreas a Portinariis, 1554. En las notas a la *Nutritia*, en pág. 15, leemos: «Quid enim est aliud Poetice, quam Philosophia vetus, metris numeris consonans...». Nótese la perfecta coincidencia con Carvallo. En la referencia siguiente alude Carvallo precisamente a estos comentarios de Sánchez de las Brozas. López Pinciano se había referido ya a la pri-

fato, Criofilo, y Zenón (Sanctius in *Commentarium Angelo Poliziano*)¹⁷⁹ cosa es muy sabida que escribieron en Poesía los secretos naturales que enseñaron. Y la creación del mundo, de la naturaleza, del sol y luna, de la generación de los animales, del criar de las plantas, y producir de los frutos Hermodoto* dice, libro. I *Discipli*.¹⁸⁰, que el Poeta Lino lo enseñó. Pues las ciencias matemáticas, quién duda que se hayan escrito en verso, como de Arato consta, a quien alega y aun alaba San Pablo, según que de los *Actos de los Apóstoles* consta. Pentatlos y Eractones hicieron lo propio. Doroteo Sidonio y el Marsilio en verso han puesto los documentos de la astrología. Galeno en muchas partes alega a Servilio, y a Heliodoro, y a otros Poetas que en la medicina mostraron el primor de la Poesía, y por tan divinos, y de tanta virtud tuvieron antiguamente los versos, que entendían que las llagas se podían curar con ellos, y reprimir la sangre, sólo

mera parte de la cita para equiparar poesía y filosofía, y así justificar el título de su obra *Filosofía antigua poética* (TPRM, 163). Los tratadistas italianos utilizan varios pasajes de Máximo de Tiro, además del citado, para defender la poesía. Consúltese el índice onomástico de *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento* (Bari: Laterza, 1970-1974), 4 vols., edic. de Bernard Weinberg. Carvallo vuelve de nuevo a echar mano (seguramente a través de un repertorio también) del platónico Máximo de Tiro en el diálogo tercero, parágrafo 1. Allí se trata del sermón 7 en que se explica y defiende la postura de Platón en su *República* de desterrar a los poetas. López Pinciano había ya hecho lo mismo (TPRM, 169). Acaso Carvallo, que nunca cita a López Pinciano, recibió el estímulo del vallisoletano.

¹⁷⁹ Obviamente sigue Carvallo para esta información los comentarios de Sánchez de las Brozas a Poliziano, que acaba de citar. A Paléfato y su libro *De fabulosis narrationibus* se había referido Alejo de Venegas (TPRM, 90, 92). Dice por ejemplo Venegas en la pág. 90 del lugar citado: «Quien a mí no me creyere lea a Paléfato, autor antiguo y de mucha autoridad; el cual, viendo que la más de la gente no tomaba más de la corteza de la fábula creyendo cosas del todo imposibles con gran diligencia y cuidado, peregrinando por el mundo, informándose de hombres ancianos, averiguó muchas verdades que estaban paliadas con fábula...» De todas maneras su fuente inmediata es el prólogo de Juan Horozco a *Emblemas morales*: «En cosas naturales escribieron otros, como por Paléfato y Creofilo Samio que trataron de la creación del mundo de que habían dudado muchos, no creyendo que hubiese tenido principio. Y de lo propio escribió Zenón de cuya poesía se acordó Platón en el *Pármides*» (fol. 7r).

¹⁸⁰ Esta referencia a Hermodoto es de segunda mano. Procede, aunque no lo cita, de otro favorito de Carvallo, Mosén Narcís Vinyoles, *Suma de todas las crónicas del mundo*, edición citada, fol. XIVr: «y según Hermodoto en el libro suyo primero de las Ciencias él [Lino] escribió las generaciones del mundo y aun el curso de la luna, y del sol, y la generación de los animales* y de los frutos...»

con decirlos¹⁸¹. Así lo dice Apuleyo¹⁸², *Apologia*. 1., en estas palabras: *veteres medici, etiam carmine remedia vulnerum norant.*, «que también los antiguos médicos habían conocido que los versos eran remedio de las llagas»; y Homero, certísimo autor de la antigüedad, dice: *Qui facit Vlisi de vulnere sanguinem profluentem sisti carmine*, esto es, «que con el verso restrañaba la sangre que de la llaga de Ulises salía»; y Plinio dice: (lib. 24. cap. 2.) *Carmina quaedam erant contra grandines, contraque morborum genera, &c.*, esto es, «que había ciertos versos contra el granizo, y contra ciertos géneros de enfermedades», y el docto Plinio:

*Nec vulnera tantum,
sed et caecos vincebant carmina moruos.*

No sólo con los versos se curaban
las llagas, mas los males remediaban¹⁸³,

¹⁸¹ Este pasaje que he reproducido exactamente como está en la edición príncipe, desde donde habla de los matemáticos, está copiado, sin mencionarlo, del prólogo de Juan Horozco a *Emblemas morales*: «También es sabido los autores que escribieron en verso, pues han quedado algunos como es el Arato a quien el emperador Germánico, o según otros Julio César trasladando una de sus obras honró tanto, y mucho más el apostol san Pablo alegando el principio della, como en los *Actos* se refiere. Erástones [Eratóstones] [no Eractones, como viene en Carvallo] dicho nuevo Platón por otro nombre *Pentathlos* por su mucha y varia erudición de lo que escribió en verso. Dorotheo Sidonio escribió en astrología y del se aprovechó Manilio [no Marsilio, como viene en Carvallo]. En medicina escribieron Seruilio Heliodoro [Carvallo los convierte en dos autores distintos] y otros a quien alega Galeno en muchas partes» (fols. 7r y 7v). Eratóstones de Cirene (c. 285-80 - c. 194 a. J.), fue director de la biblioteca de Alejandría e inventó la palabra *filólogo* equivalente a «sabio erudito». Fue el más famoso *scholar* de su época y se le llamó Pentatlos, «el perfecto atleta» (véase *The Oxford Companion to Classical Literature* ed. por M. C. Howatson (Oxford: Oxford University Press, 1989). Manilio florece en el siglo I d. J. y es autor de un poema didáctico en latín, en hexámetros, en cinco libros titulado *Astronomica* (loc. cit., 345). Como el pasaje de Carvallo está muy corrupto he preferido copiarlo exactamente y explicar en esta nota las modificaciones necesarias.

¹⁸² Toda esta información, incluyendo la referencia a Homero, se encuentra en efecto en Apuleyo (siglo II) en su libro *Apologia* también conocido con el título *De magia*, pero se inserta en el cap. 40, no en 1, como dice Carvallo ... o el impresor. Basándome en la edición de H. E. Butler y A. S. Owen (Oxford: Clarendon Press, 1914), coincide con el texto de Carvallo, a excepción de que encuentro *quidem* después de *veteres*. El pasaje de Homero es de *Odisea*, XIX, 456 y sig. Y a él se refiere también Plinio *Historia Naturalis* 28. 4. 21.

¹⁸³ La primera referencia a Plinio pertenece a *Historia Naturalis*, 28.5.29 y no al 24 como se encuentra en Carvallo. Voy a copiar el pasaje porque hay diferencias respecto a la cita de Carvallo: «carmina quidem extant contra gran-

de donde quedó la superstición de curar por ensalmos, que casi es lo mismo que versos, porque se dice «psalmo», que quiere decir «canto». Los que enseñan gramática cosa muy usada es comprender sus preceptos en verso. La arquitectura en verso la comprendió nuestro leonés Juan Darfe¹⁸⁴. La virtud de las yerbas, los versos de Macro nos las enseñan. La agricultura, Virgilio en sus *Bucólicas* las canta. Historias en el mundo, ¿cuáles hubo que los versos de los Poetas no las hayan perpetuado?

Zoilo. - No creo dejó de poneros algún miedo el licenciado que por aquí pasó, que no os atrevéis a decir que también sus leyes se comprenden en verso.

Lect. - Aunque lo dijese, ningún agravio en ello le haría, que las primeras leyes en verso, como otra vez he dicho, se dieron, que Solón y Draco en verso escribieron las que rigieron a los griegos, a cuya imitación ordenó en su *República* Platón que en verso se escribiesen sus leyes. Y en verso las dio Anacarsis alor Scitas. Y en verso las tenían los de Creta, y hacían que los muchachos las cantasen por las calles, como ahora hacen la doctrina cristiana. Las tan celebradas leyes de las Doce Tablas, en verso las tuvieron los Romanos, como en su *Oratoria* lo refiere Cicerón. Y de los españoles, dice Estrabón que tenían libros de grande antigüedad, y en ellos sus leyes escritas en verso¹⁸⁵. Y que mucho esto, si la ley de Dios y mayor parte de la

dines contraque morborum genera contraque ambusta...» No encuentro en Plinio los otros versos que cita Carvallo.

¹⁸⁴ Carvallo se siente en este momento identificado con la provincia de León, ya que vive en Villarrodrigo, a pocos kilómetros de la capital leonesa: de aquí lo de «nuestro leonés». Se refiere a la obra *De varia commensuración para la escultura y arquitectura* (Sevilla: Andrea Pescioni y Juan de León, 1585). En este libro las definiciones están en verso con comentarios en prosa. Se refiere de nuevo a León, como ciudad conocida familiarmente, en el Diálogo tercero, parágrafo 20, hablando del *padrón*, «donde se declara [...] alguna cosa señalada y honrosa, como el que está en una columnaza antigua delante de la puerta principal de la insigne iglesia de León en estos versos...» Carvallo cita unos versos latinos, que traduce al castellano y que el lector encontrará en el lugar indicado de este libro. Carvallo en 1623 pasará de nuevo unos meses en León revisando para su posible publicación el libro *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*. Véase mi «El período segoviano (1622-1628) de Luis Alfonso de Carvallo y el misterio de su libro sobre Asturias desvelado», en *Letras de Deusto*, 21, núm. 51 (1991), 87-117.

¹⁸⁵ En estas líneas Carvallo ofrece otro argumento positivo para la poesía: el que se use en la recopilación de las leyes. Obviamente está implícito que el verso, como dirá y practicará Carvallo, tiene una función mnemotécnica. Se trata de un lugar común en las defensas de la poesía como el de que los abogados a menudo citan a grandes poetas como Homero y Virgilio (Véanse los índices de materias en mis TPRM y TPMB). Carvallo copia de nuevo (con algún

Sagrada Escritura está escrita en verso; no trato de lo que primitivamente en verso fue escrito, como antes he dicho, sino de la translación que dello todo hicieron excelentísimos Poetas, que nada dejaron en Viejo ni Nuevo Testamento que en verso no comprendiesen. Como fue uno Cayo Sedulio¹⁸⁶, presbítero y obispo, según dice Sigibersos,

error que haré notar) de Juan Horozco, *Emblemas morales*: «Y en cuanto a ser de gran ayuda el verso para lo que se ha de tener en la memoria, es claro, pues por esto ordenaba Platón en su *República*, que las leyes se pusiesen en verso imitando a los que antes dél ordenaron leyes, como Solón, de quien se entiende que por ser filósofo y famoso poeta puso sus leyes en verso, y lo mismo Dracón que fue primero que él, y también poeta. Entre los scitas no hay duda haberles dado Anacarsis [no Anacarsilor, como vemos en Carvallo] las leyes que tuvieron en verso, y debía de ser ordinario en todas las naciones por la razón que habemos dicho, y así se dice de los de Creta, que tenían también sus leyes en versos, y hacían que los cantasen los muchachos por las calles» (fol. 8r). Esta mención a Estrabón, según el cual los españoles tenían libros de gran antigüedad y en ellos sus leyes escritas en verso, aparece en este autor en su obra *Geografía* donde en el libro III habla extensamente de España y los españoles, a los que atribuye, en general, costumbres bastantes bárbaras. Leemos en efecto en Estrabón: «Estos [los turdetanos] son los temidos por más cultos de entre los iberos, puesto que no sólo utilizan escritura, sino que de sus antiguos recuerdos tienen también crónicas históricas, poemas y leyes versificadas de seis mil años, según dicen», traducción de M^a José Meana y Félix Piñero (Madrid: Gredos, 1992), II, pág. 42. Me pregunto si Carvallo lo ha tomado, además, de Florián de Ocampo, a quien mencionará en las próximas páginas. Leemos en efecto en este último autor al presentar a Tubal cuando comenzaban a poblar las Españas: «...haciéndoles reglas y leyes razonables en que viviesen, las cuales dejó señaladas en metros muy bien compuestos para que más fácilmente las pudiesen aprender y tener en la memoria». En *Los cinco libros primeros de la Crónica general de España*, (Medina del Campo: Guillermo de Millis, 1553). La primera edición es de Zamora, 1543. Pero esta de Medina del Campo es la primera que contiene los cinco primeros libros. La de Zamora sólo contenía cuatro. Se trata del libro primero, capítulo 4^o. Ejemplar de la Bibl. de la Universidad de Illinois. El mismo Carvallo aprovecha esta información en su libro *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*. Allí en el cap. 1 se refiere a Noé que después del diluvio envió a España «a un nieto suyo, llamado Tubal, hijo de Iaphet, excelente y docto varón en todas las artes y facultades necesarias para la vida humana. Llegó Tubal a España el año 143 después del diluvio (según la más común opinión) el cual hizo edificar algunos pueblos, dándoles documentos, y leyes, y reglas en verso...» (cap. 1). Después de escrita esta nota observo que la fuente directa es también Horozco, *loc. cit.*, fol. 8r: ... «de lo que escribe Estrabón de los españoles diciendo tenían libros de grandísima antigüedad, y en ellos sus leyes escritas en verso».

¹⁸⁶ Aquí Carvallo cita a varios poetas cristianos que operan o se aprovechan directamente de los libros bíblicos. Los nombres de Sedulio, Juvenco y

que en sus pomposos versos trasladó mucha parte del *Génesis*, *Exodo*, *Números*, *Josué*, *Reyes*, *Joanás* y *Daniel*, los sagrados Evangelios, hasta en verso tratar y disputar del misterio de la santísima Trinidad, y

Arator son frecuentes en las defensas de la poesía por motivos religiosos. Ya se encuentran en *De Genealogiae Deorum Gentilium* de Giovanni Boccaccio. Allí en el libro XIV, cap. 22, leemos: «Además tienen vigencia los versos de Prudencio y de Sedulio que expresan bajo cobertura la sagrada verdad. Y Arator, no sólo un hombre Cristiano sino sacerdote y Cardenal de la Iglesia romana, describió los hechos de los Apóstoles en verso heroico cantándolos según la costumbre poética. Juvenco, además, hombre hispánico pero igualmente cristiano, bajo el velo del hombre, del buey, del águila y del león, compuso en sus ficciones también todos los Hechos de Cristo, Hijo de Dios vivo, nuestro Redentor». Cito por traducción española de M^a Consuelo Alvarez y Rosa M^a Iglesias (Madrid: Editora Nacional, 1983), 865. La lista se modifica un poco, incluyendo además a Venancio y Licencio, pero olvidando a Arator en Garzoni, *La Piazza Universale*, edic. citada, fol. 398v. Juvenco es hispano, y es muy popular en las defensas españolas donde añaden además, por el mismo motivo, a Prudencio y a San Dámaso. Carvallo aprovecha para destacar a otro de sus favoritos, el italiano Jerónimo Vida (1480-1566), al que ya mencionó en su prólogo (los datos generales informativos están en la nota correspondiente que redacté al editar el prólogo de Carvallo) y que citará repetidamente en los diálogos próximos. Copio unas informativas líneas de E.R. Curtius: «Hay ante todo traducciones en hexámetros de los libros bíblicos, como los que escribió el poeta español Juvenco (hacia 330) de los Evangelios, el egipcio Nonno (siglo V) del Evangelio de San Juan (en griego) y el ligur Arator de los *Hechos de los Apóstoles*. Con la recitación pública de su obra en la iglesia de San Pedro *ad vincula* (San Pietro in Vincoli) en Roma, cosechó Arator 544 nutridos aplausos». Y añade más adelante «... el aparatoso y presuntuoso italiano Sedulio (que escribió entre 425 y 450) añadió a su *Carmen Paschale* un *Opus Paschale*...» en *Literatura europea y Edad Media latina*, edic. cit., I, 216. Esta referencia a Sedulio, al hablar de la poética bíblica, emerge por todas partes, como he dicho, y Carvallo, aficionado a mostrar su peregrina erudición, alude como fuente a Sigibersos, es decir, Sigiberto, como se le llama también. Leemos en el *Panegrico por la poesía* de Fernando de Vera y Mendoza: «La Biblia de los antiguos padres tiene un tomo, sólo de versos de diferentes santos, y se leen obras enteras en verso griego y latino de s. Juan Damasceno, y en él escribieron muchas sagradas Juvenculo (*sic*), Venancio, Licencio, Sedulio, Prudencio y Tertuliano» (TPMB, 197). Y se cita como una de las fuentes el *Chronicon*, vol. 7 de Sigiberto, que es de donde lo sacó Carvallo, directa o indirectamente a través de algún compendio. Un buen resumen sobre la importancia de Juvenco y bibliografía pertinente se encontrará en Johannes Quasten, *Patrologia* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1986) vol. 3, 314. Este tercer volumen está preparado por un equipo de expertos bajo la dirección de Angelo Di Berardino. Allí en pág. 315 leemos que las «ideas de Juvenco son muy importantes desde el punto de vista de la historia literaria. Los poetas antiguos son objeto de gran admiración, y de ellos sólo la mitología es repudiada».

en verso elegantísimo comprender la oración del Pater noster. ¿Y qué dejó que no tratase Marco Hierónimo Vida, obispo de Alva?. ¿Y qué diré del elegante verso en que Arator traslada los *Actos de los Apóstoles*?, y ¿qué alabanza merece la sacra y divina poesía de Celio Juvenco, nuestro español, que con tanta verdad, propiedad y elegancia escribió en verso hexámetro los cuatro sanctos Evangelios, que dice dél San Hierónimo, *De viris illustribus*, que casi los trasladó al pie de la letra y que en el propio verso escribió algunas cosas del sacramento de la penitencia y de la orden?. Y escribiendo *ad Magnum urbis oratorum*, dice que no temió meter debajo de las leyes del verso la majestad evangélica. Y escribiendo sobre San Mateo, celebra aquel compendioso verso del propio Juvenco: *Aurum, tus, myrrham, regique hominique Deoque dona ferunt*, en el cual verso se comprende la misteriosa doctrina de la adoración y oferta de los Reyes Magos al nuestro Bien, Cristo recién nacido, que como a rey le ofrecieron oro, como a hombre mortal mirra y como a Dios verdadero encienso. Y en estas partes refiere el propio San Hierónimo sus versos, y del mismo Juvenco dice Petrarca este admirable eulogio en sus Bucólicas, en la décima égloga:

*Mira loquar que supra fidem: sed carmina vidi,
Hic homini, pariterque Aquilae, bobis atque Leonis,
Hispanum nostra modulantem voce Iubencum*¹⁸⁷.

Maravilla diré, casi invencible,
un novillo español vi que cantaba,
en nuestra voz de hombre el canto
echaba de águila,
de buey, de león terrible.

Para entender estos versos, se ha de saber que los cuatro evangelistas fueron figurados por los cuatro animales, que vio Ezequiel, que eran un hombre, buey, león y águila, y según comúnmente se tiene, y en la exposición desta visión lo tiene así San Gregorio. Pues como Juvenco (que aunque es nombre propio interpretase *novillo* o *becerro*) cantó en sus versos, como dijimos, lo que todos los cuatro evangelistas figurados en los cuatro animales, y el verso era latino, por esto dijo el Petrarca que vio a Juvenco cantar en su lengua latina versos de hombre, de buey, de águila y león, de donde redundaba la gran gloria a nuestro Juvenco, el cual, pues debajo de la ley del verso comprendió

¹⁸⁷ Carvallo recorta en una viñeta especial al español Juvenco, aprovechando los elogios de San Jerónimo, nada menos que en tres lugares de su vasta producción. San Jerónimo se refiere a Juvenco en tres lugares específicos: *De viris illustribus* (84, *Patrologia Latina* de Migne, 23, 730); *Epistola 70 ad Magnum* (*Patro. Lat.*, 668) y en *Commentarius in Matheo* I, 2, 11 (*Patro. Lat.*, 7, 14). Y acto seguido utilizará otra gran autoridad: Petrarca. Se trata, en efecto, de la égloga X, versos 323-5 del *Bucolicum Carmen*.

la ley evangélica, no se podrá quejar nadie que diga que su disciplina se encierre en verso, y por comprendellas todas es dedicado el Poeta al Dios Apolo.

Carva. - Y a las Musas ¿por qué razón es dedicado?

Lect. - Por las mismas razones y si queréis otra os la diré, y es que a cada Musa se atribuye en particular alguna cosa, y parte de la poesía, como es a Erato, se atribuye la invención, y así se interpreta *inventio*. Y la disposición a Melpémone, que se interpreta *meditatio*, con que se adquiere la disposición. El fin de la Poesía que es deleitar y aprovechar, a la Musa Euterpe, que se interpreta *bene delectans*. A Talía, que se interpreta *capacitas*, se atribuye la comunidad que tiene la Poesía con las otras facultades por ser capaz de todas. A Tersifone, que quiere decir *delectam instructionem*, se atribuye la melodía y compostura de los versos. A Clío, que se interpreta *historia*, se le atribuyen las historias, donde tanta parte tiene la poesía, y la elección de la materia a Urania, que se interpreta *election*.

Carva. - Basta, señora, que ya estamos al cabo de todo, y en el epitome lo veréis.

Los Poetas por armas se tomaron
al Cisne, porque a Febo es dedicado,
a quien todas las ciencias aplicaron
y el Poeta le ha sido consagrado;
porque ningunas ciencias se inventaron
que en esta facultad no se han hallado:
historias, artes, leyes y doctrinas,
humanas, naturales y divinas.

Cómo se entiende ser los Poetas cristianos consagrados a Febo. #.XIII.

Zoilo. - Mucho me admira ver que quieras consagrar los verdaderos Poetas que, como tú dices, son muchos dellos profetas y santos que trataron de cosas altas y divinas, a un Dios fabuloso y vano, adorado por tal de la ciega gentilidad, hijo que fingen ser de un adúltero.

Lect. - No, porque son consagrados los Poetas a Febo o Apolo, que todo es uno, que es el sol material que nos alumbra, se debe entender que le reverencian y adoran como a Dios, que aunque es verdad que los gentiles sin lumbre de fe lo hicieron, con todo eso, ni sus Poetas ni los nuestros le fueron consagrados por esa razón, sino por las causas que dijimos antes. Y porque este planeta predomina sobre los que hacen leyes, fueros y allegamientos¹⁸⁸ de pueblos, y porque los prime-

¹⁸⁸ Leemos dos acepciones que encajan aquí en *Diccionario histórico de la lengua española*, vol. 1, pág. 508: «Reunión o concurso de personas o cosas allegadas. Antiguo: Acercamiento o unión».

ros que esto hicieron fueron los Poetas, por eso se dice que le están sujetos en cuanto a planeta, y no en cuanto a Dios, que en este particular al divino Sol de justicia, Cristo nuestro bien, deben los Poetas estar sujetos por todas las razones que dijimos, y no al sol material, pues no le conviene tanto lo que los gentiles le atribuyeron.

Carva. - Gran gusto sería, señora, para mí saber si hubo algún gentil que entendiese convenir a nuestro divino Apolo Cristo lo que atribuían al vano Apolo que adoraban.

Lect. - Al menos íbanlo rastreando con lumbre natural, sino es que ya con divino espíritu la Sibila Cumana, entre otras muchas cosas que de Cristo dijo, haya dicho aquel verso:

Casta fabe lucina, tuus iam regnat Apollo.

Favorecedme, luna, pues que solo reina ya por la tierra vuestro Apolo,

en donde se entiende por Apolo Cristo nuestro rey y redemptor, según lo dice Firmiano¹⁸⁹, aunque el Mantuano le haya traído a otro propó-

¹⁸⁹ Virgilio, *Bucólicas*, égloga IV, verso 10. Carvallo acaba de citar la última parte de unos versos famosísimos por su supuesto valor profético sobre el nacimiento de Cristo. Carvallo los supondrá ya conocidos por la mayoría de sus lectores. Vuelve, sin citarlos, a referirse a ellos en diálogo tercero, párrafo 23, al hablar del género *égloga* en general: ... «ha de haber sentido alegórico significando cosas altísimas, como el de las églogas de Virgilio, que algunos significan la venida de Cristo». Reproduzco, pues, completo el famoso pasaje profético: «Ultima Cumaei uenit iam carminis aetas;/ magnus ab integro saeculorum nascitur ordo./ iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,/ iam noua progenies caelo demittitur alto./ tu modo nascenti puero, quo ferrea primum/ desinet ac toto surget gens aurea mundo,/ casta faue Lucina: tuus iam regnat Apollo» (versos 4-10). Utilizo la edic., ya mencionada, de R. A. B. Mynors (Oxford, 1986), 10. He aquí la traducción de Fray Luis de León: «La postrimera edad de la Cumea,/ y la doncella virgen ya es llegada, / y torna el Reino de Saturno y Rhea. / Los siglos tornan de la edad dorada,/ de nuevo largos años nos envía/ el cielo, y nueva gente en sí engendrada. / Tú, luna casta, llena de alegría/ favorece, pues reina ya tu Apolo, / al niño que nació en aqueste día./» en Marcelino Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica* (Madrid: C.S.I.C., 1952), vol. IX, 255. Hay una extensa bibliografía sobre la recepción en el mundo cristiano de esta profecía que Virgilio pone en boca, al fin y al cabo, de la sibila Cumana. Valdrá la pena mencionar un libro antiguo, que tiene todavía validez, Domenico Comparetti, *Virgilio nel Medioevo* (Firenze, Seeber, 1895) 2 vols., 2ª edic. Véase vol. I, 129-38 y un trabajo reciente, St. Benko, «Virgil's Fourth Eclogue in Christian Interpretation» en *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* ed. por H. Tamborini y W. Haase (Berlin: W. de Gruyter, 1980), II, 646-705. El trabajo de Benko se encuentra en un volumen titulado *Principat* y se señala que es el vol. 31 (1 Teilband). El editor de este volumen es Wolfgang Haase.

sito en sus *Bucólicas*. Mirad pues si se debe consagrar a este divino Febo la poesía que abarca todas las disciplinas, como queda dicho, pues no sólo es dios de las ciencias, mas es la divina sabiduría del Padre eterno. A este divino Febo, pues, enderezaron los profetas sus cánticos y versos; a éste dirigieron los suyos las Sibilas; a éste consagraron sus himnos los sanctos; a éste aludieron los versos de muchos Poetas antiguos; éste es, al fin, el verdadero Apolo engendrado eternamente del Padre, y procediendo del Padre, y Hijo, el Espíritu Sancto, siendo todo un solo Dios verdadero, como el rayo es engendrado del sol, y de uno y otro la luz. Y así como el sol material fue visto dividido en dos la noche de Navidad en España en tres soles, que después se volvieron ayuntar en uno, según cuenta D. Juan Orozco¹⁹⁰, lib. 2. cap. 28., atestiguando con Prasio, y lo refiere Silvestro en su *Avrea Rosa*, tract. 2. pág. 33. littera R., *sermo Natalitatis*, trayendo a sancto Tomás. En este divino Sol, Cristo, hay divinidad, alma, cuerpo en un supuesto. Y como del fingido Apolo cuentan que venció y mató la horrenda serpiente pitón, nuestro verdadero Febo venció en el árbol de la Cruz el cruel dragón que espantaba el mundo y lo tenía tiranizado, que es el demonio entendido por la serpiente pitón, pues pitónicos se

Doy estos datos porque se hace difícil no confundirse con sólo la cita general. Sobre el profetismo de esta égloga se encontrará mucha más bibliografía en *Enciclopedia virgiliana* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984), I, 559. La cita de Firmiano se encuentra en *Divinae Institutiones*, VII, 24.

¹⁹⁰ Para Horozco y Covarrubias sigue ahora el *Libro de verdadera y falsa profecía*: «El haberse visto dos y tres lunas, es como lo de los soles que se forman como en espejos, o como se ven en el agua, habiendo en las nubes tal disposición que no deja por esto de ser maravillosa, y digna de consideración, y mas cuando se juntan con ella otros respetos; como fue en un día de Navidad según cuenta Prasio haberse visto tres soles, y que después se juntaban en uno. El sol partido en tres partes significó la cisma del Imperio, entre Federico Segundo, Filippo y Otón» (libro 2, cap. 28, 130). A este fenómeno se refiere también Silvestro da Prierio Mazzoloni en el lugar indicado por Carvallo. También Narcís Vinyoles en *Suma de todas las crónicas*, libro X, fol. 339v habla de la aparición de tres soles. Este fenómeno de la aparición de tres soles se recoge años más tarde como ocurrido también en Roma, el viernes de cuaresma, 11 de febrero de 1622, según se señala en una relación manuscrita que existe en la Academia de la Historia en Madrid (Papeles de jesuitas tomo 72, número 86: Noticia de un fenómeno que se vio en Roma, presentándose tres soles a un tiempo...). El prodigio de las apariciones de soles en el firmamento es un fenómeno del que habló también Cicerón. Leemos: «los dos soles que según oí a mi padre, se vieron en el consulado de Tuditano y Aquilio, en el mismo año en que se extinguió aquel otro sol de Publio el Africano». *La naturaleza de los dioses* en *Obras Completas* de Cicerón. Traducción del latín por M. Menéndez Pelayo (Madrid: Hernando, 1914), vol. 3, 57.

llaman los que con pacto del demonio adivinan. Este pues es el verdadero sol que fue divulgado en toda la tierra mediante la predicación de los doce apóstoles*, a guisa del material que por los doce signos del Zodíaco la rodea. Finja Ovidio que su Febo dé la vuelta al mundo en un coche de cuatro ruedas, que le tiran cuatro caballos, que nuestro divino Febo, sin ficción diremos da mil vueltas sobre las ruedas de los cuatro doctores, guiando y tirando este coche de la Iglesia, los cuatro animales que dijimos, hombre, buey, león y águila, que son los cuatro evangelistas sagrados. No tan propio es del sol el día del Domingo, aunque lo digan los astrólogos, cuanto lo es de nuestro divino sol, pues por antonomasia se dice dél: *Haec est dies quam fecit Dominus*, «este es el día que hizo el Señor», aunque todos los hizo parece que se reservó éste para sí. Y de *dominis* se* dice *dominica*, y por más que atribuyan a su material sol la noche del jueves, no le conviene tanto como a nuestro sol Cristo, pues por ella dijo el evangelista: *sciens Iesus quia venit hora eius*¹⁹¹, sabiendo Jesús que su hora era llegada. Y si al sol por ser planeta, que solo tiene luz sin recibirla de otro, y él la reparte con los más se llama sol, sol por la propria razón se puede llamar nuestro Redemptor, pues él es solo el que no tiene necesidad de luz ajena, antes la reparte y comunica con las almas. Por este divino sol se puede decir lo que el filósofo, el hombre y el sol engendran al hombre, pues el hombre engendra sólo el cuerpo, pero Dios críale el alma, partes de que ha de constar el hombre. Pintaron los gentiles a su Apolo, con un arco arrojando saetas, significando sus fogosos rayos, símbolo y pintura por cierto, más al propio de nuestro Apolo, que con el arco de la Cruz arroja saetas ardentísimas de divino amor, gracia y misericordia. Si al sol llaman los griegos Febo, que según Torentino¹⁹², *Dictionarium poeticum*, se interpreta puro, claro y limpio, mirad si viene mejor este nombre a Jesucristo, nuestro bien puro y limpio cordero sin mancha, y por ser el Cisne limpio y blanquísimo, será justo se le dedique juntamente con los Poetas y poesías que tratan cosas puras y limpias. Y así siempre que oyéredes decir que el Poeta, su arte y Cisne son consagrados a Apolo, entenderéis ser nuestro Redemptor, el cual con su divina luz destierre los nublados de la malicia de Zoilo, que aun me parece no está satisfecho. Recoge Carvalho lo dicho, que después le quedará lugar para lo que quisiere argüirme.

¹⁹¹ Encontramos estas alusiones a «venida su hora» en el evangelio de San Mateo, 26, 46.

¹⁹² En Hermanus Torrentinus, *Dictionarium poeticum* (Ludguni, 1532), encontramos bajo Phoebus: «is est, Apollo, filius Jovis et Latonae: et interpretatur Latine purus, et splendidus. unde ponitur pro sole». Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid. Hay varias ediciones distintas en la misma biblioteca. Carvalho vuelve a citar este autor en el Diálogo III, parágrafo XII sobre la sátira.

Aunque se dice a Febo dedicado
ser el Poeta verdaderamente,
debe ser a Cristo consagrado,
sol de justicia, claro y refulgente,
a quien lo que a este Febo han aplicado
parece ser más propio y conveniente,
porque no sólo es Dios de toda ciencia, mas es del Padre eterno la
sapiencia.

De la antigüedad de la Poesía y de sus primeros inventores. #.XIV.

Zoilo. - Muy antigua me parece que hacéis la poesía, y de serlo tanto debe estar ya rancida y caducar, como todas las demás cosas.

Lect. - Es tan antigua que con dificultad se podrá averiguar quién la haya inventado, que Plinio escribiendo de las invenciones de cosas, confiesa no saberlo, sabré decir que en tiempo de Anco, cuarto rey que fue de Roma, estaba ya en italiano en buen punto la poesía, y tanto, que el propio Rey de ser Poeta y lo fue famoso, y fue en tiempo del excelente Museo¹⁹³, como se colige deste epigrama:

Ancus erat Romae quo Martius optimus aevo.
Musaeus Graecis floruit in artibus,*

Entre romanos Anco florecía,
y entre griegos Museo en Poesía¹⁹⁴.

Y bien antigua es también entre los españoles esta arte, pues entre ellos hubo tan famosos Poetas, como fueron Marcial y el famoso cordobés Séneca, y el excelente Lucano, su sobrino, y el lusitano Stella, con la hermosa poetisa Violentila, su mujer. Homero, cosa cierta es que estuvo en España, como lo refiere Florián de Ocampo¹⁹⁵, del cual se

¹⁹³ Aquí se refiere al poeta griego Museo, probablemente del siglo V, autor del poema *Hero y Leandro*. En unas líneas más adelante se encontrará otra alusión al mítico Museo, uno de los fundadores de la poesía y citará más tarde el testimonio de Suidas. Ya lo veremos. Con ocasión de este Museo poeta se menciona a Anco, que es uno de los legendarios reyes de Roma.

¹⁹⁴ No he conseguido identificar el autor de este epigrama.

¹⁹⁵ Leemos en Florián de Ocampo, al hablar del año 1030 antes de Cristo: «vino casi por estos días en España un gran poeta llamado Melesigenes, a quien después dijeron Homero, el más excelente y artificioso de cuantos poetas hubo jamás...»/ «... parece de sus escrituras haber quedado tan satisfecho de los bienes y fertilidad de España [...] que certificó por aquellas sus obras ser en el Andalucía los Campos Eliseos...» *Los cinco libros primeros de la Crónica general de España...* edic. citada, fol. 39. La noticia de que Homero estuvo en España está ya en Estrabón, por ejemplo en *Geografía*, libro 3, cap. 2, apartado 12 y cap. 4, apartado 4. No hay ninguna referencia a esta tradición en el libro

podría deprender esta facultad, cuando de antes no se supiera. Y pues España fue una de las partes que primero se poblaron, de creer sería de las que primero en todas las facultades floreciese, pues entre los hebreos, los cantos de David y mucho antes los de Moisés, como ya dijimos, lo declaran.

Zoilo. - Más antigua me parece que fue luego entre los hebreos que entre los griegos y romanos.

Lect. - Bien lo entiendo así, mas bien antigua es entre griegos y latinos, y mucho más de lo que se colige de la epigrama de Anco, que Tulio dice (*Tusc.*, I), que en el número de los sabios de Grecia entraban los Poetas, y Plinio, lib. 6, cap. 29¹⁹⁶, en el recuento que hace de los antiguos sabios, los pone en su número, y en el primero lugar al poeta Homero. Y Tulio, I *Tusculanae*, dice que en tiempo de Rómulo, fundador de Roma, fue más de veras en Italia acepta la poesía, de donde se colige que de antes de Italia se usaba¹⁹⁷. Plinio no sabe que tan antigua sea, mas dice que es probable que antes de Troya había Poetas, y tiene razón, que en tiempo de los jueces de Israel, que fue cuando Troya florecía, dice san Agustín¹⁹⁸ que hubo muchos poetas, a los

de Julio Pallí Bonet, *Homero en España* (Barcelona: Universidad de Barcelona, 1953) donde se señalan traducciones e influencias.

¹⁹⁶ En el libro 6, cap. 29 de *Historia Naturalis* no encuentro ninguna referencia al tema mencionado por Carvallo.

¹⁹⁷ Carvallo parece algo amazotado en la presentación de autoridades en este párrafo. De todas maneras la información que utiliza se encuentra en efecto en Cicerón, *Tusculanae* I, 3: «Nam cum apud Graecos antiquissimum e doctis genus sit poetarum, si quidem Homerus fuit et Hesiodus ante Romam conditam, Archilochus regnante Romulo, serius poetarum nos accepimus».

¹⁹⁸ San Agustín, en efecto, se refiere a este tema en *De civitate Dei*, libro 18, cap. 13, titulado: «Qualium fabularum figmenta exorta sint eo tempore, quo Hebraeis Iudices praeesse coeperunt». Allí hace una enumeración de varias fábulas poéticas: Minotauro, Centauro, Gorgone, Pegaso, Anfión, Dédalo, Esfinge, etc. y añade «Hae fabulae bellum ad usque Trojanum, ubi secundum librum Marcus Varro de Populi Romani gente finivit...» Cito por la ed. *Patrologia Latina* de Migne vol. 41, columna 570-1. Es una cita que prestigia la poesía por su antigüedad y por el ilustre testimonio de San Agustín. En España ya la usaban antes de Carvallo. He aquí una muestra de Juan Díaz Rengifo (1592): «S. Agustín en el tomo 5º de la *Ciudad de Dios* (lib. 18, cap. 14) afirma haber florecido muchos poetas en los tiempos de los jueces de Israel, a los cuales llamaban divinos porque trataban de Dios» (TPRM, 152). En realidad Rengifo (que no se caracteriza por la exactitud de sus referencias) mezcla el cap. 13 y el 14: en este último es donde emerge la equiparación de los poetas a los teólogos. Lo del tomo 5º, que me ha llevado de cabeza cuando intentaba verificar la cita, debe referirse al tomo de la edición manejada por Rengifo. Vera y Mendoza (1627) toma esta información, obviamente, a través de Rengifo ya que la utiliza con las mismísimas palabras (TPMB, 195).

cuales, por tratar de Dios, llamaban divinos. Y más antiguos que estos fueron Orfeo y Anfión*, a los cuales atribuye Horacio¹⁹⁹ la invención de la poesía, y lo mismo hace mosén Narcís²⁰⁰, añadiendo otros dos

¹⁹⁹ *Epistula ad Pisones*, versos 391-6: «Silvestres homines sacer interpretsque deorum/ caedibus et victu foedo deterruit Orpheus,/ dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones./ Dictus et Amphion, Thebanae conditor arcis,/ saxa movere sono testudinibus et prece blanda/ ducere quo vellet...» He aquí la traducción de Helena Valentí (Barcelona: Bosch, 1981), 59: «El sagrado Orfeo, intérprete de los dioses, apartó a los hombres primitivos del crimen y de la vida salvaje; por esto se dice de él que amansaba a los tigres y a los furiosos leones. Se cuenta que Anfión, el fundador de la fortaleza de Tebas, movía las piedras al son de la lira y con su dulce canto las conducía a su antojo». Carvallo, además de conocer, sin duda, el *Ars Poetica* horaciana directamente, se siente más seguro, desde el punto de vista religioso, cuando usa un particular pasaje si lo reproduce Badius Ascensius en su *Prenotamenta*. Y este es el caso aquí (fols. 3v-4r). Vuelve Carvallo, con más detalle, a referirse a estos famosos versos en Diálogo segundo, párrafo 1.

²⁰⁰ Narcís Vinyoles, *Suma de todas las crónicas del mundo*: «Museo dignísimo poeta fue con Orfeo y fue uno de los tres inventores de la poesía» (ob cit., libro tercero, fol. 52r) y «Lino Tebeo músico y poeta hijo de Mercurio y Medusa Urania mujer suya fue muy excelente como dice Eusebio [aquí tenemos, pues una de sus fuentes de información] en estos tiempos...» (ed. cit., libro tercero, fol. 14r). Por supuesto que Vinyoles (esta vez a través de Diodoro Sículo) dice también lindezas de Orfeo: «...teólogo y poeta por nación de Tracia fue por sus virtudes en estos tiempos mucho honrado. El cual como escribió Diodoro Sículo en el libro V de sus *Historias* avanzó a todos aquellos que son memoria de doctrina, melodía y poesía...» También Anfión es objeto de sus alabanzas, esta vez vía Plinio: «Anfión [...] fue en estos tiempos doctísimo. El cual según Plinio en el libro VII de *Natural Historia* fue el primero que halló la música y cantando versos con la vihuela edificó los muros de Tebas...» Además de Horacio, como hemos visto, y Virgilio, como veremos, y los diversos testimonios que ya han aparecido en las citas de Vinyoles, las alusiones a estos míticos fundadores de la poesía o primeros poetas aparecen por doquier, a veces con cierta reticencia como sería el caso de san Agustín, que en *De civitate Dei*, lib. 18, cap. 14: «...nec a fabuloso deorum suorum dedecore etiam ipsi se abstinere potuerunt Orpheus, Musaeus, Linus». Por supuesto que san Agustín bebe sobre todo en Marco Varrón. Precisamente en el cap. anterior, que cité en nota reciente, se había referido a varias fábulas, entre ellas Anfión «quod citharae suavitate lapides mulserit et attraxerit». Escojo otras dos voces responsables, entre muchas. Poliziano en su *Nutricia* (Salamanca: Andreas a Portinariis, 1554), 15-16 afirma: «In varios duxere modos: nec fabula mendax/ Parrhasio lapides mouisse. Amphiona plectro,/ Orpheos at que lyram curua de valle secutas/ in caput isse retro liquido pede fluminis undas [...]». Esta edición lleva notas de Sánchez de las Brozas, tan admirado y conocido de Carvallo, como ya sabemos. Alfonso de Mendoza en *Quaestiones Quodlibeticae* (Salamanca: Petrus Lassus,

inventores: Museo y Lino. A Orfeo en buen nombre le tuvo Virgilio cuando dijo:

*Non me carminibus vincet nec traciis Orpheus*²⁰¹.

No daré la ventaja al tracio Orfeo.

Y de Museo dijo el propio Virgilio, 6. *Aeneida*, aquel ilustre eulogio:

*Museus ante omne medium nam plurima turba,
Hunc habet atque humeris extantem suscipit altis*²⁰².

Ante todos Museo en todo estaba,
y en hombros de los más se sustentaba.

Este Museo no es el de quien arriba dijimos, sino muy más antiguo, que tres Museos refiere Suida²⁰³ que hubo. Para entender bien

1598), 259: «Fabulae sunt et poetarum commenta de Amphione et Orpheo, quod lyrae sono sylvas et saxa mouerint, fluuios decurrentes continuerint, ferase domuerint [...]». Las alusiones a estos poetas míticos forman parte en la cultura literaria de un hecho reconocido como histórico y por eso se encuentran entre la información que suministran las misceláneas. Además de Badius Ascensius cito como ejemplo B. Cassaneus, *Catalogus Gloriarum Mundi* (Venetii: Apud Haeredes Vincentij Valgrisi, 1576), fol. 207v. En la teoría poética italiana y española emergen continuamente como puede comprobarse consultando los índices de B. Weinberg en las obras citadas y en mis dos volúmenes de teoría poética a los que remito muy a menudo. Sobre Orfeo ofrece M. I. López Santuñana en su ed. cit. de *El Pasajero de Suárez de Figueroa*, I, 169 datos contenidos en varias fuentes de erudición. Y no olvidemos el bello libro de Pablo Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española* (Madrid: C.S.I.C., 1948). He aquí la actitud científica actual. Leemos en C. M. Bowra, *Historia de la literatura griega* (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), trad. de A. Reyes, 12 reimpresión, pág. 15: «Los griegos atribuían a Orfeo, a Lino y a Museo los primeros intentos de canto, pero ni la Antigüedad conoció sus obras ni la existencia de tales personajes es cosa demostrada».

²⁰¹ *Bucólicas*, égloga IV, verso 55.

²⁰² *Eneida* VI, versos 667-8. En el texto de la ed. cit. de Mynors (Oxford, 1986) hay alguna pequeña diferencia respecto a la cita de Carvallo, por lo que la reproduzco aquí: «Musaem antes omnis (medium nam plurima turba/ hunc habet atque umeris extantem suspicit altis)».

²⁰³ *Suida Historica, Caeteraque omnia quae ulla ex parte ad cognitionem rerum spectant* (Basileae: Ex officina Heruag. per Evsebivm Episcop., 1581), columna 602: «Musaevs Eleusinius, Atheniensis, Antiphemi filius, Ecphanti nepos, Cercyonis pronepos, quem debellavit Theseus, et Helenae uxoris eius: Orphei discipuliis, ac potius illo antiquior: uersus heroici scriptor; floruit sub altero Cecrope. Scripsit praecepta ad Eumolpum filium uersibus 4000, et alia plurima. Musaeus Thebanus, Thamyrae filius, Philammonis nepos, poeta lyricus, fuit diu ante bellum Troianum. Scripsit carmina et cantica. Musaeus Epheusius, uersificator et ipse ex Pergamenis circulis. Scripsit Perseidos lib. 10, et

aquellos versos se ha de saber que Virgilio fue antes refiriendo los inventores de cosas, y después dice que Museo estaba ante todos ellos, y la muchedumbre de los más lo tenían en medio sustentado sobre sus altos hombros, de lo cual se colige que Virgilio tuvo a este Museo por inventor de la poesía, pues le cuenta entre los inventores. Y en decir que estaba ante todos y sobre los hombros de los más fue querer dar excelencia a éste por inventar facultad tan alta sobre todos los otros inventores. Y bien pudo ser que éstos fuesen de los primeros que diesen reglas y preceptos desta facultad, pero de que antes había versos no se puede negar, porque primero fueron Apolo y Mercurio, que enseñaron la música, y la música se vino a concertar con la melodía del canto, y lo que cantasen claro está que serían versos, en los cuales procuraría también señalarse Apolo, que no ayuda a creer esto poco el ver que se le dedica esta facultad.

Zoilo. - Muy antigua por cierto haces la poesía, mas con todo eso no excede a la filosofía, pues primero que Apolo hubo muchos filósofos, y primero floreció en filosofía aquella gran sabia Minerva, que por serlo tanto fue adorada por diosa de la ciencia.

Lect. - Pues mucho primero que la filosofía fue la poesía, y si se hace duro de creerla, por razones, autoridad y ejemplo te lo quiero probar²⁰⁴.

Zoilo. - Sin eso a pocas cosas suelo dar crédito.

Lect. - La razón es que como las artes procedieron de la naturaleza, la cual con más vehemencia inclina ésta que a las demás, pues las otras con estudio y ésta con natural inclinación se alcanza, de aquí se sigue que guiados los hombres con su natural instinto han dado primero con esta arte que con otra. Y así Estrabón²⁰⁵, lib. I, tiene en esto autoridad, dice: *Poetae prima sapientia fuit*, «Del poeta fue la primera sabiduría». Y Tulio, *Tusculanae* I, dice con ser filósofo que los primeros

de eumene et Attalo». Ejemplar de IU. (con esta sigla voy a designar en el futuro a la Universidad de Illinois). Se trata de una de las muchas ediciones que existen de este libro, muy popular como obra de consulta. Vemos, pues, que Suidas (aunque, al parecer, no es una persona sino el nombre con que se conoce la obra), habla de tres poetas griegos llamados Museo. Uno es ateniense, poeta heroico, el otro lírico, de Tebas, muy anterior a la guerra de Troya, y el último de Éfeso, versificador del círculo de Pérgamo. El nombre Suida significa *fortaleza* y se aplicó a este importante diccionario bizantino y miscelánea informativa del siglo X. Ya Fernando de Herrera había utilizado a Suidas al escribir sobre el origen de la poesía mélica (TPRM, 116). Para un buen resumen divulgativo y bibliografía pertinente véase Joseph R. Strayer, ed. *Dictionary of the Middle Ages* (New York: Charles Scribner's Sons, 1989) vol. 12, 501-2.

²⁰⁴ Aquí está siguiendo, básicamente, los consejos de Quintiliano a los que Carvallo remitió explícitamente en el párrafo 3, de este mismo diálogo. Véase la nota redactada allí.

²⁰⁵ Carvallo ha estado aludiendo a los orígenes y primeros fundadores de la poesía practicando los consejos de Quintiliano que recomienda, al tratar un

filósofos eran Poetas. Y si por ser gentiles contigo tanta autoridad no tienen, dígalo Lactancio Firmiano, que tiene tanta como es notorio, el cual, en el libro 5 que hace *De Divinis institutionibus*, dice: *Nunc de iustitia, &c. Quam non modo Philosophi quaesierunt, sed Poeta quoque qui priores multo fuerunt*²⁰⁶. «Ahora (quiere decir) tratemos de la justicia, &c. La cual no sólo procuraron los filósofos, pero también los Poetas, que fueron mucho primeros». Y si la razón y las autoridades

tema, mencionar razones, tradición, autoridad y *antigüedad*. Después de las alusiones a los antiquísimos Museo, Orfeo Anfión y Lino, respaldados con las autoridades de Horacio y Virgilio, ha mencionado, en este típico sincretismo pagano-cristiano del momento, a Apolo y Minerva y al hecho de que la poesía es más antigua que la filosofía. En ambos casos se trata de lugares comunes en las defensas de la poesía. Y ahora se cita un texto de Estrabón (64 a. J.C.-24 d. J.C.) geógrafo griego de Amasia en Pontus, autor de una famosa *Geografía* en 17 libros. En el libro I, que tiene un carácter general, y es el más citado en estos casos, se encuentra (I,3) una frase acogida con entusiasmo por los traductores italianos y españoles (basta consultar en los índices de B. Weinberg a sus *Trattati...* y en los míos a TPRM y TPMB). Carvallo la ha encontrado en muchos lugares y ciertamente en los libros de varia erudición que sabemos que conoce. Uno es su favorito Badius Ascensius. Leemos en los ya citados *Prenotamenta*, fol. 4v, hacia el final del cap. 1: «Apollo qui interpretatur qui solus est secundum Chrysipum: ut apud Macrobius etiam videre licet: erat musicus et poeta haec hactenus. Si ergo ut Strabo in primo dicit poetica prima sapienda fuit. et ait in primo tusculanorum Cicero dicit. Primi philosophi poetae erant. Item si ut Augustinus atestatur. et Flaccus nunc dicit». He traído, además de la cita a Estrabón otras autoridades que ya hemos visto, que, obviamente formaban parte de la información de Carvallo. La otra fuente posible o concomitante es Pedro Gregorio, *Sintaxis Artis Mirabilis* ed. cit., págs. 342-3, libro que Carvallo ha citado al final del parágrafo 1 de este diálogo (véase la nota redactada entonces). Para un resumen de la comparación entre poesía y filosofía, con testimonios españoles de la cita de Estrabón véase mi larga nota sobre este asunto en TPMB, 13. Por supuesto que todo ello está relacionado también con la cita a Tiro Máximo, que ya hemos visto, quien afirmaba que la poesía era una «antigua filosofía».

²⁰⁶ Carvallo ha citado varias veces a Lactancio, casi siempre de segunda mano, a través de Badius Ascensius, como ya he señalado en las notas. Esta vez parece acudir directamente a Lactancio (ca. 250-después de 317), escritor de gran prestigio al que san Jerónimo había incluido en *De viris illustribus*, 80. Era, sobre todo, un compilador, que conoce bien y asimila a los clásicos a los que presentaba en forma clara. Algunos le llaman el Cicerón cristiano. Su obra más importante es *Divinae Institutiones*, en siete libros. Y esta es la única obra que cita Carvallo. Lactancio usa muchísimo a Cicerón y a Virgilio. Ya hemos visto que interpreta el valor profético de la venida de Cristo en la égloga IV de Virgilio. Ya en el siglo XV se hicieron catorce ediciones de sus obras completas. Para un panorama general y bibliografía véase el varias veces citado *Patro-*

no te bastan, baste el ejemplo, y es que Zoroastes, según Florián²⁰⁷ fue Can, hijo de Noé, fue Poeta, como queda dicho, y no hay duda, sino que lo dependiese de su padre.

Zoilo. - Paso²⁰⁸, no digas más, que tienes talle de hacer Poeta a nuestro primero padre Adam²⁰⁹.

Lect. - Y no mentiría en ello, pues es cierto que tuvo esta arte

logía, de Johannes Quasten, vol. 1, 685-702. El texto que trae, y traduce Carvallo, está en el libro V, principio de cap. 5. Lo reproduzco en su integridad ya que Carvallo ha hecho un salto en la cita: «Nunc reddenda est de iustitia proposita disputatio. Quae aut ipsa est summa virtus aut fons est ipse virtutis; quam non modo philosophi quaesierunt, sed poetae quoque, qui priores multo fuerunt et ante natum philosophiae nomen pro sapientibus habebantur».

²⁰⁷ No he encontrado en Florián de Ocampo esta identificación de Can, hijo de Noé, con Zoroastes. En los *Cinco libros primeros de la Crónica general de España*, ed. cit., fol. 7r, se refiere en el primer libro a Noé y a sus tres hijos: «El uno dellos, que fue primogénito, hubo nombre Sem, y el mediano Cham, y el más pequeño Iapheto». Carvallo pudo leer esta identificación en otros lugares ya que estas noticias peregrinas, con ciertas variantes, circulaban a través de variadas fantásticas fuentes. Encontramos en las *Actas de los nocturnos de 1594* en su *Discurso en alabanza de la poesía...* de Gaspar de Aguilar: «Hubo un nieto [nótese que aquí ya no es hijo sino nieto] de Noé, llamado Soroastes, el cual, según dice Ermipo [filósofo griego de Esmirna, de hacia 200 a. J.C.], compuso cien vil versos...» (Valencia: Alfons el Magnànim, 1988), vol. 1, 315. Carvallo ya se ha referido a Zoroastes, en el parágrafo 12 de este mismo diálogo, cuando presenta la antigüedad de la poesía y a sus legendarios primeros poetas: «La filosofía que los antiguos por su teología tenían Zoroastes la enseñó en verso, Orfeo y otros infinitos lo propio...». A Zoroastes se le supone legendario fundador de la religión de los mago persas y escribe el libro *Avesta*. Se le conoce también por Soroastes, Zoroastro y Nietsche lo hizo famoso con el nombre de Zaratustra. Carvallo, espíritu crédulo, ha echado mano en este último parágrafo del fantasioso Florián de Ocampo, al que ya no volverá a citar en esta obra, pero sí en su obra posterior (el manuscrito es de 1613) *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*. Florián de Ocampo (1495-1558), había nacido en Zamora y llegó a ser canónigo de esta catedral. En 1539 fue nombrado cronista de Carlos V. Todo ello, sobre todo su fondo eclesiástico, contribuirá a aumentar la asombrosa e ingenua credulidad de nuestro asturiano.

²⁰⁸ Covarrubias, *Tesoro...*: «Paso, no haga más, vale, aquietaos».

²⁰⁹ Hay muchos ejemplos en la teoría poética española, anteriores a Carvallo, que suponen a Adán el primer poeta. La teoría la explicará muy bien Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute, en *Disdocalia Multiplex* (Lyon, 1615), puesto que Adán tenía ciencia infusa y añade además, pintorescamente, que Adán es el autor del Salmo 92. Cita como testimonio de autoridad a Genebrardo, *Crónica*, 1,1. Véase mi nota en TPMB, 35. Se podrían añadir muchos otros ejemplos, como este de Rengifo, también anterior a Carvallo: «Lo cierto es que Adán tuvo arte poética infusa, y dél la aprenderían sus hijos» (TPRM, 152).

infusa como tuvo todas las otras, y con su culpa, como órgano desconcertado, perdió el concierto y armonía del lenguaje, el cual con la poética se imita y remeda.

Zoilo. - Ora no me espanto de que, como dije, caduque esta arte por ser tan vieja, y como a tal la tengan en tan poco en España.

Lect. - Eso será de los indoctos y que no entienden los Poetas, que los godos y vándalos, por ser bárbaros y no entender los Poetas, dice Despauterio²¹⁰, *ars versificatoria, fin., in praef.*, no los estimaban. Y lo mismo hacen los que ahora dellos murmuran diciendo lo que no entienden, queriendo enmendar lo que no saben, como bien dijo Tulio²¹¹ en su tercer libro de la *Oratoria*, (3, *Orat. mag.* 152).

Zoilo. - Habláis, señora, tan apasionadamente desta facultad que ya no me atrevo a contradeciros en nada.

Lect. - ¿Pues no diciendo nada más de lo que hombres doctos escribieron, te parece que hablo apasionadamente? Pues hágote saber que muy por la posta²¹² voy tratando de las excelencias desta arte, que más despacio lo tomó Aristóteles en dos libros que hace sólo en su loor. Y fue tan tenida entre los romanos esta facultad que estando el poeta Lucio Accio sentado en el coliseo de los otros sabios, pasando César se levantaron todos, y él estuvo quedo, y según dice Eusebio libro 7 y mosén Narcís²¹³ en sus *Crónicas*, no le fue atribuido a arrogancia, por ser el más digno de los Poetas. De donde se infiere ser muy conforme a razón dedicarse los Poetas a Febo y, por consiguiente, venirles muy bien el pintar el Cisne por armas. Y las más razones que

²¹⁰ Leemos en el prefacio de *Ars versificatoria*, ed. cit. de París, 1537, pág. 357: «Eo autem res tandem deuenit, vt reiectis doctissimorum monumentis, et omni elegantia proscripta, Gothi cum reliquis barbaris omnem Romanorum ordinem peruerterint: et barbaries totius orbis foedissima regina Latinitatem penitus pessunderit. Quod idcirco euenisse hariolari licet, quia Gothi plurimos Latinorum libros exussisse dicuntur: et Romani principes, tum omnes Gothi, Vandali, vel alij barbari fuerunt».

²¹¹ Cicerón, *De oratore*, II, 24: «Sed quoniam oppressi iam sumus opinionibus non modo vulgi verum etiam hominum leviter eruditorum, qui quae complecti tota nequeunt haec facilius divulsa et quasi descripta contrectant, et qui tanquam ab animo corpus sic a sentiis verba seiungunt, quorum sine interitu fieri neutrum potest». He aquí la traducción de Menéndez Pelayo: «Pero como estamos dominados por las falsas opiniones, no sólo del vulgo, sino de los hombres de liviana erudición que, no pudiendo comprenderlo todo, gustan de aprender las cosas separadas y sueltas, y que apartan las palabras de la sentencia como quien separa el alma del cuerpo, cual si el uno pudiera existir sin la otra, no abrazaré en mi discurso mas que lo que se me encarga» Cicerón, *Obras Completas*, (Madrid, Sucesores de Hernando, 1914), vol. 2, 177.

²¹² Es decir, muy de prisa.

²¹³ Leemos en N. Vinyoles, *Suma de todas las crónicas...* ed. cit. fol. 158r: «Lucio Accio escritor de tragedias fue excelente en estos tiempos según Euse-

para esto hay diremos mañana, siendo Dios servido, ayuntándonos en este puesto, que agora ya es tiempo de recogernos.

Carva. - Sea, señora, como lo ordenáis, que bien creo reposaré poco esta noche, revolviendo entre mí lo que nos habéis dicho de la nobleza, antigüedad y excelencia de la poesía, su materia y partes principales y las reglas para ello necesarias. Y porque lo que acabas de decir no se me vaya de la memoria, quiero hacer dello la abreviatura que de lo demás.

Es tan antigua nuestra poesía
que su primero autor no se ha sabido:
ser Museo, Virgilio pretendía,
otros a Febo la han atribuido;
antes de los filósofos la había;
de la natura al fin ha procedido,
y como las más artes, no se escusa
confesar que la tuvo Adam infusa.

Soli Deo Honor et Gloria²¹⁴.

bio el cual descendió de Mansino y Serano Cónsoles, y escribió muchas obras dinas. Deste Lucio fue llamado un lugar (*sic*) que está cerca de Pesaro Acciano, adonde él estuvo y siendo ya viejo y estando asentado en el colegio de los poetas pasando César no se quiso levantar ni hacerle reverencia pensando que él era más docto de todos los poetas y por esto también más digna persona que César». Lucio Accio nació en Pisauro en 170 a. C. La anécdota que Carvallo toma de Vinyoles está ya corrompida en su autenticidad y se ha sustituido o equivocado el nombre del escritor Julio César Estrabón con el del famoso Julio César. Leemos en E. J. Kenney y W. von Clausen, ed., *Literatura Latina* (Madrid: Gredos, 1989), 882: «Se sabía que Accio no se levantó para saludar al poeta senatorial Julio César Estrabón *in collegium poetarum uenienti*, una anécdota que se refiere al 95-87 a. C. (Valerio Máximo, 3, 7, 11)». Véase, pues, que la anécdota se encuentra en Valerio Máximo. En efecto, leemos en *Factorum et dictorum memorabilium libri* (Milano: TEA, 1993), 212: «Magno spatio divisus est a senatu ad poetam Accius transitus. Ceterum ut ab eo decentius ad externa transeamus, producat in medium. Is Iulio Caesari amplissimo ac florentissimo viro in collegium poetarum venienti numquam adsurrexit, non maiestatis eius inmemor, sed quod in comparatione communium studiorum aliquanto se superiorem esse confideret. Quapropter insolentiae crimine caruit, quia ibi voluminum, nos imaginum certamina exercebantur».

²¹⁴ Carvallo subraya con este lema su íntima religiosidad ya que dedica a Dios el primer diálogo. El lema vuelve a surgir al final del diálogo cuarto que representa, además, el final de toda la obra. Este lema *Soli Deo* lo recoge V.-J. Herrero Llorente, *Diccionario de expresiones y frases latinas* (Madrid: Gredos, 1985), 23, 1-2, núm. 7190: «'Para Dios solamente', 'solamente a Dios'. De ahí el nombre de 'solideo' que se da a un casquete de seda u otra tela ligera con que se cubrían la tonsura los eclesiásticos y que solamente se quitaban ante el sagrario».

RAFFAELE SIRRI

LETTURA DELLE RICORDANZE DEL LEOPARDI*

Il canto *Le Ricordanze* non presenta problemi di ecdotica, di datazione, di collocazione, di interpretazione. Collocato dall'autore al n. XXII nella edizione Starita (1835), fra *A Silvia* e il *Canto notturno*, aveva questa stessa posizione, a parte la diversa numerazione, nella edizione fiorentina (1831). La data di composizione, 26 agosto - 12 settembre 1829, a Recanati, è chiaramente segnata nel manoscritto napoletano. Le varianti, dalla prima redazione manoscritta a quella corretta di mano del poeta su una copia dell'edizione Starita, non sono molte e tutte chiarissime. L'occasione è ben nota: rifluire dei ricordi, riavvertiti col cuore di una volta durante l'ultimo soggiorno a Recanati, dove il poeta era ritornato, accompagnato dal Gioberti, il 26 novembre del 1828; ripresa di un motivo che da almeno un quindicennio covava nel suo animo, il motivo della ricordanza, reso ora più trepido dalla meraviglia di risentirlo come saliente voce di poesia dopo il silenzio che, tolte le sporadiche intonazioni di *Alla sua donna*, 1823, e dell'*Epistola al conte Carlo Pepoli*, 1826, era durato dal '22 fino al '28, cioè fino al canto *A Silvia*. Ed è ben nota la letteratura interna (interna, voglio dire, al *corpus* delle opere del Leopardi) come complesso ragionato di riferimenti biografici e meditativi, che è stata enucleata e discussa dagli studiosi con esemplare puntualità ed acribia critica. Restano i problemi di valutazione, o diciamo meglio, di lettura.

Apparendo per la prima volta nella edizione fiorentina (1831) col titolo *Le Ricordanze*, provocò un piccolo mutamento di titoli. L'idillio *La ricordanza*, che dopo qualche oscillazione

* Il testo di questa lettura ripropone, con modifiche e qualche adattamento, i temi di una conversazione tenuta all'Università di Bari il 19 gennaio 1994 e all'Accademia Cosentina il 28 dicembre dello stesso anno.

era arrivato con questo titolo alla stampa bolognese, 1826, divenne definitivamente *Alla luna*, evitando il doppione *La ricordanza/Le ricordanze*. Il transito dal singolare *La Ricordanza* dell'idillio al plurale *Le Ricordanze* di questo canto è correlativo alla natura di quest'ultimo, che si snoda inanellando le sequenze dei ritorni della memoria in lunghe sequenze di movimenti lirici ed elegiaci. Si tratta non di un fatto casuale ed occasionale, ovviamente, ma di una scelta di poetica che era venuta maturando.

Su questa scelta, sulla sua qualificazione e quantificazione, si è misurata a più riprese la lettura critica delle *Ricordanze*, che, si può dire, sostanzialmente, tenendo conto di un inevitabile tasso di generalizzazione, attraversa tre fasi o livelli di interpretazione.

Alfredo Straccali, nel 1892, nel suo commento ai *Canti* per la «Biblioteca scolastica di classici italiani» diretta dal Carducci, cioè per una collana che gli imponeva il massimo della cautela e della chiarezza, data la destinazione, e data, anche, la qualità del direttore, uscì in un giudizio che si suole ripetere con frequenza per il suo valore emblematico di tempo e di indirizzo: «Il canto *A Silvia* e *Le Ricordanze* sono i capolavori della lirica leopardiana; e però dei più alti e perfetti concepimenti di tutta la nostra lirica» (p. 169, nota di apertura). Non è giudizio impressionistico. L'analitico dell'apparato esegetico e critico spiegato nel commento di ciascun canto, secondo la lezione che gli veniva dal D'Ancona e soprattutto dal Carducci, maestro dell'arte del commento, lo mette a riparo da questi sospetti. Tuttavia si sono voluti vedere nel suo giudizio filamenti di poetica romantica, una malcelata predilezione per il puro, l'ingenuo, l'incontaminato, per la liricità che brucia l'intellettualistico della riflessione senza lasciare residui di sorta: un'istanza romantica, insomma, sopravvissuta all'esercizio severo di storiografia e filologia. La metodologia critica del Carducci, maestro insuperato nel campo dell'interpretazione testuale, si giovava, come di una sorta di infallibile uscita di sicurezza, del suo gusto finissimo, sostenuto da una formidabile preparazione retorica. Uno studioso onesto e ben dotato come lo Straccali, che però non dispone delle risorse apollinee del Maestro, poteva cadere in eccessi; al limite dell'apodittico.

Certo è che se il primato attribuito dallo Straccali alle

Ricordanze è sintesi significativa di tendenze critiche dell'ultimo Ottocento, gli studiosi di primo Novecento si sono impegnati subito a rettificare gli sbalzi irrelati di una critica non sostenuta da una estetica sistematica. Ma avviene un fatto che potrebbe anche apparire atipico, se guardato con occhio ingenuo, mentre invece ha tutti i crismi della tipicità logica. Avviene che il rinnovatore del pensiero estetico del Novecento, che nella prima metà di questo secolo ha condizionato la critica letteraria, Benedetto Croce, pubblica nel 1922, nella sua rivista «*La Critica*» (XX, pp. 193-104) e poi nel volume *Poesia e non poesia* (Laterza, Bari) dell'anno successivo, un saggio limitativo e selettivo su Leopardi. Chi conosce bene il pensiero crociano non si meraviglia affatto del dispositivo critico di quel saggio, dei *distinguo* in esso contenuti e discussi con la ben nota, spietata chiarezza. Se mai si meraviglia che gli sia uscito così tardi, nel 1922, invece che almeno dieci, quindici anni prima. Si tratta infatti dell'applicazione rigorosa e prevedibile — ma anche molto riguardosa — di un sistema estetico e critico all'opera di un poeta riconosciuto grande e grandissimo, ma non immune, come non lo era stato neppure Dante, da deviazioni e abbassamenti dell'andatura lirica. Il volume *La poesia di Dante* era uscito nel '21; il saggio sul Leopardi lo segue da presso, 1922, e tutt'e due, il libro e il saggio, suscitano un vespaio nel campo dei dantisti e nel campo dei leopardisti. Il problema era il medesimo: legittimità della distinzione fra struttura e poesia. Problema serio e inevitabile, venuto allo scoperto in termini filosofici, che i critici non potevano fingere di ignorare. Tanto più che lo stesso Leopardi, da altro punto di vista e su altro impianto dottrinale, in molte pagine dello *Zibaldone* aveva insistito sulla inconciliabilità di poesia e filosofia.

I leopardisti di primo Novecento, che riprendono lo studio del loro poeta servendosi di strumenti più aggiornati ed efficienti di quelli usati dai loro colleghi di vecchia scuola, ancora invischiati in scampoli di romanticismo, mettono mano ad un lavoro di puntuale e sottile storicizzazione dell'opera del loro poeta, giovandosi, come non era stato possibile fare prima, di una consultazione più agevole dello *Zibaldone* (stampato per la prima volta a cura di una commissione presieduta dal Carducci nel 1898-1900) e dei manoscritti. Si pensi al vantaggio che da

questa utilizzazione ricava lo Zumbini nei suoi due volumi di studi leopardiani. Entro questi limiti, giovandosi di lungo lavoro preparatorio, è loro possibile superare l'irrelato dei giudizi cosiddetti apollinei o di pura degustazione: entro certi limiti, perché un uso desultorio della rete a strascico di tipo impressionistico intriga anche loro. Ma intanto si trovano di fronte allo scoglio crociano, che è difficile aggirare e ancora più difficile a togliere di mezzo. Proprio sul tema della poesia nel canto *Le Ricordanze*, studiosi come Vossler, De Robertis, Citanna, Momi-gliano, Levi, Flora, Zottoli, attenuano la discriminazione crociana e qualcuno di loro fa dichiarazioni di ripudio del sistema stesso della discriminazione, ma sostanzialmente la confermano.

Giuseppe De Robertis scrive sulle *Ricordanze* una pagina di straordinario interesse:

... nel *Risorgimento*, per quanto composto, lavorato, scritto con una cura meticolosa e facile, il soggetto si frantuma in una serie di enumerazioni che la stessa forma metrica aggrava, contribuendo [...] a dare l'impressione che esse servano piuttosto a un disegno esterno, con sacrificio della loro stessa qualità e forza emotiva.

È il contrario vizio delle *Ricordanze*, dove la materia autobiografica è trattata con tanta insistenza da scadere costantemente in elegia. Si ha in questo canto una vicenda di parti descrittive, visionarie, e di lamentazioni affettuose, in sei strofe distinte, alterne, con l'ultima in forma di commiato. La scelta non sarebbe per nessuno difficile. Non vi fermate alla fine delle parti descrittive, dove l'accento ha già un che di forzoso e languido [...] ma guardate al modo come il poeta sa dar principio a quelle prime strofe, alla collocazione che abbellisce i ricordi personali e dà al discorso poetico improvvise risonanze e un saltuario albeggiamento di sogno; e poi confrontate con quanto c'è di passionato, pietoso e lento nelle strofe corrispondenti, che stanca perfino la commovente rievocazione di Nerina. (Introduz. ai *Canti*, Le Monnier, Firenze 1937).

Francesco Flora, pochi anni più tardi, nel 1937, attenuò di molto la discriminazione, senza per altro eliminarla:

Nel cerchio musicale del canto *Le Ricordanze* [...] perfino i versi men belli e polemici del secondo tempo contro il natio borgo selvaggio, perdono ogni violenza ed esprimono con quieta malinconia il dolore del poeta ingenuo. Con ciò non dico che sian belli. Ma [...] le parole anche dure del Leopardi hanno tal potenza trasfigurante di metafora, che perdono il loro terrestre senso polemico. (*Canti*, Mondadori, Milano 1937, nota introduttiva al commento del canto).

E Riccardo Bacchelli, poco meno che dieci anni dopo, sarà ancora più cauto:

[...] si avverte, nelle parole orgogliose e sdegnate (*sul natio borgo selvaggio*), la nota d'un accento di sofferenza e di pena umana, la confessione dello scoramento d'un'anima offesa, toccanti molto, e, così inseriti nel canto lirico contemplativo, in fondo umili, umilmente umani. (*Canti*, Garzanti, Milano 1945).

Sono argomentazioni suggestive che però non risolvono né il problema generale né quello specifico. Diciamo che, di là dalla eleganza interpretativa, non sono affatto convincenti. Uno studioso di formazione crociana e di chiara ascendenza gentiliana, Luigi Russo, compagno d'armi letterarie di Francesco Flora, ma più attento ai contenuti morali e alle forme letterarie di quei contenuti, nella introduzione a questo canto, dopo aver riportato la pagina del De Robertis che abbiamo trascritto poc'anzi, conclude dicendo:

E perché tutto questo nostro discorso non convalidi o incoraggi il vezzo stoncorio di questa pur mirabile poesia, ricorderemo che per tale componimento occorre invocare il canone della dialettica vicenda tra poesia e struttura, tra parti poetiche e parti prosastiche, tra momenti lirici e momenti descrittivi, e che tale avvicendamento non ha nulla di forzato e di astratto, ma l'uno costituisce come il fertile riposo e l'impulso del momento successivo, e in questo senso la composizione del canto non ha nulla di artificioso. (*Canti*, Sansoni, Firenze 1945).

Il nodo poesia-struttura ormai fa groppo e preme per una soluzione sul piano pratico dell'esercizio critico, non solo in quello della filosofia dell'arte, in cui si era quasi costantemente mantenuto finora. Nella nota del Russo, d'altra parte, si coglie il cedimento del primato lirico e la rinuncia alle pretese classificatorie. Nell'interpretazione letteraria, oggi dire lirico o dire elegiaco di un gruppo di versi non significa graduare ma semplicemente distinguere un tipo di dizione da un altro, come onestamente faceva la retorica antica e torna a fare la moderna. (Perché poi certi versi rimangano nella memoria ed altri no, perché e come alcuni si impongano per ineluttabile carattere di necessità ed altri no, forse è questione che qui non conviene muovere per non turbare l'apparenza di quiete raggiunta).

Piuttosto c'è da fare, con insistenza maggiore e più determinante di quella usata finora, una considerazione preliminare per questo come per altri canti del Leopardi. Mi è capitato poco tempo fa, seguendo i risentimenti leopardiani di Quasimodo nelle sue traduzioni dai lirici greci, di notare che se Quasimodo attraversa Leopardi per arrivare ai lirici greci, Leopardi ha attraversato i lirici greci per ritrovare i miti perduti, i grandi miti della poesia antica. L'imperituro dei versi del Leopardi, appunto, è nella riscoperta dei miti, nella riappropriazione di una poetica mossa dall'idea della poesia come mitopoièsi. Ma occorre fare qualche precisazione. Pietro Giordani, quando fece scrivere sulla lapide tombale del Leopardi che egli fu «scrittore di filosofia e di poesia altissimo, da paragonare soltanto coi greci», intendeva andare oltre l'enfasi commossa della lode; ed era nel giusto, lui che del classicismo del Leopardi aveva compreso la perfetta natura filosofica e retorica. Ma Salvatore Quasimodo aveva attribuito ai lirici greci una tensione di poesia liberatrice da ogni legame vitalistico o logico non risolto in purezza di intuizione fantastica, e aveva supposto che il loro modello si riproponesse alla nuova lirica attraverso la mediazione del Leopardi. Nella prefazione ai lirici greci del Quasimodo, Luciano Anceschi espresse una valutazione che è rivelatrice o, come dice Manara Valgimigli, traditrice: «Al centro della poetica spiritualità della Grecia stanno i grandi lirici, e per essi noi daremmo tutto Omero epico e narratore».

Ma proprio Leopardi lirico, Leopardi autore di *A Silvia* e delle *Ricordanze*, che l'Ottocento romantico e romanticheggiante ritenne capolavori di assoluta perfezione, è lontano da una compromissione di questo genere, lui che da una parte attribuiva al poeta la funzione del σοφιστής («il vero poeta /.../ e il vero filosofo /.../ non può essere nel genere suo né perfetto né grande, s'ei non partecipa più che mediocrementemente dell'altro genere, quanto all'ideale primitivo dell'ingegno, alla disposizione naturale, alla forza dell'immaginazione» (*Zib.* 3382, 8 sett. 1823), e dall'altra considerava lo stile elemento essenziale della poesia, tanto che di Orazio, un poeta che egli non stimava e non amava, diceva che era poeta lirico solo per lo stile, aggiungendo, a mo' di chiosa: «Ecco come lo stile, anche separato dalle cose, possa pur essere una cosa, e grande» (*Zib.* 2050, 4 nov. 1821).

La poesia del Leopardi ha rinnovato nella poesia italiana lo stupore lirico e religioso del mito: del mito come fatto centrale dell'esistenza umana, mimato con estrema semplicità di linguaggio, come nelle liriche di Alcmane, di Saffo, di Archiloco: la cosa, l'evento, il ripetitivo dell'evento, la religiosa mimesi in cui il soggetto si trasferisce nella cosa, nella sequenza degli eventi, nelle geometrie della rappresentazione. L'imperituro delle folgorazioni poetiche del Leopardi ha la sua ascendenza nella poesia greca, «tutta intessuta e ragionata nel mito», che ha nel mito il «fondamento solidamente compatto» di tutte le sue manifestazioni, dalle «sovrabbondanze formulari» alle «architetture a simmetria geometrica» (M. Valgimigli, *Poeti greci e lirici nuovi*, «Fiera letteraria» 30 maggio 1946). Ma occorre aggiungere che il Leopardi ripropone la concezione che era in Pindaro e in Teognide, della poesia come σοφία e del poeta come divulgatore di sapienza (anche in Eschilo il poeta è detto σοφιστής), per cui possono essere legittimamente temi del suo canto non solo l'intuitivo ma anche il discorsivo, il sentenzioso, il moralistico.

D'altra parte, e questo va detto riferendosi direttamente alle *Ricordanze*, proprio in virtù di queste ascendenze della poetica leopardiana, si ha che i suoi modi lirici si estrinsecano non come decantazione di un momento o di un evento ma come flusso in fieri, mimato nel suo ondeggiamento, non come esperienza compiuta ma come canto di una esperienza nel suo svilupparsi. Lo ha visto benissimo Mario Fubini, che nella introduzione ai *Canti*, fra l'altro, fa questa considerazione:

Si pensi ad una qualsiasi canzone petrarchesca, alla canzone *Di pensier in pensier*, ad esempio: il Petrarca che ci parla del perpetuo ondeggiamento dell'animo suo, non è il Petrarca che va errando di pensier in pensier, di monte in monte: il poeta che compone la canzone ha acquistato una compiuta conoscenza di sé medesimo, ha ordinato le sue diverse esperienze e può perciò contemplare e descrivere ad una ad una le proprie contraddizioni. Non così il Leopardi, il quale mira a far sensibile nel verso stesso l'ondeggiamento dell'animo, a render i sentimenti nel loro primo formarsi, nella loro successione. (*Canti*, Loescher, Torino 1964; ma era già nel *Canti*, UTET, Torino 1930).

Questo è tipico delle *Ricordanze*: un canto «che viene a comporsi a poco a poco, così come ad uno ad uno si fanno avvertire

nell'animo i diversi affetti», l'irrompere o il dipanarsi dei ricordi, il dilungarsi di pause contemplative o meditative.

Nel comporsi di una poesia come *Le Ricordanze*, nel susseguirsi dei movimenti che si ordinano in strofe, ci può stare anche il movimento polemico o sentenzioso; e secondo il dispositivo della poetica leopardiana è rischioso chiamarlo impoetico. Il rapporto fra momenti discorsivi e momenti lirici potrà anche considerarsi dialettico, per giustificare, ai fini della resa poetica, lo scarto degli uni sugli altri; ma fanno parte di un unico disegno di poetica; si snodano l'uno dall'altro non a cercare una unità esterna, ma muovendosi a estrinsecare l'unità interna che li ha concepiti. Si tratta di un disegno di poetica che è venuto maturando come processo di rinnovamento in contrasto con la cultura dell'età romantica.

Nel 1828, dunque, il Leopardi ha riscoperto a Pisa lo stupore del canto di una volta: «Dopo due anni ho fatto dei versi quest'Aprile; ma versi veramente all'antica, con quel mio cuore d'una volta», scriveva alla sorella Paolina, da Pisa, il 2 maggio 1828 (*Lettere*, ediz. Flora, p. 856), dopo aver composto il canto *A Silvia*. A Recanati, fra il 26 agosto e il 12 settembre 1829 il Leopardi riscopre per *Le Ricordanze*, per questo canto disteso e lungo, il metro che aveva adoperato per gli idilli, l'endecasillabo sciolto. Ma non è l'endecasillabo dell'*Infinito* né quello degli idilli vicini. Disponendosi in strofe lunghe e diseguali, secondo l'andamento dei pensieri, gli endecasillabi sciolti, senza sbalzi né risponderne interne di rima o di assonanza, secondano, diciamo che esprimono (*exprimere* da *expromere*), il fluire dei ricordi dal passato al presente, dal passato incantato al presente doloroso, rimanendo sostanzialmente nel passato come distacco dell'immaginazione, e trascorrendo continuamente dalla trascrizione lirica alla riflessione elegiaca. Il rimembrare lungo si estrinseca in contemplazione del passato e in riflessione del presente, senza mai staccarsi dal registro di fondo, cioè dal passato che riaffiora alla memoria come risonanza: conversazione, ragionamento poetico, contemplazione e riflessione. Dai temi che ritornano, fatti, eventi ed illusioni, «la contemplazione si allarga a tutta la sua vita, a tutto lo scenario in cui la passata si è svolta e l'attuale ancora si inquadra, sì che l'idillio assume la massima complessità e si adagia nella

maggior estensione finora raggiunta» (F. Figurelli, *G.L. poeta dell'idillio*, Laterza, Bari 1941, p. 115).

Gli endecasillabi sono costruiti secondo la tradizionale normativa metrica e prosodica, ma il loro canto fluisce senza che sia minimamente condizionato da accenti o cesure o battute a chiusura, né da richiami fonici a cadenza. La lettura è condizionata non dagli accenti né dalle inarcature metriche, ma dalla sintassi, dalle inarcature sintattiche, dalle arditezze di punteggiatura, di ortografia, di lessico che pure scorrono su registri di estrema semplicità.

Endecasillabi *a maggiore* o endecasillabi *a minore*, hanno tutti gli accenti che di prammatica dovrebbero avere: (3)-6-10, 4-8-10. È stato sottolineato, come artificio di rara efficacia, l'andamento anapestico dell'attacco della terza strofa: *Viene il vento recando il suon dell'ora*: anapestico nel primo emistichio, giambico nel secondo. Ma in verità l'accentazione anapestica, cioè di 3^a e 6^a come nel primo emistichio, è molto frequente negli endecasillabi *a maggiore*, che in questa, e non solo in questa poesia, pareggiano il conto con quelli *a minore*, ad accentazione tradizionale di 4^a, 8^a, 10^a. Nel verso leopardiano l'intonazione è data non dalla scansione accentativa ma dalle sequenze sintattiche, dagli abbrivi e dalle pause, dai silenzi nei quali il periodo si ordina, si frange o precipita. Se dicessimo che la sua è una metrica sintattica, non diremmo male, forse, avvertendo però che è difficile, per altro, trovare in Leopardi un verso che non sia in regola con le leggi metriche e prosodiche della tradizione più ortodossa, a significare che la rivoluzione da lui compiuta, anche in questo settore tecnico, è tanto incisiva quanto poco apparente.

Il canto *Le Ricordanze*, dunque, è organizzato in 7 strofe. In quelle in sede dispari prevarrebbe il tono lirico, in quelle in sede pari il tono elegiaco. In realtà non si ha un'alternanza dall'uno all'altro tono ma un transito lirico dalla effusione della memoria alla riflessione, implicito o esplicito nella stessa rappresentazione effusiva e commossa del ricordo; e nello stesso tempo si ha il riflusso verso la rappresentazione del caro immaginare per entro la stessa trama riflessiva o elegiaca della strofa.

Tutto sommato, sembra piuttosto artificiosa questa distinzione. Prendiamo la prima strofa. In essa troviamo l'imposta-

zione lirica e tematica del canto: *Vaghe stelle dell'Orsa*, e subito al v. 5 *di questo albergo ove abitai fanciullo*, e 6 *e delle gioie mie vidi la fine*. Al v. 7 si ha la ripresa: *Quante immagini un tempo ecc.*, ai vv. 25-27 *ignaro del mio fato e quante volte / Questa mia vita dolorosa e nuda / Volentier con la morte avrei cangiato*.

La strofa successiva, *Né mi diceva il cor che l'età verde / Sarei dannato a consumare in questo / Natio borgo selvaggio ecc.*, è sviluppo dei vv. 25 sgg. della prima: *ignaro del mio fato ecc.*, e implica l'espansione del tema impostato al v. 5: *Di questo albergo ove abitai fanciullo / E delle gioie mie vidi la fine*, con naturale trapasso dalla mestizia struggente all'asprezza combattiva.

Forse non è inopportuno a questo punto ricordare un dimenticato articolo di Attilio Momigliano, intitolato *La fuga di Leopardi*, del 1934 (ora in *Studi di poesia*, con presentazione di Luigi Russo, D'Anna, Firenze 1960, pp. 143-48), dove si interpreta il tentativo di fuga compiuto dal Leopardi nel 1819 in chiave eroico-alfieriana. Nelle lettere al Giordani in cui il Leopardi racconta il fatto e lo valuta, il Momigliano trova una intrepidezza simile a quella che vibrerà nei cuori dei congiurati del '21, e scopre chiari accenti alfieriani. Ma già in una lettera del Leopardi al Giordani del 21 marzo 1817 il Momigliano coglie espressioni fortemente alfieriane, che dimostrano come sulla formazione di lui, che aveva già esordito come poeta elegiaco, nessuno abbia potuto più dell'Alfieri. Nella lettera del 30 aprile successivo, che è considerata un capolavoro di letteratura epistolare, il Momigliano trova che l'eroismo alfieriano trapassa «per una nuova abbondanza interiore, in moti di tenerezza, di raccoglimenti estatici, in impeti di ammirazione per la bellezza appena intravista del mondo». E riferisce a sostegno alcuni passi di quella lettera del 30 aprile 1817: «Quel non avere un letterato con cui trattarsi, quel serbarsi tutti i pensieri per sé...», «Ora Iddio ha fatto tanto bello questo nostro mondo /.../ ed io di dieciott'anni potrò dire, in questa caverna vivrò e morirò dove son nato?».

Col caro immaginar era inevitabile che affiorassero all'anima anche i pensieri e le reazioni che avevano accompagnato l'inebriata visione del mondo: *arcani mondi, arcana felicità fin-*

gendo al viver mio. L'onda lirica che li rappresenta, quei momenti di stupore e di contemplazione (*vaghe stelle dell'Orsa; e la lucciola errava appo la siepe; il canto della rana rimota alla campagna; quel lontano mar, quei monti azzurri*), scorre entro risentimenti di consapevolezza del presente taciuti ma non eliminati, poeticamente fusi col caro immaginar, che altrimenti non avrebbe né il valore né il significato di poesia assoluta, definitiva, che ha; e che ha proprio perché non è solo un caro immaginar, un compiacimento di memoria, un indulgere quieto alla nostalgia.

Era inevitabile che il sereno e trepido rimemorare si incrinasse al tocco di un ritorno obbligato. Ma nel flusso elegiaco che accompagna e poi trascina con sé l'asprezza del ricordo della «caverna» in cui era dannato a vivere —

43 e intanto vola

Il caro tempo giovanil: più caro

45 Che la fama e l'allor, più che la pura

Luce del giorno, e lo spirar: ti perdo

Senza un diletto, inutilmente, in questo

Soggiorno disumano, intra gli affanni,

O dell'arida vita unico fiore.

— è preparata la ripresa dell'onda lirico-descrittiva e visionaria: *Viene il vento recando il suon dell'ora ecc.*

A *specimen* dell'artificio metrico e stilistico del Leopardi si noti come nella strofa seconda (*Né mi diceva il cor...*) i versi, come sempre in questo poeta, si sviluppano ritmicamente l'uno nell'altro, ad onda lunga, con cesura a metà (su accento di 4^a o di 6^a secondo che l'endecasillabo sia *a minore* o *a maggiore*):

Né mi diceva il cor che l'età verde

Sarei dannato

a consumare in questo

Natio borgo selvaggio

ecc. ecc.;

fino al v 37: *a persona giammai non ne fo segno*. Da questo verso in poi, che termina con una forte battuta d'arresto, si snodano cinque versi tutti a forte battuta finale:

38 Qui passo gli anni, abbandonato, occulto//
Senz'amor, senza vita; ed aspro a forza//

40 Tra lo stuol de' malevoli divengo://
Qui di pietà mi spoglio e di virtùdi, //
E sprezzator degli uomini mi rendo, //
Per la greggia ch'ho appresso:...

Il v 42, che potrebbe leggersi inarcandolo sul verso successivo:

E sprezzator degli uomini mi rendo,
Per la greggia ch'ho appresso...

è segnato da una virgola sintatticamente non necessaria, ma necessaria ritmicamente, a richiamare la battuta d'arresto in fine di verso. Se poi si vuol giustificare la virgola come espediente interpuntivo ed esplicativo per legare la frase causale *per la greggia ch'ho appresso* pariteticamente alle due coordinate *Qui di pietà mi spoglio e di virtùdi / E sprezzator degli uomini mi rendo*, si aggiunge un'altra ragione alla lettura del verso ad arcata unica.

Al v 43 si riprende il ritmo ad onda lunga interrotto al v 37, e si riprende innestando sul tema acre del ricordo giovanile la nota elegiaca:

42 E sprezzator degli uomini mi rendo,
43 Per la greggia ch'ho appresso: e intanto vola
Il caro tempo giovanil; più caro
Che la fama e l'allor...

che è ripresa della nota di fondo, continua, che correva nella prima strofa: 6 *e delle gioie mie vidi la fine*; 25 *ignaro del mio fato*...

La strofa terza, da questo punto di vista, non è affatto dissimile dalla prima, ma più scoperta: il pensiero del presente che sottentra al caro immaginar è dichiarato riflessivamente, non come impressione immediata. Ritorniamo alla prima strofa. Il v 6 *E delle gioie mie vidi la fine*, si innesta sul 5, *Di questo albergo ove abitai fanciullo*, dopo una lunga pausa:

Di questo albergo ove abitai fanciullo//
E delle gioie mie vidi la fine...

a interrompere il fluire della memoria nel passato richiamandolo al presente, non a sorpresa ma preparato da quel respiro di silenzio che s'interpone tra la fine del verso 5 e l'inizio del 6:

Di questo albergo ove abitai fanciullo//
E delle gioie mie vidi la fine.

E così, il v 25 *Ignaro del mio fato*, arriva a interrompere l'onda dei ricordi: 23-24 *arcani mondi, arcana/Felicità fingendo al viver mio!* — lunga pausa e ripresa con improvviso mutamento di timbro: *Ignaro del mio fato e quante volte ecc.*

In questa terza strofa invece la corrente lirica del rimemorare fluisce riflettendosi nella coscienza del presente e si esamina:

55 Qui non è cosa
Ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro
Non torni, e un dolce rimembrar non sorga.
Dolce per sé; ma con dolor sottentra
Il pensier del presente, un van desio

60 Del passato, ancor tristo, e il dire: io fui...

E ancora più fusi i due elementi, passato e presente, sono nei versi successivi della stessa strofa:

70 Rimbombano i sollazzi e le festose
Voci al tempo che l'acerbo, indegno
Mistero delle cose a noi si mostra
Pien di dolcezza.

A voler confortare, ove ce ne fosse bisogno, ma proprio non c'è, con prove documentali la tesi, per altro non contestata da nessuno, che il canto *Le Ricordanze* è sintesi dell'autobiografia che il poeta aveva varie volte tentato di scrivere e che ora finalmente scrive, vera storia di un'anima, è opportuno ritornare su quella lettera al Giordani del 30 aprile 1817 che abbiamo ricordato poc'anzi, e fermarci su queste considerazioni che il giovane poeta confessa all'illustre amico: «Del luogo dove s'è passata l'infanzia è bellissima e dolcissima cosa il ricordarsi. È un bellissimo dire, qui sei nato, qui ti vuole la provvidenza; dite

a un malato: se tu cerchi di guarire, la pigli con la provvidenza ...» (ed. Flora pp. 54-55) che seguono alla descrizione della sua solitudine ingrata in un paese ignobile.

A segnalare l'intertestualità tematica di passato e presente, di lirica evocazione o visionaria rappresentazione e meditazione elegiaca, vale l'individuazione della 4^a strofa come centro propulsore della poesia, o centro lirico, come preferiscono intendere alcuni: centro lirico nel bel mezzo di una effusione elegiaca.

La 4^a strofa, legata strettamente alla precedente, che aveva indulto alla rappresentazione evocativa della fanciullezza

53 Quando fanciullo, nella buia stanza
Per assidui terrori io vigilava ... --

introdotta da quella nota paesistica o piuttosto tema lirico

50 Viene il vento recando il suon dell'ora
Dalla torre del borgo --

si apre sintetizzando i temi dell'evocazione nel rimpianto:

77 O speranze, speranze; ameni inganni
Della mia prima età ...

e nella esplicitazione della sorgente perenne del suo canto:

78 Sempre parlando
Ritorno a voi, che per andar di tempo,
Per variar d'affetti e di pensieri,
Obliarvi non so.

Sono pensieri che si ripetono di canto in canto. Centro lirico (forse è preferibile dire tematico) di questa poesia e di altre. Le ricordiamo tutti, ad una ad una. Ma se sciogliessimo questi temi dalla perfetta dizione che li estrinseca, potremmo agevolmente dire che sono pensieri non comuni ma neppure eccezionali, che tutti pensano ed hanno pensato, indistintamente. Certo, è ovvio, questo si può dire per qualunque frase di poesia: sciolta dal verso, non esiste, vanisce. Ma io voglio dire

che il ripetersi di questo tema di poesia in poesia, il suo fluire attraverso varianti di situazione e di dizione, non toglie nulla alla suggestione di cui si ammanta e che esprime, ed ha sempre una sua perfetta autonomia, perché promana da un fondo morale di saldo spessore in cui il tema della contraddizione è tutt'uno con l'essenza stessa della vita, donde il drammatico nostro riflettere e sognare e vano protestare.

Una controprova: prendiamo la prima delle *Sepolcrali* e leggiamo i versi

38 Dileguarsi così quasi con sorta,
E cangiar con gli oscuri
40 Silenzi della tomba i dì futuri,
Questo se all'intelletto
Appar felice, invade
D'alta pietade ai più costanti il petto.

o quest'altri:

81 che se nel vero
Com'io per fermo estimo,
Il vivere è sventura,
Grazia il morir, chi però mai potrebbe,
85 Quel che pur si dovrebbe,
Desiar de' suoi cari il giorno estremo...

Il dramma del nostro pensare, il contraddittorio dibattersi dei nostri pensieri e sogni e sentimenti in una sorta di ferrea gabbia, sbocca di necessità nell'accettazione religiosa di questo rito di morte e di vita in perenne dissidio eppure in perenne e necessario durare ed essere. La forza sempre verde incombente del Vesuvio ignora il nostro pensare e irride il nostro protestare.

E tuttavia la società umana, in questa discordanza logica ed esistenziale, costruisce le sue leggi, i suoi riti, i suoi miti; il rito mortuario e il mito della giovinezza perenne, che nessuna forza logica può irridere o escludere. Da questo punto di vista le lunghe strofe della *Ginestra* non danno segnali di apertura verso approdi che la sorte avrebbe impedito poi di raggiungere, ma, al contrario, di conclusione severa e sofferta di un processo di poesia e di meditazione compiuto con spietata consapevolezza critica.

MARIA ROSARIA BIONDI

LEONARDO SCIASCIA: LA VERITÀ IN FONDO AL POZZO

Sono ormai passati cinque anni da quando, la mattina del 20 novembre dell'89, quel grande uomo di lettere e cultura che era Leonardo Sciascia si è spento nella sua casa palermitana di Viale Scaduto.

Quello che intendiamo fare con questo scritto è soprattutto offrire un omaggio alla memoria di questo scrittore e, nello stesso tempo, cogliere l'occasione per meditare ancora una volta sul messaggio umano e letterario che egli ci ha lasciato.

La figura di Sciascia, infatti, nonostante la sua eclettica attività di intellettuale, viene ricordata soprattutto come uomo di lettere e di cultura, insigne rappresentante dell'attività letteraria siciliana inserita nel più ampio contesto italiano.

La scelta letteraria di Sciascia è maturata infatti attraverso una profonda, pensosa riflessione su realtà, uomini, libri siciliani, costituendo una presenza un po' a sé rispetto alla massa temperie culturale italiana.

Pur restando sempre fedele a se stesso ed ai propri principi letterari ed umani, lo scrittore ha nondimeno provato un profondo interesse verso tutti quegli intellettuali che gli si mostravano congeniali. Deve essere stata senz'altro intensa la meditazione su due autori che testimoniavano della spinta neorealistica e del rigore morale nei confronti di una realtà in evoluzione: si tratta di Verga e di Pirandello¹.

¹ Per quanto riguarda Verga, Sciascia ha scritto numerosi saggi, tra cui ricordiamo: *Verga e la libertà*, scritto nel 1963 ed inserito nel 1970 ne *La corda pazzo* (insieme a Note pirandelliane del 1968); *Verga e la memoria e Verismo e fotografia*, contenuti in *Cruciverba; Masoch e Verga in Fatti diversi di storia letteraria e civile, Verga e il Risorgimento in Pirandello e la Sicilia*. In quest'ultimo saggio Sciascia vede Verga rappresentare una realtà sociale disperata in quanto delusa dalle aspettative risorgimentali; secondo lui, tuttavia, «Verga inconsapevolmente portava questo popolo nel flusso della storia: ponendolo, nella luce della poesia, come «problema storico» nella coscienza della nazione e dell'umanità» (Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia in Opere 1984-1989*, a cura di Claude Ambroise Bompiani, Milano 1991, p. 1146).

Su Pirandello Sciascia ha scritto due Note, contenute in *La corda pazzo* e in *Cruciverba*. Nel '53, inoltre, uscì il saggio *Pirandello e il Pirandellismo*, dove l'autore analizza la critica post-crociana su Pirandello.

Secondo Sciascia, Pirandello è stato inchiodato da Adriano Thigher (autore di *Voci del tempo*, Roma 1921; *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma 1923; *La scena e la vita*, Roma 1925) entro una visione troppo ristretta e rigida, che oppone manicheisticamente *vita e forma*.

L'intento di Sciascia, così, è quello di liberare Pirandello dalla visione libresco ed arti-

Ebbero inoltre un ruolo decisivo nella formazione del nostro scrittore anche l'italiano Brancati, suo professore di lettere nell'Istituto Magistrale², e moltissimi altri intellettuali di fama internazionale³.

Tuttavia, al di là degli interessi puramente letterari, ciò che qui vogliamo particolarmente sottolineare è il profondo coinvolgimento di Sciascia, uomo e letterario insieme, in una delle più gravi problematiche appartenenti non solo alla realtà siciliana ma, ora più che mai, all'intera società italiana: stiamo parlando di quella forma di delinquenza organizzata che viene chiamata *mafia*.

Sin dal primo libro che ha fatto conoscere Sciascia al suo pubblico, *Le parrocchie di Regalpetra* (1956)⁴, si può rintracciare, nella narrativa sciasciana, una strettissima relazione tra la violenza insista

ficiosa che di lui avevano critici come il Tigher, affermando che i personaggi di Pirandello non sono dei semplici fantocci nati da uno sforzo intellettualistico ma personaggi vivi, figli di una realtà storica viva, con una precisa localizzazione spaziale e temporale.

Su questa linea si muove anche un altro saggio scritto da Sciascia, cioè il citato *Pirandello e la Sicilia* del 1961, dove Sciascia tra l'altro matura il concetto di *sicilitudine*, fondamentale anche in rapporto alla definizione del fenomeno mafioso: «Un popolo, come un individuo, porta seco la sua maniera d'essere, cioè la sua costituzione; si può dire che, in un certo senso, esso non ne interrompe mai lo sviluppo, nel travaglio dei secoli, dalla sua origine alla sua fine, dalla culla alla tomba» (Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, op. cit., p. 1047).

² Del 1954 è il saggio *Ricordo di Brancati*, come pure *Il catanese Domenico Tempio*, comparso nella rivista «Letteratura», dove Sciascia analizza il tema erotico nell'amara commedia di costume di Brancati, considerandolo una valenza eterna nell'anima siciliana. Sciascia tornerà su quest'argomento anche in un altro saggio del 1970, *Don Giovanni a Catania* (ora in *La corda pazzo*).

Partendo dalla considerazione che i personaggi di Brancati «sono personaggi reali, ma di una realtà caotica, imprevedibile e folle che mai è riuscita a costituirsi in società» (*La corda pazzo*, in L. Sciascia, *Opere 1956-1971*, op. cit. p. 1123). Sciascia nell'intera sua opera sviluppa ulteriormente il discorso intrapreso da Brancati, facendo una minuta ricognizione della realtà siciliana, indagando con ugual passione personaggi, luoghi e cronache della propria isola.

³ Tra i personaggi non proprio isolani interessarono Sciascia soprattutto Savarese (autore di *Cronachetta siciliana dell'estate 1943* che offrì a Sciascia uno spunto per la stesura de *Le Parrocchie di Regalpetra*), i rondisti e Alberto Savinio. Non sono poi da dimenticare le letture di E.A. Poe e di Simenon, l'acuto giornalista belga creatore del commissario Maigret, fortunatissimo protagonista di numerosi gialli caratterizzati da un marcato interesse per le atmosfere ed i personaggi, piuttosto che, per la trama poliziesca in sé. Autori cari allo scrittore furono pure Stendhal, Manzoni, Gogol, Dostoevskij, Unamuno, Ortega, Gramsci, Lorca, Hemingway e Gobetti, ma si potrebbero citare molti altri nomi.

⁴ *Le parrocchie* è stato a buon ragione ritenuto da una parte della critica un testo-chiave per la comprensione di Sciascia o, volendo adoperare le parole di Walter Mauro, «una sorta di mappa spirituale» (W. Mauro, *Leonardo Sciascia*, La Nuova Italia, Ed., Firenze 1979, p. 28) dove sono racchiusi tutti i temi che lo scrittore svilupperà nelle opere successive.

L'affermazione di Mauro trova conferma nelle parole dello stesso Sciascia che, nella *Prefazione* all'edizione del 1967, afferma: «C'era nel libro un certo retroterra culturale che anche in mancanza d'altro sarebbe bastato a farmi scrivere altri libri. Tutti i miei libri in effetti ne fanno uno. Un libro sulla Sicilia che tocca i punti dolenti del passato o del presente e che viene ad articolarsi come la storia di una continua sconfitta della ragione e di coloro che nella sconfitta furono personalmente travolti e annientati» (L. Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra*, in *Opere 1956-1971*, op. cit. pp. 4-5).

in una società vessata quale quella siciliana, ed il discorso letterario messo in atto dallo scrittore.

Nato e vissuto in Sicilia, Sciascia ha mostrato di possedere un'acuta e dolorosa percezione degli squilibri e dei malesseri della propria terra natia, ma non solo: in lui questa particolare percezione è stata così profondamente interiorizzata da condizionare, in una maniera del tutto personale, il rapporto che lo scrittore aveva con la pratica della scrittura.

Osservando la dolorosa esistenza dei salinari, dei «carusi» (ovvero gli operai delle miniere come suo nonno paterno), degli affamati e laceri scolari cui egli insegnava, Sciascia ha maturato l'arcana concezione che la penna, la sua penna di scrittore, era il mezzo a lui più consono per intervenire su una realtà ingiusta⁵. Un riscontro di ciò lo troviamo nella *Prefazione* all'edizione del 1956 de *Le parrocchie*, dove lo scrittore dice: «Ho tentato di raccontare qualcosa della vita di un paese che amo, e spero di aver dato il senso di quanto lontana sia questa vita dalla libertà e dalla giustizia, cioè dalla ragione. La povera gente di questo paese ha una gran fede nella scrittura, dice — basta un colpo di penna — come dicesse — un colpo di spada — e crede che un colpo vibratile ed esatto della penna basti a ristabilire un diritto, a fugare l'ingiustizia e il sorpreso»⁶.

Partendo dalla considerazione che i segni linguistici sono *significanti* cui corrispondono i *significati* della realtà, ne consegue che, se la realtà è ingiusta e violenta, i segni linguistici diventano appunto espressione di questa realtà distorta: il progetto letterario di Sciascia nasce appunto dall'esigenza di ribaltare questa dialettica. Essendo uno scrittore ed operando necessariamente sui segni (le parole del linguaggio), egli manipolandoli, modificandone la funzione, plasma anche il reale di cui essi sono i referenti: i segni scritti non saranno più uno strumento di oppressione da parte dei «galantuomini», ma mezzo di denuncia, di lotta contro la miseria, le ingiustizie, la violenza stessa.

⁵ È interessante sottolineare che la visione che Sciascia aveva della realtà siciliana a lui contemporanea è fortemente condizionata dall'idea che la lotta, la violenza è parte integrante della vita stessa, e quindi della storia. È questa la conclusione cui giunge Claude Ambroise, quando afferma che in un testo come *Le parrocchie*, si distinguono due tipi di violenza: «una storico-naturale (grisiù della miniera) ed un'altra storica (la ferita di guerra)» (Claude Ambroise, *Invito alla lettura di Sciascia*, Mursia, Azzate (VA) 1990).

L'analisi storica diventa così uno strumento di focalizzazione attraverso il quale avviene la presa di coscienza della realtà: è per questo che alla storia «lo scrittore attribuisce capitale importanza fino a farla diventare manzonianamente una materia intangibile come forma estrema ed univoca di verità» (Walter Mauro, *Leonardo Sciascia*, op. cit., p. 28).

Il momento dell'autocoscienza si identifica anche con l'origine dello Stato italiano repubblicano e democratico all'indomani del crollo del fascismo. Così un dato costante dell'uomo Sciascia è l'inclinazione a porre in risalto il momento della fondazione, la regressione verso l'iniziale presa di coscienza. Tale tendenza riguarda sia la visione prettamente politica dello scrittore che un certo modo di concepire la propria ed altrui opera, come ad esempio nell'affermazione di vedere contenuti ne *Le parrocchie*, tutti i temi variamente trattati nei libri successivi (cfr. nota n°4).

⁶ L. Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra*, in *Opere 1956-1971*, op. cit., pp. 9-10.

E per Sciascia la mafia non è altro che la forma più subdola, e perciò stesso più corrosiva, di mistificazione, di ingiustizia sociale, di violenza verso gli uomini: è per intervenire contro di essa che lo scrittore utilizza lo strumento razionalizzante di una scrittura capace di scandagliare il presente ed il passato, o meglio il presente attraverso il passato, per andare alla ricerca della verità.

Nel tentativo di ridare ai segni distorti del linguaggio il loro senso di verità, osserviamo nel racalmutese uno sdoppiamento, una contrapposizione per cui il maestro (uomo d'ufficio, figura istituzionale) e lo scrittore (libero contestatore) sono la stessa persona.

Costretto in un sistema scolastico incapace di educare realmente i bambini dal momento che, schizofrenicamente, si rifiuta di riconoscere la scandalosa e concreta realtà di miseria e di abbandono nella quale questi sono costretti a vivere, Sciascia avverte il cocente conflitto tra la funzione sociale del maestro, strumento di uno Stato ingiusto, e la propria convinzione individuale che lo vuole solidale con le vittime dell'ingiustizia⁷. Per comprendere in che modo lo scrittore riesce a vincere tale dissidio occorre considerare che per Sciascia scrivere significa soprattutto un descriversi, cioè un modo, parlando indirettamente di sé, di superare «soggettivamente» il blocco intellettuale e morale nel quale si trova per i motivi sopra esposti⁸.

Leggendo i testi sciasciani non possiamo non notare l'enorme presenza di riferimenti squisitamente letterari (diretti o indiretti). Inoltre, per quanto riguarda la produzione narrativa, ci accorgiamo presto che i protagonisti (cioè coloro che, nella maggioranza dei casi, sono i portavoce del pensiero dell'autore stesso) hanno sempre una qualche relazione con il mondo delle lettere: il capitano Bellodi de *Il giorno della civetta* è un amante della letteratura; Laurana di *A ciascuno il suo* è un professore di lettere; l'ispettore Rogas de *Il contesto*, cultore dell'arte, viene malvisto dai colleghi anche perché nella stesura dei verbali adotta quella chiarezza logica che la conoscenza delle lettere gli offre; Don Gaetano, il prete di *Todo Modo*, è un personaggio eccezionalmente colto, ed il suo antagonista, il pittore, è un artista; infine anche il brigadiere dei carabinieri di *Una storia semplice* ambisce ad una buona istruzione giuridica quale strumento di miglioramento della vita.

⁷ Questo problema, come ci fa notare Ambroise, acquista un significato sociale ben preciso se si osserva che per Sciascia «questo Stato è privo di un fondamento etico e contro di esso si pone la coscienza morale del singolo» (C. Ambroise, *Invito alla lettura di Sciascia*, op. cit., p. 54).

⁸ L'alienazione di Sciascia nella letteratura fa sì che «la scrittura, non più assolutizzata (cioè scissa dal reale), diventa mediazione tra uno status sociale oggettivo e il rifiuto di questo status» (*Ibidem*, p. 57).

La scrittura torna ad essere, cioè, il prodotto di una prassi sociale; ed in questa scelta sta «l'atto di libertà con cui Sciascia diventa scrittore. Un certo scrittore. Come tutti gli atti di libertà, esso si radica nell'infanzia dove, per la coscienza dell'adulto, retrospettivamente, assume il carattere di un destino» (*Ibidem*, p. 58).

Tutti questi elementi ci fanno capire quanto sia essenziale, per Sciascia, il ruolo della letteratura e dell'intellettuale. Anche se i personaggi-investigatori di Sciascia sono destinati a fallire nella loro lotta contro la criminalità, lo scrittore sembra dire che la denuncia sociale, etica e politica va di pari passo con l'impegno intellettuale e diventa strumento di verifica, attraverso l'utilizzo della ragione, della verità e della giustizia nel mondo.

È molto importante notare a questo punto che Sciascia è stato il primo, tra gli scrittori di mafia siciliani e non, ad osservare e denunciare questo fenomeno delinquenziale per quello che realmente è, ovvero un cancro che, se non viene combattuto, è destinato a contaminare e distruggere il tessuto sociale, e con esso i vincoli di reciproco rispetto e solidarietà che sono la linfa vitale del vivere collettivo.

Già nel 1957, nel saggio *La mafia* (ora contenuto nella raccolta *Pirandello e la Sicilia*) Sciascia riportava una definizione lucida e razionale del fenomeno: «Tuttavia, nonostante gli scarti e le eccezioni, credo che la più attendibile definizione della mafia sia questa: una associazione per delinquere, con fini di illecito arricchimento per i propri associati, e che si pone come elemento di mediazione tra la proprietà e il lavoro; mediazione, si capisce, parassitaria e imposta con mezzi di violenza»⁹.

Una definizione di questo genere, forse proprio per la sua ferrea logica, è stata per molto tempo rigettata sia dal versante politico-statale che letterario. Numerosi sono infatti gli esempi di opere letterarie antecedenti o contemporanee all'attività di Sciascia dove, parlando di mafia e di mafiosi, emerge un velato intento di glorificazione nei confronti del fenomeno delinquenziale in questione.

Il perché di un tale, ambiguo atteggiamento è da ricercarsi in parte nella concezione che, in una terra la cui storia ha dimostrato che troppo spesso la legge si è identificata con i soprusi e l'arbitraria volontà di quelli che comandano, la mafia ha incarnato quell'atteggiamento di rifiuto ed aperta ostilità nei confronti dell'ordine costituito; ostilità che anche da molti onesti siciliani viene considerata l'unico approccio possibile ai problemi della propria isola.

Tra i tanti testi di argomento mafioso che esemplificano tale situazione va ricordato senz'altro *I mafiosi di la Vicaria*, un dramma dialettale di Giuseppe Rizzotto¹⁰ (1893) che rispecchia la condizione di disagio sociale e politico in cui la Sicilia versava allo sbarco dei garibaldini¹¹.

⁹ Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, in *Opere 1984-1989*, op. cit., p. 1174.

¹⁰ Di Rizzotto non si sa molto: fu uno studente di legge che a vent'anni partecipò ai moti siciliani del 1848. Abbandonati, poi, gli studi, entrò a far parte di una compagnia teatrale che si esibiva al «S. Anna» di Palermo. Dopo circa quindici anni, con la sua esperienza di uomo di spettacolo, andò incontro ai gusti e alle aspettative del pubblico, scrivendo appunto *I mafiosi*.

¹¹ Le necessità storiche del momento proponevano il problema dell'unità d'Italia da un punto di vista prettamente politico piuttosto che articularlo in base alle reali esigenze

Il tratto fondamentale che vi si staglia è la collusione della mafia con gli ambienti politici; inoltre il dramma va ricordato perché «per la prima volta in un'opera letteraria vi s'incontra la parola mafioso»¹².

La prima opera che tratta di una figura di mafioso, un tale Rosolino Cacioppo, è invece il romanzo *La nana* di Emanuele Navarro della Miraglia. Di lui ci dà notizia Sciascia nel saggio *Letteratura e mafia* (ora contenuto nella raccolta *Cruciverba*, 1983), dove il nostro autore ci avverte che in questo romanzo¹³ «il Navarro non usa il termine «mafioso»: si limita a chiamare «picciotto dritto» il suo personaggio. Ma l'essere «picciotto dritto» altro non implica che l'aver dei sentimenti superiori»¹⁴.

Sarà necessario attendere, quindi, l'arrivo de *I mafiusi di la Vicaria* per vedere nominato, col proprio esatto termine, il mafioso¹⁵. La formula proposta da Rizzotto nella sua commedia gli procurò grandissima fortuna proprio in quanto faceva però su «alcuni *topoi* del mondo mafioso che come l'omertà, l'onore, la vendetta, erano patrimonio di una specie di demonologia siculo-occidentale»¹⁶, ma anche perché si sottolineava la componente politica nelle oscure trame mafiose.

Tutte queste caratteristiche spiegano l'interesse che Leonardo Sciascia ha provato verso questo dramma, al punto che ne elaborò una versione in lingua, rappresentata a Milano e a Catania. Sciascia ha rie-

dell'isola: la prima cosa che si doveva fare era l'unità d'Italia e non importava se ciò che veniva fuori «era una visione di miseria e di fame, di quartieri sudici e di ricchissimi conventi, di una borghesia rurale vivente negli agi ma sepolta nell'ignoranza, di campagne lussureggianti e di terre arse e grame, di feudi opulenti e di una popolazione di contadini oppressi ed inebetiti, che all'improvviso insorgevano bestialmente sotto l'aculeo di un'ine-sausta (e purtroppo cieca) secolare sete di giustizia» (Gaetano Trombatore, «L'isola sconosciuta», in *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia e altri studi sul secondo Ottocento*, U. Manfredi, Palermo 1960, p. 16).

¹² Antonio Altomonte, *Mafia briganti camorra e letteratura*, Pan Ed., Milano 1979, p. 14.

¹³ Il romanzo è ambientato a Sambuca, in provincia di Girgenti, «paese al confine con la provincia di Palermo e, tanto per intenderci, vicino a Corleone» (L. Sciascia, *Cruciverba*, in *Opere 1971-1983*, a cura di Claude Ambroise, Bompiani, Milano 1989, p. 1109).

¹⁴ *Ibidem*, p. 1109.

¹⁵ Al momento della sua comparsa, nel 1823, *I mafiusi* segna l'inizio del teatro siciliano moderno, mentre la forma teatrale più famosa in precedenza era la «pasquinata», una commedia di costume così chiamata perché aveva per protagonista fisso Pasquino Tataranchiu. Tale Pasquino aveva soppiantato Nofriu che, a sua volta, era il protagonista di una specie di commedia dell'arte ispirata agli avvenimenti di cronaca dell'isola, che faceva perno sulla figura di un «vastasu», cioè un facchino, dal quale prese il nome di «vastasata».

Come col succedersi di Pasquino a Nofriu c'era stato il passaggio dal genere buffo a quello satirico, così con *I mafiusi di la Vicaria* si porta avanti questa evoluzione verso il genere sociale, ambientando gli episodi nel carcere di Palermo.

Molto probabilmente, a dare a Rizzotto l'ispirazione per comporre un intero dramma fu Gaspare Mosca, maestro elementare che aveva imbastito delle scene ad un racconto fatogli da un capo-mafia, imprigionato per alcuni anni alla Vicaria. Mosca consegnò poi i suoi bozzetti a Rizzotto, prima di abbandonare Palermo perché ricercato dalla polizia per motivi politici.

¹⁶ A. Altomonte, *Mafia briganti camorra e letteratura*, op. cit., p. 16.

laborato anche un altro romanzo, *I pugnalatori di Palermo del 1862*, di Salvatore Mannino¹⁷, e si è infine interessato anche ad un altro autore di testi a sfondo mafioso, ovvero Luigi Natoli, autore del romanzo-fiume *I Beati Paoli*, dal nome di una setta che «altro non era che una forma di mafia; di quella mafia di cui ancora, in certi strati popolari, si fantastica: associazione nata per proteggere i deboli, per vendicare gli oppressi, per punire coloro che erano protetti da ingiuste immunità»¹⁸. Natoli scrisse anche *Fra Diego La Matina*, che ispirò a Sciascia la stesura di *Morte dell'Inquisitore*¹⁹.

Secondo Sciascia, quindi, il fatto «che un'oculata 'costituzione', uno «stato di mafia», abbia assicurato la sopravvivenza dell'uomo siciliano, della Sicilia, alle tremende vicissitudini storiche che l'isola ha subito nel corso dei secoli, pare sia l'idea ispiratrice dei romanzi di Natoli: romanzi «storici» destinati a un vastissimo pubblico e anche (non a caso) ai siciliani d'America»²⁰.

In definitiva, quindi, l'analisi del tema mafioso in rapporto alla letteratura porta Sciascia a lamentare proprio «la paradossale situazione per cui una letteratura impegnata a non tradire il vero, a dare raggugliamento della realtà, di fronte alla mafia abbia osservato una sorta di omertà o ne abbia dato una rappresentazione improntata più agli astratti sensi etimologici e filologici»²¹.

Pur dicendo ciò, Sciascia tuttavia non può fare a meno di rimproverare l'errato approccio dello Stato che, «condizionato dall'opinione del nord, si pone il problema della mafia (o, in suo linguaggio, della pubblica sicurezza in Sicilia) come problema assolutamente siciliano, tipico della Sicilia per psicologia e storia; distaccandolo dunque da sé, proponendolo al di fuori delle responsabilità e carenze»²².

Alla «natura» della propria isola ed alla psicologia dei suoi abitanti Sciascia fa riferimento nel saggio *Sicilia e sicilitudine* (del 1969, ora contenuto in *La corda pazza*), dove l'autore tenta, ancora una volta, di chiarire alcuni concetti che spesso hanno dato vita a pericolose mistificazioni.

Seguendo un disegno già abbozzato in un altro saggio, *Brigantaggio napoletano e mafia siciliana* (del 1968), Sciascia infatti rintraccia le ragioni della *sicilitudine*, cioè di quel particolare modo di essere dei

¹⁷ Il romanzo, a dimostrazione dell'importante ruolo svolto sia dai briganti che dai mafiosi negli avvenimenti storici riguardanti l'Unità d'Italia, ha per protagonista il principe di San Vito il quale, alla caduta dei Borboni, si ripropone di sfruttare il malcontento popolare dell'isola verso il nuovo regno per tentare di restaurare Francesco II.

¹⁸ Leonardo Sciascia, *Nero su nero*, in *Opere 1971-1983*, op. cit., p. 631.

¹⁹ Nel testo di Natoli, dice Sciascia, ci sono «personaggi storicamente certi» che l'autore «unisce in una consorte intesa a proteggere una giovane donna e un bambino che un prete parente dell'Inquisitore tiene prigionieri» (L. Sciascia, *Cruciverba*, in *Opere 1971-1983*, cit., p. 1113).

²⁰ *Ibidem*, p. 1112.

²¹ *Ibidem*, pp. 1108-1109.

²² *Ibidem*, pp. 1105-1106.

siciliani che ci appare particolarmente significativo per spiegare moltissimi aspetti della sua opera ed, in particolare, quelli che sono in connessione col fenomeno *mafia*. L'autore parte dall'opinione, condivisa da molti, che la Sicilia è una terra «difficile da governare perché difficile da capire»²³.

La ragione della difficoltà di comprendere quella natura «contraddittoria ed estrema» dei suoi abitanti, ma anche dei suoi istituti giuridici è da ricercarsi, secondo Sciascia, nella collocazione geografica della Sicilia. L'isola infatti ha da sempre costituito una vulnerabile preda geografica, assicurando potenza e dominio ai popoli conquistatori. I siciliani hanno quindi assimilato la propria insularità come fonte di vulnerabilità e di insicurezza, ad un punto tale da poter affermare che «l'insicurezza è la componente primaria della storia siciliana; e condiziona il comportamento, il modo di essere, la visione della verità — paura, apprensione, diffidenza, chiuse passioni, incapacità di stabilire rapporti al di fuori degli affetti, violenza, pessimismo, fatalismo — della collettività e dei singoli [...]. E a un certo punto l'insicurezza, la paura, si rovesciano nell'illusione che una siffatta insularità, con tutti i condizionamenti, remore e le regole che ne discendono, costituisca privilegio e forza là dove negli effetti, nella esperienza, è condizione di vulnerabilità e debolezza: e ne sorge una specie di alienazione, di follia, che sul piano della psicologia e del costume produce atteggiamenti di presunzione, di fierezza, di arroganza...»²⁴.

L'attaccamento alla consanguineità e ad una cerchia familiare e ristretta che il siciliano ritiene più facile da controllare, lo intrappola spesso in quella fitta rete di favori, opportunismi e pseudoprotezioni che costituiscono il supporto principale del «mafioso», il quale diventa agente mistificatore della vita associata.

L'identità dell'isola appare così «sdoppiata» poiché se, da un lato, essa produce delle condizioni sociali immobili ed irrigidite, dall'altro formalizza anche i rapporti con lo Stato e con le sue forze operanti.

Nell'isola, insomma, trova fertile terreno quella «ipertrofia dell'io» che *Il gattopardo* di Tomasi di Lampedusa esemplifica magistralmente, elevando il «sonno» a unica aspirazione profonda del siciliano ed indicando, quindi, la rassegnazione come il solo atteggiamento possibile verso la supremazia dei forestieri e delle istituzioni²⁵.

²³ L. Sciascia, *La corda pazzo*, in *Opere 1956-1971*, cit., p. 962. Si tratta, come ci dice lo scrittore, di una definizione data da Scipio Di Castro (poeta e scrittore messinese della seconda metà del XVI secolo) in *Avvertimenti a Marco Antonio Colonna quando andò viceré in Sicilia*.

²⁴ *Ibidem*, p. 964.

²⁵ Con la pubblicazione de *Il gattopardo* (1958) nel pieno della crisi neorealistica, Tomasi di Lampedusa proponeva una visione del Risorgimento in chiave antisabauda, improntando il romanzo storico a valori e forme decadenti, dove prevalevano suggestioni della memoria e dell'intimità unite a luoghi e atmosfere aristocratiche e sottili. La stesura del *Gattopardo* risenti anche delle tesi sulla cosiddetta «morte del romanzo», che si formulavano in quel periodo grazie anche alla traduzione di *Ritratto ignoto*, di Natalie Sarraute,

Il debito che *Il gattopardo* aveva nei riguardi della Sicilia e la lettera che, della sua storia e della sua anima, faceva in chiave soggettiva, non sfuggirono certamente a Sciascia²⁶ il quale, però, assunse una posizione critica nettamente opposta: ciò che egli disapprovava infatti, furono le omissioni da parte di Lampedusa, degli aspetti e delle manifestazioni più amari e sgradevoli della condizione umana siciliana (tutte cose che premevano a lui quanto anche ai veristi della Sicilia profonda). Sciascia cioè ravvisava, nel distacco affettivo e formale di Tomasi, una visione riduttiva e quindi distorta della realtà e della storia siciliane, stravolte dalle secolari mistificazioni, radici dei mali dell'isola. Perciò egli, in vece di indulgiare nella sterile rassegnazione, muove la propria ragione ad analizzare fatti che, come lo stesso scrittore coscientemente riconosce, non sono completamente razionalizzabili²⁷.

In un dibattito tenutosi presso il «Circolo Culturale Palermitano» nel 1965, parlando de *Il giorno della civetta*, Sciascia così si pronunciò: «Indubbiamente la mafia è un problema nostro. Io ne ho fatto un'esemplificazione narrativa: fino a quel momento sulla mafia esistevano

che auspicava la nascita di un tipo di romanzo che venne chiamato «antiromanzo» perché privo di soggetto, di un inizio ed una fine (tale da potersi iniziare o concludere in qualsiasi momento), dove anche l'intreccio veniva ridotto a «grado zero» e la partecipazione emotiva dell'autore annullata.

²⁶ Si vedano, a tal proposito, «I luoghi del Gattopardo», in *Fatti diversi di storia letteraria e civile* e «Il gattopardo», in *Pirandello e la Sicilia*.

²⁷ A questo proposito ci è di conforto un articolo di Giancarlo Vigorelli, intitolato emblematicamente «L'anti-Gattopardo». Vigorelli si sofferma qui a considerare le qualità artistiche ed ideologiche de *Il Consiglio d'Egitto*, romanzo storico scritto da Sciascia nel 1961, dove l'autore indaga la Palermo della seconda metà del '700, attraverso la figura dell'abate Giuseppe Vella il quale, alterando i caratteri di un vecchio codice arabo («Il Consiglio di Sicilia»), ne inventa un altro di sana pianta («Il Consiglio d'Egitto»), ricco di notizie e di elementi con i quali l'abate può facilmente ricattare i nobili dell'isola, che erano in ansia per i loro secolari privilegi minacciati dai piani di riforma antif feudale del Viceré Caracciolo. Vigorelli considera *Il Consiglio d'Egitto* il vero e proprio capolavoro di Sciascia, «secco, lucido, fulmineo romanzo» che «nobilmente ma irriducibilmente, è il rovescio del *Gattopardo*. Dirò meglio: forse è quello che *Il gattopardo* avrebbe potuto, o dovuto essere». Per Vigorelli Sciascia, «di quel 'gran signore' che è Lampedusa, ha decisamente capovolta e sradicata quella 'congenita e sublime indifferenza' che circola ed è rimandata nelle pagine seducenti, felpate ma ottuse, del *Gattopardo*, così che il suo *Consiglio d'Egitto*, più che «l'anti-Gattopardo» è il genuino Gattopardo, revisionato, corredato da tutti i risvolti, restituito al palinsesto incorrotto di una verità privata e storica» (Giancarlo Vigorelli, in *Tempo illustrato*, 23 febbraio 1963). Sommarariamente concorde con Vigorelli è Giansiro Ferrata, il quale nota che «quando Sciascia ricorre alla storia «accentua il suo rifiuto ai compromessi» e l'esigenza «a lottare e non ad arrendersi» [...] avvertendo però come la storia non abbia misure astrali, e occorre parteciparvi né da viaggiatori né da invasati per le meccaniche del progresso. È l'uomo a produrre il movimento» (Giansiro Ferrata, «Nel Consiglio d'Egitto non indulgenza ma passione per la Sicilia», in *Rinascita*, 9 marzo 1963). Sergio Romagnoli aggiunge invece che per Sciascia la storia è uno strumento di conoscenza volto ad esaltare dolorose figure umane e a denunciare antiche ingiustizie. I suoi personaggi sono sempre, moralmente, dei vincitori; uomini, come dice lo stesso Sciascia, «di tenace concetto: testardi, inflessibili, capaci di sopportare enorme quantità di sofferenze, di sacrificio» (Sergio Romagnoli, «Una storia siciliana», in *Cultura Moderna*, n° 65, aprile 1964, pp. 18-19).

degli studi, studi molto interessanti, classici addirittura; esisteva una commedia di un autore siciliano che era un'apologia della mafia, e nessuno che aveva messo l'accento su questo problema in un'opera narrativa di largo consumo. Io l'ho fatto... In questo senso ho scritto un libro, e credo che sia un libro dopotutto buono, sebbene a me non piaccia. Io, in un certo senso, quel libro lo detesto; ma credo appunto di aver spiegato perché un individuo è mafioso. Cosa che i giornalisti raramente avevano fatto»²⁸.

Sciascia qui chiarisce in maniera molto esplicita la sua posizione di scrittore nei confronti della mafia: coerentemente a quanto aveva già dimostrato nei suoi saggi, il fulcro del suo interesse umano e letterario non verte tanto su come è la mafia, quanto invece su perché c'è la mafia. Grazie alla sua visuale etico-politica il narratore non si limita soltanto a rappresentare, lukàscianamente, la realtà della mafia, ma la interpreta razionalmente, dal di dentro, calandosi nella psicologia mafiosa ed indirizzando il proprio interesse a scoprire in che modo l'individuo interiorizza una situazione non scelta ed inventa una risposta.

Il giorno della civetta racconta proprio di una serie di delitti che avvengono nell'ambito della *guardiana*, cioè di quella protezione, di quella mediazione parassitaria tra la proprietà ed il lavoro di cui Sciascia ha parlato nel saggio *La mafia*. Inoltre, nel romanzo si riflette quella difficoltà dei siciliani ad associarsi (che sfocia in rapporti di amicizia-protezione) e vi compaiono la figura del «confidente» (anche se priva di connotati individuali) e quella dei carabinieri ridotti a valersi delle armi locali²⁹.

²⁸ *L'Ora*, 15-16 aprile 1965.

²⁹ A proposito dei rapporti tra il «continente» e gli organi investigativi Sciascia afferma che il «confidente» è «un uomo che ha paura della legge, cui deve rendere dei conti, e della mafia, di cui è parte; ricatto (non saprei quale altra parola usare) dalla polizia, e nella paura continua di dover pagare con la vita il tradimento verso l'associazione. Sicché è possibile che ad un certo punto, sospettato o scoperto dai compagni mafiosi, subisca un ricatto inverso: che sia cioè costretto a dare alla polizia informazioni addomesticate, sapientemente preparate dalla mafia stessa. Ove tale circostanza si verifichi, la polizia viene a trovarsi in una situazione paradossale» (L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, in *Opere 1984-1989*, op. cit., p. 1181).

Una considerazione di questo tipo è abbastanza sconcertante se consideriamo che, nonostante sia stata formulata ben 37 anni fa, essa può essere efficacemente applicata alla realtà odierna, con l'unica differenza che oggi, alla figura del «confidente» delineata da Sciascia, si è di fatto sostituita quella del «pentito». Da parte di Sciascia, nel romanzo in questione, si può osservare un sentimento di umana pietà che investe sia il «confidente» Parrieddu che i poco scaltri carabinieri che fanno da corollario al tenente Bellodi: lo scrittore sembra infatti includere questi personaggi in quella categoria di persone che imparano a districarsi, costretti dalla necessità, tra forze che sono più grandi di loro, riuscendo spesso a raggiungere soltanto i primi gradini dell'elevazione sociale e della dignità personale.

Claude Ambroise, in un saggio intitolato *La Passione*, ci suggerisce una chiave di lettura in base alla quale, analizzando il percorso narrativo e la terminologia adottati da Sciascia nel descrivere le vicende che porteranno alla morte di Parrinieddu, si vince che lo

I veri personaggi-chiave de *Il giorno della civetta* sono comunque il capitano Bellodi (cioè colui che è incaricato di svolgere le indagini per tutelare il rispetto della legge e raggiungere la verità) e Don Mariano Arena (il boss mafioso che incarna l'oscuro e sedimentato potere sotterraneo della mafia stessa). Se ci si basa su una teoria di lettura che privilegia soprattutto le «forze» presenti nell'azione narrativa³⁰, allora possiamo affermare che Bellodi è il protagonista del romanzo, ma non nel senso tradizionale di colui che muove le fila dell'azione (perché questa ad un certo momento sfugge al suo controllo), bensì in quanto «forza tematica», ovvero elemento «che dà il 'primo impulso dinamico' ad un'azione tesa a dispiegare nella realtà in cui opera ('il destinatario' dell'azione) dei valori ideali, la presenza della giustizia, la difesa della libertà della persona, che costituiscono la 'rappresentazione del valore' cui tendere»³¹. A questa sua funzione sono dovuti, nel testo, i frequenti ripiegamenti di Bellodi su se stesso, attraverso i quali vengono alla luce l'esperienza della storia e i valori della cultura. Antagonista di Bellodi è Don Mariano che, con la sua rete di rapporti ed affari illeciti guidati nell'ombra, costituisce l'ostacolo che impedisce alla «forza tematica» di affermarsi nel suo microcosmo. Sia Bellodi che Don Mariano vengono coadiuvati, nella loro azione, da «aiutanti» situati a livelli inferiori³².

scrittore ha voluto offrire una rappresentazione indiretta di come viene concepita la Passione di Cristo in Sicilia. Infatti, come ha avuto modo di affermare esplicitamente nel saggio *Feste religiose in Sicilia* (scritto nel 1963 ed ora contenuto ne *La corda pazza*), Sciascia ritiene che il dramma della Passione di Cristo non è affatto «il dramma del figlio di Dio fatto uomo, che rivive, nei paesi siciliani, il Venerdì Santo», quanto invece «il dramma dell'uomo, semplicemente uomo, tradito dal suo vicino, assassinato dalla legge» (L. Sciascia, *La corda pazza*, in *Opere 1956-1971*, in *Opere 1971-1983*, op. cit., p. 1165). Meglio ancora esso rappresenta «il dramma di una madre, il dramma dell'Addolorata [...]. Non il dramma, dunque del divino sacrificio e dell'umana redenzione; ma quello del male di vivere, dell'oscuro viscerale sgomento di fronte alla morte, del chiuso e perenne lutto dei viventi» (*Ibidem*, p. 1166). Se Sciascia, ne *Il giorno della civetta* adotta una simile concezione riferendola a Parrinieddu — conclude Ambroise — è proprio perché «vissuta, rivissuta o recitata, la Passione è pur sempre uno spettacolo regolato da una consapevole tecnica del terrore controllato», attraverso la quale «la morte è già fissata in anticipo e la vittima la prevede. Subire la Passione, quindi, vuol dire guardare a sé dal punto di vista della morte, far coincidere il proprio sguardo con lo sguardo della morte» (Claude Ambroise, *La Passione*, in Antonio Motta, *Leonardo Sciascia — La verità, l'aspra verità*, Lacaia Ed., Manduria 1985, p. 126). Per queste sue caratteristiche «la Passione è sempre voluta dalle istituzioni: Stato, Chiesa, Mafia, Famiglia» poiché, nello splendore del rituale (che ne sottolinea il trionfo), per la vittima e, soprattutto, per chi ne segue la dolorosa strada, «la morte ha uno sguardo pubblico» (*Ibidem*, p. 126) e quindi esemplare. La Passione di Parrinieddu risulta quindi la morte più esemplare possibile che l'istituzione mafiosa predilige infliggergli per il suo tradimento.

³⁰ Si tratta del tipo di analisi teorizzata nel testo R. Bourneuf - R. Quellet, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Milano 1984.

³¹ Onofrio Lo Dico, *La fede nella scrittura - Leonardo Sciascia*, S. Sciascia Ed., Palermo, pp. 173-174.

³² I «notabili» che fanno da corollario a Don Mariano non vengono identificati da Sciascia con un nome, né posseggono un volto ben definito, ma vengono qualificati attraverso le loro caratteristiche fisiche, o attraverso le loro funzioni. Infatti «il personaggio

Possiamo così dire che ciò che Sciascia attua nel romanzo è una sfida contro la logica di Don Mariano, «portatore di un tempo 'passato', ma duro a morire»³³. Questa sfida «passa attraverso 'la fede' di Bellodi, portatore di un tempo 'nuovo'; e l'urto tra i due personaggi si configura, nello sua più profonda essenza, come l'urto di due mondi, quello 'isolano, atavico, protetto' all'ombra della sua 'santa chiesa', e quello 'esterno', libero, con i suoi principi iscritti nel 'Diritto'»³⁴.

Il capitano Bellodi, non a caso, non è un meridionale: infatti viene da Parma; così, grazie a questa sua origine geografico-culturale diversa, Sciascia riesce a farlo funzionare da perfetto tramite tra il mondo siciliano ed il lettore, in modo tale che gli interrogativi, le curiosità, i dubbi e le considerazioni fatte da Bellodi sul fenomeno mafioso rispecchino quelli del lettore curioso di mafia e di cose siciliane. Inoltre la provenienza di Bellodi potrebbe sottintendere il desiderio dell'autore di distanziarsi dalla propria società, nell'intento di rispondere ad una precisa domanda e cioè vedere in che modo l'essere mafioso si comprende in relazione al fatto di essere siciliano³⁵.

Sciascia si immerge all'interno della vicenda narrata con tutta la sua illuministica fiducia nella ragione, affannandosi a distinguere il giusto dall'ingiusto, per cui la sua tagliente ironia, le sue battute caustiche sono quelle di una persona che padroneggia a fondo la realtà e lotta per mutarla. Il muro che lo statale Bellodi si trova dinanzi è l'assurdo, paradossale scompensamento tra la Sicilia e le leggi, e questa dialettica potrebbe essere estesa anche ai personaggi dei successivi romanzi³⁶.

scompare come nome, poiché quel che lo qualifica all'interno della struttura di cui fa parte è soprattutto la funzione che vi svolge: l'attributo, perciò, più del nome a coglierne la specificità» (*Ibidem*, p. 166).

³³ *Ibidem*, p. 198.

³⁴ *Ibidem*, p. 199.

³⁵ In *La Sicilia come metafora* Sciascia, parlando della realtà siciliana nella quale viveva, così si esprime: «Il mio 'essere siciliano' soffre indicibilmente del gioco del massacro che perseguo. Quando denuncio la mafia, nello stesso tempo soffro perché in me, come in qualsiasi siciliano, continuano ad essere presenti e vitali i residui del sentire mafioso. Così, lottando contro la mafia io lotto anche contro me stesso, è come una scissione, una lacerazione» (Leonardo Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Milano 1979, p. 74).

Frutto di questa lacerazione e, al tempo stesso, della volontà di raggiungere una più compiuta oggettività sui fatti mafiosi, è il progressivo allontanamento «dalla connotazione angustante isolana per inserirsi in una dialettica più complessa» (Anna De Stefano, *Il «male» di Astolfo - Letture di L. Pirandello, L. Sciascia, N. Savarese, G. Bonaviri, S. Sciascia Ed., Palermo 1983, p. 52*). Questo allontanamento è sia di ordine ideologico, psicologico e intellettuale che linguistico, giacché la sintassi si farà sempre meno dialettale nei testi successivi a *Il giorno della civetta*.

³⁶ Anche Bellodi, in un momento di collera, sembra rinnegare la legge di cui è rappresentante: «Il capitano senti l'angustia in cui la legge lo costringeva a muoversi; come i suoi sottufficiali vagheggiò un eccezionale potere, una eccezionale libertà di azione: e sempre questo vagheggiamento aveva condannato nei suoi marescialli. Una eccezionale sospensione delle garanzie costituzionali, in Sicilia e per qualche mese: e il male sarebbe stato estirpato per sempre» (L. Sciascia, *Il giorno della civetta*, in *Opere 1956-1971*, op. cit., p. 429). A questo punto però Sciascia subito aggiunge: «Ma gli vennero alla memoria le repressioni di Mori, il fascismo; e ritrovò la misura delle proprie idee, dei propri sentimenti» (*Ibidem*, p. 429).

Il magnifico testa a testa tra il boss mafioso Don Mariano Arena ed il tenente Bellodi contenuto ne *Il giorno della civetta* è un'acuta esemplificazione di ciò. Sciascia illustra efficacemente che la logica mafiosa, per quanto possa apparire pittoresca ad alcuni, adotta termini perentori e definitivi: Don Mariano è un uomo che non prova «né rimorso né paura; mai». Per il boss infatti «la verità è nel fondo di un pozzo», così dice a Bellodi: «lei guarda in un pozzo e vede il sole o la luna; ma se si butta giù non c'è più né sole né luna, c'è la verità»³⁷.

Eppure Sciascia non può fare a meno di presentare don Mariano attraverso tratti di robusta statura umana³⁸, ben sapendo che ciò non compromette il suo impegno di scrittore, che va al di là di ogni possibile giustificazione umana della mafia. È per questo motivo che il narratore paga il suo tributo di ammirazione a Bellodi proprio per bocca di Don Mariano, il suo antagonista, calando il suo giudizio anche su ministri, mafiosi e carabinieri³⁹.

Inoltre nel testo si assiste alla netta e rigorosa demolizione di tutti i «luoghi mitici» su cui si fonda l'etica mafiosa, soprattutto la devozione alla famiglia ed il senso della giustizia. Questa operazione viene svolta dallo scrittore appunto per dimostrare in che modo, attraverso la strumentalizzazione che ne ha fatto la mafia, questi sacrosanti valori diventano soltanto degli spauracchi, dei significanti privi del loro significato⁴⁰.

³⁷ *Ibidem*, pp. 468-469.

³⁸ Il boss, «al di là della morale e della legge, al di là della pietà, era una massa irredenta di energia umana, una massa di solitudine, una cieca e tragica volontà: e come un cieco ricostruisce nella mente, oscuro ed informe, il mondo degli oggetti, così don Mariano ricostruiva il mondo dei sentimenti, delle leggi, dei rapporti umani. E quale altra nozione poteva avere del mondo, se intorno a lui la voce del diritto era stata sempre soffocata dalla forza e il vento degli avvenimenti aveva soltanto cangiato il colore delle parole su una realtà immobile e putrida?» (*Ibidem*, p. 467).

³⁹ «Io», proseguì poi don Mariano 'ho una certa pratica del mondo; e quella che diciamo l'umanità, e ci riempiamo la bocca a dire umanità, bella parola piena di vento, la divido in cinque categorie: gli uomini, i mezz'uomini, gli ominicchi, i (con rispetto parlando) pigliainculo e i quaquaraquà... Pochissimi gli uomini; i mezz'uomini pochi: che mi contenterei l'umanità si fermasse ai mezz'uomini... E invece no, scende ancora più giù, agli ominicchi: che sono come i bambini che si credono grandi, scimmie che fanno le stesse mosse dei grandi... E ancora più in giù: i pigliainculo, che vanno diventando un esercito... E infine i quaquaraquà: che dovrebbero vivere con le anatre nelle pozzanghere, ché la loro vita non ha più senso e più espressione di quella delle anatre... Lei, anche se mi inchiederà su queste carte come un Cristo, lei è un uomo...».

«Anche lei» disse il capitano con una certa emozione.

E nel disagio che subito sentì di quel saluto alle armi scambiato con un capomafia, a giustificazione pensò di avere stretto le mani, nel clamore di una festa della nazione, e come rappresentanti della nazione circonfusi di trombe e bandiere, al ministro Mancuso e all'onorevole Livigni: sui quali don Mariano aveva davvero il vantaggio di essere un uomo» (*Ibidem*, p. 466-467).

⁴⁰ Durante l'interrogatorio il boss, dopo aver espresso il proprio concetto di uomo, alla domanda di Bellodi che gli chiedeva: «E le pare cosa da uomo ammazzare o fare ammazzare un altro uomo?», risponde sprezzante che Dibella (Parrinieddu) «era un quaquaraquà» (*Ibidem*, p. 468). In questo modo Sciascia demolisce il luogo mitico della giusti-

Analizzando nel complesso la produzione narrativa di tema mafioso, assistiamo ad un lento, progressivo deterioramento dei valori di giustizia sociale messo in atto da Sciascia ad opera della mafia. Egli estende la contaminazione mafiosa non soltanto a singoli esponenti o gruppi di persone, ma all'intero tessuto sociale, fino a toccare il vertice statale.

Da questo punto di vista già *Il giorno della civetta*, oltre che essere un «romanzo di mafia» è soprattutto un «romanzo di Stato»; meglio ancora possiamo dire che ciò che abbiamo di fronte è una contrapposizione tra lo Stato e l'anti-Stato mafioso.

Sciascia nel romanzo fa tre rappresentazioni dello Stato: quella di Bellodi, quella interiorizzata dai siciliani e quella reale: dalla correlazione di queste tre rappresentazioni nasce il significato più profondo del testo.

Per quanto riguarda l'ufficiale dei carabinieri lo Stato rappresenta al tempo stesso un concetto ed un valore che il personaggio, in quanto uomo, si è formato a seguito delle sue esperienze di vita: repubblicano per tradizione familiare e per convinzione, dal passaggio dalla Resistenza alla Costituzione egli ha visto sorgere la legge. È questa la motivazione della sua «dedizione» allo Stato, concepito quale detentore della forza al servizio del diritto legale.

Per ciò che concerne i siciliani, assistiamo invece ad un'oggettiva impossibilità di accedere ad un concetto di legge garantita dallo Stato. Sembra infatti che nel romanzo manchi «da nozione stessa di Stato mentre è chiara quella di governo, di esercizio del potere ad opera di una parte»⁴¹.

I dialoghi che vedono per protagonisti rappresentanti ed alti funzionari dello Stato dimostrano che, secondo l'autore, la burocrazia di

zia, che per tradizione si era accumulato intorno alla figura del boss mafioso; e lo stesso avviene per quanto riguarda la «devozione» alla famiglia. Dice infatti Bellodi a Don Mariano: «... e d'altra parte lei sta facendo di tutto perché sua figlia non sia come lei, perché sia diversa... E quando non riconoscerà più sua figlia, tanto sarà diversa, lei avrà in qualche modo pagato lo scotto di una ricchezza costruita con la violenza e la frode...» (*Ibidem*, p. 464).

⁴¹ C. Ambroise, *Invito alla lettura di Sciascia*, op. cit., p. 104.

Nell'interrogatorio di Bellodi a Pizzuco (uno degli indiziati), durante il quale il capitano gli chiede spiegazioni sul tipo di consigli che questi ha sentito «il bisogno di dare» a Colasberna (l'ucciso), il picciotto così si esprime: «Ho saputo che certe cose andavano male: e gli ho consigliato di cercare protezione, aiuto...».

«Presso chi?».

«Ma non so... Presso amici, presso banche; cercando di infilarsi in politica per il canale giusto...».

«E qual'è, secondo lei, il canale giusto in politica?».

«Direi quello del governo: chi comanda fa legge, e chi vuole godere della legge deve stare con chi comanda» (L. Sciascia, *Il giorno della civetta*, in *Opere 1956-1971*, op. cit., p. 447). Le parole di Pizzuco fanno da eco a quelle che Sciascia pronuncia a proposito del «confidente», il quale non crede in una legge «immutabilmente scritta ed uguale per tutti» giacché, come suoi elementi di mediazione, vi erano «gli uomini della legge; e potevano, questi uomini, allungare da una parte sola il braccio dell'arbitrio» (*Ibidem*, p. 407).

Stato nega l'esistenza del fenomeno mafioso in generale poiché vorrebbe che tutta la vicenda si mettesse a tacere, ed infatti l'esito dell'inchiesta condotta da Bellodi non porterà alla rivelazione pubblica della verità e alla punizione dei colpevoli. Tutto ciò vuol dire che per Sciascia la contrapposizione tra Stato e delinquenza organizzata scompare al vertice, poiché le parti si confondono: la mafia si annette lo Stato. Ne consegue che manca la nozione stessa di Stato e rimane solo quella del potere. La legge diventa un feticcio, un referente completamente privo di significato: alla mafia non resta neanche l'onere di sostituirla, dal momento che essa manca di fatto. Al suo posto c'è il codice della lupara⁴².

Mentre ne *Il giorno della civetta* si assiste all'urto tra due mondi, alla spaccatura tra la realtà amara e delusa della Sicilia e lo Stato ideale incarnato da Bellodi, in *A ciascuno il suo* l'oscuro potere mafioso, ormai sedimentato nelle coscienze della gente, diventa a pieno titolo una pratica sociale, una maniera distorta di concepire l'esistenza umana: Sciascia pone infatti se stesso ed il lettore nella prospettiva di «un verme dello stesso formaggio» che vede «le zampe degli altri vermi»⁴³.

Caratteristica strutturale de *Il giorno della civetta* era inoltre il dissidio tra l'investigatore Bellodi, uomo del Nord, e gli abitanti del paese siciliano nel quale egli svolgeva la sua attività; in *A ciascuno il suo* tutto ciò non avviene: l'azione del maresciallo dei carabinieri incaricato di indagare su due oscuri delitti costituisce soltanto uno dei tanti punti di vista della vicenda, ed è ben presto destinata a cadere nell'errore palese e nel ridicolo. A muovere correttamente i fili dell'inchiesta, questa volta, è un timido insegnante del luogo, il professore Paolo Laurana. Anche in questo romanzo la rivelazione della verità non presuppone il suo accertamento pubblico e la relativa punizione dei colpevoli: Laurana infatti cade ucciso in una trappola preparata dai due cugini-amanti colpevoli dei delitti iniziali. La rinuncia di Sciascia ad affidare l'inchiesta ad un rappresentante della legge scaturisce dalla sconfitta che la legge stessa subisce «in una Sicilia ormai negata a organi statali che ne forzano la secolare, dolorosa chiusura»⁴⁴. Il nostro autore, infatti, nel testo non lesina sarcasmi nei confronti della polizia che, indesiderosa di seguire la pista mafiosa, si decide a battere la pista del «delitto di corna». È per questo motivo che uno scontro del tipo Bellodi-Arena non avrebbe senso in questo romanzo; ciò che interessa veramente l'autore non è tanto l'inchiesta in sé, quanto il rap-

⁴² La mancanza dello Stato conduce alla conseguenza che «la famiglia è l'unico istituto veramente vivo nella coscienza del siciliano: ma viva più come drammatico nodo contrattuale, giuridico, che come aggregato naturale e sentimentale. La famiglia è lo Stato del siciliano. Lo Stato, quello che per noi è lo Stato, è fuori: entità di fatto realizzata con la forza; e impone le tasse, il servizio militare, la guerra, il carabiniere» (*Ibidem*, p. 461).

⁴³ Leonardo Sciascia, *A ciascuno il suo*, in *Opere 1956-1971*, op. cit., p. 835.

⁴⁴ Luigi Cattanei, *Leonardo Sciascia - Introduzione e guida allo studio dell'opera sciasciana - Storia e antologia della critica*, Ed. Le Monnier, Firenze 1990.

porto del professore con l'ambiente sociale di cui fa parte (studi di notabili professionisti, sacrestie, botteghe, rapporti galanti e politici), un ambiente guardato da Sciascia con occhio pessimistico in quanto costituente l'humus ideale dove la mafia e gli interessi ad essa connessi vengono pigramente accettati come immutabili.

L'universo ideologico che Laurana sembra voler sconvolgere con la sua azione ritroverà presto il suo equilibrio: la morte del professore rappresenta infatti il momento conclusivo di un'azione che vuole essere l'intrusione della verità in un mondo dove essa «non è destinata a farsi conoscenza e coscienza della collettività, ad operare mutamenti nella visione delle cose»⁴⁵; grazie ad essa si restituirà pace al circolo e alla canonica, si riunirà famiglia e patrimonio divisi dal crimine d'avvio⁴⁶. Ancora una volta Sciascia utilizza il tema della famiglia intesa quale centro chiuso di potere ed interessi economici per dimostrare che la nefandezza di certi comportamenti rimanda ai costumi di un'intera società: il rapporto morboso di Laurana con sua madre e il matrimonio incestuoso tra i cugini-amanti è una riprova della distorta circolarità dei rapporti tra gli esseri umani⁴⁷.

Considerando poi che Laurana è un intellettuale⁴⁸, allora la sua figura si carica di ulteriori valenze simboliche: «La nuova contrapposizione, nuova rispetto a quella del *Giorno della civetta*, che Sciascia stabilisce al mondo della violenza, della corruzione, si centra sulla cultura»⁴⁹.

⁴⁵ O. Lo Dico, *La fede nella scrittura*, op. cit., p. 83.

⁴⁶ Jurij M. Lotman, afferma che «alla base della costruzione di un testo ci sono una struttura semantica ed un'azione, che rappresenta sempre il tentativo di superare tale struttura» (Jurij M. Lotman, *La composizione dell'opera letteraria, in Immagini della città di Londra (Strumenti analitici e testi letterari)* a cura di L. Di Michele e F. Ferrara, Opera Universitaria I.U.O., Napoli 1984, p. 37). Il protagonista, considerato come motore dell'azione, attraverso una serie di «avvenimenti», costruisce l'intreccio, perciò «nel testo l'avvenimento è il trasferimento del personaggio oltre i confini del campo semantico» (*Ibidem*, p. 31). Scrive Lotman a proposito del significato della morte del protagonista: «Quanto minore è la probabilità che un avvenimento possa aver luogo (cioè quanto maggiore è l'informazione portata dalla comunicazione del fatto), tanto più in alto l'avvenimento si troverà nella scala dell'intreccio [...]. In tal modo l'avvenimento è sempre la violazione di qualche divieto, è un fatto che ha avuto luogo sebbene non dovesse avvenire» (*Ibidem*, p. 34).

Volendo applicare la tesi di Lotman al testo sciasciano, intuivamo che, senza dubbio, l'informazione maggiore che porta il libro non è data dai delitti iniziali (le cui vittime, come la trama ha modo di dimostrare, non evadono dal campo semantico del proprio ambiente) ma dalla morte del professore, cioè da un avvenimento che avrebbe avuto minori probabilità di verificarsi se il personaggio in questione avesse deciso di non evadere dal suo «campo semantico», cioè dalla gelosa custodia dei suoi affetti (la madre) e dei suoi studi.

⁴⁷ Secondo la scuola di Lévi-Strauss i rapporti societari si basano su tre tipi fondamentali di scambi, attraverso i quali la società articola le sue forme di aggregazione: lo scambio delle donne, dei beni e delle parole. In *A ciascuno il suo* è proprio la dinamica di tali scambi ad essere alterata.

⁴⁸ È quindi diverso da Bellodi, che pure è amante delle lettere.

⁴⁹ O. Lo Dico, *La fede nella scrittura*, op. cit., p. 83.

Quale figura centrale del testo, Laurana filtra infatti le numerose e profonde meditazioni, anche di carattere letterario, che costituiscono, all'interno dell'opera, un ulteriore motivo di contrapposizione tra un piano ideale e superiore ed un piano inferiore, basso,

Con *Il contesto*, «apologo sul potere del mondo, sul potere che sempre più digrada nella impenetrabile forma di una concatenazione che

«tramato di oscure manovre di morte, di ammiccamenti di maliziosa furbizia, di voraci appetiti di roba, di frenetiche fantasie erotiche» (*Ibidem*, p. 84). L'analisi delle prospettive spaziali all'interno del testo confermano il ruolo simbolico rivestito da Laurana. Volendo citare ancora le parole di Lotman, diciamo che «la struttura dello spazio del testo diventa modello della struttura dello spazio dell'universo, mentre la sintagmatica interna degli elementi all'interno del testo diventa lingua di simulazione spaziale». Detto in altre parole, il testo letterario offre allo scrittore «la possibilità di simulare in senso spaziale concetti che di per sé non hanno una natura spaziale» (J.M. Lotman, *La composizione dell'opera letteraria, in Immagini della città di Londra*, op. cit., p. 17). Nel testo sciasciano si possono rinvenire delle categorie contrapposte dello spazio, come «alto-basso», «destra-sinistra», «vicino-lontano», «aperto-chiuso», «limitato-illimitato», «discontinuo-continuo», attraverso le quali si possono identificare concetti appartenenti all'universo ideologico e morale dell'autore, come ad esempio, «prezioso-non prezioso», «buono-cattivo», «proprio-altrui», «accessibile-inaccessibile», «mortale-immortale» e così via. In particolare lo spazio chiuso e nascosto allude certamente alla verità altrettanto chiusa e nascosta. Un esempio lo possiamo vedere nella scena in cui il notaio Pecorilla e don Luigi si confessano la verità nel chiuso di un ufficio. Una simile connessione si ritrova anche nella scena che descrive l'incontro, al palazzo di Giustizia di Palermo, tra Laurana e Rosello (il mafioso mandante degli omicidi) in compagnia di un onorevole e di un losco individuo che si rivelerà essere un sicario. È da notare, per prima cosa, che il luogo nel quale Laurana si accinge ad entrare viene chiamata da Sciascia un «labirinto... e intitolato alla giustizia per di più» (L. Sciascia, *A ciascuno il suo*, in *Opere 1971-1983*, op. cit., p. 840); egli evoca, quindi, una realtà spaziale chiusa e sotterranea, ad indicare le vie tortuose ed equivoche che la legge è costretta a seguire. Inoltre Laurana ci viene mostrato mentre «saliva» da solo le scale del suddetto palazzo, dal quale invece Rosello «scendeva» in compagnia. Simbolicamente ciò vuol dire che Laurana sale «perché nel suo mondo la giustizia è un valore non orizzontale, non praticato, ma verticale, lontano, cui tendere» (O. Lo Dico, *La fede nella scrittura*, op. cit., p. 86). Per contrasto lo scendere di Rosello indica il suo allontanarsi dalla giustizia. Infine il fatto che il professore sia solo mentre Rosello è in compagnia, «veicola l'antitesi fondamentale che percorre tutto il romanzo, la lotta solitaria, e perciò destinata al fallimento, allo scacco, del protagonista contro forze aggregate, solidali, protette, e perciò «vittoriose» (*Ibidem*, p. 87).

Un'ulteriore considerazione sul valore particolare che i riferimenti letterari assumono nel testo sciasciano ci viene suggerita dall'abbondante presenza, in *A ciascuno il suo*, di Brancati e, in misura minore, di Pirandello. Brancatismo e pirandellismo sono due punti di vista attraverso i quali lo scrittore guarda alla realtà. Lo possiamo vedere soprattutto attraverso due episodi del romanzo, quello relativo ai cani (che, dopo l'agguato a Roscio e al farmacista Manno durante la battuta di caccia, corrono in paese e danno l'allarme) e quello dove il giovane Pecorilla racconta, al Circolo della Concordia, la barzelletta sulla vedova. Entrambi questi elementi si possono rinvenire anche ne *Gli anni perduti* di Brancati. Così come per Brancati, in un contesto dove nessuno sa indirizzare le proprie azioni verso una meta, i cani assolvono a questa funzione, anche per Sciascia, in un ambiente dove la morte del dottor Roscio e del farmacista Manno rappresentano soltanto motivo di pettegolezzi maligni, e per la quale nessuno oserà dichiarare la verità, «soltanto i cani percorrono una via senza tortuosità, scoperta (poiché tutti, si capisce, li videro e udirono), soltanto i cani hanno una pronta e sofferta reazione, in un gemito doloroso che li umanizza e che è l'unico, profondo dolore pianto sulla memoria del farmacista-padrone» (O. Lo Dico, *La fede nella scrittura*, op. cit., p. 65). In altre parole Sciascia utilizza la nota seria, esistenziale di Brancati trasferendola ad un livello inferiore, quello del mondo animale, dei cani visti antropomorficamente. Nei confronti degli individui presenti nel romanzo, invece, egli utilizza l'altro registro di Brancati, quello ironico e mordente, per sferzare un'umanità chiusa, vuota e pettegola. Viceversa, nei confronti di Laurana (che pur fa parte di quel mondo), lo scrittore si comporta diversamente perché, «pur se entra, in alcuni rapidi momenti, nel fuoco dell'ottica brancatiana, ne esce subito per ricomporsi [...] e il riflesso di

approssimativamente possiamo dire mafiosa»⁵⁰, la prospettiva di Sciascia è sempre più sconcertante: attraverso l'innaturale identificazione del colpevole in Rogas, l'ispettore che svolge le indagini sui crimini commessi, e con il tema della follia che non è più circoscritta ad un gruppo di persone ma serpeggia dappertutto a confondere la distinzione tra delirio e ragione, Sciascia ci offre l'immagine di uno Stato persecutore, dove ciò che conta non è la forza della legittimità ma la legittimità della forza.

La pubblicazione del libro scatenò un violento dibattito, non solo di carattere letterario ma anche politico; infatti Sciascia ci avvisa che la vicenda narrata è ambientata in «un paese del tutto immaginario; un paese dove non avevano più corso le idee, dove i principi — ancora proclamati e conclamati — venivano quotidianamente irrisi, dove le ideologie si riducevano in politica a pure denominazioni nel giuoco delle parti che il potere si assegnava, dove soltanto il potere per il potere contava»⁵¹. Eppure lo scrittore fa chiaramente intendere che «si può anche pensare all'Italia, si può anche pensare alla Sicilia»⁵². Leggendo le pagine de *Il contesto* si avvertono sensazioni contrastanti: non è facile, infatti, liberarsi da un certo senso del discontinuo, della non linearità, che sembra pervadere l'intero romanzo; si avverte poi un certo sconcerto nel vedere messi in discussione anche quei valori che da sempre hanno caratterizzato il discorso letterario del razionale Sciascia: tema vero del libro sembra essere infatti la follia ed il venir meno dell'equilibrio tra ordine della natura e ordine della famiglia attraverso lo Stato. Nel testo manca anche la figura di un «vero» intellettuale illuminato, quasi a voler dire che nessun tipo di impegno ha più senso in una realtà dove non c'è più una vera opposizione e dove manca la distinzione tra verità e menzogna. Lo Stato viene concepito non più come istituzione suprema, garante del diritto, ma soltanto come istituzione degradata dal potere, nido di complottatori, ministri e magistrati sadici e corrotti, attornati da funzionari mediocri e opportunisti⁵³. Inoltre,

luce brancatiana che lo sorprende ne accresce lo spessore di umanità intimamente immalinconita piuttosto che deformarne i tratti morali, interiori» (*Ibidem*, pp. 76-77). Il giudizio finale che si dà di lui — «Era un cretino» — deve quindi essere valutato prospettandolo al coro di voci che lo esprime e in rapporto al giudizio di valore che il nostro autore ha mostrato, nel corso dell'opera, su quel coro. La tendenza a rapportare l'umanità al mondo animale si ritrova anche ne *Il giorno della civetta* dove, ad esempio, a proposito di Parrinieddu l'autore dice che la paura «gli stava dentro come un cane arrabbiato» procurandogli «morsi al fegato» ed un guizzo al cuore «come coniglio vivo in bocca al cane» (L. Sciascia, *Il giorno della civetta*, in *Opere 1956-1971*, op. cit., p. 405). Si potrebbero fare molti altri esempi, come quello del panellaro che, alla vista del morto ammazzato, «muovendosi come un granchio cominciò ad allontanarsi verso la porta della chiesa» (*Ibidem*, p. 391), o come quello relativo al cane chiamato «Barruggieddu», cioè Bargello, capo degli sbirri.

⁵⁰ Leonardo Sciascia, *Il contesto*, in *Opere, 1971-1983*, op. cit., p. 96.

⁵¹ *Ibidem*, p. 95.

⁵² *Ibidem*, p. 95.

⁵³ A questo proposito è particolarmente significativo il riferimento che nel testo Sciascia fa al *Traité sur la tolérance à l'occasion de la mort de Jean Calas* (1762), di Voltaire.

come già in *A ciascuno il suo*, Sciascia anche ne *Il contesto* pone in questione la validità dell'istituto familiare in quanto sede di relazioni trasgressive: attraverso l'ambiguo legame coniugale della famiglia Cres lo scrittore spacca la famiglia dal di dentro: il rapporto alterato tra marito e moglie pone in atto sia la probabile innocenza del marito con la conseguente colpevolezza della moglie (permettendo di comprendere la vendetta di Cres contro i magistrati che lo hanno condannato), sia viceversa. La trasgressione diventa così significativa dell'incapacità di assimilare il concetto di legge e di giustizia quale norma sociale e giuridica.

Con *Todo Modo* il processo di decomposizione dello Stato e della società raggiunge il vertice allorché i politici si lasciano completamente fagocitare da Don Gaetano, il diabolico prete simbolo del male assoluto. Nel romanzo lo scrittore non punta tanto sulla proliferazione dei delitti, quanto sul lampeggiare dei giochi intellettuali che pongono in questione gli interrogativi fondamentali dell'uomo; Sciascia infatti intende soprattutto affrontare, coraggiosamente, il problema del rapporto dell'intellettuale laico con il cristianesimo, e lo fa proiettando parte di sé nel pittore che, nel romanzo, dialoga con Don Gaetano. L'analogia tra Sciascia e il suo personaggio è dimostrata dal fatto che il pittore nel testo parla in prima persona, e dalla coincidenza di essere ambedulle degli artisti⁵⁴. Nel romanzo ad un certo punto il pittore, pensando agli eminenti uomini politici e religiosi in ritiro nell'eremo

Jean Calas era un convinto ugonotto che venne giustiziato perché riconosciuto colpevole dell'uccisione di suo figlio Marc Antoine, che si accingeva ad aderire al cattolicesimo. Il testo di Voltaire ha lo scopo di riabilitare la famiglia Calas, dimostrando che il vero colpevole è il fanatismo religioso che aveva contagiato anche i giudici. Su di esso, dice Voltaire, alla fine trionferanno la giustizia e la ragione (con una convalida fatta nel marzo 1763 dal Consiglio di Stato, approvata dal re). Ne *Il contesto*, riferendosi per bocca di Rogas e del presidente della Corte suprema Riches al *Trattato*, Sciascia non fa altro che ribaltare la dialettica adottata da Voltaire, giacché la ragione e la logica della giustizia sembrano rinnegare se stesse. Dice infatti Riches: «Mi spingerò ad un paradosso, che può anche essere una previsione: la sola forma possibile di giustizia, di amministrazione della giustizia potrebbe essere, e sarà, quella che nella guerra militare si chiama decimazione. Il singolo risponde dell'umanità. E l'umanità risponde del singolo. Non ci potrà essere altro modo di amministrare la giustizia. Dico di più: non c'è mai stato» (*Ibidem*, p. 72).

⁵⁴ Il lettore, identificandosi con l'io narrante, si muove lungo lo stesso percorso tracciato da Sciascia, cioè compie, insieme allo scrittore, il vero (e l'unico) esercizio spirituale proposto dal testo.

Un'illustrazione sulla genesi del racconto sciasciano ci viene offerta, non a caso, dal pittore Fabrizio Clerici, grande amico ed estimatore di Sciascia, secondo il quale il nostro autore, per la stesura di *Todo Modo*, ha tratto ispirazione da una copia di un dipinto di Rutilio Manetti che Sciascia, insieme a Clerici, aveva osservato in una chiesetta nei dintorni di Siena. La tela raffigurava un demone occhialuto nell'atto di tentare un'eremita.

Gli occhiali indossati dal demone, identici a quelli che nel romanzo indossa Don Gaetano, sono «lenti che aiutano a chiarire la lettura, quindi la conoscenza e il sapere» (Fabrizio Clerici, *L'eremo, l'abate e il diavolo*, in A. Motta, *Il sereno pessimista - Omaggio a Leonardo Sciascia*, Lacaia Ed., Manduria 1991, p. 91).

La tentazione sotto forma di occhiali sta quindi a simboleggiare che la conoscenza «è la strada più breve, la più subdola per finir schiavi del male» (*Ibidem*, p. 79).

per compiere i consueti esercizi spirituali, dice: «Ministri, deputati, professori, artisti, finanzieri, industriali: quella che si vuole chiamare la classe dirigente. E che cosa dirigeva in concreto, effettivamente? Una ragnatela nel vuoto, la propria labile ragnatela. Anche se di fili d'oro»⁵⁵.

A questo punto, fermatosi ad osservare una ragnatela tra i rami di un nocciolo il pittore continua: «Lo curvai verso di me per poi lasciarlo andare come balestra; e vidi i fili d'argento spezzarsi e i ragni andarvi giù e su come pazzi»⁵⁶. Sciascia quindi si comporta esattamente come il pittore, che compone, insegue e disfa i fili di una fitta ragnatela: quella della creazione letteraria.

Alla figura carismatica di Don Gaetano fa dunque da contraltare un grande artista che, nei confronti del prete assume il ruolo di chi vuole attenersi ad una propria libera visione del mondo senza cadere vittima dell'utopia cristiana. Quest'operazione avviene attraverso l'uso della ragione; senonché la ragione è la stessa arma che usa Don Gaetano: egli non è un banale sofista che costantemente evita di cadere in trappola ma è un uomo colto, intelligente e astuto che riesce a dare alla corruzione e al delitto il fascino del male metafisico. La superiorità del prete si rivela anche dal fatto che egli è molto abile a far sì che i suoi adepti si sentano colpevoli e ciò, per i potenti corrotti, diventa una masochistica giustificazione alla loro abiezione. Don Gaetano, insomma, nel guardare al male e alla sofferenza con vero godimento, con passione, diventa l'anticristo al quale i democristiani ed i prelati si sono affidati: e non poteva essere diversamente, dal momento che sembra ormai avvenuta la fusione tra Bene e Male, il loro reciproco annullamento. Alla fine della vicenda anche Don Gaetano muore, e soltanto con la morte si ottiene il ridimensionamento, la degradazione di questo personaggio. Ciò vuole significare che, «usata in questo modo, l'intelligenza non paga. Essa deve, e non può non farsi, critica: ed è a questa funzione che Sciascia la volge, con rara maestria, in questo racconto lungo»⁵⁷. Sciascia dimostra che ancora una volta «le cose, dentro di noi, sono maledettamente complicate; e tanto più inganniamo noi stessi, o tentiamo, quanto più evidente e immediato si prospetta il disinganno»⁵⁸.

Volendo concludere il nostro discorso vale la pena citare anche *Una storia semplice* che, scritto dal narratore poco prima di morire, è l'ultimo, fulmineo romanzo che narra di un mondo nel quale ci si accorge «che ad un certo punto della vita non è la speranza l'ultima a morire, ma il morire è l'ultima speranza»⁵⁹.

⁵⁵ Leonardo Sciascia, *Todo Modo*, in *Opere 1971-1983*, op. cit., p. 161.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 162.

⁵⁷ Mario Spinella, *Sciascia ironico e crudele*, in *Rinascita*, 7 febbraio 1975.

⁵⁸ L. Sciascia, *Todo Modo*, in *Opere 1971-1983*, op. cit., p. 115. Una frase simile si legge anche ne *A ciascuno il suo*, dove Sciascia dice che «la realtà è sempre più ricca ed imprevedibile delle nostre deduzioni» (L. Sciascia, *A ciascuno il suo*, in *Opere 1956-1971*, op. cit., p. 879).

⁵⁹ Leonardo Sciascia, *Una storia semplice*, in *Opere 1984-1989*, op. cit., p. 754.

Queste sono forse le parole più amare pronunciate dal «razionale» Sciascia, quelle dalle quali sgorga una profonda disillusione, una sfiducia pressoché totale nella capacità di recupero morale e civile che il mondo possiede.

Lo scrittore ha forse percepito con sconcertante anticipo ciò che nella realtà odierna sta ormai accadendo? Ci auguriamo sinceramente di no: la verità non deve restare in fondo al pozzo.

«El Hechizado» venne pubblicato per la prima volta nel 1944 a Buenos Aires. Nel breve preloquio che accompagna questa prima edizione si manifesta l'intenzione di includerlo in una serie di saggi di «scritture complete», quasi tutte ancora da scrivere. Il titolo del «Hechizado» è più ad integrare più tardi un volume di racconti che con il titolo di *Los amargos* apparso anche in Argentina, nel 1945. La «bella» «scrittura» comprendeva un'altra novella, scritta nel 1936.

A questo punto, già dall'inizio dell'esilio in Argentina, Ayala aveva già scritto i percorsi essenziali del suo futuro libro. La stretta relazione con alcuni intellettuali argentini quali Victorio Gumpel, Borges e Mallo già aveva aperto le porte della prestigiosa rivista *Sur*. Per essere pubblicata, nel 1929, una breve composizione «Diálogo de los muertos. El día espelido», che figurava dopo come epilogo a *Los amargos* e, nel 1941, un altro dei racconti di questo volume («La captura de Hechizado»). Il gruppo di *Sur*, bionopolita, culturale e politicamente esclusivo, accolse con enorme favore i lavori di Ayala. Borges, ad esempio, scrisse nel 1937 che «El Hechizado» era uno dei racconti più meravigliosi della letteratura spagnola. Fu così che «Sur» pubblicò, nel dicembre del 1944,

«Ineluttabilmente, il tema amaro che caratterizza tutta la raccolta è lo special modo «El Hechizado», non è soltanto il particolare momento storico in cui fu scritto, e a questo titolo si giugola «l'impetuoso sviluppo dell'impetuoso conflitto mondiale — era appena nata, con il trionfo del fascismo, per alcune migliaia di soldati spagnoli una speranza di libertà era scomparsa, con tutto il suo carico di morte e di un prossimo ritorno in patria. E, benché lo scoppio della seconda guerra mondiale avesse alimentato all'ingua l'illusione di un cambiamento nel futuro evento politico internazionale, ben presto gli eventi avrebbero dimostrato il contrario. Per la verità, neppure l'esistenza di quell'entusiasta fascista in un posto così strategico sembrava sufficiente a incrinare degli Alleati, a Franco, un l'altro, era riuscito a penetrare

ELEANOR LONDERO

IL LABIRINTO VUOTO DI FRANCISCO AYALA

Solo all'umanità redenta tocca
interamente il suo passato.

W. Benjamin, *Angelus Novus*

«El Hechizado» venne pubblicato per la prima volta nel 1944 a Buenos Aires. Nel breve prologo che accompagna questa prima edizione si manifesta l'intenzione di includerlo in una serie futura di «novelle esemplari», quasi tutte ancora da scrivere. E infatti «El Hechizado» andò ad integrare più tardi un volume di racconti che, con il titolo di *Los usurpadores*, apparve anche in Argentina, nel 1949. Le edizioni successive comprendono un'altra novella, scritta nel 1950.

A quanto pare, già dall'inizio dell'esilio in Argentina, Ayala aveva in mente i percorsi essenziali del suo futuro libro. La stretta relazione con alcuni intellettuali argentini quali Victoria Ocampo, Borges e Malleva gli aveva aperto le porte della prestigiosa rivista *Sur*. Ivi viene pubblicata, nel 1939, una breve composizione («Diálogo de los muertos. Elegía española»)¹, che figurerà dopo come epilogo a *Los usurpadores* e, nel 1943, un altro dei racconti di questo volume («La campana de Huesca»)². Il gruppo di *Sur*, cosmopolita, raffinato e gelosamente esclusivo, accolse con enorme favore i lavori di Ayala. Borges, ad esempio, sostenne sempre che «El Hechizado» era uno dei racconti più memorabili delle letterature ispaniche. Fu egli stesso a farne la prima recensione, che la rivista pubblicò nel dicembre del 1944³.

Indubbiamente, il tono amaro che caratterizza tutta la raccolta, e in special modo «El Hechizado», non è estraneo al particolare momento storico in cui fu scritta. La guerra civile spagnola — sinistro presagio dell'imminente conflitto mondiale — era appena finita, con il trionfo del fascismo. Per alcune migliaia di profughi spagnoli ogni speranza di libertà era scomparsa, così come pure erano svaniti i sogni di un prossimo ritorno in patria. E, benché lo scoppio della seconda guerra mondiale avesse alimentato all'inizio l'illusione di un cambiamento nel futuro assetto politico internazionale, ben presto gli eventi avrebbero dimostrato il contrario. Per la verità, neppure l'esistenza di quell'enclave fascista in un posto così strategico sembrava suscitare la reazione degli Alleati; e Franco, tra l'altro, era riuscito a garantire

¹ N° 63, pp. 35-42.

² N° 106, pp. 14-27.

³ N° 122, pp. 58-59.

la stabilità del suo regime assicurando la propria neutralità durante la guerra. D'altronde, come concepire ancora delle illusioni? Forse che il disastro spagnolo non era avvenuto dinanzi agli occhi compiacenti delle grandi potenze? Non è casuale quindi, la scelta del tema del potere, che qui funziona come elemento aggregante di tutti i racconti.

Il potere che si esercita sul prossimo è sempre una forma di usurpazione, dice Ayala nel prologo a *Los usurpadores*. E ciò anche nel caso in cui esso venga sanzionato da legge, uso, costume, volontà divina o, semplicemente, dalla forza. Il potere in quanto tale è sempre violenza, perché implica la sopraffazione di colui che lo subisce. Da qui il titolo della raccolta, e da qui il tragico corteo di vittime e di oppressori. «Novelle esemplari» volle chiamarle il suo autore, richiamandosi a Cervantes. Ciononostante, non si tratta di un esercizio letterario evocatore di brillanti tradizioni antiche, né tanto meno, di un modo per dimostrare le proprie eccellenti attitudini alla trattazione di argomenti e personaggi storici. L'evidente intenzione morale, che fa da filo conduttore di tutti i racconti, non si risolve nel postulare ideali regole di condotta bensì, piuttosto, nel tentare di indagare sulle cause profonde che determinano il comportamento umano, al di là della volontà, dei sentimenti o della ragione. Questo tentativo conferisce al testo un'attualità che trascende il semplice dato cronologico. L'autore ha scelto di muoversi in un passato lontano soltanto per descrivere con più comodità ciò che egli definisce «una situazione spirituale che ci affligge e ci degrada»: quella dell'individuo inerme di fronte al potere.

Ne «El Hechizado» non c'è vita umana, ci si avverte nel prologo alla prima edizione. Qualunque vestigio di vita è rimasto pietrificato a contatto con il potere. L'unica cosa viva è un manoscritto, la cui forza cresce nella misura in cui rinuncia ad una spiegazione univoca delle contingenze, per aggiustare il proprio ritmo alla scarna descrizione dei passi successivi di quella rinuncia. Il manoscritto diventa tanto più vivo, quanto più immune da ansie, da lusinghe, da attese va divenendo il suo redattore. La scrittura cresce come un tumore, alimentata da questi abbandoni volontari. In questo modo, essa finisce per convertirsi non solo in testimone imparziale della rinuncia, ma in esecutrice implacabile di una vendetta. Il manoscritto diventa labirinto, e il suo centro un immenso vuoto. Ugualmente vuoto è il labirinto che specularmente riflette: quello della Corte. Anche in questo caso, il suo centro si rivelerà vuoto e sostenuto unicamente dallo scheletro di uno stato burocratico. Già dall'inizio del racconto veniamo informati circa le caratteristiche anomale del manoscritto:

«No se trata del borrador de un memorial, ni cosa semejante: no parece destinado a fundar o apoyar petición ninguna. Diríase más bien que se trata de un relato del desengaño de sus pretensiones». (p. 187)⁴

⁴ Tutti i numeri di pagina delle citazioni corrispondono a *Los usurpadores*, Cátedra, Madrid 1992.

Da una solitudine costruita sul disinganno, e perciò incorruttibile, l'Indio González Lobo descrive con accanito rigore non soltanto gli infiniti particolari del suo interminabile viaggio nel vuoto, ma anche come il contatto con quella gelida vacuità finì per trasformare la sua esistenza in nient'altro che scrittura. Quest'assenza di vita grava su tutti i personaggi, persino su quelli storici, che Ayala insiste nel dichiarare finti. Insistenza che sembra contrastare con la precisione con cui ha curato ogni particolare storico. Tuttavia, da un certo punto di vista è così. Per esempio, dalla prospettiva della storia ufficiale, perché risulta ovvio che qui la scelta di determinate figure e di determinati momenti storici ha uno scopo preciso: in sostanza, tende a rovesciare la classica immagine proposta da una storiografia per lo più manipolata da incaricati professionali, la quale, nell'istituzionalizzarsi e nell'imporsi, diviene di fatto negazione della storia. Il tentativo di Ayala è orientato quindi all'alterazione dei modelli rassicuranti che quella storiografia propone e a sottolineare, per il contrario, gli aspetti che essa elude.

«Il passato è stato sempre servo dell'autorità», osserva acutamente J.H. Plumb⁵, aggiungendo che nella misura in cui le fondamenta di un'autorità sono più deboli, maggiore è il bisogno che essa ha di puntellarle sulla sicurezza di un passato che tenderà a presentare come solido e utilizzabile. Si tratta, come commenta M. Finley, di uno dei più frequenti meccanismi di ideologizzazione, perché «richiamarsi ai tempi degli antenati e derivarne elementi a sostegno delle proprie tesi, consente di solito di superare le barriere, siano esse di classe, di livello culturale o di inclinazione politica»⁶. L'uso che il regime franchista fece del passato costituisce una prova di quest'asserzione, perché è chiaro che nell'appello a certe figure e a certi momenti del passato si cercava non solo di affermare ciò che era debole in se stesso, ma anche e soprattutto di imporre un'adattamento della storia che servisse a giustificare un presente incerto. Ayala non lo ignora, ed è per questo che sceglie di muoversi sullo stesso terreno, ma con opposto intento.

Non ci troviamo ormai dinanzi alla esaltazione acritica della presunta grandezza di una serie di miti nazionali, ma di fronte alla scoperta delle terribili verità che, spesso, si celano dietro le pieghe della retorica ufficiale. È per questo motivo che i temi e i personaggi che ricorrono ne *Los usurpadores* (e «El Hechizado» rappresenta uno degli esempi più significativi) sono stati selezionati accuratamente per mettere allo scoperto l'altro passato: e cioè, quello delle lotte fratricide, delle imposture, della sopraffazione dei forti sui deboli, del disprezzo insolente della legalità, del ricorso dei gruppi di potere persino all'aiuto mercenario, pur di sovvertire la volontà maggioritaria quando essa li contrasta, dell'apparato spietato di uno stato e di una religione che si erigono a padroni assoluti del destino di migliaia di esseri.

⁵ *The Death of the Past*, London 1969, p. 40.

⁶ *Uso e abuso della storia*, Einaudi, Torino 1981, p. 55.

Ne «El Hechizado», il potere supremo di una Spagna lacerata dalle lotte intestine, immobilizzata da una burocrazia parassitaria, abbandonata all'avidità espansionistica delle grandi potenze, è concentrato nella persona dell'ultimo degli Asburgo. L'opulenza che circonda Carlo II non basta però a dissipare il fetore di urine che impregna il suo ricco abito, né a contenere la bava che scorre, incessante, dalla sua bocca. Anticamere, burocrazia, favoriti, buffoni e nani sono soltanto il fragile sipario che nasconde questa figura, il cui unico attributo visibile è la più abietta delle corporalità.

La strana malia con cui si giustifica l'inanità del sovrano contamina tutti coloro che tentano di avvicinarlo; di fronte a questo perverso influsso, tutti i personaggi sembrano condannati a una sorta di autismo che li obbliga alla ripetizione di una serie di azioni senza senso. Questo girovagare insensato si ripercuote sulla stesura del manoscritto, sino a fargli acquisire le caratteristiche quasi fisiche del labirinto percorso. L'andatura posata del protagonista per i meandri di questo labirinto, trova perfetto riscontro nella prosa di Ayala. Prosa antica che tuttavia è riuscita ad evitare il pericolo di qualsiasi caduta arcaicizzante. Gli andirivieni dell'Indio si intensificano fino a coincidere con i lunghi periodi delle frasi. Sovente, anche l'interpunzione contribuisce a seguire quest'architettura a spirale: si pensi, ad esempio, all'insistente uso dei trattini per sottolineare, sia le sfumature di una digressione, sia il cambio di registro nel racconto di un'azione che viene interrotta da un commento. Così il manoscritto, quasi fosse una personificazione del suo redattore,

«Describe con encarnizado rigor su recorrer el dédalo de pasillos y antenas, donde la esperanza se pierde y se le ven las vueltas al tiempo...» (p. 193).

L'incantesimo, che pare estendersi su tutto e tutti, raggiunge il protagonista paralizzando ciascuno dei suoi passi: lo ferma tre anni a Siviglia, e lo costringe per altrettanti anni a vagare come un fantasma attraverso il dedalo di uno stato inesistente. L'incantesimo si spezza solo quando l'Indio entra in diretto contatto con la fonte che lo emana: il Re. Costui

«... me dio a besar la mano; pero antes de que alcanzara a tomársela saltó a ella un curioso monito que... distrajo su Real atención en demanda de caricias. Entonces entendí yo la oportunidad, y me retiré en respetuoso silencio.» (p. 190).

Ogni malia svanisce nell'istante preciso in cui González Lobo capisce l'opportunità della rinuncia e abbandona qualsiasi pretesa per andare a rifugiarsi nell'esilio di Mérida. Il rispettoso silenzio con cui compie questa rinuncia fa presagire la vendetta finale, materializzata in scrittura.

Le amare esperienze di una serie di generosi tentativi finiti nel fallimento (la stessa Seconda Repubblica, tra tanti altri), e la scossa del-

l'esilio successivo di Ayala, sembrano rispecchiarsi in questa decisione finale del protagonista. Anche le sue disavventure si svolgono dinanzi agli occhi indifferenti di un mondo incapace di offrire riparo o spiegazioni di sorta, e in cui ogni valore è diventato irrisorio. Tuttavia, è allora che la memoria diventa un'arma formidabile; la sola, del resto, capace di contrapporsi al processo dell'oblio che, fatalmente, segue alla consumazione di tutte le violenze. Oblio che, sovente, viene imposto e giustificato in nome di presunte riconciliazioni nazionali o di un virtuale futuro, oppure appellandosi alla necessità di costruire una nuova storia: per l'appunto, quella degli usurpatori.

L'uso del passato acquista dunque una paradossale dualità: se, da una parte, serve a rafforzare valori o norme di comportamento imposti dal potere nel nome di una storia comune, dall'altra serve per cancellare la storia nella misura in cui essa non si accorda con le regole dominanti. Secondo Benjamin, l'articolazione storica del passato significa appropriarsi di un ricordo quando esso sorge nell'istante di un pericolo. La consapevolezza del pericolo risulta essenziale per evitare che la tradizione sprofondi nel conformismo, o che venga usata dalla classe dominante come strumento di potere⁷. L'insistenza dell'Indio González Lobo per rammentare dei particolari in apparenza banali, per descrivere con puntigliosa precisione tutto quanto vede, sente o compie lungo il suo infruttuoso pellegrinaggio, l'ossessiva meticolosità con cui registra eventi e circostanze, potrebbero essere intesi in questo senso. In sostanza, altro non è che la disperata difesa dell'individuo consapevole del pericolo che comporta quest'ultima forma di usurpazione: quella della memoria.

Ugualmente ostinato e consapevole è lo sforzo di Ayala per restituire alla memoria la sua forza di riscatto, e al passato la sua dimensione di molteplicità. «Gli eccessi dell'epoca nostra e le vicende personali dell'autore giustificano che egli percepisca e sottolinei quanto di demoniaco, di ingannevole e di vano vi è negli sforzi di dominazione», dice riferendosi a queste «novelle esemplari»⁸. E forse, la reale esemplarità de «El Hechizado» andrebbe cercata in questo gioco di interazione fra passato e memoria. Esemplarità che scaturisce dal tentativo di stabilire un dialogo che scopra le reciproche relazioni fra passato e presente, e contribuisca così ad una più veritiera comprensione degli eccessi dell'epoca nostra.

⁷ Cf.: *Angelus Novus*, traduzione di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1981, pp. 77-78.

⁸ *Los usurpadores*, edizione citata precedentemente, p. 103. La traduzione italiana è mia.

GIOVANNI RICCIARDI

BIOGRAFIA E CRIAÇÃO LITERÁRIA VERSUS
VIDAS SECAS E GRACILIANO RAMOS

Um desafio canônico devemos enfrentar nós os professores de Literatura, tentando conciliar em nosso trabalho contradições evidentes, assumidas, pateticamente ingênuas pela simplicidade e pela evidência, como esta que enuncio: A x B.

A. O ato de escrever é fantasia e individualismo; é loucura e alucinação, «mistério ôntico», «tara ôntica» nas palavras do poeta Manoel de Barros¹. Literatura como fato gratuito e desinteressado, isento, puro de qualquer contaminação espaço-temporal.

B. O Autor é homem histórico, social, inteiramente relacionado com o ambiente, com o tempo, com a cultura e as peripécias do próprio país e do mundo. Suas obras nascem na história, até na política, na ideologia, na luta.

Dois axiomas antagônicos e irrefutáveis.

Diz Mário Quintana: «A minha vida só acontece nos poemas... Nenhum acontecimento influiu na minha poesia»². Responde Ferreira Gullar: «Minha luz, minha poesia nasce do chão, das pessoas e não do céu nem de anjo algum»³.

Como miscigenar as duas verdades? como aclarar essa 'coincidentia oppositorum'? como combinar a biografia e a história com a criação literária? existe uma relação entre o escritor corporal e seus textos?

Escrevi alhures:

Claro que os «acidentes» não explicam o texto; que entre o texto e, por exemplo, a biografia há uma relação «superficial e mentirosa», como afirma o narrador-escritor de *Bufo & Spallanzani*⁴. O riso, a ironia, o drama, as máscaras dum texto contradizem qualquer história e projeto individual. De certo modo, o texto literário nasce por partenogênese e androgênese...

Mas, às vezes é o conhecimento das variáveis históricas, dos «acidentes» do texto que permite compreender mudanças, passagens, escatologias na trajetória de uma obra ou de um autor. É lançando um S.O.S. à biografia que, por exemplo, me parece se possa entender a singularidade de *Vidas Secas* ou...⁵.

¹ Ricciardi, Giovanni, *Auto-retratos*, S. Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 94.

² Idem, p. 6.

³ Idem, p. 271.

⁴ Fonseca, Rubem, *Bufo & Spallanzani*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985, p. 235.

⁵ Ricciardi, Giovanni, *Escrever. Origem, manutenção, ideologia*, Bari, Libreria Universitaria, 1988, pp. 8-9.

A singularidade de *Vidas Secas*! O desafio de hoje é este: se existe uma relação, uma relação forte e necessária entre a experiência do cárcere e o romance *Vidas Secas*; se a «conversão» no foro individual e social de Graciliano Ramos é evidente também no texto literário, é forte também no romance de Fabiano. E, em termos mais gerais, se as encruzilhadas biográficas, as opções difíceis têm algo a ver — e quê e o como e o quanto — com o texto literário. Questão velha, eu sei; problema superado, é verdade; mas questão renascente, sempre, com partidários e torcedores e fãs, com «viva!» e «abaixo!» fortes e altos, com «Crucifige!» e «Hosanna!».

Quando Graciliano Ramos vai para a cadeira, dizia-se «... fora das classes, num grupo vacilante e sem caráter, sempre a subir e a descer degraus, a topar obstáculos»⁶ (MC. I,337). E ainda: «Não pertencço a nenhuma classe, vivo numa camada vacilante, sem caráter» (MC. II,93).

Acusavam-no de ser um comunista. «Absurdo: eu não podia considerar-me comunista, pois não pertencia ao Partido» (MC. I,32).

O autor de *Caetés* não era um militante, não fazia passeatas; dependesse dele «não teria havido uma só revolução no mundo» (MC. I,26); considerava-se, ao máximo, «uma expécie de revolucionário, teórico e chinfrim» (MC. I,46):

Tinha-me alargado em conversas no café, dissera cobras e lagartos do fascismo, escrevera algumas histórias. Apenas. Conservara-me na superfície, nunca fizera à ordem ataque sério, realmente era um diletante (MC. I,88).

Por certo, quanto era suficiente no clima de caça às bruxas que caracterizava o Brasil em 1935-36 para acusá-lo de subversivo, de inimigo da pátria ou, mais chulamente, de «bagunheiro de Alagoas» (MC. I,277).

Comunista, o Graciliano Ramos?

Em casa a palavra era conhecida e pronunciada, se a pequena Luísa podia afirmar, durante uma viagem de trem a Palmeiras dos Índios, respondendo a um padre: «Ele [o irmão Ricardo] é cabo e eu sou comunista»⁷ e se o pai podia brincar, escrevendo a Heloísa aos 30 de março de 1935: «Cuidado com os meninos, especialmente com a Luísa por causa das tendências comunistas dela»⁸.

O escritor lê superficialmente Marx, acompanha os acontecimentos da União Soviética⁹, ironiza até com a vinda possível do comunismo¹⁰. Pelas *Mémoires do cárcere*, porém, e pelas *Cartas* — as duas

⁶ Edições usadas, todas da Livraria Martins: *Caetés* (C), 1961 São Bernardo (SB), 1961; *Angústia* (A), 1961; *Vidas Secas* (VS), 1961; *Infância* (I), 1961; *Memórias do Cárcere* (MC), 1960; *Linhas Tortas* (LT), 1962.

⁷ Ramos, Graciliano, *Cartas*, Rio de Janeiro, Record, 1980, nota 27, p. 208.

⁸ Idem, p. 141.

⁹ Idem, p. 76 e p. 114.

¹⁰ Idem, p. 122: «Circulam por aqui boatos desencontrados. Que é que há pela Bahia e pelo norte de Minas? Não sabemos nada. Enfim será o que Nosso Senhor quiser. E como ele quer que esta joça rebente, teremos em breve o comunismo. Quando isso chegar, eu

interpretações autênticas do pensamento do escritor¹¹ — sabemos que nenhuma opção definitiva, nenhuma escolha de campo houve antes da experiência do cárcere¹².

Em 1936, Graciliano Ramos não era um comunista, era sim um moralista dramático e coerente.

Moralista é quem escreve sobre moral ou preconiza preceitos morais; é quem preocupa-se com o Bem e com o Mal, com a justiça, com o ético das coisas e das pessoas¹³.

Desde os primeiros exercícios jornalísticos Graciliano envereda por este caminho. Lembro a filípica contra coronéis e caciques de 1915:

Mandatários do governo, forjadores de eleições, mais ou menos coronéis, caciques em miniatura, têm freqüentemente para infundir respeito uma espada da Guarda Nacional, um boné sebento, um lenço de tabaco e um par de socos (LT. 10);

o elogio forte de Eça de Queiroz, cuja estatua tinha sido danificada (LT. 14-17); a declaração da própria deontologia profissional, começando a colaboração com «O Índio», em 1911, — «Não te quero enganar. Não te venho fazer elogios» (LT. 51) —; o desmascaramento de piçigues e de fingimentos dos fiéis durante a Semana Santa (LT. 73-76).

A Sua moralidade é ainda mais atuante e evidente quando assume responsabilidades públicas e políticas: inspetor do ensino, prefeito de

irei trabalhar na estrada de rodam, com Zé Guedes. Pedro Soares será zelador do cemitério, Chico, Otávio, meu pai, Leobino, padre Macedo, etc., vão plantar mamona. Você criará galinhas».

¹¹ Graciliano é consciente dos problemas que todo escrito autobiográfico traz e escreve: «Nessa reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas...»

Com esforço desesperado arrancamos de cenas confusas alguns fragmentos. Dúvidas terríveis nos assaltam. De que modo reagiram os caracteres em determinadas circunstâncias? O ato que nos ocorre nítido, irrecusável, terá sido realmente praticado? não será incongruência» (MC. I,11).

Perplexidades, mas também para nós uma certeza: as *Memórias do Cárcere* é a versão autêntica duma experiência e isto é o que nos interessa.

Menor interesse suscita, sob esse aspecto, o problema da dupla redação das *Memórias*. Concordo com a seguinte conclusão de Eliane Bueno Ribeiro: «Podemos concluir, portanto, que Graciliano Ramos construiu diferentemente suas lembranças em 38 e em 46/51. A atividade memorialística, mais que traços de um tempo já passado, expôs, assim, as marcas do tempo em que se dá sua escrita. Ao alívio e à alegria pela saída da prisão corresponderia, em Graciliano, uma visão generosa do mundo, visão esta que seria modificada em 46/51». (*Memória e (é) ficção: As 'Memórias do cárcere' de Graciliano Ramos*, em «Letterature d'America», Roma, VIII, pp. 29-30-31-, 1985-1986, p. 92.

¹² «Havia uma consciência política nas idéias do escritor, muito embora nem sempre tivesse encontrado a maneira mais apropriada de torná-la dialética» (J. Ubireval Alencar Guimarães, *Graciliano Ramos e a fala das memórias*, Maceió, Ediculte-Seculte, 1987, p. 240.

¹³ «E antes o problema do Bem e do Mal o que atormenta o escritor alagoano, e dito isto terei definido toda a sua obra [...]. Como um moralista, o Sr. Graciliano Ramos soube que o mal reside principalmente no homem e que somente será possível salvar a sociedade no dia em que pudermos reformar o homem» (Wilson Martins, *Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor*, em Guimarães, J. Ubireval Alencar, *op. cit.* p. 235.

Palmeiras dos Índios (famosíssimos os *Relatórios*), responsável da instrução pública alagoana. Lembrando a última experiência Graciliano escreve: «Ocasionalmente descontentamento, decerto cometera numerosos erros, não tivera a habilidade necessária de prestar serviços a figurões, havia suprimido nas escolas o hino de Alagoas, uma estupidez com solecismos e isto se considerava impatriótico» (MC. I,12).

Um moralista vê, sente, aponta o bem; individua e define comportamentos. Há um perigo: que suas palavras não consigam o objetivo; há o perigo de continuar a gritar ao vento e inutilmente. Aí o moralista religioso apela para a misericórdia e os castigos de Deus, para o inferno e o paraíso, enquanto o leigo, o não crente se refugia no «homo homini lupus», no destino. Vendo-se impotente, torna-se pessimista.

Pode ser esta uma postura viável para avaliar e compreender o «ódio» ao capitalismo, à classe dominante, tantas vezes verbalizado nas *Mémoires do Cárcere*?

...ambicionara com fúria ver a desgraça do capitalismo, pregara-lhe alfinetes, únicas armas disponíveis (MC. I,20).

O que eu desejava era a morte do capitalismo, o fim da exploração (MC. I,94).

Acontece que as ditaduras se tornem, às vezes, responsáveis pelo aparecimento de novos escritores, de obras novas. É o caso, sem fugir do Brasil e do Brasil mais recente, por exemplo, do saudoso Oswaldo França Júnior, de Benedicto Monteiro, de Roberto Drummond¹⁴.

É o caso também de *Vidas Secas*, um romance, novo, diferente dos anteriores, porque o escritor era, em 1937, depois da experiência do cárcere, um homem novo, um homem outro.

«Um homem reestruturado ideologicamente, escreve Clara Ramos, com uma visão do mundo diferente da anterior»¹⁵.

Algo de importante acontece naqueles dez meses de prisão. Em primeiro lugar o confronto direto com o poder. Nos anos anteriores, Graciliano tinha gritado, falado, escrito contra. Como prefeito de Palmeiras dos Índios e como responsável da instrução de Alagoas tinha começado a modificá-lo, a desconstruí-lo, «ab interno». Mas no cárcere o confronto é físico. A luta trava-se entre Fabiano e o soldado amarelo.

E ainda, a experiência interessante do Pavilhão dos Primários; a convivência com os comunistas, os verdadeiros; a solidariedade e a nobreza dos presos políticos impressionaram-no fortemente.

Confessa o escritor

Realmente, a desgraça nos ensina muito... (MC. I,89)

¹⁴ Vide Ricciardi, Giovanni, *Auto-retratos*, op. cit. Oswaldo França Júnior, pp. 325-347; *Escrever. Origem, manutenção, ideologia*, op. cit. Benedicto Monteiro, pp. 105-108 e Roberto Drummond, pp. 323-329.

¹⁵ Ramos, Clara, *Mestre Graciliano. Confirmação humana de uma obra*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979, p. 99.

A meu ver — é a minha hipótese — esses meses mudaram o homem e o escritor. A «conversão» mais clara é a adesão formal ao Partido comunista, em 1945. Mas, antes, há *Vidas Secas*. Nesse romance as novidades são muitas.

1. Antes de mais nada, *Vidas Secas* é um romance nordestino¹⁶, que se coloca objetivamente na linha de *A Bagaceira*, *O Quinze*, *Os Corumbas*, os romances de Jorge Amado, os textos de Josué de Castro. A seca — e o Nordeste — como problema político e não mais e não apenas problema físico e natural, assunto exclusivo de beatos, fanáticos e conselheiros.

Escreve José Américo de Almeida:

Há uma miséria maior do que morrer de fome no deserto: é não ter o que comer na terra de Canã¹⁷.

2. Constatamos o câmbio da 1ª para a 3ª pessoa, da memória e da subjectividade para a objetividade e o distanciamento, que não discuto por falta de competência específica, mas gosto desta interpretação de Álvaro Lins: «Não será isto um sinal de que antes deixava os personagens entregues à própria sorte, enquanto agora se identifica com os desgraçados nordestinos de *Vidas Secas*?»¹⁸.

3. Para Graciliano Ramos a sobriedade do estilo, a secura da linguagem são sinônimos de seriedade e de moralidade. Rodolfo Chioldi, o militante argentino do Pavilhão dos Primários, impõe-se-lhe antes e sobretudo pelo equilíbrio verbal que tornava «sérias» as suas palestras¹⁹.

Em *Caetés*, a retórica e o vazio da linguagem podem ridicularizar personagens e situações:

Nunca entro aqui, disse Evaristo Barroca, sem evocar aqueles homens antigos, aqueles varões da conquista, os precursores da raça (C. 133).

E João Valério-Graciliano comenta: «Palanfrório reles e postiço de dar engulhos».

¹⁶ «Além de ser o mais humano e comovente dos livros de ficção do Sr. Graciliano Ramos, *Vidas Secas* é o que contém maior sentimento da terra nordestina, daquela parte que é aspera, dura e cruel, sem deixar de ser amada pelos que a ela estão ligados teluricamente» (Álvaro Lins, *Valores e Misérias das Vidas Secas*, prefácio a *Vidas Secas*, S. Paulo, Martins, 1969, p. 37).

¹⁷ Almeida, José Américo de, *A Bagaceira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1968, p. 2.

¹⁸ Lins, Álvaro op. cit. p. 36.

¹⁹ «Depois das palestras sérias de Rodolfo aquilo fazia vergonha, uma palavrice infundável, peca, de quando em quando interrompida com uma frase boba, transformada em bordão: — 'Isto é muito importante'. Em vão buscávamos a importância e o aviso tinha efeito burlesco [...]. Miranda sabia dizer tolices com terrível exuberância» (MC. I,262-263).

Julião Tavares, o antagonista, o inimigo de Luís da Silva, é gordo²⁰ e fatuo:

Pelo meio da função um sujeito gordo assaltou a tribuna e gritou um discurso furioso e patriótico. Citou os coqueiros, as praias, o céu azul, os canais e outras preciosidades alagoanas (A. 38).

É notório que a secura do estilo, o cuidado com a palavra, a linguagem magra são Graciliano Ramos, identificam-se com a sua obra. Difícil encontrar entre os críticos uma unanimidade mais larga²¹.

Autodidata, desde a meninice, costumava manusear o dicionário e estudá-lo. Assim lembra em *Infância*:

Entre as mercadorias, porém, existia meia dúzia de dicionários. Examinei com algum proveito esses gêneros, que não achavam comprador [...]. Arranjava-me lentamente, procurando as definições de quase todas as palavras, como quem decifra uma língua desconhecida (I. 218).

J.A. Castelo, num artigo de «Anhembi» transcreve uma afirmação de Aurélio Buarque de Hollanda, amigo de Graciliano: «Aulete era manuseado a cada momento, depois de pronto um capítulo, um trecho de romance, no trabalho, penoso para Graciliano Ramos, de correção. A propriedade de expressão é, mais que tudo, o desespero desse escritor: e ele ouviu a respeito do assunto os conselhos do bom dicionarista»²².

²⁰ «Gordo» em *Angústia* e algumas vezes em *Caetés* tem conotação absolutamente negativa:

«Um padre *gordo* subiu ao púlpito e começou a falar, mas do ponto em que me achava apenas ouvi, de mistura com o rumor da calçada, vagos chavões sobre o amor celeste e amor mundano» (C. 187).

«Tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes, em cima de uma coisa amarela, *gorda*, e mole que é... a balofa de Julião Tavares muito aumentada» (A., pp. 6-7). Mais interessante o exemplo seguinte: Luís da Silva acompanha, de longe, Marina que vai abortir e imagina como seria a «parteira»:

1º tempo: Como seria a cara de d. Albertina? Imaginei-a magra, pálida, séria, correta (A. 156).

Uma senhora pálida e franzina, de rosto sereno e boas intenções (A. 157)

2º tempo: Mas por que era que d. Albertina, parteira diplomada, com longa prática, deveria ser assim e não de outra forma?...

D. Albertina era uma velha *gorda* e mole, sem diploma nem prática, de óculos ordinários e hábito desagradável, mal-educada, resmungona» (A. 157).

²¹ «Árido e não raro - pela naturalidade transparente da vida - próximo da monotonia cotidiana, o estilo de Graciliano Ramos é sóbrio, discreto» (H. Pereira da Silva, *Graciliano Ramos*, Rio de Janeiro, G.T.L., 1954, p. 37);

«Nada parece supérfluo ou luxuoso dentro da moldura agreste em que se encaixam aqueles infelizes» (R. Morel Pinto, *Graciliano Ramos, autor e ator*, Assis, 1962, pp. 46-47);

«A voluntária aridez, a secura do estilo, estilo que não se envergonha de ser magro e pobre é bem um ato de coragem num país de verbalistas» (Agripino Grieco, *Gente Nova do Brasil*. cit. em H. Pereira da Silva, *op. cit.* p. 48).

²² Castelo, J.A., *Graciliano Ramos*, em «Anhembi», S. Paulo, vol. X, maio 1953, p. 547.

Graciliano escrevia com extremo cuidado, preocupava-se em corrigir, anular. «Sempre compusera lentamente», confessa (MC. I,72). E ainda: «Faço um livro, gasto meses a exprimer os miolos, compondo, eliminando, consertado, fico a remoer cada frase com paciência de boi» (MC. I,206).

A meu ver, essa paciência de boi alcançou o topo em *Vidas Secas*, o texto mais enxuto, sóbrio, econômico, e portanto moral, acrescentaria, de Graciliano Ramos²³.

A língua, com efeito perde aqueles termos altos e às vezes voluntária e ironicamente eruditos que enfeitam *Caetés*, como *frenesi*, *impoluto*, *encômio*, *tencionar*, *claudicar*, *epiderme*, *alvitrar*, *opilado*, *delíquio*, *alcova*...

Perde o «andante com moto», pirotécnico e expressivo, às vezes esasperadamente nordestino²⁴ de *São Bernardo*.

Lembram?

Até dezoito anos gastei muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço. Aí pratiquei o meu primeiro ato digno de referências. Numa sentinela, que acabou em fardunço, abreei a Germana, cabritinha sarará danadamente assanhada e arrochei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda. Ela ficou-se mijando de gosto. Depois botou os quartos de banda e enxeriu-se com o João Fagundes, um que mudou o nome para furtar cavalos (SB. 16)

Perde também o gosto pelo escavo feito com palavras e através de palavras que, enroscando-se umas nas outras, acompanham o delírio de Luís da Silva.

O calão e os palavrões que alimentam e exaltam as paixões de Paulo Honório e do protagonista de *Angústia* desaparecem. Emoções conclamadas para retirantes é luxo²⁵.

A secura do estilo manifesta-se também através do progressivo predomínio da frase nominal que proclama alto proibições, necessidades, asperezas: as leis inelutáveis do retirante:

²³ O brasileiro Jean Roche em *Étude quantitative du style de Graciliano Ramos dans 'Vidas Secas'*, Poitiers, publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université, janvier, 1972, afirma: «Contrairement à ce qu'on pourrait croire de prime abord, la phrase de *Vidas Secas* n'est pas courte: elle compte en moyenne 11,9 unités (ou «mots» au sens commun), soit 12 en chiffres ronds, longueur proche de celle de maint roman brésilien [...] et on ne pourra plus dire, comme certains, que la *sécheresse* caractérise la phrase de *Vidas Secas*» (pp. 3-4).

²⁴ Sobre a língua em *São Bernardo* Graciliano assim escreve à esposa Heloisa: «Encontrei muitas coisas boas da língua do nordeste, que nunca foram publicadas, e meti tudo no livro, Julgo que produzirão bom efeito. O pior é que há umas frases cabeludíssimas que não podem ser lidas por meninas educadas em convento» (*Cartas*, *op. cit.* p. 124).

²⁵ Fabiano também xinga a mãe do soldado amarelo, mas, depois, refletindo nos acontecimentos renega a valência negativa da expressão: «Natural, xingar a mãe de uma pessoa não vale nada, porque todo o mundo vê logo que a gente não tem a intenção de maltratar ninguém. Um ditério sem importância» (VS. 129).

Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato (VS. 8).
 Indispensável os meninos entrarem no bom caminho (VS. 27).
 Difícil mover-se (VS. 93).
 Perigoso entrar na bodega (VS. 121).
 Necessário abandonar aqueles lugares amaldiçoados (VS. 142).
 Indispensável ouvir qualquer som (VS. 148).

O diálogo em *Vidas Secas* não existe. Idéias, emoções, sentimentos, tudo é significado por monossílabos e gestos. Fabiano e Sinha Vitória comunicam através de frases simples, interjeções em voz alta, onomatopéias, gestos. O silêncio, a mímica tornam-se léxico:

Sinha Vitória estirou o beicho indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto p. 8.

Cochicharam uma conversa longa e entrecortada cheia de mal-entendidos e repetições p. 149.

Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na caatinga, roçando-se p. 71.

A palavra é negada, interdita, supérflua.

4. Fabiano não pretende escrever, fazer versos, arranjar romances, confrontar-se com as palavras, como, inutilmente, tentam João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva. A experiência diz-lhe que as palavras enganam — «... sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis, ele saía logrado» (VS. 120) —, mas ele sabe também que a palavra é instrumento necessário de libertação:

Se ele soubesse falar como Sinha Terta, procuraria serviço noutra fazenda, haveria de arranjar-se.
 Não sabia (VS. 140).

Sinha Terta e Seu Tomás da bolandeira estão um pouco acima do chão, porque sabem falar, possuem as palavras. Necessário então — parece-me a mensagem «nova» de Graciliano Ramos — que todos os severinos, o menino mais novo, o menino mais velho conquistem a palavra, frequentando a escola, «aprendendo coisas difíceis e necessárias» (VS. 156).

5. A falta de opção política, a revolta vagamente anarquista, o pessimismo perante os homens e as coisas, que eram do homem Graciliano, acompanham e orientam os protagonistas dos primeiros três romances. Uma análise lingüística evidenciaria o gosto que o escritor tem por palavras como «miúdo», «bicho», «enorme» e sobretudo «inútil».

«Inútil» traduz em maneira impressionante a sua visão negativista da realidade. Numericamente é presentes em proporções maiores em *Angústia*, *Infância* e *Memórias do Carcere*. Na visão dramática do

autor, os homens dificilmente ou nunca alcançam o que desejam. Pelo contrário, são esmagados pelas circunstâncias. Assim que gestos, desejos, intenções, esforços, tudo é «inútil». Esclarecedoras as palavras que o mesmo Ramos disse ao amigos intelectuais que festejavam seus cinqüecenta anos: «As razões que me trouxeram foram muito poderosas e em vão me rebelaria contro elas. Alguém estranhou há tempo que eu não pudesse tomar uma decisão. Efetivamente não me decido, sempre as circunstâncias me compeliram, fizeram de mim uma desgraçada marionete».

E «inúteis» e miúdos sentem-se os três protagonistas.

Os caetés renovam o rito antropofágico, destruindo João Valério, um derrotado:

Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora?

Paulo Honório, traçando um balanço da própria vida deve confessar:

O que estou é velho. Cinqüenta anos perdidos, cinqüenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros...
 Cinqüenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para que (SB. 216).

Luís da Silva confirma a falência da própria história:

Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagrecem. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis (A. 5)

Três derrotados. Três homens inúteis, sem horizonte, sem esperança, marionetes nas mãos do destino.

Os protagonistas de *Vidas Secas* — Fabiano, Sinha Vitória, o menino mais velho e o menino mais novo, a saber uma família sertaneja qualquer — são uns fortes, capazes de vencer, capazes de modificar o próprio destino e a própria vida

Tenho comido toicinho com mais cabelo, declarou Fabiano, desafiando o céu, os espinhos e os urubus (VS. p. 156).

Olhou os quipás, os mandacarus e os xiquexiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas (VS. p. 21).

Depois de tantos sofrimentos, depois de tanta fome e de tantos sonhos, a certeza da vitória. Todos lembramos aquele «hino à esperança» que é o final do romance:

Não sentia a espingarda, o saco, as pedras miúdas que lhe entravam nas alpercatas, o cheiro de carniças que empestavam o caminho. Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra....

E andavam para o Sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias...

E o sertão continuaria a mandar gente para lá.

O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinha Vitória e os dois meninos.

A «conversão» de Graciliano é a certeza de Fabiano, num processo de identificação e de reconhecimento.

MARIA GRAZIA SCELFO MICCI

SU GEOGRAFÍA DE LA NOVELA
E EL NARANJO DI CARLOS FUENTES

«Nunca ha sido más cierto lo que digo. Si no queremos sucumbir ante un solo modelo tiránico de existencia, deberemos incrementar la realidad ofreciendo modelos alternativos»¹. Sono parole di estrema gravità che lasciano intuire, a mio avviso, sia il disagio di Fuentes di fronte alla società così come è configurata oggi e come prevede sarà domani, sia il senso di ribellione contro la tirannia, la violenza e la schiavitù, reali o figurate che siano, in cui vive l'uomo moderno nonostante l'apparente libertà di cui gode. Non va trascurato a questo punto l'importante ruolo della letteratura, la cui finalità dovrebbe essere quella di offrire la chiave per interpretare circostanze spesso di ardua e difficile comprensione. E questi due testi presi in considerazione² sono forse i più adatti ad essere letti nel presente momento storico proprio per il senso di quello che esplicitamente o implicitamente vogliono trasmettere al lettore.

Ad una prima lettura superficiale i due volumi non sembrano avere legami di sorta né sul piano dell'organizzazione né su quello del contenuto. *Geografía de la novela* va inquadrata nel genere saggistico. Si tratta, infatti, di una serie di riflessioni che affascinano sia per le intuizioni sia per l'acutezza dell'analisi. Ne *El naranjo* l'immaginario itinerario narrativo degli splendidi racconti che lo compongono segue un esplicito filo conduttore rappresentato dall'albero dell'arancio.

Quanto al contenuto, se in *Geografía ...* Fuentes prende in considerazione un corpus di romanzi di vari autori, che rispecchiano geograficamente almeno tre continenti, l'America Latina, l'Europa (dell'Est e dell'Ovest) e l'Asia, per dimostrare che il romanzo non è morto, ne *El naranjo* i racconti riguardano l'idea di conquista elevata a categoria, quella del Messico, l'assedio di Numancia, le avventure di un attore nordamericano, il Diario di Colombo.

Ma per capire esattamente quale sia il tema di fondo che unisce ognuno dei due testi al loro interno, e quale sia, invece, l'aspetto che hanno in comune, non resta che esaminarli.

Geografía de la novela ha inizio con un saggio il cui titolo ¿Ha

¹ C. Fuentes, *Geografía de la novela*, Alfaguara, Madrid 1993, p. 225.

² C. Fuentes, *Geografía ... op. cit.*; C. Fuentes, *El naranjo*, Alfaguara, Madrid 1993. I due volumi sono usciti contemporaneamente.

muerto la novela? già consente di individuare quale sarà il percorso seguito. Il senso del testo comincia poi a delinarsi se ci soffermiamo sugli autori e sui romanzi scelti come oggetto di analisi — si va, per esempio, da J.L. Borges a J. Goytisolo, da Roa Bastos a M. Kundera, da G. Konrad a S. Rushdie —. Innanzi tutto Fuentes critica coloro che, fin dagli anni cinquanta, ritenevano che il romanzo fosse morto perché non più portatore di novità e perché sostituito dal cinema, dall'informazione televisiva, giornalistica, storica, psicologica, politica ed economica. La dittatura dell'informazione avrebbe fatto venir meno l'immaginazione. Cita, a questo proposito, sia Orwell, che aveva previsto «la información como tiranía», sia Huxley, il quale aveva annunciato che «la tiranía se impondría mediante el placer exacerbado de la diversión informativa sin límites» (p. 12). Ma, sottolinea il Nostro, la reazione dei giovani della sua generazione fu quella di riflettere perché, se è vero che non erano mai stati meglio informati e mai avevano avuto come allora la possibilità di comunicare in tempo reale, è anche vero che mai si erano sentiti «tan incompletos, tan apremiados, tan solos y, paradójicamente, más ayunos de información» (p. 12). A questo punto, dopo aver segnalato che il pensiero postmodernista ha insistito sul fatto che la vera tirannia del nostro tempo è l'alleanza tra informazione e potere, si scaglia in una appassionata difesa del romanzo e ritiene che la domanda «¿Ha muerto la novela? debba essere sostituita dalla domanda «¿Qué puede decir la novela que no puede decirse de ninguna otra manera?». Si chiede, inoltre, se la letteratura può opporsi a questa tirannia dell'informazione e se può contribuire a realizzare un ordine di socializzazione crescente, democratico, critico, in cui la cultura creata e portata dalla società determini la struttura delle istituzioni che dovrebbero stare al servizio della stessa società (p. 16). In altre parole il punto di vista di Fuentes si concentra nell'opposizione parola scritta vs immagine. E per sottolineare e ribadire quanto sia importante la narrativa, quanto, opponendosi a «la cárcel del realismo» possa insegnarci «la libertad del arte», cita Kafka e Cervantes. Da un lato considera Kafka lo scrittore più realista del XX secolo, colui che con «... mayor imaginación, compromiso y verdad, describió la universalidad de la violencia como pasaporte sin fotografía de nuestro tiempo» (pp. 19-20), dall'altro ritiene che entrambi siano un esempio di come si deve fare letteratura, di come la fantasia si può convertire in realtà: «Quien sólo acumula datos veristas, jamás podrá mostrarnos, como Cervantes o como Kafka, la realidad no visible y sin embargo tan real como el árbol, la máquina o el cuerpo» (p. 22).

In questo primo capitolo, che apparentemente sembra preoccuparsi solo di rivalutare alcuni aspetti del romanzo, la tematica di fondo, a mio avviso, è anche quella di esortare a combattere l'ingiustizia, la sopraffazione e la violenza e, soprattutto, di far capire che la letteratura, è una via da seguire per cercare di opporvisi. Se ancora avessimo qualche dubbio, basterebbe ricordare, oltre ai testi già citati,

uno tra i più significativi di questo capitolo, sul quale Fuentes tornerà in seguito per parlarne più diffusamente. Si tratta di *Versi satanici* di Rushdie, ingiustamente condannato perché non capito. A suo avviso il vero tema del romanzo è il conflitto tra noi e *gli altri*, e i relativi personaggi sono i protagonisti di uno degli avvenimenti più universali della storia odierna: «la migración masiva de las ciudades hambrientas del Oriente y el Sur a las ciudades obesas del Occidente y del Norte» (p. 36). In altre parole bisogna scrollarsi di dosso il razzismo e cercare di conciliare l'incontro di culture diverse.

Nel capitolo dedicato a Borges due sono gli aspetti sui quali si desidera richiamare l'attenzione: il primo riguarda i «desaparecidos». Qui, significativamente, cita alcuni scrittori quali David Viñas, Elvira Orphée, Luisa Valenzuela, Daniel Moyano, Osvaldo Soriano, nei cui romanzi non è la morte ad avere risonanza, ma un'altra assenza molto più tragica, la sparizione. E, come sottolinea Fuentes, non si tratta della sparizione dell'Indio o della natura, ma della città e dei suoi abitanti che spariscono perché sequestrati, torturati, assassinati o repressi dai militari e dalla polizia. D'altra parte, fa ancora notare, Julio Cortázar nel suo romanzo *Libro de Manuel* aveva già previsto la tragedia dei «desaparecidos». Il secondo, si riferisce alla visione onirica di Buenos Aires, vista da Borges, nel racconto breve *La muerte y la brújula*, come città del sogno e della morte, della violenza e dell'assenza, del crimine e della sparizione, del linguaggio e del silenzio.

Non è diverso il discorso nel capitolo dedicato a Juan Goytisolo dove sono prese in considerazione due opere significative della letteratura spagnola contemporanea: una è *El pájaro solitario*, opera difficile e non semplice da classificare in quanto «no es un diálogo de personajes psicológicos, no es una narración lineal, no tiene argumento visible, no posee principio ni fin claros. Su diálogo, más bien es entre tres textos: la obra de San Juan de la Cruz; la poesía sufí con su gran carga mística, ascética y quietista ...; y el propio texto contemporáneo ...» (pp. 76-77). Il testo è, secondo Fuentes, fondamentale, è una «necesidad» che ha un triplice proposito: storico, amoroso e morale. Sotto questo ultimo aspetto è un testo trasgressore, violatore, eretico. L'altra, *Paisaje después de la batalla* serve come pretesto per sottolineare che Goytisolo scoprì, prima di tutti, il modo di scrivere il romanzo dell'«altro», dell'immigrato e dei suoi spostamenti. Spostamenti che non sono solo esterni ma, come si fa notare, anche interni, freudiani: si tratti dei sogni, delle omissioni, del cambiamento dell'oggetto del desiderio, del sogno erotico trasformato in sogno sociale, ecc. E questo romanzo è anche il pretesto per ricordare che, a differenza della tradizione culturale francese e inglese la quale in generale, si è evoluta sotto il segno della modernità, la cultura spagnola, da Cervantes a Buñuel, è sempre stata controcorrente, contro tutto quello che la negava. Per esempio: «Primero los edictos represivos de lo Reyes Católicos, Isabel y Fernando, expulsando a los Judíos y proclamando

la limpieza de la sangre y la religión católica como bases de la unidad nacional. Más tarde, la estricta aplicación en España de las normas del Concilio de Trento: España la fortaleza de la Contrarreforma» (p. 80). Non voglio però dilungarmi sull'argomento, che è di grande interesse e merita una lettura attenta, perché quello che mi preme sottolineare è che, anche in questo caso, non mancano i riferimenti alla repressione, alla violazione dei diritti umani, tristi e vergognose premesse della civiltà del secolo futuro: «Xenofobia, racismo, antisemitismo, antiislamismo, rechazo del sudaca en España, del turco en Alemania, del arabe en Francia; resurgimiento del nazismo: la muerte del comunismo autorizará la resurrección del fascismo?» (p. 89).

Fuentes insiste quasi ossessivamente su due aspetti tra loro correlati: i pericoli della sopraffazione dell'uomo sull'uomo, della perdita della libertà, dell'ingiustizia, della violenza e l'importanza degli intellettuali che hanno il compito di pronunciarsi contro qualsiasi forma di repressione, così come si evince dalle parole del nostro Autore quando scrive che gli intellettuali danno molto fastidio al dittatore latinoamericano creato da Roa Bastos «A El Supremo no le gustan los escritores. Le gustaría, en cambio, encogerlos y arrugarlos a fin de meterlos dentro de una botella» (p. 100). Ora, anche se in questo capitolo dedicato appunto a Roa Bastos, il testo di base è *Yo, el Supremo* — che si riferisce, come è noto, alla vita del despota paraguayano José Gaspar Rodríguez de Francia, il quale aveva governato il proprio paese come «Dictador Perpetuo» tra il 1816 e 1840 — non mancano altri riferimenti a testi altrettanto significativi. Uno è *El recurso del método* di Carpentier, il cui protagonista è, secondo Fuentes, un personaggio che ha i tratti caratteristici del dittatore venezolano Guzmán Blanco e del presidente guatemalteco Manuel Estrada Cabrera. È un despota illuminato che preferirebbe passare la maggior parte del tempo ascoltando l'Opera a Parigi, ma che tornerebbe immediatamente nel proprio Paese per schiacciare eventuali rivolte militari. L'altro è *El otoño del patriarca* di García Márquez, nel cui protagonista si possono riscontrare analogie con il venezolano Gómez, il boliviano Peñaranda, il dominicano Rafael L. Trujillo e, soprattutto, con i dittatori iberici Francisco Franco e Antonio Oliveira Salazar. L'allusione a questi ultimi due «... que tardaron tanto en morirse que sus muertes parecieron más largas que sus vidas: ¿Eran, después de todo, inmortales?» appare come una metafora intesa a sottolineare, ancora una volta, l'eternità della dittatura, il suo essere parte della natura umana.

Tralascio alcuni capitoli più brevi, ma non per questo meno importanti, i quali tutti perseguono la stessa idea di fondo, e cioè la condanna dell'abuso dell'autorità e dell'ingiustizia, della lotta tra Governo e stampa, tra Potere e quarto potere, come viene messo in evidenza da Héctor Aguilar Camín in *La guerra de Galio*. Insomma, per scoprire la verità, ribadisce Fuentes «... no hay camino más seguro que una mentira llamada novela» (p. 122-123).

Il ricordo dell'incontro con Milán Kundera e della primavera di Praga nel 1969, della consapevolezza che in nome dell'aiuto fraterno «Cecoslovacchia ha sido hundida en la servidumbre» sono, a mio avviso, la chiave di lettura di tutto il volume. Vengono messi in evidenza i problemi di censura e viene sottolineato con forza che il romanzo non è minacciato di esaurimento in sé, l'eventuale fine dipende dalla mentalità totalitaria che pretende di imporre un'unica verità: «La novela no está amenazada por el agotamiento — dice Kundera —, sino por el estado ideológico del mundo contemporáneo. Nada hay más opuesto al espíritu de la novela, profundamente ligada al descubrimiento de la relatividad del mundo, que la mentalidad totalitaria, dedicada a la implantación de una verdad única» (pp. 133-134). Anche in questo capitolo, dedicato a Kundera, emerge un implicito elogio della libertà e la condanna della dittatura da parte di Fuentes. Ma emerge anche un'immagine terrificante del totalitarismo creata dallo scrittore cecoslovacco e il fatto che per i due K, Kafka e Kundera «La libertad no es posible porque la libertad es perfecta» (p. 147).

Ancora, Fuentes non manca di sottolineare l'universalità drammatica di György Konrád e il fatto che il tema del narratore ungherese va al di là di una mera variazione sulla violenza. E a questo proposito, riferendoci a *El constructor de la ciudad*, che ritiene un romanzo non solo critico, ma anche profetico, cita lo stesso Konrád: «la dictadura aplica leyes de guerra a la vida de la ciudad y a sus gentes... las víctimas se vuelven asesinos para evitar ser asesinadas» (p. 157).

Le riflessioni su Calvino servono a ribadire il concetto che il romanzo non è morto mentre quelle su Salman Rushdie, sottolineano ancora una volta i pericoli del totalitarismo e dell'intolleranza. Intolleranza espressa in modo violento dagli Ayatollah che non possono concepire una realtà che non sia dogmatica. E secondo Fuentes, gli Ayatollah, condannando a morte Rushdie, che non ha fatto altro che ricercare la verità, hanno reso un gran servizio alla letteratura, perché hanno fatto sì che il mondo, sempre distratto, scoprisse, o riscoprisse, il potere delle parole, della letteratura, dell'immaginazione.

Nel capitolo conclusivo Fuentes risponde alla domanda iniziale affermando che il romanzo non è morto, si tratta solo di trasferire il concetto sia a livello linguistico sia a livello periferico. Si tratta cioè di varcare i limiti nazionali, europei, e spostarsi in altre realtà, che potrebbero essere, per esempio, se di lingua inglese, quelle delle antiche colonie britanniche, dell'Australia, del Pakistan, del Canada eccetera, oppure quelle francofone, come la Martinica, la Guadalupe, eccetera.

Ne *El naranjo* emergono, in primo luogo, le straordinarie capacità narrative di Fuentes che fonde magistralmente finzione e realtà in una serie di racconti incentrati sulla conquista, e non solo quella del Nuovo Mondo. *Las dos orillas*, *Los hijos del conquistador*, *Las dos Américas* si riferiscono a fatti noti che risalgono a cinque secoli fa, fantastica-

mente riscritti. Ne *La dos Numancias* l'Autore reinventa la conquista della città spagnola da parte dei romani, mentre in *Apolo y las putas*, rigorosamente riferita al presente, un attore cinematografico fa le veci del conquistatore contemporaneo «¿No hay que inventar el presente también? ¿No hay que recordarlo también? *El naranjo* es una historia del castellano, de sus avatares, y quería meter algo absolutamente contemporáneo, con un conquistador contemporáneo que es un actor de cine. Una estrella de cine hace las veces del conquistador en el mundo actual»³.

Basta leggere i titoli dei racconti e accennare ai temi principali per rendersi conto che anche in questo volume i motivi dominanti sono la violenza e il desiderio di potere, a cui si aggiunge il tradimento.

Jerónimo de Aguilar, di professione interprete, racconta, dopo morto, la vera storia della conquista del Messico, mettendo in evidenza l'importanza degli interpreti che con le loro menzogne, potrebbero aver cambiato la Storia. Quella che Jerónimo Aguilar racconta, è una storia in cui si intrecciano sesso, violenza, potere, tradimenti ed aspetti simbolici. Violenza e sopraffazione degli spagnoli nei confronti degli indios; desiderio sessuale di Cortés e di Aguilar nei confronti dell'india Malinche; critica della sete di potere: «... opresión y represión, la humanidad sacrificada siempre al poder de los fuertes y al pretexto de los dioses...» (p. 59); tradimento degli interpreti: di Aguilar nei confronti di Cortés al quale riferisce il contrario di quello che dicono gli indios provocando un massacro; della Malinche nei confronti degli indios, perché aiuta Cortés a conquistare il Messico ingannando i suoi stessi connazionali. E forse non è un caso che lo stesso Aguilar si riferisca alla donna chiamandola ora Malinche ora Marina, quasi a voler distinguere il ruolo di traditrice, evidenziato dallo stesso significato del nome indio, da quello di Marina, attribuitole come prima cristiana della Nuova Spagna. Ma se è vero che invidia e rancore influenzarono Aguilar, visto che oltre ad avergli negato l'amore, l'india gli aveva anche tolto gran parte del potere di cui godeva quando era l'unico interprete, è anche vero che in alcuni momenti esprime sentimenti di pietà per la donna: «... Pobre Marina, abandonada al cabo por su conquistador, cargada con un hijo sin padre, estigmatizada por su pueblo con el mote de traición...» (p. 44).

L'erotismo che appare quasi in sordina in questo primo capitolo, rappresentato sia dall'immaginaria descrizione delle notti d'amore di Cortés con la «hembra diabólica», «la tal Marina hideputa y puta ella misma», sia dall'arancia che, oltre ad essere il simbolo dell'identità spagnola e dell'unione con la madre patria, raffigura un frutto dagli echi sensuali: «mordí con alborozo la cáscara amarga, hasta que mis dientes desnudos encontraron la carne oculta de la naranja, ella, la

³ C. Fuentes, intervista, in Rosa Mora, *Nadie es dueño de la historia*, «El País», 12 settembre 1993, p. 30.

mujer-fruta, la fruta-fémica. El jugo me escurrió por la barbilla. Reí ...» (p. 48), esplode, prepotente, nel capitolo dedicato alla modernità, *Apolo y las putas*.

Nell'immaginario, magistrale dialogo tra i due figli di Cortés, Martín I e Martín II, emerge, ancora una volta, la straordinaria capacità narrativa di Fuentes. *Los hijos del conquistador* narra la «intrahistoria», per dirla con un termine unamuniano, dei due giovani e dei loro rapporti, delle loro gioie e sofferenze, con sullo sfondo il sentimento dell'invidia. Il secondogenito, figlio legittimo del conquistatore e suo erede, viene designato come Martín I, mentre il primogenito, figlio bastardo di Cortés e di «doña Marina», viene chiamato Martín II.

Per quanto riguarda l'organizzazione del racconto, destano interesse i due aspetti che emergono anche ad una lettura superficiale: da un lato ci troviamo tra le mani un dialogo atipico che riguarda ventisei momenti della vita dei due fratelli e che si svolge sulla base di quella che appare come una forma epistolare, visto che non si tratta di lettere, nella quale si incrociano le risposte dell'una e dell'altra parte. Dall'altro, colpisce, per due motivi, il sapiente uso della lingua. Il primo motivo perché, anche se non sapessimo quale dei due fratelli parla, sarebbe possibile riconoscere quando si tratta del figlio di doña Marina e quando di quello della moglie legittima per alcune tipiche forme espressive latinoamericane usate da Martín II — per esempio, l'uso frequente dei diminutivi «espera un momentito» —, quasi a voler sottolineare l'opposizione latinoamericano vs castigliano. Il secondo, riguarda l'utilizzazione di alcune forme arcaizzanti della lingua, in perfetta sintonia con l'epoca in cui vivono i due protagonisti, e cioè il XVI secolo — «Doce hijos tuvo mi padre», «Mucha carne abarcó nuestro padre, tanta como tierra conquistó».

Quanto al contenuto, vanno sottolineati tre aspetti fondamentali: il richiamo al sentimento dell'invidia; le tematiche riguardanti la sopraffazione e la violenza; il simbolismo.

Il riferimento all'invidia è esplicito: «España, lo recuerdo ante todo, es el país de la envidia». Si tratta tanto di quella dei nemici di Cortés, che negarono perfino il pane a lui e a sua madre «Pues de hambre se murió mi abuela en Texcoco, de hambre señores, de hambre se murió Catalina Pizarro mi abuela» (p. 75), quanto di quella dei Sovrani, che temevano la ribellione e l'indipendenza del Messico ma anche, suppongo, di quella della regina, che si vide negare dal conquistatore cinque preziosi e finissimi smeraldi. Il tutto provocò la progressiva perdita del favore dei Sovrani: «¿No sabes que su imperial regreso a España con una corte propia y desparramando riquezas confirmó al Rey en la sospecha de que este soldado quería ser soberano de México? ... su desdén de no regalarle, ni siquiera venderle, las esmeraldas a la Reina, ¿no crees que todo ello enfrió al Rey y a la Corte, predisponiéndolos contra nuestro padre, encabronándolos?» (p. 80).

Ma se la violenza e la prepotenza degli spagnoli sugli indios, la

sopraffazione del più forte sul più debole aleggiano in tutta la storia, tanto da far esclamare a Martín II «Estoy harto del espectáculo de la muerte», emerge anche un altro duplice aspetto di questa avventura chiamata conquista: quello del «conquistador conquistado», spogliato della sua impresa, umiliato, e quello del desiderio di rivincita della sua discendenza, che attribuisce non poche colpe all'evangelizzazione: «Cabrón Jesús, rey de putos, tu conquistaste al pueblo de mi madre con el goce perverso de tus clavos fálidos, tu semen avinagrado ... ¿Cómo reconquistarte a ti? ¿Cómo llamaré a nuestro tiempo próximo: reconquista, contraconquista, anticonquista, retroconquista, cuauhtemoconquista, preconquista, cacaconquista? ¿Qué haré con ella, con quién la haré, en nombre de quién, para quién? ¿Mi madre Malinche, sin la cual mi padre no habría conquistado nada? ¿O mi padre mismo, despojado de su conquista, humillado, arrastrado a tribunales, agotado en juicios banales ...?» (p. 92).

Il tentativo di ribellione da parte dei due figli ci sarà veramente, ma verrà sventato a causa di un tradimento e finirà in un'orgia di esecuzioni dalle quali, però, i due Martín si salveranno per il loro status di figli eccellenti, ma saranno rispediti in Spagna. Si ripete, per la seconda volta, un atto di violenza morale nei confronti di Cortés.

Nell'immaginario di Martín I, il simbolo di una ipotetica unione senza rivalità tra Europa e America è il «naranjo», con il suo intenso profumo: «Recordé entonces la muerte de mi padre, el aroma del naranjo en flor que entraba por la ventana en Andalucía, y quise imaginar que en su faltriquera, desde que desembarcó un día en Acapulco y allí sembró un naranjo, mi padre traía esas semillas guardadas y ellas no se perdieron, ellas no se fueron al fondo del mar, ellas permitirían a los frutos gemelos de América y Europa crecer, alimentar un día, con suerte, encontrarse sin rivalidad» (p. 114).

Altro aspetto simbolico che mi sembra di cogliere nel racconto è quello rappresentato dal figlio meticcio dell'india Marina, della Malinche, elevato a simbolo di tutti gli indios sopraffatti, oppressi.

Non va poi sottovalutato un altro elemento di non poca importanza sul quale Fuentes sembra mettere l'accento. Si tratta della perdita di identità dei nuovi nati, indios e meticci, per i quali si pone il problema del colore, della lingua, della religione: «... los vi inventándose un color, una lengua, un dios, tres en vez de mil, ¿cuál lengua?, ¿escuinle o chaval, chaval o chavo, guajolote o pavo ... maguey o agave, frijol o judía ...? ... ¿Cuál Dios, espejo de humo o espíritu santo, serpiente emplumada o Cristo crucificado, dios que exige mi muerte o dios que me da la suya ...?» (p. 91).

Anche gli spagnoli subirono violenze e sopraffazioni quando furono conquistati dai romani, che giustificarono l'occupazione della penisola iberica con motivazioni analoghe a quelle adottate per la conquista del Nuovo Mondo: «ELLOS, los españoles, son un pueblo rudo, salvaje y barbaro, al que nosotros, los romanos, debemos conducir, les

guste o no, hacia la civilización» (p. 119). *Las dos Numancias* ci introduce subito nel clima di prepotenza e violazione dei diritti che è alla base di ogni conquista. È un racconto a più voci in cui si alternano la prima, la seconda e la terza persona, al singolare o al plurale, a seconda che a parlare siano i romani, i greci, il narratore o gli Scipioni. La vicenda è la storia romanzata della conquista di Numancia da parte dell'ultimo degli Scipioni, Publio Cornelio Scipione Emiliano, detto l'Africano minore.

Anche se in questo racconto si ripropongono gli stessi temi legati alla perdita della libertà, è significativo, a mio avviso, anche un altro motivo da non sottovalutare: il valore che si dà all'insegnamento e al pensiero. Mi riferisco a Polibio, colto e raffinato, precettore e maestro di Scipione Emiliano, che gli insegnò a pensare e a dominare la forza. In altre parole lo introdusse nel mondo della cultura, gli insegnò a trasformare secondo gli schemi latini il pensiero greco. Il luogo dove si svolgevano gli insegnamenti era un giardino nel cui centro viene piantato un albero di arancio. Ritorniamo al simbolismo. I semi dati al giovane Scipione da Polibio di Megalópolis affinché li piantasse, potrebbero voler significare altri semi culturali che, analogamente ai frutti che nasceranno dall'albero, dopo sei anni, daranno i loro frutti succosi e saporiti, di cui si potrà godere a distanza di tempo. Il «naranjo» ancora simbolo di civiltà lontane che si uniscono. Un lungo simbolico filo che unisce la Grecia, Roma, la Spagna e il Nuovo Mondo.

Apolo y las putas è una storia di sesso e morte in cui sono nettamente evidenziate le coordinate spazio-temporali. La storia si svolge in Messico, e dura circa un giorno e mezzo. Comincia alle 17:45, quando un aereo proveniente dagli Stati Uniti si appresta ad atterrare ad Acapulco, e termina il giorno successivo con il funerale del protagonista. Il protagonista, Vince Valera di 55 anni, è un californiano di origine irlandese che si prepara a conquistare, ma questa volta simbolicamente e con la potenza del denaro, il Messico indigente. Questo aspetto e gli echi di una non digerita conquista economica appare evidente nel dialogo che si svolge tra il protagonista e il portiere dell'albergo che alla richiesta di affittare una barca per il giorno successivo, risponde che la barca c'è «pero se llama 'Las Dos Américas'». Non pago della risposta indifferente del nordamericano insiste ancora dicendo: «Se irritan de saber que hay más de una América ... No son ustedes los únicos americanos, ¿sabe? Todos en este continente somos americanos» (p. 174).

La conquista da simbolica diventa realtà quando «Apolo», nome metaforico del protagonista, attore cinematografico, si reca in un bordello e convince la tenutaria, Blanca Nieves, più sette prostitute a recarsi con lui in gita in barca. In mare si scatenano le fantasie erotiche di tutti i partecipanti, che cominciano in sordina con le riflessioni del nostro «Apolo»: «Blanca Nieves y sus siete enanas me miran con admiración y si no me caso con el mar, me contentaría con acostarme

con ellas. ¿Con las siete? ¿Dos Américas, un Apolo y siete putas? ¡Vaya cóctel!» (p. 196). Ai giochi di parole, alle descrizioni fisiche ed eccitanti delle ragazze seguono i fatti, e cioè un rapporto erotico tra un uomo e sette donne così coinvolgente che finisce per stroncare il protagonista il quale, in un irrealistico ritorno continua il racconto anche dopo morto: «Acabo de morir cogiendo. Me acaba de matar, a bordo de *las Dos Américas*, la mamada más grande de ha historia del sexo» (p. 203). Thanatos ed Eros sono i due protagonisti della sequenza ribellione alle convenzioni, trasgressione, morte. Il novello Apollo viene quindi privato dei suoi attributi maschili; il corpo va in disfacimento e diventa irriconoscibile; una volta tornati a terra verrà reclamato da una delle prostitute come padre del proprio figlio, anch'esso deceduto, e verrà seppellito in uno sperduto paese messicano. Ancora, il suo volto verrà ricoperto con una maschera: «Como mi rostro desapareció por efecto del agua del mar, el sol y la muerte, María de la Gracia tomó una máscara de cartón comprada en el mercado de su pueblo y me la puso sobre la cara antes de enterrarme. — Esa es tu cara. Tu rostro para la muerte». (pp. 230-231). Insomma, il conquistatore conquistato, annullato. Non esiste più, non ha identità, è ormai irriconoscibile, senza attributi e senza volto; una maschera sarà l'unico segno di riconoscimento.

Las dos Américas è anche il titolo dell'ultimo racconto. Prendendo come spunto il *Diario* di Colombo, Fuentes, immagina il navigatore genovese che, naufrago e unico superstite, approda nel Nuovo Mondo. E sogna. Sogna il passato, il presente e il futuro. Con un incredibile volo di fantasia, l'Autore riesce a fondere gli aspetti cronologici del trascorrere del tempo e, dall'incontaminato Paradiso in cui Colombo credeva di essere arrivato cinquecento anni fa, e nel quale aveva vissuto per secoli finché non venne scoperto dai giapponesi, passa al pseudo paradiso moderno, a quello che gli abitanti del sol levante ritengono sia il paradiso: «El señor Nomura primero me regañó. ... ¿Qué se creía, que iba a mantener su Paraíso apartado de las leyes del progreso para siempre? ... Sépalo ya: No hay paraíso sin jacuzzi, champaña, Porsche y discoteca. No hay paraíso sin patatas fritas, hamburguesas, aguas gaseosas y pizzas napolitanas». (p. 258). I giapponesi ci riportano bruscamente alla realtà. Si sono insediati nelle Antille e hanno costruito grattacieli, trasformando quelle isole in un paradiso turistico. La violenza delle tecnologie si impone; Colombo, e con lui l'Occidente, perdono la libertà ad opera dell'Oriente.

La presenza di espliciti riferimenti erotici serve a spiegare il motivo della convinzione di Colombo sulla rotondità della terra. Il genovese era ossessionato dal ricordo del seno materno e dei seni di tutte le donne: «Mi madre poseía dos gloriosas tetas que me acostumbré a mamar con una fruición tal que pronto la agoté ... Se sucedieron así mis pilmamas italianas ... teta tras teta, leche tras leche, mi mirada y mis labios se inundaron con la visión y el sabor del globo ... para

siempre vi al mundo como una pera que fuese toda muy redonda, salvo allí donde tiene el pezón ...» (p. 237).

In un immaginario itinerario di andata e ritorno, riappare l'albero di arancio, ancora simbolo erotico, i cui semi erano stati portati dalla Spagna da Colombo: «De mi costal saqué las semillas que eran del naranjo y juntos sembramos en los valles y colinas del Golfo del Paraíso ... Jamás vi mejores naranjas, más parecidas al sol, que al sol le daban envidia. Tenía al fin un jardín de tetas perfectas, mambables, comestibles, renovables ... Podía mamar naranja hasta morirme» (p. 246).

Colombo, l'ebreo, dopo 500 anni di assenza torna in Spagna con le prove della sua origine: un pugno di semi di arancio e la chiave della propria casa araba in Toledo. Torna per morire. Il passato e il presente si fondono. Il cerchio si chiude.

Dalla domanda iniziale «Ha muerto la novela?», Fuentes ha intrapreso un lungo viaggio spazio temporale dove la geniale unione tra fantasia e realtà traccia un itinerario circolare che non solo fornisce la risposta tanto attesa, e cioè che il romanzo non è morto affatto ed è, invece, più vivo che mai, ma dà anche da riflettere su un altro aspetto che, a mio avviso, lega i due volumi: l'apologia della libertà e dell'indipendenza, la condanna di qualsiasi tipo di sopruso, e una sorta di implicito richiamo agli intellettuali, che troppo a lungo hanno taciuto, affinché si mobilitino per cercare di combattere, con la potenza della parola, le violenze e le sopraffazioni ancora presenti nel mondo.

JUAN DIEGO VILA

MUERTE Y RESURRECCIÓN DE QUETZACOATL: LA CONQUISTA ALEGÓRICA DE LA MITOGRAFÍA

Tras su publicación en 1556, *Las Imágenes de los Dioses*¹ de Vincenzo Cartari², protegido de los duques de Ferrara y ligado al círculo de humanistas del Aretino, se convirtió, en muy breve tiempo, en uno de los tres manuales mitográficos más estimados del Renacimiento Europeo.

Constituyó, junto con la *Historia de los Dioses*³ de Lilio Gregorio Gyraldi⁴ y la *Mitología*⁵ de Natale Conti⁶ — publicadas en 1548 y 1551 respectivamente —, el punto cúlmine de la ciencia mitográfica renacentista que, a partir de una obra de transición como fue la *Genealogía de los Dioses*⁷ de Bocaccio, había intentado, progresivamente, reintegrar la forma clásica a la representación de un tema antiguo⁸.

Comúnemente asociadas, cada una de estas tres obras posee carac-

¹ Vincenzo Cartari, *Le immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi*, Marcolini, Venecia 1556.

² Todas las obras de Vincenzo Cartari son en lengua vulgar. De su producción también se destaca una traducción de los *Fastos* de Ovidio.

³ Lilio Gregorio Gyraldi, *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur*, etc. Oporinus, Basilea 1548.

⁴ Nació en 1749 en Ferrara. Su formación humanista se ve signada por los estudios de griego con Demetrio Chalcondylas en Milán y por su amistad con Pontano y Sannazaro. Su vida se vio ligada a la figura del cardenal Rangone en Roma y su producción literaria se compuso de varias poesías en latín y variadas obras de erudición. La *Historia de los Dioses* es su obra de madurez.

⁵ Natale Conti, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Alde, Venecia 1551.

⁶ Nacido en Milán en 1520, realizó sus estudios en Venecia. La dedicatoria, en una de sus obras, a Carlos IX haría pensar que conoció y tuvo protectores en Francia. Autor de varias traducciones de obras clásicas, se recuerdan de él, particularmente, su versión latina del *Banquete de los sofistas* de Ateneo y un grupo de elegías latinas compuestas a la manera de Ovidio (*Carmina*). Reconocido como una de las personas más inteligentes de su tiempo, su erudición se manifestó también en un tratado de caza (*De venatione*) y en obras de historia contemporánea (*Commentarii de Turcorum bello...*).

⁷ La *Genealogia Deorum* de Bocaccio respondió al encargo de Hugo, rey de Chipre, y en su elaboración empuñó los últimos veinticinco años de su vida.

⁸ Para el estudio de esta tendencia dominante en la representación de las divinidades mitológicas a partir de la segunda mitad del siglo XV es imprescindible el ya clásico trabajo de Jean Seznec *La Survivance des Dieux Antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Flammarion, Idées et Recherches, Paris 1980.

terísticas particulares, fruto de los intereses y pretensiones disímiles de sus autores. Mientras que Lilio Gyraldi, de formación filológica, siente predilección por las etimologías, nombres y epítetos divinos, Natale Conti, con aires de filósofo, estima, fundamentalmente, la interpretación en profundo de los mitos. Cartari, a su vez, es, ante todo, un iconógrafo preocupado por la representación de los dioses.

El éxito singular de *Las Imágenes de los Dioses*, si bien suele asemejarse al de las obras de Gyraldi y Conti, comporta, sin embargo, características peculiares.

La primera — y quizás más evidente — es el de la lengua empleada. Frente al prestigioso latín de los humanistas, al cual apelan sus dos ilustres contemporáneos, Cartari decide escribir su obra en italiano. Ello, sin duda alguna, habrá de otorgarle a los méritos compartidos un tinte particular.

En segundo término, y dependiendo de la distinción previa, se debe constatar que el muy infrecuente número de reediciones hace de estas tres obras un fenómeno europeo y no exclusivamente italiano pues los más prestigiosos centros editores se hicieron eco de su valía⁹.

Debe recordarse, finalmente, que fueron objeto de importantes traducciones¹⁰.

A la par de todo esto, existe un rasgo que hace única a la obra de Cartari y es que fue objeto, en más de una oportunidad, de actualizaciones¹¹. Un claro índice de la vigencia de las *Imágenes*, a lo largo del tiempo, es que, en neta oposición al panteón pagano que presentaban la *Historia de los Dioses* de Gyraldi o la *Mitología* de Conti percibidos como un todo acabado, las *Imágenes* — quizás por ser la única de las tres obras que combinaba un texto y una imagen de la divinidad¹² — se vieron ampliadas en función del fenómeno cultural que trajeron aparejados los viajes, exploraciones y descubrimientos geográficos de la Edad Moderna.

⁹ En muy breve tiempo se llegan a registrar trece ediciones en lengua italiana. Venecia 1556, 1566, 1571 y 1580; Lyon 1581; Padua 1603, 1608 y 1615; Venecia 1624; Padua 1626; Venecia 1647 y 1674.

¹⁰ En el período que nos interesa se registran, al menos, traducciones a cuatro lenguas. En primer término deben destacarse las cinco ediciones latinas: Lyon 1581; Rothemburg 1683; Mayence 1687; Francfurt 1687; Mayence 1699, cuyo ámbito de difusión, obviamente, no se veía tan limitado como en el caso de versiones en lengua romance. También es traducida al francés: Lyon 1581; Tournon 1606; Lyon 1610, 1624, 1631. Debe contarse, asimismo, una versión inglesa, *The fountain of ancient fiction wherein is lively depicted the Images of the Gods of the Ancients*, Londres 1599, y otra alemana, *Neu eröffneter Götzen Tempel*, Francfurt 1692.

¹¹ A la par de la actualización que trabajamos en este estudio, se cuenta, también, con otra producción de Lorenzo Pignoria *Discorso intorno le Deità dell'Indie Orientali et Occidentali con le loro figure*, Padua 1615.

¹² La crítica especializada ha notado, con acierto, las relaciones de este aspecto de la obra con la profusa literatura de corte emblemático alegorista que floreció en esos siglos.

El objeto de nuestra aportación será, entonces, el análisis de una de estas *addenda* en la cual se busca incorporar al universo mítico de Cartari las deidades mejicanas.

Publicada junto con la reedición de 1605, la *Segunda Parte de las Imágenes de los Dioses Indianos*¹³ es obra de Lorenzo Pignoria¹⁴ quien, asimismo, en aquella oportunidad, acotó al texto principal unas *Anotaciones* y una *Actualización*.

Miembro de la Compañía de Jesús y protegido del ilustre cardenal Baronio, Lorenzo Pignoria se hizo famoso no sólo por las obras que publicó sino también por haber reunido, en su tiempo, una de las colecciones más notables de antigüedades y manuscritos, griegos, latinos e italianos.

En la *Segunda Parte de las Imágenes de los Dioses Indianos*, incipiente estudio de mitología comparada, se distinguen, claramente, dos secciones.

La primera de ellas es un largo *excursus* argumentativo en el cual Pignoria expone una concepción muy particular que le permite relacionar, por un lado, mitología, religión y conquista y, por otra parte, vincular la civilización egipcia, las deidades mejicanas y la revelación cristiana.

Luego se encuentra aquella parte de la obra que entronca, a la perfección, con el modelo original de Cartari, en cuya exposición alternaban la imagen pictórica con su respectiva descripción.

El comienzo elegido será la figura de «Heródoto, sensato escritor»¹⁵ y sus narraciones sobre Egipto, reino del cual — según el historiador — son predicables las más asombrosas maravillas.

No es, por cierto, nada casual, que Lorenzo Pignoria haya iniciado su obra de este modo. Heródoto, desde el descubrimiento de América, gozaba de un renovado prestigio cimentado en la consideración de su obra como modelo narrativo-historial de mundos desconocidos para los lectores.

Su figura, a su vez, le permitía focalizar, desde un comienzo, el acto de la escritura al cual Pignoria habrá de dedicarse. En forma semejante a su ilustre modelo, nuestro mitógrafo constatará que, si bien existen los testimonios documentales, muchas veces la pluma del escritor se ve limitada por lo inefable. El relato de este universo mito-

¹³ Lorenzo Pignoria, *Seconda Parte delle Imagini de Gli Dei Indiani*. Aggiunta al Cartari da Lorenzo Pignoria, Venecia 1605. Existe versión moderna: Nachdruck der Ausgabe Venedig, 1647. Vermehrt durch ein Inhaltsverzeichnis und neue Register. Einleitung Walter Koschatzki, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 1963. Instrumentarie Artium, Band 1.

¹⁴ Nació en Padua en 1571 y murió en la misma ciudad en 1631. Estudió con los Jesuitas y de un inicio como simple cura párroco de la iglesia de San Lorenzo de dicha ciudad llegó a tener una canonjía en Treviso. Protegido del cardenal Baronio, su amplia producción literaria trató temas religiosos e, inclusive, otros de incipiente crítica literaria (*Notizie istoriche su la «Gerusalemme» di Tasso*).

¹⁵ Las citas del texto son traducción propia del original italiano. *Op. cit.*, p. 361.

lógico indiano deberá adscribirse, entonces, a todo ese gran grupo de obras — esencialmente cartas, crónicas y relaciones — en las cuales la «maravilla» y «el maravillarse» surgen como frecuentes límites de la experiencia narrativa¹⁶.

Con todo, no puede dejar de asombrarnos la mención de Egipto. Para comprender esta elección bastará recordar, tan sólo, que Lorenzo Pignoria fue el autor de la *Vetustissimae tabulae annae hieroglyphicis, hoc est, sacris Aegyptiorum litteris caelatae accurata explicatio* (Venecia, 1605), más vulgarmente conocida por los títulos de dos de sus múltiples reediciones, *Characteres aegyptii* (Francfort, 1608) y *Mensa Isiaca* (Amsterdam, 1609). Digno discípulo de Horus Apollo y de la pseudociencia de sus *Hieroglyphica*¹⁷ Pignoria habría intentado revelar en su obra cumbre el arcano sentido de los jeroglíficos imbuídos, obviamente, de prefiguración cristiana.

La grandeza de los reyes egipcios reside — según nos lo expone Pignoria en su *Segunda Parte* del Cartari — en el ser conquistadores y en que, por ello mismo, transmiten la religión a los vencidos.

Se suceden entonces en un pie de igualdad — tal como era de prever en obras de este tipo — referencias a legendarios faraones — tal el caso de Sesostris¹⁸ —, reyes históricos, como Amasis¹⁹, o divinidades tutelares del reino²⁰ cuya grandeza es atestiguada, por lo general, de un modo impersonal.

Es interesante, asimismo, constatar, cómo la elección de los *exempla* argumentativos de cada tesis muestran una acabada reflexión del mitógrafo que le permite enlazar, de un modo casi imperceptible, los postulados generales.

Tal como era de prever, no podía faltar, en una obra interesada en América, el tópico de las navegaciones²¹. Si los egipcios han sido grandes conquistadores, Pignoria estará particularmente interesado en

¹⁶ Véase, al respecto, el reciente artículo de Rosa Pellicer, *La Maravilla de las Indias*, en «Edad de Oro», X, 1991.

¹⁷ Horus Apollo, apodado el «Niliacus», fue un autor alejandrino del siglo II o IV antes de Cristo. Sostenía que en su obra revelaba el sentido oculto y sagrado de los jeroglíficos del antiguo Egipto. Fue el ilustre antecedente de los *Emblemata* de Alciato.

¹⁸ Sesostris fue una figura legendaria acuñada por los historiadores griegos (según algunos con la finalidad de eclipsar la figura de Alejandro Magno). Fue el compuesto de la síntesis de dos faraones históricos: Senusret I y Senusret III. Su legendaria figura viene muy a cuento pues se le atribuían conquistas sin precedente (Etiopía, Europa Oriental, Bactriana, India). De todas esas regiones había retornado cargado de riquezas y había dejado, a cambio, justas sabias y leyes.

¹⁹ Su nombre real fue Ahmés II, quinto y penúltimo faraón de la dinastía XXVI (Saita). A su figura, muy engrandecida por Heródoto, se le atribuye haber llevado a Egipto al punto máximo de su prosperidad, notable, entre otras cosas, por la existencia de más de 20.000 ciudades habitadas.

²⁰ El texto de Pignoria menciona a Osiris y sus viajes a uno y otro confín del mundo entonces conocido.

²¹ Véase, al respecto, José Antonio Maravall, *Antiguos y Modernos*. Visión de la Historia e idea de progreso hasta el Renacimiento. Alianza, Madrid 1986, 8va. ed., capítulo quinto «La circunstancia del descubrimiento de América».

sus incursiones marítimas y, de un modo mucho más específico, en aquellas que han superado los límites del Mar Rojo y que abrieron los milenarios viajes al mar Océano.

Basados en las expediciones de los reyes tolomeos y en la noticia del tributo indico de los romanos, los testimonios de Estrabón, Cornelio Nepote, Heráclides Póntico, Solino y Plinio le permiten afirmar el comercio y conocimiento mutuo entre Egipto y la India, pero, no obstante, ello no basta a los fines de Pignoria. Se debe poder probar el conocimiento, por parte de los egipcios, del Nuevo Mundo.

Los obstáculos a franquear son múltiples y riesgosos. En primer término, la creencia, demasiado generalizada, en la inexistencia del Nuevo Mundo.

La culpa de ello recae, sin duda alguna para Lorenzo Pignoria, en los vanos dichos de los geógrafos antiguos. Seguir sus ya superadas lecciones es lo que ha hecho que se considerara a Marco Polo como un fabulador, a Cristóbal Colón como un loco o, lo que es aún más interesante, a Antonio Pigafetta como un charlatán. Este Antonio Pigafetta había llegado con Magallanes en 1522 a la India y sus relatos de esta tierra — para el común de la gente simples despropósitos — sirvieron, en Carnaval, para animar carros.

En segundo lugar, debe hacer frente a aquellos que cuestionan las hipotéticas vías de acceso al nuevo continente. Una controversia que mantiene con un tal Arriano le hace claudicar la hipótesis de que se haya llegado al Océano por la vía del mar Rojo, pero recuerda, sin embargo, que su opositor ha aceptado la veracidad del viaje de Hannón el cartaginés²² quien, si bien retornó a los treinta y cinco días vencido por el calor y la sed, habría seguido una ruta análoga a la de las carabelas de Colón.

Cuando todo hace pensar que no habrá medio lógico de sostener la tesis que vincula Egipto e Indias Occidentales, Pignoria recurre, brillantemente, a la leyenda de la tierra de Ofir²³.

²² Navegante cartaginés de época incierta, se cree que vivió entre el 500 y el 400 antes de Cristo. Se conserva de él una relación denominada *Periplo* en la cual se referiría el viaje que habría emprendido, por encargo de sus compatriotas, con el objeto de establecer colonias en la Libia Oriental.

²³ La tierra de Ofir es aquella hacia la cual navegó la flota del rey Salomón en busca de oro y plata. La flota habría sido construida en Asiongaber, cerca de Elath, en la tierra de Idumea, e Hiram, rey de Tiro, habría colaborado en la empresa aportando el concurso de sus siervos, marinos muy experimentados. Salomón obtuvo de ese viaje a Ofir 420 talentos de oro, piedras preciosas y madera de sándalo con lo cual se construyó instrumentos musicales y gradas para el templo y el palacio real. Años más tarde, Josafat, rey de Judá, intentó renovar la expedición pero una tempestad se lo impidió. Las referencias bíblicas de la tierra de Ofir son muy numerosas (3 Rg., IX, 26-28; X, 11, 12; 2 Par., VIII, 17-18; IX, 10-11). A partir de allí se elaboró la fama de Ofir como país aurífero. En cuanto a la ubicación de ésta se elaboraron las conjeturas más contradictorias. Si bien son numerosos los eruditos que abogan por la región de Arabia meridional, la opinión más antigua y tradicional la coloca en la India teniendo a favor de ello testimonios lingüísticos y el simple hecho de que *todas* las riquezas obtenidas en el viaje sólo se conseguían en aquella tierra.

Imbuída de prestigio bíblico el recuerdo de la tierra hacia dónde viajaba la flota del justo rey Salomón no es fortuito. Si es la misma *Biblia* la que consigna la leyenda, no es menos importante el que sean las *Anotaciones* de Bernardino Arias Montano a la *Biblia Regia* las que precisen su localización en los reinos de Nueva España y Perú.

Recuérdese, asimismo, que el mismo texto sagrado precisa que sólo el rey justo pudo realizar el viaje y que, en función de su gran hipótesis, Lorenzo Pignoria remarca que la flota de Salomón se aprestaba, para tal viaje, «en casa de los egipcios»²⁴. Este vínculo de último momento entre Hebreos y Egipcios es indispensable para forjar la dimensión cristiana prefigurada de la mitología azteca²⁵.

Se puede, por último, afirmar, que es el eslabonamiento de estas cinco tesis:

1* Egipto país maravilloso de reyes conquistadores.

2* El vencedor da la religión al vencido.

3* Los egipcios hicieron grandes viajes por mar.

4* Salomón aprestaba sus naves en tierra egipcia cuando viajaba hacia Ofir.

5* Ofir se encuentra en Nueva España y Perú.

lo que le permite afirmar una gran hipótesis:

***Los mejicanos han conformado sus ídolos a partir de las imágenes de las deidades egipcias.**

Concluída la introducción, Pignoria se limitará a fundar su «científica hipótesis» a partir del confronto de imágenes y discursos sobre las mismas, pero requerirá del lector, previamente, que acepte su conjetura más allá de todo criterio de autoridad.

Nuestro autor comienza afirmando que antes de adorar a los dioses, «aquella mísera gentilidad»²⁶ veneró «el sol, la luna y las luminarias del cielo»²⁷ que, haciéndose eco de San Pablo²⁸, habría sido «el modo más antiguo de idolatría que se haya visto alguna vez en el mundo»²⁹. La descripción responderá a un estado idolátrico intermedio pre-evangélico.

Resulta claro desde un comienzo que las imágenes que presentará Pignoria del profuso panteón mejicano habrán de responder, ante

²⁴ *Op. Cit.*, p. 32.

²⁵ El texto de Pignoria reconoce, expresamente que, en lo que a la revelación respecta, «los Hebreos ya sabían, particularmente, lo que nos hace falta creer» (*Op. Cit.*, p. 361).

²⁶ *Op. Cit.*, p. 363.

²⁷ *Op. Cit.*, p. 362.

²⁸ La condena de San Pablo en su *Epístola a los Gálatas* (IV, 8-12) («8. Verdad es que cuando no conocíais a Dios servíais a los que realmente no son dioses. 9. Pero ahora, habiendo conocido a Dios, o, por mejor decir, habiendo sido conocidos por Dios, ¿cómo tornáis otra vez a esas observancias sin vigor ni suficiencia, queriendo sujetaros, nuevamente a ellas? 10. Observáis de los días, y meses, y tiempos y años...»), común, por otra parte a la de Filón de Alejandría y de los otros padres apologistas, tiene por base que deificar el mundo físico y la creación, en lugar de hacerlo con el Creador, es una impiedad.

²⁹ *Op. Cit.*, p. 363.

todo, a su designio alegorista. Su actitud no es incongruente, por otra parte, con el partido adoptado ya en otras oportunidades por la Compañía de Jesús. Frente a la dogmática posición de los dominicos, propensos a catalogar en distintas formas de herejías las relaciones mitológicas de los pueblos descubiertos, los jesuitas optaban por reducir estas narraciones al canon cristiano por medio de la alegoría.

De todos modos, como habrá de verse, las versiones de estos mitos son intencionalmente depuradas o corregidas. La escritura mitográfica de Pignoria debe distinguir, en todo momento, una técnica de borrado y re-escritura de la historia.

La primera imagen (ver imagen N* 1) es la de **HOMOYOCA**, que quería decir, según Pignoria, «el Creador del Todo, en verdad la Causa Primera»³⁰. Vemos entonces cómo, con toda naturalidad, se suprime de la mitología mejicana la frecuente diada generadora de sus mitos cosmogónicos.

En modo nada casual, acude en su auxilio la numerología cristiana pues otras de las denominaciones de **HOMOYOCA** será la de **HOME-TEUTLE** que quiere decir «señor de Tres dignidades, o señor Tres»³¹.

Varios nombres designan la morada de **HOMOYOCA**, ya **NARI-HAEPANIUHCA**, ya **HOMEIOCAM**, que, concordantemente, quiere decir «lugar del Señor Trino»³².

De nada vale, para Pignoria, que los mejicanos hayan hecho de **HOMOYOCA** su Júpiter. Lo que él, en tanto mitógrafo y hombre de religión, habrá de rescatar de estos relatos es que, ya «en medio de aquella barbarie»³³, relucía el misterio del Cielo y de las Causas Superiores por más que el discurso de los hombres hubiese ensombrecido «el misterio de la Santísima Trinidad»³⁴.

Antes de dar peso a la imagen siguiente, y sin ver en ello una contradicción, Pignoria destaca, en función de la postura y adornos de la deidad, que la figura del dios Osiris debió haber sido tenida en cuenta cuando se representó a **HOMOYOCA**.

En la segunda imagen (ver imagen N* 2) no puede afirmarse con exactitud cuál es el dios representado³⁵. Los datos que maneja Pignoria lo inclinan a atribuirle a **HOMOYOCA** aunque algunos otros vean en ella a **QUETZACOATL**. De esta indefinición se dará cuenta más adelante.

La tercera figura entronca su discurso con otras cuatro de menor

³⁰ *Op. Cit.*, p. 363.

³¹ *Op. Cit.*, p. 363.

³² *Op. Cit.*, p. 363.

³³ *Op. Cit.*, p. 364.

³⁴ *Op. Cit.*, p. 364.

³⁵ La incertidumbre puede responder, entre otras cosas, a que ésta es una imagen ajena al resto del conjunto. Según nos lo aclara el propio Pignoria en la p. 364 de su *addenda* «ha sido conseguida a partir de ciertas hojas que pertenecieron a Filippo Vingherino de Tornal, doctísimo joven, quien afirma haberla tenida a partir de un libro grande que se encuentra en la librería Vaticana, compilado por F. Pedro de los Ríos».



Imagen N° 1

Decorative header consisting of a row of repeating geometric and floral motifs.



Decorative footer consisting of a row of repeating geometric and floral motifs, mirroring the header.

Imagen N° 2

tamaño (ver imágenes N° 3 y 4). El punto de partida común es la imagen de **MIQUITLANTECATLE**, conocido también como **TZITZIMIL** que quería decir «el mismo que Lucifer»³⁶. Este dios es uno más entre otros que se distinguen por «la pierna derecha enroscada»³⁷ y las manos abiertas.

Para todo el grupo de deidades infernales que a continuación se presenta se propone un doble vínculo. La tradición pagana le permite afirmar que estos cuatro dioses tienen por esposa ya a las tres Furias clásicas y a Proserpina, ya — asombrosamente — a las cuatro Parcas³⁸.

El vínculo cristiano, a su vez, es el que nos dice que el dios **YZPURZEQUE** es el diablo cojo que se aparece por las calles, que **NEXTEPEUA**, «el esparcidor de la ceniza»³⁹ es Satanás, o que **CONTEMQUE**, «llamado así porque tornaba plomizo el cielo con la cabeza inclinada hacia abajo»⁴⁰ es el mismo Diablo.

Para cada dios, principio de algún mal, Pignoria ha recurrido a un equivalente cristiano de menor valía. Un modo apropiado para escapar del maniqueísmo de estos pueblos, es apelar a la figura de Lucifer, o de cualquiera de las denominaciones que este ángel caído ha recibido.

Pignoria ya nos ha iniciado en lo que él denomina la «psuedoteología de estos bárbaros»⁴¹, cree, entonces, oportuno manifestar que el estado de ignorancia, en lo que a la revelación se refiere, ha sido obra de Satanás. Los mejicanos, a diferencia de los europeos, no pueden entender la dimensión cristiana de sus propios relatos.

Lucifer, en estas tierras, se ha convertido en un *angellum lucis*, por más que su designio sea el de burlarse de la obra de Dios, ha hecho que estos bárbaros se encuentren, en sus mitos, ante la más señalada acción divina, «la redención del género humano»⁴² y que, sin embargo, no comprendan el alcance de la misma.

La quinta figura (ver imagen N° 5) sirve de introducción al relato del gran mito central de esta *aggionta* al Cartari.

En ella se nos representa al dios **CITLALLATONAC** que, desde la óptica de Lorenzo Pignoria, debe sufrir una reubicación en lo que a su dignidad respecta. Según los indios nahuas **CITLALLATONAC** junto

³⁶ *Op. Cit.*, p. 365.

³⁷ *Op. Cit.*, p. 365.

³⁸ Este aspecto de las esposas de los dioses infernales se plantea conflictivo, por la elección de las mismas, desde el terreno de la mitología. Las Furias de los romanos, equivalentes de las Erinias o Euménides de los griegos, si bien en su origen se contaban en un número indeterminado, con el tiempo llegaron a distinguirse tres: Alecto, Tisífone y Megera. El caso de las Parcas es, en cambio, opuesto, ya que siempre fueron tenidas en un número de tres. ¿estaremos ante un simple error del autor o, por el contrario, responderá el número consignado al testimonio de una fuente menor?.

³⁹ *Op. Cit.*, p. 365.

⁴⁰ *Op. Cit.*, p. 365.

⁴¹ *Op. Cit.*, p. 367.

⁴² *Op. Cit.*, p. 368.



Imagen N° 3



Imagen N* 4 (a)



Imagen N* 4 (b)



Imagen N° 5

con **CITLALICUE** eran la pareja divina originaria, figuras ambos de «el que reside en el cielo» y «la madre universal»⁴³. Despojados de ese lugar de preeminencia por **HOMOYOCA**, el señor Trino de la primera imagen, **CITLALLATONAC** pasa a ser un embajador del Dios. La etimología que Pignoria nos da de su nombre («llamaban así a la vía láctea»⁴⁴) es fiel testigo, sin embargo, del reacomodamiento operado.

Por más que el ornamento de su figura le haga recordar los cartuchos que los egipcios pintaban en la cabeza de su Harpócrates⁴⁵, la introducción de su figura en la narración general se ve resaltada porque Pignoria lo equipara — «si esto es lícito decirlo»⁴⁶ — con la persona del arcángel San Gabriel.

El arcángel **CITLALLATONAC** habría tenido por misión presentarse en la mítica tierra de Tulán ante una virgen con un mensaje de Dios. Tulán, vale la pena recordarlo, es, para muchos, una transformación sincopada de Tonatlán, «lugar del sol» y de Tlapallán «el país rojo» u horizonte de Oriente.

La virgen que habitaba en Tulán se llamaba **CHIMALMAN**, cuyo nombre significaba «rosa pequeña»⁴⁷, y Dios le hacía saber que El quería que ella concibiese un niño y que ello se haría sin conocimiento de hombre.

Toda equivalencia, de ahora en más, con la historia sagrada, correrá por cuenta del lector. Lorenzo Pignoria omite presentarnos correspondencias cristianas que, de una simple lectura, surgen obvias (**CHIMALMAN**/Virgen María; su hijo/Jesús). Ello puede deberse, por un lado, a que intenta producir en el lector el mismo proceso de convencimiento gradual que se habría operado en su persona cuando por vez primera supo de estos relatos y que, consecuentemente, la verdad de esta revelación indiana se nos manifieste fuera del ámbito de una voz de autoridad (la suya) o a que, simplemente, intente eludir todo tipo de crítica que ello pueda suscitar en las autoridades eclesiásticas pues, como se verá, la reescritura del mito de **QUETZACOATL**, hijo de **CHIMALMAN**, es muy notoria.

La resemantización de la figura de **QUETZACOATL** se opera, en primer término, a partir de una nueva filiación divina. Mientras que Pignoria afirma que **QUETZACOATL** «fue concebido sin conocimiento de hombre»⁴⁸ — con lo cual se lo podría equiparar al hijo de María —

⁴³ Una característica común a la mitología de aztecas, quichuas y mixtecas era la creencia en la eternidad de la materia. Así, en forma consecuente, sus mitos cosmogónicos tomaban su punto de partida en un diada generadora. No se trataba de los símbolos clásicos del sol y la luna sino, más concretamente, de los clásicos fetiches antropomórficos del Cielo y la Tierra comunes a las civilizaciones politeístas.

⁴⁴ *Op. Cit.*, p. 368.

⁴⁵ Pignoria, ferviente coleccionista de antigüedades, incorporaba también a su sabiduría el conocimiento que le brindaban las obras compendiarías y los catálogos. Esta relación — nos lo aclara el mismo autor — es fruto de ese tipo de literatura.

⁴⁶ *Op. Cit.*, p. 368.

⁴⁷ *Op. Cit.*, p. 368.

⁴⁸ *Op. Cit.*, p. 368.

las tribus mejicanas que lo adoraron, bajo este nombre u otro similar⁴⁹, le reconocían un padre, **MIXICOATL**, divino también como lo fue **CHIMALMAN**.

Si la figura de un padre puede ser conflictiva en esta empresa alegórica, mucho más aún la de los hermanos. De las etimologías comúnmente admitidas para el nombre **QUETZACOATL** suelen aceptarse aquellas que ven en él la conjunción de las palabras *Quetzalli*, que designa a un ave mejicana, y *Cohuatl*, que significa «serpiente». Para muchos, es claro, **QUETZACOATL** era el benéfico dios loro - serpiente, pero también, para muchos otros, su nombre quería decir «el admirable gemelo». ¿Cuál es, entonces, ese gemelo que Pignoria omite?

Antes de develar esta incógnita, no está de más decir que Pignoria no se ocupa de la etimología de **QUETZACOATL** sino, muy hábilmente, de otro de los nombres con el cual era llamado: **TOPILCZIN**, que, según nos relata, quería decir «mi muy amado hijo»⁵⁰.

La figura sombría de **TEZCATLIPOCA**, cuyo nombre significa — de un modo muy simbólico⁵¹ — «el espejo humeante», aparece ligada, ya se acepte una u otra de las múltiples versiones que el mito tuvo, a la del benefactor **QUETZACOATL**.

Las relaciones de estos hermanos gemelos y antagónicos habrían signado — según las más variadas, tradiciones míticas — las sucesivas fases evolutivas de las culturas mejicanas⁵².

No se precisa, de hecho, la llegada de **QUETZACOATL** a la mítica Tulán como así tampoco su desconocida procedencia. Se sabe que su reinado en ella trae consigo la paz, las ciencias, las artes y la prohibición de todo sacrificio humano.

Transcurrido cierto tiempo y envidioso del cariño y reconocimiento que los humanos le tributaban hizo su aparición en escena el maléfico **TEZCATLIPOCA**. Es opinión generalizada que descendió del Cielo por un hilo de araña y que llegado a la tierra se valió de un subterfugio para darle a beber a su hermano un brebaje que lo sumió en un estado melancólico y que le inspiró el nostálgico anhelo de regresar a su lejana patria allende los mares.

El abandono de los humanos habría sido progresivo pues el exilio

⁴⁹ Su rito se habría extendido también entre los pueblos mayas quienes lo adoraron bajo el nombre de Cuculkan y la Gucumat. Todos estos nombres son equivalentes, en cuanto a su construcción, con la denominación azteca. Tanto *Cucul* como *Gucu* designan al Quetzali, y *Can* y *Matz* a la serpiente.

⁵⁰ *Op. Cit.*, p. 369.

⁵¹ La espectralidad reafirmaría, por un lado, que tal alteridad (el mal enfrentado al bien) puede reducirse a una misma figura. De estas dos caras de una misma figura, es claro que se percibe el retorno a la nada como la evanescencia del ser y la evaporación de la vida.

⁵² Los mitólogos, de corte evemerista, han visto en la figura de Quetzacoatl la representación de un último monarca de alguna de las tribus. Sea como fuere, e, independientemente de que pueda haber sido el último rey de Tula, capital de los Toltecas, es un hecho que en su mito se combina tanto la parte legendaria como el componente simbólico.

del dios se hizo en etapas. Si bien a su partida de Tulán dejó a ésta arruinada y triste — destruyendo sus palacios, talando sus árboles frutales y llevándose consigo las aves canoras — su marcha hacia el Sur conoció otros momentos de esplendor. Entre ellos la tradición destaca sus veinte años de reinado en Cholula, a cuya población les habría concedido las mismas mercedes que a los toltecas de Tulán, y con lo cual ésta habría de convertirse en la ciudad santa del imperio.

Finalmente, al llegar a la costa, **QUETZACOATL** se embarcó en una almadía de serpientes retorcidas y desapareció, con un destino desconocido, hacia el oriente. De todos modos, sus súbditos no debían desesperar. Antes de partir había despachado a cuatro mancebos cuya misión era comunicarle a los humanos que él retornaría en un futuro incierto y muy lejano, conocido como el «año de la caña»⁵³. Hasta ese entonces, la tierra quedaría a merced del maligno **TEZCATLIPOCA**.

Llegado a este punto de la historia, huelga decir que ya transcurridos cuatro ciclos de 676 años, el quinto y decisivo que habría de marcar el retorno de **QUETZACOATL**, en un «año de la caña» fue, por una extraña coincidencia, el de 1519 de nuestra era, cuando se produjo el desembarco de Cortés en tierra mejicana.

Como se comprenderá, el ingreso de **QUETZACOATL** al panteón de Pignoria exige que el cuerpo de su mito sufra notorios y evidentes cortes. Sólo se admitirá lo que sea significativo para la historia sagrada.

En primer lugar, todo vestigio de la existencia de **TEZCATLIPOCA** perecerá. La ortodoxia cristiana no admite, desde hace tiempo, ninguna huella de maniqueísmo. No basta con no mencionar su nombre entre los dioses mejicanos, se debe suprimir, definitivamente, cualquier otro vínculo de esta deidad con el benéfico **QUETZACOATL**. En este radio de acción debemos entender la afirmación de Pignoria en la cual se presenta a **QUETZACOATL** como una deidad del viento que los nativos adoraban («Llamaban a este hombre el dios del viento»⁵⁴) ya que, la mayoría de las veces, «el admirable gemelo» y «el espejo humeante» eran vistos como deidades solares, siendo uno y otro manifestaciones alternantes del poder del astro mayor.

Si los testimonios de los conquistadores refieren que el culto de **QUETZACOATL** también admitía víctimas humanas — en neta contradicción con la leyenda del mismo — Pignoria relativizará tales sacrificios recordando que, si aquél había sido el primero en instruir a los hombres en el culto a los dioses, el sacrificio en cuestión se hacía «con su sangre, que se obtenía con la perforación (de su cuerpo) con las espigas»⁵⁵.

Hay también aspectos positivos que deben eliminarse. Si Jesucris-

⁵³ Se trata del *Ce Acatl* del calendario azteca.

⁵⁴ *Op. Cit.*, p. 369.

⁵⁵ *Op. Cit.*, p. 369.



to no fue — en un sentido amplio — una figura civilizadora, poco importará que **QUETZACOATL** sí lo haya sido. En el plan del alegorista, la presentación del dios loro-serpiente debe ser monolítica, por ello mismo, escasa es la preocupación que muestra por dilucidar la identidad del dios de la imagen N° 2 ya que, por un lado, si muchos veían en ella a **QUETZACOATL**, no es menos cierto, por otro, que su representación puede inscribirse dentro de aquellas imágenes en las que un dios instruye a un hombre sobre algún arte o disciplina en particular.

Lo que sí, en cambio, le importa resaltar es que «**sus templos eran redondos y fue el inventor de ellos**»⁵⁶ dado que, obviamente, Cristo fue siempre considerado la piedra angular de la iglesia⁵⁷.

Pignoria era también consciente de que los aztecas aguardaban su retorno pues — como bien nos recuerda — «**Moctezuma, al llegar los barcos de Hernán Cortés hizo correr la voz de que en esta armada venía el dios Quetzacoatl**»⁵⁸. Omite, sin embargo, referir las circunstancias de ese exilio y del tan demorado regreso.

Finalmente (ver imagen N° 6) llega a manos del lector la representación pictórica de **QUETZACOATL**.

Pignoria nota en ella «**cuatro cosas dignas de ser advertidas en la materia de la cual nos ocupamos**»⁵⁹.

«**La primera es aquél ápice en forma de mota que tiene en la cabeza**»⁶⁰, el cual le recuerda que de una figura semejante se sirvió el demonio en las ceremonias de Cibeles y en las del templo de Venus en Pafo y que, asimismo, su forma quizás no difiera en mucho de la piedra Manal.

«**La segunda es el lituo que tiene en la mano derecha, dado por los gentiles a sus augures y tenido en mucha reputación**»⁶¹.

«**La tercera es el cuerno de la abundancia que se le ve arriba de los pies, el cual fue considerado por ellos como más estimado — sin duda — que el fabuloso de Aqueloo o de la cabra Amalthea**»⁶².

«**La cuarta, más notable, y que debe ser vista con más atención que las otras, es la figura de la cruz que se ve en tres lugares, dos en la vestidura y una en la punta del inciensario, que así llamaban los paisanos lo que nosotros hemos denominado *Cornucopia***»⁶³.

⁵⁶ *Op. Cit.*, p. 369.

⁵⁷ Véase al respecto, de entre muchos ejemplos, las menciones de la *Epístola a los Colosenses* I, 18 y I, 24: «18. Y El es la cabeza del cuerpo de la Iglesia y el principio, el primero de entre los muertos, para que en todo tenga El la primacía», 24. Yo que al presente me gozo de lo que padezco por vosotros, y estoy cumpliendo en mi carne lo que resta a los padecimientos de Cristo en pro de su cuerpo, que es la Iglesia».

⁵⁸ *Op. Cit.*, p. 369.

⁵⁹ *Op. Cit.*, p. 370.

⁶⁰ *Op. Cit.*, p. 370.

⁶¹ *Op. Cit.*, p. 370.

⁶² *Op. Cit.*, p. 370.

⁶³ *Op. Cit.*, p. 370.



Imagen N° 6

Para Lorenzo Pignoria no es ninguna exageración afirmar que esta cruz sea la cristiana pues Dios «**por su misericordia, elaboró una entrada grande para la preparación del evangelio en alguno de estos lugares**»⁶⁴.

Llegados a este punto, el relato sobre **QUETZACOATL** torna a desvanecerse. Sólo, de un modo refractario, pueden entenderse como alusiones a su figura el comentario de una *Relación* del Yucatán o de la *Decce Oceaniche* de Pedro Mártir de Anglería. Y, si bien no se sabe, claramente, si el tema en cuestión es la imagen de un dios indiano o si se exponen las condiciones en las cuales se produjo la evangelización, lo más probable, es que sea ésta una perspectiva confluyente y no excluyente de sendos intereses.

Así es como, entonces, se sucede el recuerdo de los nativos que rememoran cómo «**ese rito había sido dejado, en esta isla, por un hombre más reluciente que el sol, que murió en la cruz y que pasó por ahí en el tiempo de los mayores**»⁶⁵.

El testimonio de la existencia de cruces en América, es, sin duda alguna, lo que ha facilitado la entrada del evangelio. Basta para ello traer a colación — siguiendo a Gómara — «**que los cumanos que fueron descubiertos vecinos al Perú y no lejanos del mar, honraban la cruz de San Andrés y se persignaban contra las apariciones del demonio y le colgaban la cruz a sus hijos no bien nacidos**»⁶⁶.

Pero, sin embargo, es la misma cruz, vínculo de unión de los dos mundos, lo que le permite a Lorenzo Pignoria hacer el corte más brusco en el relato de toda su obra.

Estas cruces, que aparecen en la imagen de **QUETZACOATL** y que deberían ser advertidas «**por quien ha compuesto, últimamente, un muy grueso volumen sobre la cruz en nuestra lengua**»⁶⁷, traen a su memoria una rarísima medalla de Constantino el Grande que obra en su poder.

En un vuelco ideológico inesperado se abandona, definitivamente, el Nuevo Mundo. La serie de sus dioses indianos habrá de clausurarse con una esfígie imperial (ver imágenes N^o 7 y 8) y con la descripción *in absentia* de una moneda.

La imagen de Constantino le permite a Lorenzo Pignoria fijar, de un modo muy certero, las circunstancias de la conversión del monarca — aparición del signo de la cruz en el cielo — y, consecuentemente, datar el enlace oficial de Iglesia e Imperio. Un claro testimonio de ello sería que Constanzo, el hijo de aquél, acuñará monedas con la frase «**CON ESTE SIGNO SERÁS VENCEDOR**»⁶⁸.

⁶⁴ *Op. Cit.*, p. 370.

⁶⁵ *Op. Cit.*, pp. 370-371.

⁶⁶ *Op. Cit.*, p. 371.

⁶⁷ *Op. Cit.*, p. 371.

⁶⁸ *Op. Cit.*, p. 372.



Imagen N^o 7



Imagen N° 8

Esta fuga del tiempo de la evangelización y la conquista no es accidental. Incondicional del ilustre cardenal Baronio, Lorenzo Pignoria no puede sino compartir y hacerse cargo de la política religiosa de aquél. Deja, entonces, de asombrar que la figura elegida para representar al príncipe cristiano sea la de Constantino y no la del monarca español (ya Felipe II, ya su hijo Felipe III). Recuérdese, tan sólo, que el enfrentamiento del cardenal Baronio con los dos Felipes tenía su origen en la oposición del religioso a la influencia de los reyes de España sobre el papa, en la afirmación — por medio de un escrito — de los derechos del papado a los reinos de Sicilia y Nápoles y, por último, y de una manera ya muy personal, en la defensa constante que hacía Baronio de la figura de Enrique IV de Francia, enemigo declarado de Felipe II.

Una de las funciones primordiales de la medalla es la de hacer que la empresa de la evangelización del Reino⁶⁹ deje de ser una acción iniciada en este mundo. Presente en uno y otro continente, la cruz se revela como un símbolo metafísico y transhistórico.

Puede pensarse, en forma análoga, que si la *aggionta* al Cartari se abre con una alegoría del Dios Padre y se cierra con la imagen de *uno de los príncipes cristianos*, no es errado sostener que en el centro del sistema ideológico de Pignoria reside la creencia de que la historia es el designio de un Dio Único y Trino y que el papel del hombre en el devenir histórico es *conforme* a la providencia divina.

Quizás sea ese rango de dependencia lo que mueva a Pignoria a referir la frase divina de la moneda, eterna y constante en cuanto a su significado, y, al mismo tiempo, a omitir la imagen humana, por naturaleza mortal y mudable.

Nuestro autor no deja de resaltar, en los párrafos conclusivos, que cree confirmada su «*conjetura de la religión de estos países conforme a la egipcia*»⁷⁰ y para ello añade, como testimonios supletorios, otras coincidencias entre uno y otro pueblo: escritura jeroglífica⁷¹, elaboración de estatuas de los ídolos con variados materiales⁷² y conservación de cadáveres por medio del embalsamamiento⁷³.

Sería largo agotar el estudio de la *Segunda parte de las Imágenes de los Dioses Indianos*, se debería resaltar, entre otras cosas, el particular criterio de selección de las fuentes, el grado de adecuación de

⁶⁹ Para la dimensión bíblica de la expresión «evangelización del Reino» y su relación con el descubrimiento y conquista de América, véase el interesantísimo trabajo de Marcel Bataillon, *L'idée de la découverte de l'Amérique chez les espagnols du XVI^e siècle (d'après un livre récent)*, en «Bulletin Hispanique», LV, 1963, pp. 23-55.

⁷⁰ *Op. Cit.*, p. 373.

⁷¹ Es el testimonio de Pedro Mártir de Anglería lo que le permite afirmar que (p. 373) «los caracteres de sus escrituras ... imitan las antiguas letras de Egipto». Pignoria consigna, a continuación, alguna de las equivalencias: una espiga de maíz seca es la esterilidad, una lagartija la abundancia de agua, una caña de maíz verde es la abundancia.

⁷² El recuerdo en cuestión es aquí — vía Clemente Alexandrino — la estatua de Serapis hecha con fragmentos de oro, plata, cobre, hierro, plomo, mármol y joyas diversas.

⁷³ Aquí, nuevamente, la fuente es Pedro Mártir de Anglería.

esta *aggonita* a la obra principal de Cartari, y, asimismo, la visión de América y de sus indígenas que la obra nos brinda.

Es apropiado, sin embargo, recordar que si el empleo de la alegoría para el estudio de la mitología⁷⁴ encontraba una de las principales autoridades en la expresión paulina «**La letra mata y el espíritu vivifica**», se debe tener presente, al menos, como tímido intento exculpatorio por lo adeudado, que, en lo que respecta a la historia de **QUETZACOATL**, la escritura alegorista de Pignoria demuestra resultar inversa al postulado.

En esta historia de dioses indios y evangelización, el cuerpo del mito de **QUETZACOATL** debe morir para que su espíritu renazca, silenciosamente, en la única alteridad que le permite y le cabe a la pluma de Lorenzo Pignoria. Alteridad que, por cierto, no se ha conformado de acuerdo con la voz del otro sino con la propia⁷⁵.

⁷⁴ De larga tradición, la corriente alegorista de la mitología se remonta a los tiempos antiguos de los estoicos. Véase, al respecto, Jean Seznec, *Op. cit.*, Livre I, Première Partie, Chapitre III, «La tradition morale», pp. 81-111.

⁷⁵ Remito, para este no ahondado tema y que, por cierto, se presenta muy complejo, a la muy interesante obra de T. Todorov, *La conquista de América. La cuestión del otro*, Siglo XXI, México 1987.

Deseo agradecer por la colaboración brindada en este trabajo a la profesora Melchora Romanos quien me consiguió una copia de la edición facsimilar de Pignoria empleada en el estudio, y a la profesora Patricia M. Saconi quien colaboró, conmigo, en los problemas que el texto en lengua italiana me ofreció.

William V. Bangert S.I., *Storia della Compagnia di Gesù*, a c. di M. Colpo S.I., Marietti, Genova 1990.

Al termine del quinto centenario della nascita di Ignazio de Loyola (1491) e dopo il quinto centenario della scoperta del nuovo Mondo (1492) ci pare giusto presentare, anche se non più attualissima, l'edizione italiana di questo lavoro storico dedicato alla *Societas*. La nascita di Ignazio prelude infatti alla scoperta del mondo nuovo in senso reale e metaforico. Egli vede la luce sul finire dell'epoca medievale e quindi al sorgere di quella che sarà la stagione del grande Rinascimento. Un momento di passaggio stupendo: la fissità del sistema astronomico tolemaico si aprirà alla rivoluzione copernicana, l'investigazione teologica spezzerà la chiusura tomistica imposta al di là delle intenzioni stesse del teologo aquinate.

Ignazio può essere visto come innovatore e al tempo stesso difensore della Chiesa in questo momento delicato. In particolare nella penisola Iberica, ricca di una religiosità speculativa e concreta quale quella dei due riformatori del Carmelo, la figura di Ignazio di Loyola ha un ruolo di primissimo piano. La vicenda personale e la conversione assumono un senso del tutto speciale, alla luce di quella che sarà la sua geniale intuizione: la Compagnia di Gesù. Il pontefice lo vorrà a Roma a dirigere il manipolo dei «soldati di Cristo»; al di là di ogni possibile aspettativa essi avranno una crescita sorprendente, saranno presenti, ancora vivente il fondatore, in Italia, Spagna, Francia, Inghilterra e nell'Oriente dominato dai portoghesi; poco più tardi si recheranno nel nuovo mondo, sempre in zona di influenza portoghese. Il motivo fondamentale della loro presenza è la testimonianza del messaggio evangelico e l'attuazione degli insegnamenti del Concilio tridentino che vede la nascita della Chiesa nell'epoca moderna. Alla base di tale scelta era la necessità di un rinnovamento dei costumi e della cultura cattolica nel momento in cui si aprivano gli orizzonti delle terre d'oltremare.

Non è estranea alla prassi dei gesuiti la diffusione della religione cristiana tra gli infedeli a partire dalla loro stessa realtà etica ed essi sperimentarono questa metodica specialmente nelle missioni dell'America latina: valga per tutti il nome di José Anchieta, la cui azione fa da contraltare a quella di Francesco Saverio e di Alessandro Valignano operanti nell'Estremo Oriente.

Nell'Europa della Controriforma nasce e perdura a lungo il mito della potenza dell'Ordine, e quindi del gesuita stesso, il che è facilmente comprensibile se si considera che era proprio della politica della Compagnia il convertire a Cristo i potenti affinché questi si facessero propagatori del regno di Dio. Era, tutto sommato, un modo di mettere in pratica uno dei principi sanzionati con la pace di Augusta del 1555 (*Unus Dominus, una religio*). In realtà il potere dei gesuiti ha avuto una sua parabola ascendente fino alla seconda metà del 700; la loro presenza nelle corti d'Europa è spiegabile proprio per l'influsso che essi

potevano esercitare sulle strategie politiche, e l'aver esercitato un tale ascendente ha suscitato una diversità di apprezzamenti sulla Compagnia, prima esaltata, poi ridotta alla più completa inoperosità.

Protagonisti indiscussi della formazione dello stato brasiliano, i gesuiti attuarono pienamente le direttive che li spingevano ad accettare la mentalità degli indigeni catechizzandi per poi cambiarla alla luce del Vangelo e più tardi dei valori culturali occidentali. Questo non sempre è potuto accadere e molte volte c'è stato uno scontro violento con altri poteri, per cui i gesuiti dovettero pagare pesanti contributi di sofferenza e di sangue. Tante volte la mediazione culturale tentata non fu attuabile, ed essi si scontrarono persino con altre forze interne alla Chiesa.

Inizia con la metà del Settecento un periodo molto travagliato, che prende l'avvio proprio dal Portogallo e precisamente con il futuro marchese di Pombal; la repressione si estende a tutta l'area iberica ed alle colonie di lingua spagnola e portoghese; tale politica porta all'espulsione prima, e dopo un certo tempo alla soppressione dell'Ordine da parte di Papa Clemente XIV (21 luglio 1773). Solo in Russia per volere della zarina Caterina resterà presente la *Societas*. È il periodo buio, durante il quale il suo spirito, d'altronde niente affatto estinto, sopravvive in diverse forme in tutta l'Europa. Il perché della soppressione è complesso e molteplice, ma nel primo Ottocento, in un rinnovato clima culturale e politico, la Compagnia poté essere restaurata prima in modo parziale, poi generale (bolla *Sollicitudo omnium ecclesiarum* di Pio VII, 1814).

Forse questo era nei desideri ignaziani: ottenere dalla Provvidenza un ridimensionamento della Compagnia qualora essa fosse divenuta troppo potente e avesse tralignato dallo scopo precipuo per cui era sorta. La storia dei seguaci di Ignazio continua per tutto il diciannovesimo e ventesimo secolo con strategie ed esiti diversi; vanno ricordati due momenti di grande significato: le vicende della provincia spagnola durante la guerra civile (1936-39) e un ridimensionamento subito dalla Compagnia dopo il Concilio Vaticano II tra la metà degli anni 60 e 70.

Tutte queste, ed altre vicende troviamo nel libro di William V. Bangert che accomuna al rigore storico notevoli capacità letterarie. L'edizione italiana di Marilena Caruso Rocca appare gradevole e di buon livello, anche se il testo, come sempre nelle traduzioni, avrà forse perduto un pò della scioltezza originale.

Abbiamo dunque, con quest'opera, un compendio globale delle vicende gesuitiche: viene innanzi tutto tratteggiata la biografia di Ignazio de Loyola, correlata alla sua opera ed alla conseguente espansione della Compagnia. Poi il testo, secondo la tradizione storiografica gesuitica, si sviluppa in parametri cronologici e geografici sì da dare una visione omogenea e al tempo stesso variegata di quanto è stato fatto dalla fondazione in poi «ad maiorem Dei gloriam».

Claudio Bagnati

Giuseppe Grilli, *Guerra de Cataluña de Francisco Manuel de Melo*, PPU, Barcellona 1993, pp. 331.

Il Portogallo del Seicento ebbe due grandi scrittori, Padre António Vieira e Francisco Manuel de Melo, in vario modo desiderosi di primeggiare nella scena del mondo e di proporsi come giudici del loro tempo e consiglieri dei potenti. L'uno gesuita, l'altro educato alla scuola dei gesuiti; in entrambi l'esercizio dello scrivere derivò in più occasioni dall'urgenza di esporre fatti vissuti da protagonisti.

Francisco Manuel de Melo era stato, appunto, un protagonista della guerra di Catalogna del 1640. Quando anni più tardi, nell'*Hospital das Letras* (vedi il testo recensito, alle pagine 24 e segg.), volle dar conto della composizione e pubblicazione della sua *Historia de los movimientos y separación de Cataluña*, comunemente nota come *Guerra de Cataluña*, fece sapere che era stato il re di Spagna ad aggregarlo al suo esercito, quasi come storiografo al seguito, per «pôr em memória» quegli avvenimenti. All'epoca in cui lo scritto aveva visto la luce (1645) molte e varie vicende avevano sconvolto la vita del suo autore e, forse, ne avevano maturato la capacità e il desiderio di presentarsi come attore e scrittore di una delle grandi tragedie del suo tempo, che doveva avere un significato profondo per lui, portoghese al servizio degli spagnoli, poi privato della libertà, poi di nuovo utilizzato dagli spagnoli, infine combattente contro di essi nell'esercito del Portogallo «restaurato» sotto i Braganza.

Della *Guerra de Cataluña* non sono mancate edizioni e ristampe, né giudizi volti a soppesarne il valore e a darle una collocazione nel contesto della storiografia riguardante la rivolta catalana. L'edizione che ha curato Giuseppe Grilli, da sempre interessato alla comprensione del barocco iberico e catalanista intento ad approfondire i grandi momenti della civiltà catalana, è il più recente invito alla rilettura di quell'opera illustre. Consta di un'ampia introduzione (pp. 9-45) a cui fanno seguito un'utile Cronologia e una bibliografia di carattere generale, in mancanza di una «consistente bibliografia specifica» sul testo in questione; purtroppo per una coincidenza di date, Grilli non ha potuto inserire in bibliografia un interessante contributo su Melo pubblicato proprio su questa rivista (J. Estruch, *Entre la historia y la novela, ecc.*, AION-SR, XXXV, 1, 101-112). Il testo, basato su quello edito dalla Real Academia nel 1912 e raffrontato con altri posteriori è annotato (ma non appesantito) in modo da guidare il lettore ad una opportuna conoscenza della storiografia e soprattutto della libellistica sorta intorno alla guerra di Catalogna; per il resto, nelle note si offre la possibilità di leggere il libro anche in termini di opera letteraria.

Francisco Manuel non andò oltre il primo periodo della guerra, quello al quale aveva in buona parte presenziato, proponendosi quindi come spettatore privilegiato degli avvenimenti; tale posizione (presunzione) gli conferiva la veste del relatore fedele e veritiero, cui sarebbe spettato soltanto di dare forma ai fatti: «la verdad es la que dicta, yo quien escribe; suyas son las razones, más las letras» (p. 62). Ma dopo questa dichiarazione di imparzialità e fedeltà al reale, Francisco Manuel scelse di intervenire costantemente in prima persona assumendosi in ogni caso la paternità dei giudizi espressi; si veda il *Prólogo*

in cui avvisa il lettore che nel suo libro non si troveranno «*citadas sentencias o aforismas de filósofos y políticos*» perché «*todo es del que lo escribe*» (p. 57): e che cos'è questo se non un dichiararsi egli stesso filosofo e politico? La sua è però una filosofia costantemente alle prese con lo scetticismo, che sembra poter dare soltanto giudizi provvisori e adatti a singoli casi della vita; in fondo, bisogna che il mondo faccia la sua strada perché non sempre si possono predisporre a fin di bene le azioni umane, soggette come sono al capriccio della sorte: «*Muchos casos no comprende el juicio humano, en los cuales, obrándose contrariamente, se topa con el acierto*» (p. 200) (ed è proprio que *topar* a mettere in guardia su come sia del tutto casuale l'*acertar...*).

L'insinuarsi dell'autore nella narrazione dei fatti con la propria voce, se a volte è un felice completamento del discorso narrativo, altre volte sa un po' troppo di declamazione generica, come avviene nelle pagine sulla fine del Santa Coloma — di grande respiro, e veramente tacitane — che culminano in un solenne epitaffio ma vengono poi stemperate nella considerazione moralistica che suona inopportuna, se non proprio importuna: «*¿Oh grandes, que os parece nacisteis naturales al imperio!*» (p. 102).

Ma nel libro di Francisco Manuel non ci sono solo fatti e sentenze; l'abilità del letterato si scopre appieno nelle rapide annotazioni che sanno ricreare l'atmosfera minacciosa della guerra civile: «*vagaba por la ciudad un confusísimo rumor de armas y voces*» (p. 100) o l'indecisione di un'assemblea sorpresa ma non convinta da un oratore: «*Al silencio del Cardenal sucedió un lento y misterioso ruido entre los circunstantes*» (p. 144).

La rappresentazione degli eserciti lo trova attento osservatore e suggestivo narratore, sia che componga la scena pittoresca di un esercito in marcia al suono della tromba (p. 304) sia che si affanni ad enumerare gli orrori di una carneficina (pp. 324-5).

Per meglio indurre alla comprensione di certi avvenimenti, apre con descrizioni di luoghi che sembrano create come pause di sospensione, se non di serenità, per far meglio risaltare certe atrocità della guerra: «*Era el Perelló pequeño pueblo...*» p. 226); «*Era Cambrils lugar de cuatrocientos vecinos, puesto casi junto al agua, en medio de una vega...*» (p. 249).

Siamo, con questa sapienza letteraria posta a sostegno della narrazione storiografica, in un clima che avvicina abbastanza la *Guerra* alle *Epanáforas* dello stesso autore, scritti a mezza strada fra la storia e la letteratura e per certi aspetti quasi una anticipazione del racconto storico moderno (J. Estruch, cit.). E sono proprio i valori letterari che hanno mosso Giuseppe Grilli a cimentarsi con questa interessante riedizione dell'opera, vagliata finora soprattutto con il metro della «*plausibilità e veracità*» dell'informazione, mentre ci si può interessare, osserva Grilli, non tanto alla congruenza storica quanto alla «*densità letteraria*» del testo. Ciò non significa che la *Guerra de Cataluña* non sia stata plausibile o verace soprattutto nel mettere in luce quella che si riconosce come la doppia matrice della rivolta catalana: poveri contro ricchi, e catalani contro castigliani. Ma al di là della correttezza storiografica e delle non trascurabili affermazioni riguardanti una autonomia catalana o una «*libertad catalana*» in cui riconoscevano «*hermandad*» i portoghesi, anch'essi ribelli al re di Spagna

(p. 269), il curatore di questa edizione invita chi si appresta a leggere il testo a considerarlo come il libro di un uomo che volle narrare a se stesso e agli altri la sua più grande avventura; perché «*per lui la guerra catalana fu il punto di partenza di una lunga crisi esistenziale che trasformò i propositi giovanili di carriera militare in un esercizio incline piuttosto al lavoro intellettuale*». E la crisi che sperimentò Francisco Manuel fu indizio di una crisi più generale, che coinvolse tutti i grandi spiriti iberici del tempo e che fece del 1640 uno spartiacque, o forse «*un mito*».

Roberto Barchiesi

Randal Johnson, cur., *Tropical Paths, Essays on Modern Brazilian Literature*, Garland Publishing Inc., New York & London 1993, pp. 233.

Questa raccolta di saggi concernenti la narrativa brasiliana moderna è stata concepita come omaggio a Fred P. Ellison, recentemente ritiratosi dall'insegnamento tenuto nell'università del Texas, Austin. Studiosi di scuola sia americana che brasiliana prendono in esame una varietà considerevole di testi letterari, nell'intento di portare alla luce le tendenze più rilevanti della narrativa brasiliana moderna. Tuttavia, sebbene da un punto di vista temporale lo spettro delle opere esaminate possa apparire piuttosto ampio — si passa infatti da Machado de Assis ai contemporanei João Ubaldo Ribeiro e Nélide Piñon — pressoché tutti i contributi critici presenti in questa raccolta privilegiano un approccio di carattere linguistico, come se uno degli elementi portanti della narrativa brasiliana d'oggi fosse appunto una decisiva attenzione verso l'esplicità stessa del fare letterario. Questa priorità del linguaggio d'altronde accomuna la letteratura brasiliana a molte opere in area europea e nordamericana. Come ricorda Randal Johnson nella sua breve introduzione, sin dal romantico José de Alencar la prosa narrativa brasiliana ha sviluppato un'intensa dialettica tra «*localismo*» e «*cosmopolitismo*», tra il desiderio di creare una lingua letteraria che rispondesse alla propria cultura nazionale e la necessità di rimanere in contatto con le tendenze artistiche europee. Questa duplicità d'intenti è riscontrabile, afferma Johnson, attraverso tutta la letteratura brasiliana attuale, e ne costituisce uno dei suoi punti di maggiore interesse.

Il saggio più direttamente connesso alla problematica linguistica è «*Doramento*» by Geraldo Ferraz: *The Problem of Talking about Crime* di Naomi Lindstrom. La studiosa evidenzia come in questo romanzo pubblicato nel 1956 Geraldo Ferraz mini le consuete leggi della letteratura poliziesca, strutturando la narrazione in una serie di dialoghi, i quali, riproducendo parlate di diversi strati sociali, prendono in esame i vari mali della città di Cordilheira, teatro di una catena di efferati delitti. Attraverso una viva utilizzazione del linguaggio parlato l'autore — sottolinea correttamente Naomi Lindstrom — più che narrare un crimine narra il malessere della società moderna brasiliana di fronte

ai gravi problemi causati dalla povertà e dall'ingiustizia sociale. Un mirato utilizzo dell'espressività linguistica diviene quindi diretto strumento di accusa politica.

Da un punto più strettamente letterario, due saggi affrontano il significato dello sperimentalismo linguistico di João Guimarães Rosa: «Guimarães Rosa Through the Prism of Magic Realism» di Charles Perrone e «Heteronymy In Guimarães Rosa» di Walnice Nogueira Galvão. Nel suo saggio Charles Perrone si propone di spiegare in che modo l'opera di Guimarães Rosa si inserisca nel cosiddetto 'realismo magico' sudamericano. Perrone dedica un'eccessiva attenzione alle varie interpretazioni di questo filone letterario, per concludere che in Guimarães Rosa la 'magia' risiede non tanto nella scelta di specifiche narrazioni fantastiche, quanto nel linguaggio utilizzato. Lo stile barocco dell'autore di *Grande sertão: veredas*, conclude Perrone, può essere giustamente definito 'magico' in quanto in esso lo scrittore sa portare alla luce aspetti di un fascino unico e irripetibile. Nel secondo articolo in questione, quello di Nogueira Galvão, Guimarães Rosa viene esaminato nella sua meno conosciuta produzione poetica, a partire dalla sua prima raccolta, *Magma*. Nogueira Galvão ci rammenta come, influenzato da Fernando Pessoa, Guimarães Rosa abbia pubblicato una serie non trascurabile di versi in varie riviste brasiliane, attribuendoli a poeti da lui immaginati. Ad esempio in *Ave, palavra*, una collezione di testi di varia natura, pubblicata postuma, Guimarães Rosa aveva messo insieme una serie di poesie da lui composte e pubblicate sotto diversi pseudonimi, tutti anagrammi del suo stesso nome: Romaguari Sães, Soares Guiamar, Meuriss Araújo. Sebbene la personalità di questi poeti fittizi non giunga mai alla complessità degli eteronimi di Pessoa, la studiosa ritiene di poter affermare che essi siano qualcosa più che semplici pseudonimi. Infatti, Guimarães Rosa aveva composto brevi notizie biografiche di ciascuno di loro, specificando la loro età, gusti letterari, regione d'origine. Il saggio si conclude con l'esame di passi narrativi in cui Guimarães Rosa citava se stesso come poeta. Vari passaggi vengono citati a sostegno di questa tesi.

Ana Luiza Andrade affronta una simile problematica linguistica nel suo «In the Inter[sex]t of Clarice Lispector and Nelson Rodrigues: From Drama to Language». La studiosa sottolinea come sia nella scrittrice che nel commediografo il linguaggio sia utilizzato per delineare il rapporto che il soggetto intrattiene con la società. Secondo Ana Luiza Andrade, in ambedue gli autori l'identità del soggetto è strettamente connessa alla sua capacità di articolare linguisticamente la propria sessualità. Mentre per Clarice Lispector l'atto di narrare la propria sessualità corrisponde ad un'iniziazione nel mondo della scrittura, per Nelson Rodrigues la sessualità non è che una maschera che il soggetto utilizza per celare il proprio nulla esistenziale.

Altri articoli degni nota si occupano di Osman Lins («Osman Lins's *Avalovara: A Novel of Love?*» Massaud Moisés) e di Silvano Santiago («The Prison-House of Memoirs: Silvano Santiago's *Em liberdade*» di David Jackson). Tuttavia, va notata la significativa assenza di un qualsiasi studio concernente l'opera di Jorge Amado. Questa mancanza può essere spiegata in base alla tematica di fondo di questa raccolta di saggi. Jorge Amado è stato forse visto da questi

studiosi come scrittore di minor valenza, nell'ambito di una ricerca che ha privilegiato solo alcuni aspetti delle avanguardie letterarie brasiliane.

Armando Maggi

Giulia Lanciani - Giuseppe Tavani, *Grammatica Portoghese*, LED, Milano 1993, pp. 432.

La *Grammatica Portoghese* di G. Tavani (1^a ediz. Roma 1957) è stata per decenni l'unico testo in lingua italiana concepito per presentare «un quadro per quanto possibile completo dello stato attuale della lingua portoghese». La nuova *Grammatica Portoghese* in cui a G. Tavani si è affiancata come coautore G. Lanciani, pur avvalendosi di quanto di meglio offriva la precedente, è stata totalmente ripensata e adeguata all'esigenza di «offrire una descrizione esauriente del portoghese di oggi nella sua modalità europea», pur senza trascurare l'indicazione delle principali divergenze fonologiche, ortografiche e morfosintattiche soprattutto della variante brasiliana.

Ne è risultato un manuale ben più ampio della precedente *Grammatica*. Rispetto ad essa da un lato mancano quei «cenni storici» che hanno dato a tanti studenti universitari e a studiosi colti la possibilità di rapportare in ogni aspetto il portoghese al suo originale latino ed a seguirne l'evoluzione nel tempo; d'altro lato il tono più discorsivo, il notevole approfondimento degli aspetti contrastivi (portoghese-brasiliano-portoghese d'Africa e, ben più spesso, portoghese-italiano) ne fanno un testo che sarà di grande utilità per chiunque — di madre lingua italiana — voglia acquisire la conoscenza del portoghese.

Nell'indicare qui di seguito i contenuti del manuale ed i criteri a cui si richiama, verranno anche brevemente registrati alcuni *desiderata*. Il testo è costituito essenzialmente da due parti: 1) Fonetica, fonologia, grafia; 2) Morfosintassi, precedute da una Introduzione e da Nozioni generali su linguaggio, lingua e grammatica, e seguite da una Appendice di testi — letterari e non — esemplificativi del portoghese contemporaneo.

Nell'Introduzione e nelle pagine dedicate a linguaggio, lingua e grammatica vengono fornite informazioni sulla collocazione del portoghese nel tempo e nello spazio; qui la trattazione è stata volutamente succinta, tralasciando notizie che avrebbero dato modo al lettore di rendersi conto di un certo «sapore» del portoghese; avremmo cioè visto con piacere una maggiore esemplificazione degli arabismi del portoghese, o un cenno fugace a vocaboli desunti da lingue di altri continenti e radicatissimi nell'idioma attuale, come per es. *chá* o *canja*. A proposito dell'accento tonico (pp. 37 segg.) sarebbe stato forse opportuno offrire qualche esempio di indebolimento o caduta di sillabe non toniche; più oltre, a proposito dei cenni storici sulla grafia (pp. 41 segg.) sarebbe stato interessante poter leggere qualche breve testo che mostrasse le grafie delle tre epoche individuate come tipiche ed un esempio, a confronto, di grafia portoghese e brasiliana di uno stesso testo.

La trattazione più ampia, come è naturale, è stata riservata alla Morfosintassi; qui ci sono casi (si veda il plurale dei nomi composti, p. 76) in cui la descrizione è ben più esplicita e proficua di quanto non avvenga in genere in grammatiche portoghesi ad uso dei lusofoni. Altrettanto chiara (anche se a proposito delle circonlocuzioni poteva essere un po' ampliata) la descrizione delle formule di trattamento (p. 135). L'esame di verbi e preposizioni occupa una parte cospicua del manuale, come era logico aspettarsi: in alcuni casi l'esemplificazione ha dovuto limitarsi all'essenziale, tralasciando per forza di cose alcune particolarità (citiamo il significato di *até/desde*, o certe curiosità come l'uso di *em* in frasi tipo «comprei-o no merceeiro»).

Ogni singola parte della Morfosintassi, costituente trattazione a se stante di un determinato fenomeno, è seguita da due gruppi di esercizi *ad hoc*, contenenti frasi significative in portoghese e un numero più o meno equivalente di frasi italiane che obbligano il discente (e qui sarà spesso necessario il suggerimento del docente) a pensare in portoghese il caso morfosintattico che ha finito di studiare. Le frasi a volte sono utili anche per riscontrare usi specifici su cui la trattazione generale non ha insistito (si veda la frase 3 di p. 349 per il particolare uso del gerundio in «*Vi-o na igreja rezando...*») o per suggerire al docente di segnalare, o anticipare la spiegazione di altri casi peculiari (per es. *cujo* per la frase 7. di p. 94: «... un breve romanzo il cui autore è...»; *nem* per rendere la frase 1. di p. 77: «Non tutti i vulcani...»).

Secondo un uso invalso in testi moderni, che non vogliono essere punitivi nei confronti del discente, due liste complete di vocaboli forniscono di volta in volta le chiavi per l'utilizzazione delle frasi proposte. E giacché siamo in tema di offerte a sostegno del discente non possiamo tralasciare, per concludere, di segnalare la grafica del testo che, grazie ad un uso appropriato dei corpi tipografici, di segni particolari ad apertura di capitoli, paragrafi e periodo e degli spazi liberi, risulta particolarmente leggibile; questo merito, insieme agli autori, va senza dubbio attribuito anche all'editore del libro.

Roberto Barchiesi

Luis Landero, *Caballeros de fortuna*, Tusquets Editores, Barcelona 1994, pp. 322.

Caballeros de Fortuna ha un avvio lento, intessuto di una serie di racconti retrospettivi in cui sfilano — uno per uno — tutti i principali protagonisti di quella che solamente più tardi giungerà a presentarsi come una «una sola storia» (p. 213).

L'esordio è dato dal ritorno dell'anziano professore di storia Belmiro Ventura y Vega al paesello natale di Gévora, in quel 1977 in cui la Spagna sta vivendo i sintomi contraddittori del ritorno alla democrazia. Don Belmiro, che torna dopo un servizio trentennale in un liceo di Madrid, appartiene ad una

delle famiglie agiate e illustri della cittadina, risalente a un don Quintín de Vargas y Ventura, compagno di Pizarro nella conquista del Perù e costruttore del palazzotto cinquecentesco un po' in rovina dove l'anziano professore viene a stabilirsi.

Nell'immediata periferia di Gévora abita invece il nucleo familiare dei Tejedor, che conduce un'esistenza stentata ma non del tutto misera, dai contorni sognanti e fiabeschi, sorretta dall'allevamento di capre e galline e soprattutto dalla convinzione di essere anch'essi discendenti del mitico Vargas y Ventura, anche se ingiustamente esclusi — in chissà quali tempi remoti — dai diritti sui beni familiari. Manuel Tejedor, il capofamiglia, ha alle spalle dei momenti tragici, la partecipazione alla Guerra Civile e la morte a quattro anni del figlio primogenito Florentino. Questi due eventi costituiscono il suo intero patrimonio esistenziale, che basta tuttavia a conferirgli un'indubbia superiorità rispetto agli altri personaggi, i quali appaiono privi di un qualsiasi passato che valga la pena di essere raccontato. Manuel Tejedor, in un modo di certo peculiare, è un saggio, assiduo lettore di un repertorio di detti e sentenze celebri (*Breve Joyero del saber universal*, un libro raccolto su di un campo di battaglia e poi pazientemente imparato a memoria), dal quale estrae in ogni occasione la frase opportuna.

Il figlio superstite dei Tejedor, Esteban, che all'esordio ha un'età indefinibile, compresa tra i diciannove e i ventidue anni, viene da un'infanzia apatica e afasica, una sorta di «idiotèz pacífica» da cui era uscito solo a quindici anni, emettendo per la prima volta, e d'improvviso, delle smozzicate frasi in latino ed evolvendo lentamente verso un linguaggio comprensibile. Con il suo carrettino, con cui ogni giorno distribuisce il latte. Esteban è una delle figure pittoresche di Gévora, fonte di innumerevoli commenti per gli sfaccendati che sostano nella Plaza de España, la piazza principale del paese. Eppure Esteban, l'essere più umile di quella modesta comunità, è destinato a coltivare un amore impossibile, quello per Sofia Sánchez, l'unica figlia dell'uomo più ricco del paese, vista una sola volta in una festa in cui è entrato per puro caso. Questo amore chimerico e «cavalleresco» innesca in Esteban una disperata volontà di riscatto, in un primo tempo riversata nel tentativo di arricchirsi attraverso improbabili attività imprenditoriali e successivamente mediante la rivendicazione dei diritti sui beni tramandati dal remoto antenato *conquistador*, tra i quali sarebbe compreso anche un misterioso tesoro.

Nonostante la differenza di età, Esteban è amico intimo del quattordicenne Luciano Obispo, bellissimo adolescente figlio di Candida Rebollo, una zitellona devota che crede di averlo concepito in occasione di una mistica *apparizione* di S. Luciano Vescovo (in realtà, un commesso viaggiatore di stoffe). Anche Luciano è preda di una passione irrealizzabile, quella per la sua maestra Amalia Guzmán, non più giovanissima ma ancora dotata di una bellezza opulenta, nella quale convivono la passione per le buone letture (Bécquer, ma anche Jiménez e Virginia Woolf), l'amore per oggetti di dubbio gusto romantico, l'attesa di un «hombre ideal» e soprattutto un certo autocompiacimento narcisistico: «a veces le parecía que se había casado consigo misma y que jugaba a seducirse y a gustarse» (p. 84).

Dopo una lunga serie di vere e proprie schermaglie amorose, la donna resta sempre più coinvolta nello strano rapporto con il ragazzino, che però interrompe bruscamente dopo un singolo rapporto sessuale. In quegli stessi mesi vediamo Belmiro Ventura tentare la realizzazione del grande progetto che l'ha spinto a ritirarsi nel paese natale, la scrittura di un'opera storiografica di vasto respiro. Giorno dopo giorno, l'anziano professore resta però impegnato nelle minute faccende della vita di provincia, sperimentando un senso di irrealtà e un progressivo disinteresse per quell'opera che aveva sognato per tutta la vita: «de golpe se le revelò, con un claridad que la propia compulsión del empeño le había impedido distinguir hasta entonces, que la tarea en que estaba ostinado no sólo era demasiado larga y trabajosa para sus años y sus fuerzas, sino que, antes que eso, resultaba excéntrica e inútil» (p. 226). È proprio mentre ha ormai adottato questa rassegnazione epicurea, in cui al massimo trova spazio il progetto di condensare in un libricino la sua nuova filosofia di vita, che Belmiro Ventura incontra Amalia Guzmán e se ne innamora.

Dopo un periodo di incertezze e di lunghe passeggiate nei boschi, di confessioni e di trepidazioni, l'anziano innamorato e Amalia progettano il loro matrimonio, da celebrare lontano dagli occhi indiscreti dei compaesani e da coronare con una crociera sul Mediterraneo. Ma nella notte precedente la partenza i destini di tutti i protagonisti sono destinati a intersecarsi tragicamente. Esteban Tejedor, ormai disilluso sulle possibilità di ereditare le ricchezze presuntamente possedute da Belmiro Ventura, decide di assassinarlo con l'arruginita pistola automatica che il padre aveva utilizzato in guerra. Non è tanto il desiderio di vendetta a muovere Esteban, ma piuttosto la volontà estrema di dare un ordine e un senso alla sua vita: «yo no puedo contar nada porque desde que salí de la escuela a mí no me ha pasado nunca nada [...] las cosas van todas en carrefila, pero a mí se me han amontonado y así en montón ando yo por el mundo» (p. 299). E tuttavia, anche questo delirante disegno di riscatto («es la guerra de los siglos y las estirpes [...] como padre en la guerra, aquí está también mi hora de caballero», p. 301) è destinato a sfumare: Esteban, nell'oscurità della notte, uccide in realtà Luciano Obispo, che si era recato a dare l'ultimo saluto alla sua irraggiungibile innamorata. Scossi dal tragico evento, Amalia e Belmiro rinunciano al loro zuccheroso sogno d'amore, ritirandosi in una decorosa e mesta vecchiaia solitaria.

È evidente che lo scioglimento *folletinesco*, così come l'intera tessitura della storia, va nella direzione di una riscrittura creativa di alcuni meccanismi tipici della letteratura di consumo. In questo senso non si può rimproverare a Landero quello che è invece uno degli elementi costitutivi del romanzo, come peraltro nel precedente *Juegos de la edad tardía*, la prevedibilità dei protagonisti e delle vicende, l'impiego manieristico e finanche volutamente manierato di alcuni procedimenti narrativi. Se ai protagonisti risulta ormai impossibile riscattare l'ordinarietà della vita quotidiana, nonostante la loro disponibilità a farsi «cavalieri» di una qualsiasi avventura (la scrittura di un'opera storiografica o un'amore senile, per Belmiro Ventura; gli amori impossibili di Esteban Tejedor e di Luciano Obispo; gli irrealizzabili progetti di arricchimento e la vagheggiata agnizione), per il romanziere — pare voler suggerire Landero —

è impossibile riutilizzare in maniera ingenua e realistica quel patrimonio di immagini, di temi, di artifici letterari ormai tanto «popolari» quanto irrimediabilmente banali. Consapevolmente scontati e logori appaiono quindi non solo l'avvio un po' ottocentesco e *galdosiano* e la trama sentimentale, ma anche — per fare solo qualche esempio — l'episodio di sapore lorchiano della morte del piccolo Florentino Tejedor, che annega in un pozzo (con tanto di luna piena a fare da spettatrice), oppure il procedere ondeggiante della narrazione di chiara derivazione *marqueziana*.

Se il precedente *Juegos de la edad tardía* era percorso da una delirante grandezza chisciottesca, *Caballeros de fortuna* appare pervaso da quello struggente senso di malinconia e di *desengaño* che caratterizza altre pagine cervantine, ad esempio quel *Licenciado Vidriera* a cui in un episodio il romanzo si richiama esplicitamente. Significativamente, l'unico personaggio del romanzo che consegue una sua personale realizzazione, attraverso una fortunata carriera politica, è il modesto intellettuale Julio Martín Aguado, lettore appassionato di Ortega y Gasset e ammiratore della sua teoria delle élites civilizzatrici, ma in realtà propugnatore di un'ideologia qualunquistica e conciliatoria che è in assoluta sintonia con una realtà circostante assolutamente insignificante: «algunos lo tenemos por uno de esos tipos pintorescos que un día, en sus inescrutables ocios provincianos, reduce el universo, el hombre y la historia a una visión transcendental de su aldea natal, de sí mismo y de su propio pasado, y entonces se declara cosmopolita, experto en caracteres, averiguador de todo enigma, beneficiario de secretos que conviene callar, especialista en congeturas y analista certero de la actualidad» (p. 186). Né un'effimera euforia, né l'appropriazione di mitologie e di modelli letterari più o meno alti, sembra voler affermare Landero, bastano a riscattare l'esistenza dalla sua irrimediabile mediocrità.

Augusto Guarino

Patricia Anne Odber de Baubeta, *Anticlerical Satire in Medieval Portuguese Literature*, The Edwin Mellen Press, New York 1992, pp. 346.

L'autrice esamina il modo come il tema degli abusi del clero viene trattato nella letteratura satirica portoghese medievale, intendendo stabilire in che misura questo consueto *topos* della letteratura europea medievale corrisponda ad un'effettiva condizione storica nel Portogallo dei secoli tredicesimo-sedicesimo. Attraverso la scelta di un tema più ampio de Baubeta ha inteso altresì fornire uno studio onnicomprensivo, che abbracci cioè generi letterari diversi, quali l'opera teatrale e le cosiddette «cantigas de escárnio e de mal dizer», e non si limiti ad aspetti stilistico-letterari particolari. Tuttavia, sebbene la studiosa tratti la materia letteraria con sufficiente originalità e attenzione, la sua tendenza ad illuminare anche minimi dettagli della storia del clero porto-

ghese diviene in alcuni casi eccessiva e non del tutto giustificata nell'ambito dell'opera. Il risultato è un testo critico di natura prettamente sociologica, il quale pur partendo da un breve esame della letteratura satirica medievale, finisce per studiare pressoché esclusivamente la storia della Chiesa in Portogallo nel periodo medievale. In altre parole, i riscontri letterari citati soprattutto nella prima parte del libro vengono utilizzati come «fondale» per la successiva analisi storica.

Il testo si divide in cinque capitoli, ciascuno accompagnato da un'esaustiva bibliografia: «Stereotypes and sources» (Stereotipi e fonti), «Councils, synods and visits» (Concili, sinodi e visite), «Preachers and sermons» (Predicatori e sermoni), «Superstitions, or the meaning of sneezing» (Superstizione, o il senso dello starnuto), «Games, gamble and the clergy» (Giochi, giochi d'azzardo ed il clero). Il primo capitolo costituisce sia un'introduzione letteraria al tema in questione, sia un'interessante carrellata dei più frequenti stereotipi presenti nella letteratura satirica medievale, quale, tra gli altri, quello della lascivia di preti e suore. Dopo aver brevemente menzionato alcune «cantigas de escárnio e mal dizer», de Baubeta si sofferma ad analizzare in dettaglio le opere di Gil Vicente, culmine del filone satirico portoghese. De Baubeta esamina in dettaglio il *topos* del frate affarista quale viene descritto da Gil Vicente nell'*Auto da Barca do Inferno*, collegandolo ad altri testi sia in latino che in altri volgari romanzati.

È nel capitolo seguente che l'attenzione della studiosa si sposta nettamente sul versante storico. De Baubeta analizza come il clero portoghese, sia nella vita privata che in quella pubblica, concretamente rispondesse alla legislazione del Laterano IV. La studiosa fornisce una ricostruzione piuttosto dettagliata dei vari concili ecumenici, nazionali e provinciali, venendo a concludere che il clero portoghese solo in parte corrisponde all'immagine riportata dai testi satirici. Infatti, come dimostrano soprattutto vari concili provinciali, convocati dai diversi vescovi portoghesi, il clero tentava di porre freno ai suoi propri abusi. A conferma di questa sua tesi, nel capitolo seguente de Baubeta analizza il ruolo svolto dai sermoni nella vita religiosa e sociale portoghese.

Dato che non ci è pervenuto quasi nessun testo di questo genere, la studiosa si rifà a cronache che parlano del grande interesse per i sermoni da parte del clero. Sebbene sarebbe assai agevole controbattere che i sacerdoti si dedicavano fervidamente all'annuncio della parola di Dio per accumulare fondi, la studiosa in ogni caso sottolinea come la predicazione sia stata nettamente presente nella vita religiosa portoghese medievale.

Nei capitoli successivi, accanto ai consueti peccati di omissione, quale per esempio quello di non promuovere una sufficiente conoscenza dei testi sacri o una doverosa distanza dal laicato, de Baubeta esamina due altri peccati piuttosto frequenti tra il clero, il gioco d'azzardo e la superstizione. In realtà i sacerdoti non venivano rimproverati per aver partecipato a qualche gioco d'azzardo, ma per averlo essi stessi organizzato. Parallelamente, i sacerdoti non erano affatto esenti da gravi forme di superstizione, del tutto simili a quelle più comuni tra la gente. Ad esempio, Don Alfonso IV redarguì aspramente dei monaci per aver interpretato il terremoto del gennaio 1531 come segno di puni-

zione divina. Costoro, sostiene Don Alfonso, hanno utilizzato questo evento naturale per accendere l'odio contro sfere particolari della popolazione.

Nel complesso il lavoro di Patricia de Baubeta è di indiscutibile interesse poiché illumina la realtà storica del clero portoghese nel Medio Evo, sebbene il rapporto tra investigazione storica e riscontro letterario non sia sempre bilanciato. La studiosa conclude affermando che i *topoi* della letteratura satirica europea non corrispondono del tutto alla oggettiva condizione storica portoghese. Tuttavia, la relazione letteratura-documentazione storica non giunge mai ad una soddisfacente penetrazione. L'impressione che se ne trae è che la letteratura satirica portoghese non sia necessariamente una risposta a condizioni esterne, più o meno reali, ma che essa in realtà dipenda da una corrente letteraria di dimensioni europee, più che meramente nazionali.

Armando Maggi

Donatella Pini Moro, cur., *Don Chisciotte a Padova*. Atti della I Giornata Cervantina tenutasi a Padova il 2 maggio 1990, Editoriale Programma, Padova 1992, pp. 270; Mariarosa Scaramuzza Vidoni, cur., *Rileggere Cervantes*, LED, Milano 1994, pp. 361.

L'interrogativo sull'esistenza o meno di un cervantismo italiano con caratteristiche proprie ha indotto gli studiosi della materia a prendere l'importante iniziativa di riunirsi, anche e soprattutto con i colleghi stranieri, sia per rispondere alla domanda sia per definire esattamente lo stato dei lavori in corso su Cervantes. Frutto di tale iniziativa è stata la nascita della I «Giornata Cervantina» i cui atti, oggetto di questa scheda, sono stati recentemente presentati in occasione di un altro importante avvenimento culturale di portata internazionale, il *II Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas*, tenutosi dal 4 al 9 aprile 1994 presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli sotto la direzione del Prof. Giuseppe Grilli.

Il titolo del volume, *Don Chisciotte a Padova*, è significativo per due motivi: il primo, perché come luogo dei lavori è stata scelta una città in cui, apparentemente, non c'era traccia di legami con Cervantes: il secondo, perché, al di là di ogni previsione, questi legami sono stati trovati, anche se per caso. Mi riferisco all'esistenza, nella città veneta, di «un ciclo di pitture murali settecentesche interamente dedicato a Don Chisciotte». A Lucia Longo il compito di commentare e illustrare l'iconografia cervantina. Impegno arduo ma egregiamente portato a termine in quanto si tratta di una intelligente lettura degli affreschi effettuata con dovizia di particolari sia per quanto riguarda le tradizioni e le fonti iconografiche, sia per quanto concerne la descrizione degli stessi tanto a livello di contenuto quanto a livello tecnico-formale. Gli affreschi, le cui illustrazioni sono riportate nel volume, riguardano *Don Chisciotte armato cavaliere*, *Sancho Panza sballato sulla coperta*, *Avventura di Don Chisciotte con i leoni*, *Entrata*

delle pastorelle alle nozze di Camaccio, Entrata di Amore e della Ricchezza alle nozze di Camaccio, Mastro Pietro e il suo teatrino, Caccia al cinghiale, Incontro di Don Chisciotte con la Duchessa.

Un altro aspetto importante del volume è la messa a fuoco dei temi trattati, tutti di grande interesse, innovativi e rappresentativi della direzione intrapresa dagli studiosi in sintonia con gli strumenti critici di cui oggi si dispone. Esemplificativi, a questo proposito sono gli articoli di Rosa Rossi, *il 'Chisciotte' «disvelato»: intertestualità, transcodificazione, dialogicità e scrittura* in cui suggerisce, tra l'altro, di leggere sia il Chisciotte sia le altre opere secondo il modello bachtiniano applicando le nozioni di «dialogicità» e polifonia (p. 45); di M. Caterina Ruta, *Modulazioni del realismo cervantino*, dove la studiosa si sofferma anche sulle descrizioni degli spazi e dei luoghi e ritiene che Cervantes «dà vita ... a nuove forme di realismo» (p. 69); di Erminia Macola, *Il sistema delirante di Don Chisciotte* in cui secondo le tendenze più recenti, viene presa in considerazione una lettura psicoanalitica del Chisciotte; di Mariarosa Scaramuzza Vidoni, *Fantasia e immaginazione in Cervantes*. Si tratta di un lavoro interessante che, dopo un esaustivo excursus teorico, propone di approfondire la «storia della coppia concettuale *phantasia-imaginatio*, che recentemente è stata oggetto di accurate indagini», ed estenderla alla letteratura spagnola (p. 102). Ed in effetti, per la Scaramuzza Vidoni, nell'analisi effettuata «il tema dell'immaginazione/fantasia spinta fino ad uno scambio con la realtà si è rivelato come quello fondamentale nel *Quijote* e in altre opere cervantine» (p. 120).

Prima di passare agli altri articoli, colgo l'occasione per collegarmi al recente volume curato da Scaramuzza Vidoni, *Rileggere Cervantes. Antologia della critica recente*, perché degno completamento di *Don Chisciotte a Padova*.

Rileggere Cervantes è, per stessa ammissione dell'autrice, il tentativo di presentare il profondo rinnovamento che si è compiuto nella critica cervantina a partire dalla metà degli anni settanta. Gli aspetti tematici presi in considerazione e sulla base dei quali sono suddivisi gli articoli dei vari studiosi, sono ampiamente spiegati nella splendida ed esaustiva introduzione ricca di spunti per ulteriori ricerche su Cervantes. Per esempio, si sente l'esigenza di estendere gli studi, finora concentrati sul *Quijote*, anche alle altre opere, una delle quali potrebbe essere il teatro «rimasto a lungo inesplorato dai critici e relegato al ruolo di produzione minore» (p. 18); oppure proposte di lettura legate alla psicoanalisi; ancora, la presenza dell'utopia in Cervantes. Ma questi non sono che una minima parte dei suggerimenti che offre il volume nei vari capitoli che lo compongono e che meritano di essere letti attentamente.

Si tratta di sei punti che riguardano la *Narratologia*, la *Teatralità*, il *Folclore*, *oralità e mnemotecnica*, la *Critica psicoanalitica*, *Testi e contesti*, in ognuno dei quali scrivono degli specialisti. Inutile dire che ci troviamo di fronte a un volume di ampio respiro e di prestigio sia per il livello degli studiosi che hanno contribuito alla sua stesura sia per la qualità e novità dei loro articoli. Si va, per esempio, da Lázaro Carreter a Lore Terracini, da J.A. Parr a Jean Canavaggio a M.T. Cattaneo, da M. Molho a D. Pini Moro, da J.A. Maravall a E.C. Riley a C. Romero Muñoz.

Tornando agli Atti della «Giornata Cervantina» non si possono non ricor-

dare gli altri non meno interessanti lavori, quelli di: Alberto Sánchez, *Fábula Quijotil del asno perdido ...*, in cui si mette in evidenza la questione degli emendamenti del Quijote, specialmente in epoca illuminista: Franco Meregalli, *Le radici di Cervantes*, in cui ci vengono fornite dettagliate notizie sulla sua biografia: Carlos Romero Muñoz, *Tres notas al 'Quijote'*, in cui oltre alle acute osservazioni, emerge la mole di lavoro effettuato per portare a termine le erudite dissertazioni su alcune espressioni del romanzo cervantino.

Imprescindibile, poi, per qualsiasi studioso di Cervantes, è il lavoro di Donatella Pini Moro e Giacomo Moro, *Cervantes in Italia. Contributo ad un saggio bibliografico sul cervantismo italiano* il cui obiettivo è quello di tracciare un profilo del cervantismo italiano che appare, appunto, molto vivace. Si tratta di una bibliografia esaustiva articolata in varie sezioni: *Repertori e contributi bibliografici; Cataloghi di biblioteche; Manoscritti con un'appendice su corrispondenze e documenti; Edizioni; Traduzioni; Studi; Traduzioni di scritti su Cervantes; Adattamenti, rielaborazioni, opere ispirate a Cervantes; Trasposizioni musicali*.

Per concludere questa breve rassegna, voglio sottolineare che l'impressione finale è che sia questo volume dall'accurata ed elegante veste tipografica, sia quello della Scaramuzza Vidoni, siano due testi ricchi di innovazioni che meritano di essere letti attentamente, indispensabili per gli studiosi ma utili anche ad eventuali laureandi che vogliano districarsi nel mare della bibliografia cervantina.

Maria Grazia Scelfo Micci

Josiane Podeur, *La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano in francese*, Napoli, Liguori 1993, pp. 285.

Concepito per l'insegnamento della traduzione e maturato attraverso la lunga pratica dei corsi accademici, il volume di Josiane Podeur propone un'articolata strategia pedagogica da mettere in atto per la formazione programmata dei traduttori. Ribaltando le abitudini invalsi in ambito universitario, l'autrice suggerisce di partire, non già dall'esercizio empirico del tradurre, ma dall'osservazione di traduzioni già pubblicate, così che risulti evidente quanto, nel processo traduttivo, sia più importante trasferire prima di tutto il senso e poi lo stile.

L'esame di un ricchissimo apparato di testi tradotti dall'italiano al francese e dal francese all'italiano (soprattutto letterari del '900, ma non mancano fumetti, avvisi pragmatici, testi tecnico-scientifici assai diversi per registri linguistici e complessità semantica) consente all'A. di «mettere in rilievo le costanti che regolano questi passaggi di senso e di forma» (p. 18). Ed è proprio l'eterogeneità dei testi a suffragare la resistenza di alcune costanti, a partire dallo studio delle quali è possibile costruire una «grille» funzionale all'indagine sulle equivalenze traduttive.

L'esigenza di approntare nuovi strumenti pedagogici per la pratica della traduzione si avverte verso gli anni '50; in quella temperie culturale le ricerche di Catford e Mounin, si orientavano verso una rinnovata scienza linguistica, che si denominerà traduttologia. Nella *Introduzione* (pp. 13-31) ne viene opportunamente ricostruito il cammino, dai primi scritti che si configurano come considerazioni elaborate dai traduttori stessi, mossi quasi dal dovere di giustificare il proprio operato, fino ad un nuovo «savoir-faire», quello della traduttologia, che implica una logica da ricercare all'interno degli stessi materiali tradotti. Il traduttologo opera quindi confrontando a posteriori la traduzione — o più traduzioni — con l'originale, classificando e descrivendo le soluzioni adottate, e privilegiando quelle in cui non ci sia modificazione di senso (ma spesso questa entropia non è forse dovuta più ad una cattiva traduzione che non alla presunta intraducibilità dell'originale?).

J. Pondeur imposta l'analisi dei testi sulla base dei sette procedimenti centrali all'operazione traduttiva enunciati fin dal 1958 nella *Stylistique comparée du français et de l'anglais* di Vinay e Darbelnet. Giustamente non vengono presi in considerazione, né il calco, né la traduzione letterale, due fra i procedimenti detti di «traduzione diretta», «in quanto non corrispondono a vere e proprie operazioni traduttive» (p. 20), né l'equivalenza.

I quattro capitoli in cui si articola il volume si richiamano invece ai tre procedimenti detti di «traduzione obliqua»: *La trasposizione* (cap. I, pp. 38-69), *La Modulazione* (cap. II, pp. 71-110), e *L'adattamento* (cap. III, pp. 111-145); l'ultimo capitolo, infine, presenta *La trascrizione* (IV, pp. 147-186), già definita «prestito» da Vinay-Darbelnet.

Nell'impossibilità di repertoriare in questo breve compte rendu la ricchezza degli esempi e la completezza bibliografica che accompagnano ognuno dei fenomeni morfosintattici studiati, mi limiterò a riassumere i contenuti dei vari capitoli, premettendo che i fenomeni vengono studiati volta per volta in entrambi i sensi traduttivi delle due lingue, il che permette di notare come le variazioni rimangano costanti: nominalizzazione ad esempio in francese, del verbo, dell'aggettivo e anche dell'avverbio italiani.

Gioco di «chassé-croisé», la trasposizione — procedimento traduttivo più ricorrente, insieme alla modulazione — riguarda tutte le parti del discorso, tutte le categorie grammaticali e anche interi periodi. Essa viene peraltro attentamente indagata nelle varie forme in cui si attua. A monte del problema traduttivo e delle modalità di risoluzione, l'autore sottolinea gli usi comunque differenti delle due lingue in esame come, ad esempio, il proliferare di neologismi e l'uso ridondante dell'aggettivo in italiano, a fronte di una maggiore sobrietà del francese, il che naturalmente implica una diversa resa frastica nella rielaborazione traduttiva: «il francese moderno tende verso un ordine logico, obbedisce alla regola detta della 'sequenza progressiva'» (p. 54).

La modulazione, lessicalizzata o no che sia, «riguarda le categorie del pensiero» (p. 71) e comporta variazioni nel discorso legate ad una precipua visione dell'universo, o suggerite da una dissimile percezione della realtà. A seconda dei diversi ambiti socio-culturali implicati, si noteranno infatti: «cambiamenti di metafora, slittamenti metonimici: al centro del procedimento di modulazione

troviamo le vecchie figure retoriche di metafora, metonimia e sineddoche» (p. 76). Anche in questo ambito l'A., sulla scorta dei testi esaminati, mette in risalto le differenze tra italiano e francese: l'italiano risulta più proclive ad adoperare la metafora di quanto non lo sia il francese, lingua più astratta tra le lingue europee.

Ma non sempre tutto è traducibile. A questo proposito, l'A., dopo aver evocato le «difficoltà di colmare le lacune metalinguistiche» (p. 112), affronta il problema dell'adattamento la cui operatività viene indagata — sulla scia dei lavori di Nida — in quattro ambiti: vita materiale quotidiana, vita sociale, cultura religiosa e cultura linguistica. L'adattamento s'impone là dove c'è trascurazione, differenza, per l'appunto, di istituzioni, di organizzazione scolastica o legislativa e, naturalmente, soprattutto nei giochi di parola. Allora non resta che una ben calcolata scappatoia come suggerisce Josiane Pondeur «il traduttore sceglie (...) di ricorrere a delle operazioni compensatorie che permettono di mantenere globalmente lo stesso stile del testo di partenza» (p. 132).

La trascrizione (o prestito che dir si voglia) «fenomeno senz'altro di eccezione, ma addirittura ricorrente da essere considerato un ultimo ed atipico procedimento traduttivo» (p. 151), è inevitabile e persino obbligata, quando «mots-témoins» di lessici ben circoscritti non trovano corrispettivo nella lingua target.

Forse perché il volume è destinato a un pubblico più ampio dei soli francesisti, quasi tutte le citazioni dei testi metodologici francesi sono tradotte in italiano: da parte mia avrei preferito leggerle in originale.

Infine nell'*Appendice* sono repertoriati diversi brani con traduzione a fronte, divisi in due sezioni: l'una che raccoglie traduzioni dal francese all'italiano (pp. 189-229), l'altra dall'italiano al francese (pp. 231-273). Si tratta soprattutto di testi letterari e la cui scelta, come suggerisce l'A., è «soggettiva e dunque contestabile» (p. 19, ma perché no Proust?), testi che vanno da Flaubert (abbiamo tre diversi esempi: di Del Buono, della Ginsburg e di Valeri, che di gran lunga preferisco) a Zola, da Gide a Queneau e da Marie Cardinal a Sartre; e per la parte italiana da Manzoni (con quattro diverse versioni) a Moravia, da Pasolini a Gadda, da Levi a Rodari.

Scritto con piglio accattivante, a volte ironico, a volte estroso, ma sempre scientificamente ineccepibile, il testo si raccomanda come punto di riferimento per chi deve confrontarsi con la pratica della traduzione, non solo esso appalesa ed esemplifica i problemi, ma ne suggerisce con grande determinazione e abilità le soluzioni, primo passo necessario affinché le scelte siano sempre meno empiriche e affinché i passaggi tra le due lingue comportino il minimo scarto di senso.

Valeria De Gregorio Cirillo

... la ricerca di questo tipo di testi è stata condotta in modo sistematico e ha permesso di individuare una serie di opere che meritano di essere tradotte e pubblicate in Italia. La traduzione di questi testi è stata affidata a una serie di studiosi che hanno lavorato con impegno e competenza. La pubblicazione di questi testi è un contributo importante alla conoscenza della cultura spagnola e alla diffusione della lingua spagnola in Italia. La traduzione di questi testi è un lavoro che ha richiesto un grande impegno e una grande competenza. La pubblicazione di questi testi è un contributo importante alla conoscenza della cultura spagnola e alla diffusione della lingua spagnola in Italia.

PUBBLICAZIONI LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

Giovanni Dotoli, cur., *Il Seicento Francese Oggi. Situazione e prospettive della ricerca*. Atti del Convegno internazionale, Monopoli 27-29 maggio 1993, Adriatica - Bari/Nizet - Paris 1994.

Giovanni Dotoli, *Perspectives de la recherche sur le XVII siècle français aujourd'hui*, Schena editore - Nizet, Fasano - Paris 1994. «Biblioteca dei Quaderni del Seicento Francese», n. 7.

Stephen Hart, *Critical Guides to Spanish Texts: García Márquez, Crónica de una muerte anunciada*, Grant & Cutler Ltd in association with Tamesis Books Ltd, Valencia 1994.

Alan Hoyle, *Critical Guides to Spanish Texts: Cela, La Familia de Pascual Duarte*, Grant & Cutler Ltd in association with Tamesis Books Ltd, Valencia 1994.

C.A. Longhurst, *Critical Guides to Spanish Texts: Miró, Nuestro Padre San Daniel and El Obispo Leproso*, Grant & Cutler Ltd in association with Tamesis Books Ltd, Valencia 1994.

J.E. Martínez Ferrando, *La tragica storia dei re di Maiorca*. Introduzione, traduzione, note ed appendici a cura di Michele De Cesare, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Istituto sui Rapporti Italo-iberici, Cagliari 1993.

Isabella Mingo, *Rimbaud d'Afrique. Storia simbolica di una malattia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1994. «Letterature Straniere», n. 2.

Massimo Oldoni, cur., *Giovanni da San Gimignano: un enciclopedia dell'anima*. Studi e Testi a cura di —, traduzioni e note di Andrea Zapperi, Città di San Gimignano 1993. «Quaderni della Biblioteca», n. 3.

Francisco Reus Boyd-Swan, *El Teatro en Alicante: 1901-1910. Cartelera y Estudio*, Londres-Madrid, Tamesis. En colaboración con la Generalitat Valenciana (Conselleria de Cultura), 1994. «Fuentes para la Historia del Teatro en España», Tomo XXIII.

Corrado Rosso, *Trasgressioni e paradossi. Saggi Francesi*, Editrice C.L.U.E.B., Bologna 1994.

- «Comparative Literature». Eugene, University of Oregon, XLV (1993), nn. 1-2-3-4; XLVI (1994), nn. 2-3.
- «Estudos italianos em Portugal». Lisboa, nn. 54-55-56 (1991/93).
- «Forum for Modern Languages Studies». University of St. Andrews, XXX (1994), nn. 1-2-3.
- «História». São Paulo, (1993), n. 12.
- «Ibero-Romania». Tübingen. 38 (1993); 39-40 (1994).
- «Incipit». Buenos Aires, Seminario de Edición y Crítica Textual, vol. XII (1992); XIII (1993).
- «Índice Histórico Español». Barcelona. 1992, vol. XXX, n. 97; 1993, vol. XXXI, n. 99.
- «Italian Quarterly». Rutgers University, New Brunswick. (1988), nn. 111-112-113; (1989), nn. 115-116-117-118; (1990), nn. 119-120.
- «Latin-American Theatre Review». Lawrence, University of Kansas, XXVII (1993/94), nn. 1-2.
- «Letras de Deusto». Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras. (1993), nn. 60-61; (1994), nn. 62-63-64.
- «Letras de Hoje». Pontificia Univ. Rio Grande do Sul, Centro de Estudos da Língua Portuguesa. (1993), nn. 93-94; (1994), nn. 95-97.
- «Les Lettres Romanes». Université Catholique de Louvain, XLVII (1993), nn. 1-2-3.
- «Linguas e Literaturas». Revista da Faculdade de Letras do Porto. Porto, II Série, vol. X (1993); vol. XI (1994).
- «Manuscripta». Saint Louis Univ. Library. XXXVII (1993), n. 1.
- «Mélanges de la Casa de Velázquez». Madrid. XXVIII (1992), nn. 1-2-3.
- «Montalbán». Universidad Católica Andrés Bello. Caracas 1993, nn. 25-26.
- «Neuphilologische Mitteilungen» Helsinki, XCIV (1993), nn. 1-2-3-4.
- «Nueva Revista de Filología Hispánica». México, El Colegio de México, XL (1992), n. 2.
- «Quaderni di Filologia romanza». Fac. di Lettere e Filosofia, Bologna, 9 (1992).
- «Quaderni Ibero-america», Torino, Bulzoni Editore, Roma 1992, nn. 73-74 (1993); n. 75 (1994).
- «Rassegna Iberistica». Università di Venezia, Facoltà di Lingue e letterature Straniere, (1993), nn. 47-48; (1994), nn. 49-50.
- «Reseña». Literatura, arte y espectáculos. Madrid, XXXI (1994).
- «Revista Bíblica Brasileira». Editora Comunidade Infantil Cristo Redentor, Fortaleza. Ano X (1993), nn. 1-2-3-4; Ano XI (1994), nn. 1-2.
- «Revista Chilena de Literatura». Universidad de Chile, 41 (1993); 42 (1993); 43-44 (1994).
- «Revista da Faculdade de Letras». Lisboa, 15 (1993).
- «Revista de Filología Española». Madrid. (1994), nn. 1-2.
- «Revista de Filología románica». Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid, X (1993).

- «Revista de Letras». Universidade Estadual Paulista, (1992) 32; (1993) 33.
- «Revista Iberoamericana». Universidad de Pittsburgh, Centro Internacional de Literatura Iberoamericana, LIX (1993), nn. 164-165; LX (1994), nn. 166-167.
- «Revue Romane». Institut d'Etudes Romanes. Université de Copenhague. XXIX (1994), n. 1.
- «Rinascimento». Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, vol. XXXIII e Supplemento (1993).
- «Studi di Letteratura ispano-americana». Università di Venezia, 25 (1994).
- «Studia Romanica et Anglica Zagabriensia». Facultas philosophica universitatis studiorum. Zagabria, XXXVIII (1993).
- «Studi Urbinati». Urbino, LXIV (1991).
- «Studium Ovetense». Oviedo, XX (1992).
- «Universitas Humanistica». Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Filosofía y Letras, XXII (1993), nn. 37-38; XXIII (1994), n. 39.
- «Verba». Universidad de Santiago de Compostela, 19 (1992); 20 (1993).