

# RASSEGNA IBERISTICA

12

dicembre 1981

## SOMMARIO

- Carlos. Romero Muñoz: *Más sobre la fortuna española de "Sete anos de pastor Jacob Servia"* ..... Pag. 3  
Guillermo F. Ogilvie: *La moderna tecnología electrónica y la producción del "Diccionario del español medieval (DOSL)"* ..... " 31

*Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas* (F. Meregalli) p. 2; J. Simón Díaz, *Manual de bibliografía de la literatura española*, Tercera edición refundida, corregida y aumentada (F. Meregalli) p. 41; J. de Flores, *Triunfo de Amor*, Edizione critica, introduzione e note di A. Gargano (M. Ciceri) p. 46; F. de Zúñiga, *Crónica burlesca del Emperador Carlos V*, edición, introducción y notas de D. Pamp de Avalor-Arce (M.G. Chiesa) p. 50; K. und R. Reichenberger, *Manual Bibliográfico Calderoniano* (M.G. Profeti) p. 52; P. Calderón de la Barca, *Il medico del proprio onore; Il pittore del proprio disonore*, Traduzione di A. Gasparetti, a cura di C. Acutis (M.G. Profeti) p. 56; *Calderón y Nördlingen. El auto "El primer blasón del Austria" de don Pedro Calderón de la Barca*, Estudio y edición de E. Rull y J.C. de Torres (F. Meregalli) p. 60; B.L. Mujica, *Calderon's Characters: an Existential Point of View* (F. Meregalli) p. 61; J.M. de Pereda, *Sotileza*, Edición, notas y apéndice de J.S. Cabarga; *Sotileza*, Edición, estudio y notas de E. Miralles; *De tal palo, tal astilla*, Edición de J. Casalduero; *La puchera*, Edición de L. Bonet (J.M. López de Abiada) p. 65; L. Litvak, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)* (E. Panizza) p. 70; M. de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, edición de M. Valdés (F. Meregalli) p. 73; J. Ortega y Gasset, *Sobre la razón histórica*, segunda edición revisada; *Meditación del pueblo joven y otros ensayos sobre América* (F. Meregalli) p. 75; *Studi di letteratura ispanica 80* (B. Cinti) p. 78; F. García Lorca, *Oeuvres complètes*, édition de A. Belamich (G. Morelli) p. 80; G. Celaya, *Le carte in tavola*, a cura di P. L. Crovetto (G. Bellini) p. 82.

L. Pranzetti, *L'America violata* (G. Bellini) p. 83; M. Vismara, *La poesia latina di Miguel Antonio Caro* (G. Meo Zilio) p. 84; A. Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* (S. Regazzoni) p. 88; P. Neruda, *Poesie e scritti in Italia*, a cura di I. Delogu (G. Bellini) p. 89; C. Pellicer, *Obras. Poesía*, Edición de L.M. Schneider (E. Pittarello) p. 91; A. Uslar Pietri, *Los Ganadores* (S. Serafin) p. 94.

L. Stegagno Picchio, *La littérature brésilienne* (G. Bellini) p. 95; A.J. da Silva, *Esopaida ou Vida de Esopo*, Edição sinóptica e interpretativa por J. Oliveira Barata (M. Simões) p. 97; E.M. de Melo e Castro, *Essa crítica louca* (C. García) p. 99; V. de Moraes, *Poesie e canzoni*, a cura di G. Piccioni (G. Bellini) p. 101.

## “RASSEGNA IBERISTICA”

La *Rassegna iberistica* si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia. Ogni fascicolo si apre con uno o due contributi originali.

*Direttore:* Franco Meregalli.

*Comitato di redazione:* Giuseppe Bellini, Giovanni Battista De Cesare, Mario Eusebi, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Carlos Romero, Manuel Simões, Giovanni Stiffoni.

*Segretaria di redazione:* Elide Pittarello.

*Diffusione:* Maria Giovanna Chiesa.

Col contributo del Consiglio Nazionale  
delle Ricerche

[ISBN 88-205-0327-1]

*La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione*

*Redazione:* Seminario di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane — Facoltà di Lingue e Letterature Straniere — Università degli Studi — S. Marco 3417 — 30124 Venezia.

© e distribuzione:

Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica s.a.s.  
Via Bassini 17/2 — 20122 Milano (Italia)  
Finito di stampare nel dicembre 1981  
dalle Grafiche G.V. — Milano

Fascicolo n. 12/1981 L. 6.000

MÁS SOBRE LA FORTUNA ESPAÑOLA  
DE SETE ANOS DE PASTOR JACOB SERVIA

0. "Blanco" de los aplausos de Camoens llama Gracián al "soneto de Jacob" <sup>1</sup>. Faría y Sousa, por su parte, alude a la extraordinaria acogida de que éste gozaba tanto en Portugal como en Castilla <sup>2</sup>. Lástima que el comentarista no haya hecho siquiera una excepción al designio de finalizar los recursos de una erudición formidable a la averiguación, no pocas veces fantásticas, de las fuentes de "(su) poeta", concediendo en cambio escasa o ninguna atención a la eficacia del mismo en la poesía posterior. Si Faría hubiera dejado escrito todo lo que sin duda sabía acerca de la fortuna, portuguesa y española, del soneto, bien poco habría quedado por decir a cuantos, siglos más tarde, han intentado reconstruirla, a partir siempre de sus palabras pero siempre con la plena conciencia de que la empresa era ya de mucho más difícil desempeño.

Siglos más tarde... En realidad, es posible fijar, sin el menor titubeo, el momento en que un nuevo interés por la cuestión lleva a las primeras pesquisas, a los primeros resultados de algún modo memorables. Se trata de 1889, año en que Mariano Pérez de Guzmán, Marqués de Jerez de los Caballeros, reedita en Sevilla el *Panegírico por la poesía*, publicado por primera vez, anónimo, en Montilla (1627) <sup>3</sup>. En di-

---

<sup>1</sup> *Agudeza y arte de ingenio* (Huesca, 1648), principio del "Discurso XXII", p. 145.

<sup>2</sup> En el párrafo 20 del "Discurso de (...) los Sonetos", publicado a la cabeza de la *Fuente de Aganipe*, parte I (Madrid, 1646) y del tomo I de las *Rimas varias de Luis de Camoens (...), comentadas por M. de F.S.* (Lisboa, 1685), y en las pp. 74 b-76 b de este último.

<sup>3</sup> Antes de 1889 habían hablado de esta obrita, por lo menos, P. de Gayangos y E. de Vedia, en las adiciones a su propia trad. de la *History of Spanish Literature*, de G. Ticknor (Madrid 1851), donde la atribuyen a Juan Antonio de Vera y Zúñiga, Conde de la Roca (en la ed. de Buenos Aires 1948, vol. III, p. 491), y M. Menéndez Pelayo, en la *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid 1888), atribuyéndola ya al hijo del Conde, Fernando de Vera y Mendoza (en la Ed. Nac. de O.C., vol. II, Madrid 1972, p. 359). Por un descuido, yo mismo he escrito Fernando de Vera y *Figueroa* (otro apellido con que se suele citar también al padre) en "Dos notas sobre Camoens y Vélez de Guevara" (*Aspetti e problemi delle Letterature Iberiche, Studi offerti a Franco Meregalli*, Roma. 1981, pp. 385 y 386).

cho libro se lee que “el prudentíssimo Don Felipe Segundo, en la esfera de su Magestad, hizo tan buenos versos devotos como me han certificado personas graves (...) .Y al lusitano Camoes quiso honrar y dexar eterno, glossando un soneto suyo que comienza:

Siete años de pastor Jacob servía”<sup>4</sup>.

Tanto basta para que dos de los estudiosos portugueses que reciben un ejemplar de la obra, Teófilo Braga y Carolina Michaëlis de Vasconcelos, se sientan atraídos por la cuestión. El primero publica enseguida el opúsculo *Filipe II e Camões*<sup>5</sup>; la segunda, poco más tarde, el titulado “*Sete anos de pastor Jacob servia*” — *Um soneto de Camões*<sup>6</sup>. Teófilo trata de probar que cuanto dicho en el *Panegírico* es verosímil y, por el camino, no deja de mostrar algún que otro indicio, nuevo para la época, de la difusión en Castilla del soneto: dona Carolina, sin ocultar que no cree en tal “glosa real”, aprovecha la ocasión para darnos una auténtica historia de la fortuna ibérica del poemita. Historia en no pocos detalles superada y criticable, que, a pesar de todo, sigue constituyendo el insustituible punto de partida para quienquiera desee decir algo personal en este campo.

<sup>4</sup> Fol. 47, r. y v. El soneto, presente en la ed. príncipe de las *Rimas* de Camoens (Lisboa, 1595), dice así:

Sete anos de pastor Jacob servia  
Labão, pai de Raquel, serrana bela,  
mas não servia ao pai, servia a ela,  
e<sup>a</sup> ela só por prémio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia  
passava, contentando-se com vê-la;  
porém o pai, usando de cautela,  
em lugar de Raquel lhe dava Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos  
lhe fora assi negada a sua pastora  
come se a não tivera merecida,

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

<sup>a</sup>Ed. 1598, qu[e]

<sup>5</sup> Lisboa. Modernizo la ortografía, como haré siempre que cite de las obras de estos estudiosos.

<sup>6</sup> Porto. “Círculo Camoniano, dirigido por Joaquim de Araujo”.

La misma estudiosa torna en 1910 al tema, en el apartado "Versos atribuidos a Filipe II", dentro del importantísimo estudio "Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos"<sup>7</sup>, para proponer, no sólo sustancialmente, cuanto dicho más de veinte años atrás. T. Braga, por su parte, refunde en 1911 todo lo anterior en algunas páginas de su *História da Literatura Portuguesa. Camões: a obra lírica e épica*<sup>8</sup>.

Sin olvidar una breve alusión (a decir verdad, una reducción de lo que ya debía ser consabido) en el *Luís de Camões. O lírico* de H. Cidade (1936)<sup>9</sup>, hay que pasar ya al otro lado de la raya, para detenerse en el ensayo de Luis Rosales "La poesía cortesana" (1960)<sup>10</sup>, vuelto a publicar en 1972 con el título de "Garcilaso, Camoens y la lírica española del Siglo de Oro"<sup>11</sup>. No conozco una más persuasiva explicación de la gran influencia ejercida por Camoens en la poesía castellana de los finales del Quinientos y primera mitad del Seiscientos<sup>12</sup>. Es verdad que en el breve espacio dedicado a *Sete anos de pastor...*<sup>13</sup> no encontraremos noticias de grandes descubrimientos (sí, más bien, varios descuidos de detalle y hasta algún que otro indicio de lagunas, incluso graves, de información), pero no lo es menos que Rosales, aquí

---

<sup>7</sup> En *Revue Hispanique*, a.cit., pp. 509-612. Sobre Felipe II, pp. 594-610.

<sup>8</sup> Porto.

<sup>9</sup> Lisboa, Por la 3ª ed. (L., 1967), pp. 314-315.

<sup>10</sup> En *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, vol. III, pp. 287-355.

<sup>11</sup> En el vol. *Lírica española*, Madrid, pp. 11-146.

<sup>12</sup> A la línea poética constituida por Garcilaso, la escuela granadino-antequerana, Herrera y Góngora y sus seguidores, "que representa la estilización culterana y progresiva del lenguaje" y un particular mundo poético, "corresponde paralelamente (son dos líneas poéticas que se entrecruzan y fertilizan) otra línea de tradición poética formada por Garcilaso, Camoens, Salinas, Villamediana, Lope de Vega, Bocángel, etc., que representa el proceso de estilización de la sensibilidad garcilasiana. La escuela culterana tiene carácter técnico; la escuela cortesana tiene carácter anímico; la primera se apoya sobre la perfección formal del verso; la segunda sobre el tono y, por así decirlo, sobre el latido de la voz" (ed. de 1972, pp. 13-14). Para una definición mucho más articulada de las características de la *escuela cortesana* (así llamada por Rosales teniendo en cuenta "el medio en que se origina: la corte" y la "estricta sujeción al código del amor cortés"), cfr. las pp. 107-125 de la misma ed.

<sup>13</sup> Tan breve (dos páginas en la ed. de 1960; tres, en la de 1972) como para que la frase inicial (sobre todo en 1972: "Y ahora pasemos a hacer la historia de otro de los sonetos de Camoens") resulte un poco "excesiva".

como a lo largo de todo su estudio, se basa en un material casi por completo manuscrito, mientras que T. Braga y C. Michaëlis trabajaron exclusivamente con impresos.

El simple inédito careo de las dos tradiciones, de las dos series de datos, justificaría por sí solo una "revisitación" del tema. Puesto que, además, dispongo de elementos que integran y, en cierto sentido, incluso modifican lo ya sabido, pienso que no necesito más excusas para contribuir con ella a esta conmemoración del IV Centenario de la muerte del *buon Luigi* <sup>14</sup>.

1. Según CM (I,12; II, 596), "o Soneto, ainda antes de ganhar publicidade, por meio da 1ª impressão das *Rimas*, em 1595, foi provavelmente espalhado em numerosos apógrafos pelos reinos de Espanha, e passou os umbrais do palácio régio, se certa tradição fala verdade". Aparte la explícita alusión a la glosa compuesta por Felipe II (en la que CM no parece haber creído nunca), la hipótesis se basa en otros datos igualmente inseguros, como son la fecha de cierta imitación castellana del soneto y la ilación de que, con anterioridad, habría habido una versión del original camoniano a nuestra lengua. Demasiado poco, si bien se mira. Sería por lo menos imprudente negar que hayan existido en siglos pasados (o que sigan existiendo, en los fondos de algunas bibliotecas españolas) apógrafos de *Sete anos de pastor...* con toda certeza anteriores a 1595, aunque hasta el momento, si no me engaño, ningún estudioso ha tenido ocasión de referirse a ellos. Es verdad que algún dato, aparentemente desconocido por CM, podría avalar su hipótesis <sup>15</sup>; de todos modos, ésta no se impone como *necesaria*, imprescindible

---

<sup>14</sup> En efecto, la primera versión de este artículo fue leída en la *Jornada Camoniana* organizada por el Seminario de Lenguas y Literaturas Ibéricas e Iberoamericanas de la Universidad de Venecia, el 16 de mayo de 1980.

Siglo los nombres de personas y los títulos de las obras de más frecuente cita. Al nombre (TB, por Teófilo Braga; CM, por Carolina Michaëlis; LR, por Luis Rosales), sigue un número romano, correspondiente a la obra (I, tras TB, corresponde a *História de Camões*, Lisboa, 1874, como II a *Filipe II e Camões* y III a *História da Literatura Portuguesa. Camões: a obra lírica e épica*; tras CM, I está por "*Sete anos...*" — *Um soneto de Camões* y II por "*Investigações...*"; tras LR, I indica "La poesía cortesana" y II "Garcilaso, Camoens y la lírica española del Siglo de Oro"). Concluyo la referencia con números árabes, que expresan las páginas. No conozco por extenso TB, I y II: cuando me refiero a ellos lo hago a través de CM y TB, III.

<sup>15</sup> Cfr. las notas 20,32 y 70 de este artículo.

dible para nuestra historia. Que muy bien podría comenzar precisamente con la publicación de la edición príncipe de las *Rimas*.

2. CM (I,8; II, 599) indica que el soneto fue copiado en portugués por Gracián, “com exclamações admirativas”. Habría sido oportuno precisar que tanto los elogios como el texto completo no aparecen hasta la 2ª ed. de la *Agudeza* <sup>16</sup>, ya que en la 1ª (Madrid, 1642) falta el aplauso y la cita se reduce al segundo terceto.

Para TB (III, 70) Gracián sigue la lección de 1595, “como se infere das variantes”. Pero, a juzgar por el v. 4<sup>17</sup>, más bien se ha de pensar en la de 1598 o en la de otras eds. posteriores.

LR (I, 322; II, 98) recuerda que en la *Heroïda ovidiãna* <sup>18</sup> “se reproduce el texto portugués de este soneto con gran encomio” <sup>19</sup>. Añadiré que la lección aquí adoptada es la de 1598 (o la de cualquiera de las posteriores), como demuestra el v. 4 <sup>20</sup>.

3. CM (I, 8) recuerda que el soneto fue “citado pelo grande Fénix de España”. Y añade en nota: “Não no *Laurel de Apolo*, mas sim no *Jardín de Lope de Vega*”. TB (III, 71-72) repite la especie, añadiendo tres tercetos de la citada epístola:

Camoës, que ya vio del indio y moro  
cuanto su espada obró, quanto su pluma,  
dejó a su patria por mayor tesoro.

De tal manera el nieto de la espuma  
deidad impone a vos enternecida  
porque el bronce animado hablar presume,

<sup>16</sup> Cfr. nota 1.

<sup>17</sup> “Que ela só por prêmio merecia”.

<sup>18</sup> De Sebastián de Alvarado y Alvear (Burdeos, 1628), pp. 288-289.

<sup>19</sup> El “encomio” se reduce, en realidad, a: “gran soneto es este portugués al propósito”.

<sup>20</sup> Como en la nota 15. Esta copia presenta además, en el v. 8, una variante característica: *deira*, evidente ultracorrección por *dera*, alternativa plausible al *dava* de 1595 y al *deu* de otras eds. posteriores. Lo curioso es que *dera* no está registrado en los testimonios más conocidos de la tradición. En teoría, Alvarado y Alvear, pudo tomar la variante de uno de los apógrafos evocados por CM. Pero el comentarista de Ovidio, o quien le ofreciese la copia, pudo haberse dejado influir por la lección de al menos dos testimonios de la traducción castellana “clásica”. Cfr. pp. 11 y 12 de este artículo.

que parece que dice a su querida  
Raquel *que mais servira, se naon fora*  
*pera tan longo amor tan curta a vida* <sup>21</sup>.

Tanto CM como TB debieron de pasar con demasiada prisa por las páginas del *Laurel*, cuya Silva III está dedicada, en su primera parte, precisamente a los poetas portugueses. Era fatal que Lope aludiese aquí al “príncipe” de todos ellos <sup>22</sup>. En efecto, tras haber dedicado algunos versos a Francisco de Macedo y al “gran Saa de Miranda”, escribe:

Y el divino Camoes  
en indianos aloes <sup>23</sup>  
que riega el Ganges y produce Hidaspes,  
durmiendo en bronces, pórfidos y jaspes...

Una digresión dedicada a Corte Real interrumpe el discurso, pronto reanudado en estos términos:

Si bien, claro Luis, la tuya excede  
por cuanta luz derrama  
el farol didimeo,  
y más cuanto te veo  
bañar pluma de féniz tinta de oro  
diciendo con decoro  
y majestad sonora  
por la lealtad que nunca el tiempo olvida,

<sup>21</sup> Los subrayados son de Lope — o del editor. Cfr. *BAE*, XXXVIII, 424a.

<sup>22</sup> Sorprende que ni uno ni otro estudioso reparara en el “Catálogo de los autores citados en el *Laurel de Apolo*”, presente en la ed. de *Obras no dramáticas de Lope de Vega* de la muy difundida *BAE* (vol. XXXVIII, pp. 528-539), donde se indica la silva en que aparece cada uno de éstos.

<sup>23</sup> La forma *Camoes*, sin tilde, ha aparecido ya alguna vez en este artículo, y aún volverá a presentarse. No se trata de errata, como ahora puede verse, gracias a la rima. *Camoes*, sin más, escriben, p. ej., Cervantes (*Quijote*, II 58) y el propio Lope de Vega en unos versos al Licenciado Arjona, traductor de *La Tebaida*, de Estacio (“Que con ser difícil caso / que antiguas hazañas loes, / has de igualar a Camoes / y poner silencio al Tasso”: en *BAE*, XXXVI, 64 a). Con *Camoes* convivían las formas *Camões* y *Camoens*, como se podrá ver en otros varios lugares de este mismo estudio.



*que mais anos servira, se naon fora  
para tan largo amor tan curta a vida* <sup>24</sup>.

Tanto en el *Jardín* <sup>25</sup> como en el *Laurel* <sup>26</sup> Lope cita sustancialmente bien, pero incurriendo en leves descuidos, indicativos (si son suyos y no del tipógrafo) de una temprana memorización del texto camoniano (aunque mejor sería decir de su conclusión), modificada más tarde y, de algún modo, empeorada. Tenemos, así, la ampliación del subrayado a *que* (en *J* y *L*); el añadido de *anos*, tomado del v. 12, tras *mais* (en *L*); la sustitución, en fin, de *longo* por *largo* (en *L*) <sup>27</sup>.

El mismo Lope, en carta al Duque de Sessa, fechada en Madrid, tal vez a finales de mayo de 1616, escribe: "Vex<sup>a</sup>. gusta de onrrar mis desseos, porque sabe que sólo se dirigen a servirle; mil vezes le beso las manos por las mercedes que me haze y por las obligaciones en que me pone, pues podrá dezir como Jacob que *para tanto amor es corta la vida*" <sup>28</sup>. Y, pocos meses más tarde, quizá a primeros de septiembre, comunicando el estado de sus relaciones con *Amarilis* al mismo prócer: "Certifico a Vex<sup>a</sup>. que ha grandes tiempos que es este amor espiritual y casi platónico; pero que, en el atormentarme, más bien parece Plutón que Platón, porque todo el ynfierno se conjura contra mi imaginación, y que, si no estuviera de por medio sé resulta <sup>29</sup> de las confesiones y sacrificios, desconfiara de hallar templanza y acabara con el soneto de Camoes al amor de Jacob" <sup>30</sup>. Dos pruebas más de que lo preferentemente recordado por Lope era, en efecto, la "sentencia" conclusiva del poemita. ¿En portugués? Creo que resulta claro de la ametricidad de la primera alusión, que no pasa de ser una traducción de la memoria al papel.

En la 1<sup>a</sup> ed. del *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* (Madrid,

---

<sup>24</sup> Los subrayados son de Lope — o del editor, Cfr. *BAE*, XXXVIII, 197 a.

<sup>25</sup> De fecha incierta: lo único seguro es que fue publicado por primera vez en el volumen que contiene *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, Madrid, 1621.

<sup>26</sup> Escrito entre 1628-1629, publicado *con otras rimas* en Madrid, 1630.

<sup>27</sup> Cfr. también A. Rodríguez Moñino, *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro*, Barcelona, 1976, pp. 33-34 y 39.

<sup>28</sup> Por la ed. de A.G. de Amezúa, núm. 250 (vol. III, p. 246), Madrid, 1941.

<sup>29</sup> "Así en ambos códices A y B" (Amezúa).

<sup>30</sup> Núm 262 (vol. cit., p. 257).

1642), Discurso XVII <sup>31</sup>, Gracián recuerda que “el afectuoso Camoes finge a Jacob volviendo a servir otros siete años” y pasa enseguida a copiar, como ya he dicho, los tres últimos versos del soneto. Con la novedad de leer en el v. 14 *grande* en lugar de *longo*. Evidentemente, el adjetivo <sup>32</sup> debilita el efecto del concepto final, basado en el más obvio contraste *longo/curta*. Gracián, con acierto, vuelve a la lección de 1595 a partir de la 2ª ed. de su propia obra.

4. TB (I y II) <sup>33</sup> reproduce la única traducción española del soneto por él conocida, que atribuye a Quevedo, por la sencilla razón de que como obra original de éste figura en *Las tres últimas musas castellanas* <sup>34</sup>.

Partiendo de cierta frase de Faría y Sousa, CM (I,11-14) considera probable una versión propia del Príncipe de Esquilache y seguras otras dos: la ya aludida “de Quevedo” y una “que talvez esteja perdida; em todo o caso é desconhecida. Conservaram-se apenas fragmentos dela, e uma imitação, também mutilada”. ¿Quién puede ser el autor? CM no deja de aludir al *Panegírico por la poesía* y a TB (II), que hablan de la glosa escrita por Felipe II. “A glosa devia conter forçosamente uma tradução do modelo português <sup>35</sup>. Pode-se portanto perguntar se seria de Filipe II a tradução” por ella rastreada, pero está claro que la respuesta es imposible, “enquanto não aparecer a decantada glosa real -que por ora não é mais que um mito”.

TB (III, 67-70) se pregunta a su vez si la “tradução diluida nas Outavas do Príncipe de Esquilache seria a memorada de Filipe II, intercalada nas estrofes do poemeto dedicado por lisonja a Filipe IV” y vuelve a ofrecer, por tercera vez, el texto de la versión “de Quevedo”.

“Hoy por hoy — dice LR (I, 322; II, 97) — sólo conocemos una versión castellana de este poema. Don Juan Pérez de Guzmán atribuye

---

<sup>31</sup> Fol. 53 v.

<sup>32</sup> Que Gracián pudo tomar de un ms. para nosotros desconocido, con lo que estaríamos en las mismas circunstancias de que ya ha habido ocasión de hablar en la nota 20 — pero sólo en el caso de que éste tuviera fecha *segura* anterior a 1595.

<sup>33</sup> Cito por CM (I, 12).

<sup>34</sup> Madrid, 1670, pp. 38-39, con el título de “Soneto amoroso”. También reproducido en TB (III, 70).

<sup>35</sup> “Digo forçosamente porque as rimas *vê-la/cautela, pastora/ fora* não admitem correspondência castelhana”.

esta versión nada menos que a Felipe II <sup>36</sup>. Nosotros la atribuimos al Conde de Salinas sin demasiada seguridad” <sup>37</sup>.

Yo mismo, en fin, he hallado otra traducción del soneto en *La hermosura de Raquel*, de Luis Vélez de Guevara <sup>38</sup>.

¿“Otra traducción”? Mejor habría sido escribir “un nuevo testimonio de la traducción”. Porque LR acierta, aunque a su conclusión haya llegado desconociendo buena parte de los términos del problema <sup>39</sup>. Nada más útil, para demostrarlo, que ofrecer enseguida una de las lecciones conocidas, precisamente la registrada en el ms. núm. 3890 de la Biblioteca Nacional de Madrid (que llamaré *A*), acompañada de todas las variantes presentes en los ms. de la misma Biblioteca, núms. 3700 (*B*), 3920 (*C*) y 4140 (*D*) <sup>40</sup>, en *La hermosura de Raquel* (*E*) y en *Las tres últimas musas castellanas* (*F*):

- 1 Siete años de pastor Jacob servía
- 2 al padre de Raquel, serrana bella,
- 3 pero no sirve al padre, sirve a ella,
- 4 que a ella sola en premio pretendía.
  
- 5 Los días en memoria de aquel día
- 6 passava, contentándose con vella,
- 7 mas Labán, cauteloso, en lugar della,
- 8 yngrato a su lealtad, le ha dado a Lía.

---

<sup>36</sup> “Lo dice en nota de su puño y letra, que acompaña a la traducción en el manuscrito 3890, fol. 205”.

<sup>37</sup> “Va entre otras composiciones del Conde. La sigue ‘A la fuente va Leonor’. El manuscrito es una antología poética de nobles españoles y portugueses”.

<sup>38</sup> *Comedia famosa de La hermosura de Raquel, compuesta por Luis Vélez de Guevara, gentilhomme del Conde de Saldaña*, contenida en la *Flor de comedias de España, de diferentes autores*. Por el ejemplar R-13.856 de la Biblioteca Nacional de Madrid, correspondiente a la ed. de Barcelona, 1616, fol. 169 v. (jornada II).

<sup>39</sup> “Las palabras de Pérez de Guzmán nos dan indicio de que Felipe II habría hecho personalmente una traducción de este soneto” (I, 322). Según parece, LR no había oído hablar antes de la cuestión. Y lo malo es que sigue ignorando lo que está detrás de la nota doce años más tarde, como demuestra el aumento de la reticencia en II (97): “Las palabras de J.P. de G. parecen apuntar que Felipe II...”.

<sup>40</sup> Todo hace pensar que el ms. 3890 ha sido compilado bien entrado el siglo XVII; el 3700 registra poemas inequívocamente posteriores a 1613; el 3920 los tiene de los años 1636; el 4140, en fin, me parece también del primer tercio del siglo.

- 9 Viendo el pobre pastor que por engaños  
 10 le quitan su Raquel, el bien que espera,  
 11 por tiempo, amor y fe tan merecida,
- 12 volvió a servir de nuevo otros siete años,  
 13 y mil sirviera más, sinó tuviera  
 14 para tan largo amor tan corta vida.

2: *D*, a Labán, padre de Raquel, su bella; 3: *B,C*, mas no servía a su padre, servía...; *D,F*, mas non servía a él, servía...; *E*, mas no servía al padre, servía...; 4: *B*, ...a ella sólo...; *D*, porque a ella sola...; *E*, ...sola por premio...; *F*, ...sólo por premio...; 7: *E*, y el cauteloso padre...; 8: *B,D,F*, ...le diera a Lía; *C*, ...le ha puesto a Lía; *E*, por su amada Raquel le dava a Lía; 9: *D*, ...que con engaños; *E,F*, ...el triste pastor que con...; 10, *E*, le niegan a Raquel...; *F*, le quitan a Raquel...; 11: *C,D*, por premio...; *E*, como si dél no fuera merecida; *F*, ...y fe le merecía; 12: *E*, vuelve...; 13; *C*, ...sirviera, y más...; *D*, y bien sirviera más...

Estos son los hechos. Volvamos ahora a las conjeturas, a las atribuciones a que he tenido ocasión de referirme hace un momento.

¿Es posible pensar en Felipe II como autor de *la* versión? Hemos visto que CM (I) la considera de Quevedo; para ella, la — muy poco probable — del rey Prudente podría ser otra, tan desconocida hoy como en 1889. Y desconocida, cabe añadir, por completo, ya que cuanto la estudiosa dice acerca de algunos fragmentos conservados son el fruto de un equívoco, como espero demostrar dentro de poco.

La nota autógrafa de J. Pérez de Guzmán, Duque de T'Serclaes, ilustre bibliófilo, hermano de Mariano, Marqués de Jerez de los Caballeros, podría haber sido inducida por la lectura de CM (I), pero presupone la ignorancia de la traducción “de Quevedo” — que estaba al alcance de quienquiera hubiese leído el citado opúsculo <sup>41</sup>. Lo mismo hay que decir de otra nota, también autógrafa, de P. de Gyan-

<sup>41</sup> Es lástima, además, que esa nota resulte hoy de muy problemática consulta. LR da una referencia equivocada, como le ocurre con lamentable frecuencia. No se hallará en el fol. 205 del ms. 3890, por la sencilla razón de que dicho ms. concluye en el fol. 139 y el resto del vol. está en blanco. Ni se hallará en el fol. 205 del ms. 3700, donde efectivamente existe una copia de la traducción del soneto camoniano, pero ninguna apostilla de otra mano. (Yo, al menos, no la vi en la primavera de 1980, cuando tuve ocasión de buscarla). Ni en el 3920: fol. 245. Ni en el 4140, fol. 11 r. ¿Porque la han borrado, si es que estaba efectivamente en uno de ellos? No es imposible.

gos, que abunda en — o anticipa — la opinión de J. Pérez de Guzmán<sup>42</sup>. A no ser que ambas sean anteriores a 1889. En este caso, los dos eruditos habrían sido los primeros, en tiempos modernos, en atribuir la traducción — no sólo la glosa — del soneto a Felipe II, antes, quizá, de que TB (I y II) diera la colocación de la “de Quevedo”. Personalmente, en vista de la falta de textos poéticos seguros del rey y de las buenas razones ofrecidas por CM (II)<sup>43</sup>, opino que lo más acertado es suspender el juicio sobre la cuestión.

Descartado este candidato, ¿en quién podemos pensar, por motivos de edad, de gusto, de preparación? ¿En el Conde de Salinas, como quiere LR? En efecto, don Diego de Silva y Mendoza (1564-1630), hijo de Ruy Gómez de Silva y de doña Ana de Mendoza, Príncipes de Eboli, ofrece todas las condiciones requeridas<sup>44</sup>.

La presencia del soneto en *La hermosura de Raquel* no dirime la cuestión. Vélez de Guevara presenta un perfeccionamiento de la traducción, pero no creo que se le pueda considerar autor de ella<sup>45</sup>.

La atribución a Quevedo, por parte de su sobrino, don Francisco de Aldrete, editor de *Las tres últimas musas castellanas*, es sintomática de la cesación o, al menos, de una sensible disminución de la boga del poemita camoniano en España. No se explica, si no, que la traducción, para colmo debida con casi seguridad a otro ingenio, pase a ser incluida entre los “sonetos amorosos” originales del señor de la Torre de Juan Abad. Y, más aún, que nadie parezca haberse dado cuenta del descuido hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando un desconocido lector de *Las tres últimas musas* en la ed. de Madrid 1724 deja escrito al margen de la página correspondiente: “Este soneto es del célebre

---

<sup>42</sup> Por cierto que LR (II, nota 133) vuelve a confundirse, ya que, según él, la puntualización del gran erudito sevillano se refiere a algo que el mismo LR acaba de copiar como “imitación” o “paráfrasis” del soneto registrada en el fol. 74 del ms. 3890 de la Biblioteca Nacional de Madrid. En realidad, Gayangos escribió en la parte superior del fol. 74 v., correspondiente a la verdadera — y, por lo que parece, única — traducción “clásica” castellana.

<sup>43</sup> Entre esos argumentos, creo que el más persuasivo consiste en el recuerdo del silencio de Faría y Sousa. El cual habría hablado, sin duda, de algo tan glorioso para “su poeta” si lo hubiera creído cierto. Y Faría, dice CM, muy bien pudo conocer el *Panegírico por la poesía*.

<sup>44</sup> Cfr. LR (II, 66-67).

<sup>45</sup> Lo creí en cambio, engañándome, hace meses, en las ya citadas “Dos notas sobre Camoens y Vélez de Guevara”, p. 390.

Luis de Camoens, traducido por el Príncipe de Esquilache”<sup>46</sup>.

5. Para Faría y Sousa<sup>47</sup>, los versos del soneto reproducidos por el Príncipe en su poema de *Jacob y Raquel*<sup>48</sup> son los siguientes:

*Siete años de pastor Jacob servía  
al padre de Raquel, Labán ingrato...<sup>49</sup>  
Padece muchos esperando un día...<sup>50</sup>*

<sup>46</sup> Dio noticia de ella el propietario del ejemplar anotado, F. Janer, en su ed. de las *Poesías* de Quevedo (*BAE*, LXIX, 252 b). CM (I, 11-12; II, 592) la recoge y hace funcionar, como veremos. Resulta curioso, por no decir otra cosa, que, hasta casi casi nuestros días, el soneto haya seguido apareciendo en las eds. de las obras poéticas originales de Quevedo, a pesar de la evidencia de que, como mucho, era una traducción. L. Astrana Marín lo relega ya en la suya (Madrid, 1932) a la sección de los “apócrifos”, pero atribuyéndolo sin más al Príncipe de Esquilache (p. 1481 a). J.M. Blecua, (vol. I. Madrid 1969, p. 77) recuerda que fue publicado por Foulché-Delbosch en los “237 sonnets” (*Revue Hispanique*, 1908, n. 99).

Ignoro si existen traducciones españolas en el siglo XVIII. De 1818 es la de Lamberto Gil, contenida en el *Poesías varias de Luis de Camoens*, vol. III, Madrid (los dos primeros corresponden a *Os Lusíadas*), p. 27. Dice así: “Siete años de pastor Jacob servía / al padre de Raquel, serrana bella, / mas no servía a él, servía a ella, / que a ella sola por premio pretendía. // Los días, esperando el feliz día, / pasava, contentándose con vella, / mas Labán cauteloso en lugar della, / faltando a su palabra, le dio a Lía. // Él, viendo que le quitan con engaños / a la que tantos años ha que espera, / como si no estuviera merecida, // volvió a servir de nuevo otros siete años / y aún serviría más, si no tuviera / para tan largo amor tan corta vida”. Como se habrá notado, esta versión es tan próxima a la “clásica” que, a pesar del evidente parecido de las dos lenguas castellana y portuguesa, resulta inevitable pensar en el conocimiento, por parte de L. Gil, de una de sus testimonios. ¿Los impresos en *La hermosura de Raquel* y/o en *Las tres últimas musas*? ¿Los manuscritos? CM no podía imaginar más que a “Quevedo”. Esto es lo más posible, pero no hay que descartar, *a priori*, el conocimiento de alguno de los últimos.

La última traducción española por mí conocida se halla en la *Antología de la lírica portuguesa*, organizada por Alvaro de las Casas (Madrid, s.a. — pero en torno a 1930), pp. 78-79. Aunque no precisamente excelsa, es sin duda independiente de las anteriores. José María de Cossío no incluye versión del de Jacob en su hermosa colección *El soneto portugués* (Madrid, 1943).

<sup>47</sup> *Rimas varias de L. de G.*, I, 76 b.

<sup>48</sup> Incluido en las *Obras en verso* (Madrid, 1648), pero, con toda probabilidad, compuesto muchos años antes.

<sup>49</sup> Octava 58, vv. 1-2.

<sup>50</sup> *Ibid.*, v. 5.

*Que en lugar de Raquel le diera a Lía... 51*

*Jacob, si otros siete años me sirvieres... 52*

*Y más sirviera aquí, sinó tuviera*

*para tan largo amor tan corta vida... 53*

*Olvidando el agravio y los engaños,*

*bolvió a servir de nuevo otros siete años 54.*

CM (I, 11) se limita a reproducirlos, excluyendo justamente el quinto, que no es indicio de traducción, propia o ajena, y a aludir a la nota a que me acabo de referir. En II (602) precisa algo más: “Equivalentes aos versos 1,2,3,5,8 e 12 a 14, esses oito versos divergem suficientemente do teor do texto de *Quevedo* para supormos que a tradução do Príncipe era outra. O anónimo anotador da ed. de 1724 (...) enganou-se. Creio que se lembrava do Canto [*de Jacob y Raquel*] e dos fragmentos traduzidos que ha nele. Mas também é possível que conhecesse uma versão manuscrita do soneto, com atribuição ao Príncipe e que a confundiu com a de *Quevedo*, sem reflectir que a semelhança era naturalíssima”. A mi parecer, CM complica las cosas, se diría que por el gusto de complicarlas. Sin necesidad de hablar de nuevas traducciones “desconhecidas” pero con mucha probabilidad “existentes”, el lector de buena fe que coteje *todos* los testimonios registrados de la que, *hoy por hoy*, resulta ser la única con los versos centonzados en el poema de Esquilache, notará que, a fin de cuentas, se trata de la misma. Las “citas puntuales” están a la vista ¿Dónde están las diferencias? A mi parecer, la única de algún modo “chocante” consiste en *y más sirviera aquí, sinó tuviera*, donde ninguna razón métrica parece justificar el alejamiento del *y mil sirviera* [y] *más* de la traducción. Pero ¿es decisiva? ¿No se justifica como una acomodación a cuanto viene diciendo en la octava que contiene este verso <sup>55</sup>? Hay otras dos “diferencias” que, en realidad, no constituyen problema, ya que se explican como ampliaciones de la materia camoniana (a partir, *también*, del original en portugués, *no sólo* de la traducción

<sup>51</sup> Oct. 61, v. 8.

<sup>52</sup> Oct. 64, v. 8.

<sup>53</sup> Oct. 65, vv. 3-4.

<sup>54</sup> *Ibid.*, vv. 7-8.

<sup>55</sup> “Sí, volveré a servir — dixo — aunque fuera / forçosa de tu casa la partida, / y más sirviera aquí, sinó tuviera...”.

castellana) <sup>56</sup>. Por lo que se refiere a la cuarta y última (en realidad, a la primera: *Labán ingrato*), urge decir que, al estar ambos términos presentes en la traducción (*Labán*, en el v. 7; *ingrato*, en el 8) y no en el original (donde *ingrato* falta en absoluto), la aparente diferencia acaba revelándose una ocasión para poner de manifiesto no sólo la habilidad de Esquilache como “centonizador” (que, *a posteriori*, vuelve a explicar ciertas cosas ya vistas), sino la casi matemática seguridad de la relación de causa/ efecto entre la versión que conocemos y las *citas* y *variaciones* en el poema del Príncipe. El cual muy bien pudo querer hacer así un homenaje de cortesía a alguien que conocía y estimaba (no creo que don Juan de Borja sea también el autor de la misma traducción). Entendámonos: ello no implica la aceptación de la ya aludida tesis de TB, quien reconoce en el objeto de este homenaje a Felipe II. Nosotros podemos pensar, por ejemplo, en el Conde de Salinas, noble como el propio Príncipe.

6. No es ya una novedad para el lector que TB acepta sin reservas la afirmación de Vera y Mendoza a propósito de una glosa a *Sete anos de pastor...* compuesta por Felipe II. Añadire ahora que, para el estudio portugués (III, 65), dicha glosa habría sido hecha en catorce sonetos o en otras tantas octavas. ¿Por qué? Tan sólo porque de sonetos y de octavas habla Rengifo en su *Arte poética española* <sup>57</sup>. Pero TB podría haber aludido también a la tercera posibilidad (la glosa en liras), presente en las frases del famoso preceptista por él mismo reproducidas y, desde luego, no menos frecuente que las otras en la tradición ibérica <sup>58</sup>. Puesto a conjeturar, TB no se para en barras y llega a precisar que “a glosa de Filipe II obrigava à tradução do soneto de Camões, modificando-o parafrásticamente para o adaptar ao divino, desviando o conceito bíblico para o amor místico”.

---

<sup>56</sup> Me refiero a “Padece muchos *esperando un día*” (continuado con “vive sin miedo; espera sin recato, / y a su amor, entre soles y entre nieves, / ausencia y tiempo le parecen breves”) y a “Olvidando el agravio y los engaños” (que es puro relleno para llegar a la conclusión con “cita”).

<sup>57</sup> Cap. XXXVIII, “De las glossas en metro italiano”. Por la ed. de Madrid, 1606, p. 45: “...y la glossa puede ser de sonetos, o de octavas, o de liras”.

<sup>58</sup> En portugués, recordaré la hecha por Faría y Sousa al soneto camoniano *Alma minha gentil, que te partiste...* (cfr. *Fuente de Aganipe*, Parte III, Madrid 1646, fol. r. 92r.); en español, la publicada por Foulché-Delbosch a continuación del núm. 52 de los “136 sonnets anonymes” (*Revue Hispanique*, 1899, pp. 359-360).



¿Hay noticia de otras al mismo soneto, escritas en castellano? Yo he hallado una, precisamente en liras, en la ya citada comedia de Luis Vélez de Guevara *La hermosura de Raquel* <sup>59</sup>. ¿Es siquiera pensable que *esta* glosa sea la de Felipe II, encajada por Vélez en su comedia como homenaje al soberano? Sinceramente, no lo creo <sup>60</sup>. Los versos a que me refiero están, con toda evidencia, finalizados al teatro <sup>61</sup>. Fuera de la escena, parecerían demasiado desmayados; en ella, resultan de notable eficacia, al recuperar, en síntesis típicamente dramática, todo el “pasado de la acción”.

7. Para TB (II; <sup>62</sup> III, 71), Lope de Vega imita libremente el soneto de Camoens en otro recogido en sus *Pastores de Belén*. CM (I, 15) nota que este último no tiene nada que ver con el pretendido modelo, a no ser por el asunto <sup>63</sup>. Auténticas imitaciones le parecen, en cambio, el soneto contenido en el ms. de *Tonos castellanos* de la Biblioteca ducal de Medinaceli dado a conocer por B.J. Gallardo (12), uno de F. de Trillo y Figueroa (14) y hasta otro, “devoto”, de L. de Ribera, a pesar de que “se afasta muito do original” (15). En fin, LR (I, 322; II, 98) sale del paso diciendo que “es muy frecuente encontrarlo parafraseado”. Y, como ejemplo, ofrece el mismo soneto copiado por Gallardo y recopiado por CM y por el TB (III, 65), que él no parece conocer, pero ahora tomado de un manuscrito distinto.

Personalmente, creo que de todas las imitaciones aludidas tan sólo ésta última y, claro está, la amplificación constituida por el canto o poema del Príncipe de Esquilache, son dignas de tal nombre en sentido

---

<sup>59</sup> Se halla al final de la jornada II (por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 153 r.b-153 v. b). Puesto que he dado el texto completo de la misma en la primera de las cit. “Dos notas...”, pp.387-389), aquí me limitaré a reproducir la lira inicial y la conclusiva: “¿Para esto, ingrato tío,/ dueño y tirano del trabajo ageno,/ ladrón del sudor mío,/ abrasado del sol, de nieve lleno, / en la noche, en el día,/ siete años de pastor Jacob servía?// (...) — Quede esto desta suerte/ y vamos a alegrar el casamiento./ — La vida hasta la muerte/ te ofreciera a seguir mi pensamiento,/ si fuere ygual medida/ para tan largo amor tan corta vida”.

<sup>60</sup> No lo excluía, *a priori*, en las “Dos notas...”.

<sup>61</sup> Exactamente igual que lo está la traducción de *Alma minha gentil...*, llevada a cabo por el propio Vélez de Guevara y encajada en la comedia *Juliano Apóstata*. Cfr. “Dos notas...”, pp. 393-395.

<sup>62</sup> Cfr. CM (II, 15).

<sup>63</sup> Pero en II (600) lo reproduce, adoptando la opinión que antes rechazaba.

estricto. Alguna de las restantes podría ser — y será — considerada entre los ejemplos de simples “reminiscencias” de este o aquel verso camoniano, que dan testimonio de una notable difusión del “modelo” pero que poco o nada condicionan el desarrollo del texto más tardío, dada la índole exornativa, no funcional, de varias de ellas. (En los otros casos, la coincidencia se limita al asunto, ya que todo lo demás es diferente).

La imitación, anónima, dice, según el ms. de Medinaceli, fol. 70, que integraré con las variantes del 3890 de la Nacional de Madrid, fol. 74r.:

Si por *Raquel*, gentil *serrana bella*,  
*siete años de pastor Jacob servía*;  
si le engañaron con su hermana *Lia*,  
y otros <sup>64</sup> *siete volvió a servir por ella*;

con esperanza al fin de poseella  
entretenido en verla cada día,  
si *mil sirviera*, y más <sup>65</sup>, muy poco hacía,  
pues <sup>66</sup> con servir pensaba merecella.

¡Cuánto mayor amor será, señora,  
servir <sup>67</sup> sin esperanza ni aun de engaños,

68

.....  
y cuánta más beldad mi alma adora,  
pues que tengo por gloria en mí los daños  
y mil años que os veo por un hora <sup>69</sup>.

<sup>64</sup> Ms. 3890: *otros*.

<sup>65</sup> Ms. 3890: *serviera más*.

<sup>66</sup> Ms. 3890: *si*.

<sup>67</sup> Ms. 3890: *vivir*.

<sup>68</sup> CM (I,12) conjetura, con elemental buen sentido, que este verso “devia acabar em años”. A TB (III, 65) se le ocurre algo peregrino: “Pode-se completar o terceto com este verso da paráfrase do Príncipe de Esquilache, dedicada a Felipe IV: *Olvidando el agravio, otros siete años*”. El ms. 3890 ofrece la solución, como veremos dentro de un momento.

<sup>69</sup> Así resultan los dos tercetos en el ms. 3890: “Quánto mayor amor será, señora,/ vivir sin esperanza ni aun de engaños/ y cuánta más belleza mi alma adora, // pues que tengo por gloria en mí los daños/ y quinze años que sirvo por un ora/ y un ora que no os veo por mil años”. (Por evidente errata, el ms., al final del verso 13, trae *día*, en vez de *ora*).

El ms. 3890 de la Bibl. Nacional pertenece, sin la menor posibilidad de duda, al primer tercio del siglo XVII, si no es aún más tardío. ¿Y el de *Tonos castellanos*? Gallardo indica que es de “letra de fines XVI” pero la verdad es que igual podría serlo de principios del siguiente. En último análisis, todo hace pensar que la imitación en ambos recogida ha sido compuesta en los primeros — primerísimos — años del Seiscientos, es decir varios *después* de la aparición de la primera edición de las *Rimas* de Camoens. Ahora bien, ¿depende directamente del original portugués? ¿Depende, en cambio, de la única traducción “clásica” castellana conocida? En realidad, el único verso citado de Camoens es idéntico en las dos lenguas. Si de algún indicio de relación de causa/ efecto resulta legítimo hablar, a mí me parece que consiste en la presencia del *mil sirviera*[y] *más*, que acerca la imitación a la traducción, alejándola del original portugués. Claro está que se puede “imaginar” otra versión (como CM), pero yo no lo creo necesario en absoluto. En mi entender, todo se explica suficientemente con las piezas de que disponemos. Las unas iluminan a las otras y todas nos ayudan a dar siquiera un paso adelante.

Al lado de esta imitación “a lo profano” tal vez se pueda poner otra, de corte más bien “moral” o “filosófico”, pero, si no me equivoco, de derivación camoniana no menos probable, dentro de la libertad con que ha sido realizada. Me refiero al siguiente bellísimo soneto de Lope de Vega (buen — y temprano — conocedor de la obra completa del “príncipe de los poetas portugueses”) <sup>70</sup>, quizá anterior al arriba copiado, ya que está presente en *La hermosura de Angélica y otras rimas*:

*Sirvió Jacob los siete largos años,  
breves, si el fin cual la esperanza fuera;  
a Lia goza y a Raquel espera  
otros años después, llorando engaños.*

Así guardan palabra los extraños:  
pero en efecto vive, y considera

---

<sup>70</sup> María Rosa Lida ha puesto en evidencia el influjo de la Egloga VI de Camoens en el lib. IV de la *Arcadia* lopianiana, que es de 1598, pero presumiblemente compuesta en los últimos tiempos de la estancia en Alba de Tormes, es decir, antes de 1595 (cfr. “Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española”, recogido ahora en *La tradición clásica en España*, Barcelona 1975, pp. 41-42. TB (III, 86-87) recuerda que en el prólogo del *Isidro* (1599) se citan versos de “Sôbolos rios que vão...”.

que la podrá gozar antes que muera  
y que tuvieran término sus daños.

*Triste* de mí, sin límite que mida  
lo que un *engaño* al sufrimiento cuesta  
y sin remedio que el agravio pida.

¡Ay de aquel alma a padecer dispuesta,  
que espera su Raquel en la otra vida  
y tiene a Lía para siempre en ésta <sup>71</sup>.

Sí, Camoens está presente, como es natural en estos casos, más bien en el primer cuarteto, aunque no falten ecos en los restantes versos. *Sete anos de pastor* constituye, pues, el auténtico trampolín — casi declarado — para el salto a la trascendentalización de la anécdota <sup>72</sup>.

8. CM (I, 13-14) opina que en *La industria y la suerte*, de Juan Ruiz de Alarcón <sup>73</sup>, quedan indicios inequívocos de aquella traducción castellana “desconocida” a que he tenido ocasión de referirme páginas atrás. En dicha comedia, “o poeta apresenta um assíduo pretendente e uma desdenhosa pretendida. E os dous (...) recitam, em linda e briosa cena de amor, em forma de diálogo, uns quatro versos soltos, extractados do soneto de Jacob e Lia <sup>74</sup>. E, coincidência notável!, o teor destas quatro linhas é igual ao teor das linhas correspondentes da imitação [dos *Tonos castellanos*], que o leitor pode apreciar ainda agora. São a segunda, quinta, sétima e oitava.

*D. Juan.* Dos años ha, Blanca bella,  
que estoy firme en mi porfía.

<sup>71</sup> Madrid, 1602. Por la ed. de las *Rimas*, al cuidado de G. Diego (Madrid, 1963), p. 79.

<sup>72</sup> Ulterior prueba, por si hiciera falta, de que Lope conocía, y bien, la lírica de Camoens es el soneto CXII de las *Rimas* (por la ed. de G. Diego, pp. 186-187), “de versos diferentes, tomados de Ariosto, Camoes, Petrarca, Tasso, Horacio, Serafino y Garcilaso”, donde “el Fénix” centoniza un verso de *Os Lusíadas* (IX, 87) y otro del soneto *Doces lembranças da passada glória...*

<sup>73</sup> Publicada en la *Primera parte* de las obras dramáticas del autor (Madrid, 1628). Hartsenbusch, en el prólogo a las *Comedias de don J.R. de A.* (BAE, XX, pp. VIII-IX) opina que ésta debió de ser escrita antes de 1605. En el período 1605-1607 piensa A. Castro Leal, *J.R. de A.* (México, 1943), pp. 101-102 (tomo el dato de A. Millares Carlo, *O.C. de J.R. de A.*, vol. I, México 1957, p. 871).

<sup>74</sup> *Sic.*

Blanca. *Siete años de pastor Jacob servía.*  
 D. Juan. *Con esperanza al fin de poseella.*  
*Si mil sirviera, y más, muy po'co hacía.*  
 Blanca. *Al fin logró, sirviendo, merecella.*

(Jornada II, Escena 8)

E um pouco mais tarde (Jornada III, Escena 7) assistimos a um colóquio entre o *galán* e o seu criado e amigo Jimeno...<sup>75</sup>.

Tras la larga — pero inevitable — cita, cabe preguntarse si CM tiene razón o si, por el contrario, se ha dejado arrastrar por una tesis preconcebida. Para TB (III, 76) no hay duda de que la estudiosa acierta, puesto que “é aqui evidente a versão anónima que Alarcón teria conhecido em outro texto manuscrito, que não os *Tonos castellanos*”. A mí, en cambio, la cosa no me parece tan evidente, ni muchísimo menos. Y ¿por qué va a serlo, si los cuatro versos *citados* (los cuatro endecasílabos, claramente distinguibles en el contexto de octosílabos “hablados”, “de diálogo”) tres son exactamente iguales a los del ms. de Medinaceli y al de la Biblioteca Nacional y el cuarto no presenta más que una variante, mínima, “de situación”, en más de un sentido idéntica a las introducidas por Vélez de Guevara en su glosa? Si bien se piensa, Ruiz de Alarcón no tiene por qué poner en boca de una damita sevillana versos de Camoens. En la comedia española, como en la realidad de la época, las mujeres raramente sabían leer y escribir. No era la cultura *literaria* lo que las distinguía, si es que no se trataba de excepcionales ejemplares, más bien insoportables en su pedantería y, como tales, casi siempre ironizadas por los propios dramaturgos. Lo más sensato parece, pues, pensar que la dama de *La industria y la suerte* se complace en citar algo *cantado* en boga por aquellos años. Precisamente el soneto “a lo profano”, conocido tanto por ella como el *galán* e incluso por el gracioso: otro personaje de ignorancia no sólo presumible sino casi siempre ostentada — como la cobardía.

<sup>75</sup> “Este último pregunta: ‘¿Siete años de pastor Jacob servía/ y Al fin llegó, sirviendo, a merecella/ dijo tu adorada bella?’ E prova, no diálogo que segue, como a Espanha conhecia e em quanto avaliava a bela obra de Camões: *D. Juan*. — Sí, Jimeno. *Jimeno*. — Mucho fía/ Blanca de tu firme amor: / icara se quiere vender! *D. Juan*. — Debe también de saber/ como yo su gran valor./ *Jimeno* — Y tú, constante y fiel,/ entre desdenes y daños,/ ¿servirás otros siete años/ a tu divina Raquel?”.

9. En cierto pasaje de los *Pastores de Belén*, lib. II, Lope de Vega pone en boca de Feniso las siguientes palabras, referidas a Jacob:

*Siete años ha servido y siete amado  
y siete vuelve a amar, y a servir vuelve  
que ya tiene el seteno comenzado.*

Y aun a amar otros muchos se resuelve;  
*mas a tan largo amor la vida es corta...<sup>76</sup>.*

¿Puede dudarse de la huella de Camoens? De cualquier modo, se trata de un homenaje momentáneo, pues el resto de la composición nada tiene que ver con el gran poeta lusitano. Lo mismo puede decirse de otro pasaje del propio Lope, en la comedia *El robo de Dina* <sup>77</sup>, donde la reminiscencia aparece en labios de Labán, en trance de despedirse de las hijas y del sobrino-yerno:

Dame los brazos tú, mi amada Lía,  
primero fruto de mis tiernos años,  
y tú después, querida Raquel mía,  
*por quien hice a Jacob tantos engaños;*  
sírvele agradecida a su porfía,  
pues le pesó, después de tantos daños  
de tener su *esperanza* entretenida  
*para tan largo amor tan corta vida* <sup>78</sup>.

Un caso aparte constituye el soneto de Francisco de Trillo y Figueroa, aludido por CM en I (14) y reproducido integralmente en II (600). Fue publicado en las *Poesías varias* <sup>79</sup> y dice así:

*Siete veces el Sol quitado avía  
al frio polo el tenebroso velo*

---

<sup>76</sup> La 1ª ed. es de Madrid, 1612. Por la de S. Fernández Ramírez (Madrid, s.a., pero en torno a 1930), vol. I, p. 151.

<sup>77</sup> Publicada en la *Parte XXIII* de las de Lope (Madrid, 1638). Según S.G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. esp. (Madrid, 1968), p. 550, podría haber sido escrita entre 1615-1622.

<sup>78</sup> Acto I. Por la ed. de la *BAE*, CLIX, 12 a.

<sup>79</sup> Granada, 1652, fol. 12 r. y v.: "Soneto XXXII, lírico, al suceso de Jacob y Raquel".

quando Jacob el *engañado* vuelo  
segunda vez a la *esperança* fía.

En cambio de las llamas en que ardía  
examinava un perezoso yelo,  
sin que apagassee tan infiel rezelo  
el ardor que en su fe resplandecía.

¡Ó amor de ningún hombre imaginado!  
¡Ó suerte de no alguno conseguida!  
¿Que huviessee vida igual a incendio tanto?

*Poco fue amar*, pues pudo ser premiado  
*tan largo amor en tan pequeña vida*  
y tanto riesgo en tan devido llanto.

CM tiene razón cuando recuerda que “começa com os tradicionais sete anos e fecha com a antítese camoniana”, pero el resto ¿no es enteramente distinto? Me atrevería a decir que la actitud ha cambiado y que Trillo, gongorista convencido, más que hacer un homenaje a Camoens, parece lanzarle un reto. De igual a igual. O de arriba abajo <sup>80</sup>.

10. Cuando se trata de autores cuya familiaridad con la lírica de Camoens está fuera de duda, la “elusión de reminiscencia” al tratar el mismo asunto del soneto que nos ocupa no carece de relevancia. El poeta en cuestión muy bien puede desear alejarse del modelo casi inevitable (ignorarlo, siquiera en apariencia) precisamente porque ya lo ha imitado o variado o recordado en otras ocasiones, porque esos gestos le parecen algo superado, etc. Lope de Vega nos ofrece la posibilidad de ilustrar esta manera de reaccionar al precedente prestigioso. Manera que no tiene nada de obvia, ya que la vigente poética de la *imitatio* más bien estimulaba a la reminiscencia que a la *elusión voluntaria* y, hasta cierto punto, *evidente* de la misma.

---

<sup>80</sup> La soberbia de Trillo debía de ser enorme. Buenos indicios son la nota “Al que huviere leído” con que cierra el cit. vol. de *Poesías varias* (fol. 90 r.) y, sobre todo, el prólogo a la *Neapolísea* (Granada, 1651). Ignoro qué es lo que pensaba de la obra lírica de Camoens, pero sí puedo citar el displicente juicio que le merecen *Os Lusíadas* (“prolixo desvanecimiento de los Lusitanos”) en las *Notas al Panegírico natalicio al Marqués de Montalbán*, obra de su propia minerva (Granada, 1651, fol. 11 r.).

Hemos visto hace un momento que, en los *Pastores de Belén*, Lope se complace en al menos una clara reminiscencia de los principales versos del soneto camoniano. Es comprensible que, al tratar una vez más en la misma obra el mismo asunto, prefiera alejarse del consabido modelo. El cual sigue resonando, pero muy débilmente; tanto que el eco no es, a mi parecer, perceptible más que para el lector que conoce no sólo el texto de Camoens y éste de Lope, sino toda — o casi toda — la serie de respuestas del segundo al estímulo del primero <sup>81</sup>. Esto es, en fin, lo que escribe “el Fénix” en el lib. IV de sus *Pastores* <sup>82</sup>:

Con los deseos de Rachel servía  
un nieto de Abrahán a un suegro airado,  
llevando su *esperanza* y su ganado  
de un año en otro, y de uno en otro *día*.

Deseaba a Rachel, que hablaba y vía,  
tan contento del mal a su cuidado,  
que, de la posesión de Lía cansado,  
más que el amor, le atormentaba Lía.

Tan corto premio del engaño arguye,  
que, aunque puede mentir la confianza,  
más estima Jacob el bien que huye

y lo que espera más de lo que alcanza:  
que la engañosa posesión destruye  
lo que entretiene el bien en esperanza.

En las *Rimas sacras* <sup>83</sup>, Lope vuelve a tratar el tema de los amores de Jacob, pero en esta ocasión el momento del relato bíblico elegido para la recreación es otro, relativamente (sólo relativamente) nuevo en las literaturas ibéricas.

Un tercer caso de elusión voluntaria de reminiscencia por parte de Lope me parece posible reconocer en la comedia *Los trabajos de Ja-*

<sup>81</sup> TB y, más tarde, CM podrían, pues, tener razón, siquiera sea en última instancia, pero hay que decir que ellos no parecen haber conocido las relaciones de los dos poetas en toda su complejidad.

<sup>82</sup> Por la ed. cit., II, 86.

<sup>83</sup> Madrid 1614, soneto XCII, fol. 37 r.



cob<sup>85</sup>. Es verdad que el poeta habla en ella de los últimos años del patriarca, pero tanto él como su hijo Benjamín tienen ocasión de referirse a Raquel, "la mujer más amada y más dichosa"<sup>85</sup>, sin complacerse nunca en citas o recuerdos del tipo de los registrados, por ejemplo, en *El robo de Dina*.

11. Si la familiaridad de Lope con Camoens es algo que no se discute, problemática se presenta en cambio la de otros ingenios españoles de la época, que trataron, en forma lírica o dramática, la materia del célebre soneto. He aludido páginas atrás a uno de los de Luis de Ribera<sup>86</sup>, que, para CM, es de algún modo imitación del de Camoens. No me lo parece, ni de lejos<sup>87</sup>. Ribera, en realidad, sigue el relato del *Génesis*, que amplía a su gusto, tanto en ésta como en otras composiciones<sup>88</sup>.

No menos alejado del teórico modelo se muestra Cristóbal de Monroy y Silva en la comedia *El pastor más perseguido y finezas de Raquel*<sup>89</sup>. Por otra parte, nada, en la producción total del dramaturgo andaluz, permite documentar inequívocamente cualquier tipo de eficacia de Camoens.

12. TB (III, 75) recuerda las dos traducciones latinas del soneto realizadas por Alexis Collot de Jantillet, secretario del infante D. Duarte, hermano de Juan IV, y publicadas en el volumen *Horae subcessivae*<sup>90</sup>, que reproduce más adelante (175). No será inoportuno decir aquí que Vicente Mariner, el ilustre humanista valenciano, llevó a cabo, muchos años antes<sup>91</sup>, nada menos que diez versiones a dicha len-

---

<sup>84</sup> Publicada en la *Parte XXII* (Madrid, 1635). Según Morley-Bruerton, *ob. cit.*, p. 399, podría haber sido escrita entre 1620-1630.

<sup>85</sup> Jornada I. Por la ed. de la *BAE*, CLIX, 58 b.

<sup>86</sup> En *Poesías sagradas* (Sevilla, 1612). En el *Romancero y cancionero sagrado*, coleccionado por J. de Sancha (*BAE*, XXXV), soneto núm. 166, (p. 64 a).

<sup>87</sup> El soneto comienza: "Amó a Raquel Jacob tan tiernamente/ que a servir siete años por gozalla/ horas le parecieron y miralla/ su grande amor hacia ser paciente".

<sup>88</sup> Cfr. *Rom. y canc. sagr.*, sonetos 165 y 179, relativos a Jacob. Pero, entre los de Ribera allí reproducidos, derivan del *Génesis* otros catorce.

<sup>89</sup> De fecha incierta pero anterior, como es natural, a 1649, año de la muerte del autor. Yo he usado una ed. suelta de Valencia, 1764.

<sup>90</sup> Lisboa, 1679, pp. 374-375.

<sup>91</sup> M. Menéndez Pelayo reproduce en la *Biblioteca de traductores españoles*,

gua. Podrán consultarse en el ms. núm. 9807 de la Biblioteca Nacional de Madrid <sup>92</sup>.

13. Mariner es también autor de una versión griega (la única, si no me equivoco) del soneto de Camoens. Se encontrará en el mismo ms. 9807 de la Biblioteca Nacional de Madrid <sup>93</sup>.

14. ¿Cómo han juzgado los españoles (en el sentido amplio, tradicional del término) el poemita que nos interesa? En realidad, dispongo tan sólo de tres testimonios, ya aludidos en otros lugares de este artículo: dos muy conocidos; el otro (que fue en cambio el primero en ver la luz) bastante menos.

La primera parte de la *Fuente de Aganipe*, de Manuel de Faría y Sousa, se abre, como ya he dicho <sup>94</sup>, con un "Discurso acerca de los versos de que constan los Seiscientos poemas desta primera parte, a que la Antigüedad llamó Sonetos". En el párrafo 20 del mismo, Faría recuerda que algunas de estas composiciones sirven en su conjunto "de lo mismo que [más atrás] diximos servía el primer terceto, que es ha-

---

vol. III (Madrid, 1953), p. 26 un documento probante la muerte de Mariner en 1642.

<sup>92</sup> *Vincentii Marinerii Valentini varia opera poetica et oratoria, quae pre-textam Musarum Phebi subinduunt ornamento*, pp. 619 a 626. Descrito por Menéndez Pelayo, *ob. y vol. cit.*, pp. 43-45. En esta ocasión me limitaré a dar los primeros y últimos versos de cada una de las versiones. (Agradezco a mi amigo, el Prof. Giovanni Ravenna, de la Universidad de Padua, su ayuda para la transcripción del ms.):

*Epigramma Hispanicum uario carminum genere Latine conuersum*: 1: Septem septa gregum Iacob custodiit annos/ (...) sic nisi uita breuis. tam longo instaret amori". II. 2: "Ut custos ouium Iacob septem astitit annis/ (...) ni Veneri tantae uitae breuis afforet aura". 3: "Montibus assiduus Iacob septem adfuit annis/ (...) ni breuis hic longo sic uita deesset amori". 4: "Septem annos duxit Iacob in ouilia curam/ (...) ni breuitas uitae longum superasset amorem". 5: "Septeni solis cursu per rura, per arua (...) ni superata breuis tanto uita esset amore". 6: Iacob septem adiit supremus annis/ (...) uitae tunc similis si amor pateret". 7: "Annis subegit se Iacob septem gregi/ (...) aequalis esset uitae amor si ingens breui". 8: "Septem annos Iacob degit pastoris in arte/ (...) uitam amor aequasset si justo limite magnus". 9: "Annorum spatio septem se tradidit omni/ (...) si quas praebet amor leges sibi uita dedisset". 10: "Annorum numero quot sunt errantia in axe/ (...) uiuendi mensura foret si aequalis amandi".

<sup>93</sup> Pp. 626-627. Empieza y acaba de este modo: ἐπτάετες ποιμὴν Ἰακῶβ δουλεύσεν ἀγραῶλος / (...) εἰ μὴ τόσσοις ἔρωσι ἦεν βίῳ ταχίστου.

<sup>94</sup> Cfr. la nota 2.

zer la cama a la sentencia con que se pretende acabar el terceto segundo. Y a veces acaba con el último verso, como en el 13. de Garcilaso a Daphne y Apolo, donde el último verso es la sustancia de todo el soneto; y como aquel de Camões a Jacob y Raquel, que, quitado el verso último, todo lo demás es una sencilla relación del caso. Y, todavía, por aquel verso viene a ser el que más se celebra en Castilla, siendo así que, quando no sea de los últimos suyos, a penas es de los segundos. Mírese cómo llegará a los primeros, y cómo los ha examinado, quien le celebra más por éste”.

El mismo “Discurso” aparece reproducido a la cabeza del tomo I del monumental comentario a las *Rimas varias de Luis de Camoens*, obra del propio Faría, publicado póstumamente, en 1685 <sup>95</sup>, si bien concluido en 1648 y, según parece, redactado casi por completo muchos años antes <sup>96</sup>. De cualquier modo, el juicio que ha llamado más la atención de los estudiosos, quizá por la mayor facilidad de identificación, es el contenido en el arranque de las notas explicativas a este texto, ya en el cuerpo de la obra <sup>97</sup>: “Claramente se ve que es el argumento de este soneto el suceso de Jacob en sus amores con Raquel: y es el que de mi P[oeta] consigue más nombre en Castilla; e yo le tengo por uno de los medianos suyos, porque en los primeros doze versos no ay cosa considerable más de la limpieza en la relación desnuda del caso. Solamente los dos últimos (también no muy poéticos) contienen aquel asejo de que aun sirviera más de 14 años por merecer mejor a Raquel, sinó fuera la vida tan corta para un amor tan largo. Y de aquí se ve quán poco entiende al P. quien celebra esto mucho, sin celebrar otros sonetos que en él ay total y justamente despreciadores déste. Yo fío que, si le tuviéramos presente, firmara esta sentencia. Mas no es de admirar, pues aun entre portugueses no falta lo propio, teniendo ellos obligación de entender los escritos en su lengua mejor que los estraños”.

CM (I, 7; II, 596-597) alude a este segundo — o primer — juicio de Faría, limitándose a indicar que, con él, el erudito comentador se revela el “único seiscentista que não se deixou impressionar pelo soneto e que o analisou friamente”. Por su parte, LR (I, 322; II, 97) resume el

<sup>95</sup> Como la precedente.

<sup>96</sup> “Aviendo muchos años que estaban escritos esos nuestros versos y comentarios, agora en este año de 648 salieron impresas varias rimas de...” (*ob. cit.*, II, 201 b). También se alude a un libro aparecido en el mismo año en I, 76 b.

<sup>97</sup> I, 74 b-75a.

pasaje y concluye: "Es indudable que, para escribir así, debía pensar Faría que un soneto es tanto mejor cuanto mejores son sus versos, uno a uno, lo cual no deja de ser disparatado".

Opino que no hay por qué entenderlo así. En realidad, Faría, que considera a Camoens el auténtico "rey de los sonetos", el poeta que "arrebató el cetro al Petrarca <sup>98</sup>", dice lo que dice llevado de su misma ilimitada admiración. No es que "no le guste" el soneto de Jacob; sencillamente, considera que su fama es excesiva, en relación con la obtenida por otros, que sí estima de veras excepcionales. ¿Es esto tan disparatado?

Gracián nos ayudará a ver un poco más claro. En la primera línea de este artículo he aludido al juicio expresado en la 2ª ed. de la *Agudeza*, que ahora convendrá dar por extenso. El "Discurso XXII" (dedicado al examen "De las ponderaciones juiciosas, críticas y sentenciosas por exageración") comienza de este modo: "Assí como el ingenio en los grandes objetos no se satisfaze sinó con un relevante encarecimiento, assí en la voluntad suele ser tanta la intensión del afecto que no se satisfaze con menos que con una exagerada ponderación. Tuvo eminencia en ellas el inmortal Camoens, pero ésta es el blanco de sus aplausos. Es soneto a Jacob, más enamorado quanto más engañado". Y basta. No es poco, se dirá, pero...la verdad es que Gracián, como Faría, insiste más en difusión que en la bondad intrínseca del objeto. En otro lugar de la misma *Agudeza*, "Discurso IV", no dejará de aludir al "célebre Luis de Camoens" y a "aquel soneto, apreciado por rey de los demás", que no es el que estudiamos, sino el que comienza *Alma minha, gentil, que te partiste* <sup>99</sup>, coincidiendo, por cierto, una vez más, con Faría y Sousa <sup>100</sup>. Sólo que la fortuna de éste último no es, ni con mucho, comparable a la obtenida por el que venimos estudiando. También tienen sus hados los sonetos.

15. Al llegar a este punto, es ya posible sacar unas conclusiones. Procuraré resumirlas en poquísimo espacio.

La fama *averiguada* del soneto de Jacob parece arrancar en España

---

<sup>98</sup> "Discurso acerca de los (...) Sonetos", párrafo 14.

<sup>99</sup> *Ob. y ed. cit.*, p. 22.

<sup>100</sup> *Rimas varias de L. de C.*, I, 53 b-54 a: "No se puede escribir soneto que de alguna manera se avenge a éste, ni en limpieza, ni en facilidad, ni en armonía, ni en afectos".

de los últimos años del siglo XVI, si es que no hay que pensar en los primeros — de veras los primeros — del XVII, cuando pudo ser realizada la única versión castellana “clásica” conocida. Versión, en realidad, todavía anónima, aunque la candidatura del Conde de Salinas se nos figura hoy la más autorizada de todas las propuestas. Si no hubo más traducciones, cabe preguntarse a qué se debe este hecho, ya que la existente es buena, pero sin duda mejorable (y la de L. Gil, de 1818, lo demuestra). Podemos explicarlo de algún modo en términos de gesto de córtésía hacia el autor de la misma, con mucha probabilidad un noble. Sin embargo, no se debe olvidar otro argumento más importante: entre los iniciados, el soneto de Camoens era perfectamente inteligible — y hasta sabemos que fue memorizado — en la lengua original, por lo que, en rigor, no era necesario castellanizarlo una y otra vez. Con la primera tentativa bastaba. No tardaron en aparecer imitaciones del mismo original (recuérdese la “filosófica” de Lope de Vega, ya en 1602 o, muy probablemente, antes) o de la traducción (recuérdese el soneto recogido en el ms. de *Tonos castellanos* y las citas del mismo en una de las primeras comedias de Ruiz de Alarcón, quizá de 1605-7). No falta una glosa, de fecha incierta pero, sin duda, anterior a 1616. Entre tanto, las alusiones, las reminiscencias, las citas literales van aumentando. El momento de la máxima intensidad de la fama del soneto parece ser ya cosa pasada en torno a 1620. A partir de entonces, más bien convendrá hablar de fidelidad al mismo de un solo, grandísimo poeta: Lope de Vega. El cual se nos muestra como el verdadero protagonista de la historia de la fortuna española de este concreto poemita. Después serán más bien los críticos quienes lo citen — y no con mucha frecuencia. Indicio, a mi parecer inequívoco, de que la popularidad se ha esfumado, o poco menos, como lógica consecuencia del proceso de sustitución de los valores estéticos y de los códigos de la sensibilidad, es el hecho de que don Francisco de Aldrete, sobrino de Quevedo, lo publica en 1670 como un “soneto amoroso” más entre los originales de su tío.

Sería de desear una serie de pequeñas monografías, parecidas a la presente, que acabaran de darnos los contornos de la difusión de la lírica camoniana en “los otros reinos de España”. Veríamos así mejor hasta qué punto es fecunda — y yo creo que lo es mucho — la tesis sostenida por Luis Rosales.

Carlos Romero Muñoz

#### POST SCRIPTUM

*A cuanto dicho en el apartado 1 será oportuno añadir que el soneto Sete anos de pastor Jacob servia está testimoniado en el ms. C.III.22 de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial (fol. 36 r.) y en el 12-26-6 / D 199 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, de Madrid (fol. 21 v.). El ms. del Escorial presenta una fecha explícita en el frontispicio (Livro de sonetos e octavas de diversos auctores. De 1598); mucho más difícil resulta establecer la del de Madrid. Según Justo García Soriano, el estudioso que lo dio a conocer en 1925 (cfr. "Una antología hispanolusitana del siglo XVI", en el Boletín de la Real Academia Española, XII, pp. 360-375 y 518-543), "el carácter paleográfico de la letra (como ya hemos dicho, del último tercio del siglo XVI)" y "el asunto de algunas de las composiciones que contiene" (dos, dedicadas a un acontecimiento de 1562; tres, a otros de 1568, 1572 y 1580, respectivamente) permiten afirmar que "este códice debió de ser escrito después de 1580 y antes del 1595, en que salió de la 1ª edición de las Rimas de Camoens; es decir, en el transcurso de aquellos tres lustros que siguieron a la pérdida de la nacionalidad portuguesa" (p. 363). Pero la verdad es que tales argumentos distan mucho de ser plenamente persuasivos, al menos por lo que se refiere a la última fecha hipotizada. (Sorprende, pues, que la asuma, sin aparentes reservas, Maria Isabel S. Ferreira da Cruz en sus Novos subsídios para uma edição crítica da lírica de Camões. Os cancioneiros de Madrid e do Escorial, Porto, 1971, pp 25-26). El ms. de Madrid, si bien se mira, igual podría haber sido copiado varios años después de 1595. Tan sólo un examen sistemático de todas las variantes del medio centenar de composiciones camonianas en él contenidas podría llevarnos a una mayor precisión cronológica — que, fin de cuentas, seguiría siendo opinable. Aquí y ahora debo limitarme a recordar que la lección de Sete anos de pastor... contenida en el ms. de Madrid ofrece un texto menos depurado que el de la ed. princeps de las Rimas. Ello no quiere decir, claro está, que sea anterior a esta última: más, y con igual falta de acierto, se aleja de ella la lección del ms. del Escorial, que bien sabemos es de 1598.*

LA MODERNA TECNOLOGÍA ELECTRÓNICA  
Y LA PRODUCCIÓN DEL *DICCIONARIO*  
*DEL ESPAÑOL MEDIEVAL (DOSL)*

Entre los hispanistas dedicados a la Edad Media es bien conocido el nombre del Seminario de Estudios Medievales Españoles de Madison Wisconsin, y también la actividad lexicográfica llevada a cabo en el mismo, o ligada a él, desde su fundación por el Prof. Solalinde, hace casi cincuenta años, y continuada bajo la dirección del Prof. Lloyd Kasten, a partir de 1937. Muchos nombres ilustres se han vinculado al Seminario, con su participación directa en tales actividades, o con aportes de diversa índole, y en los últimos años con la colaboración internacional de individuos o grupos como el del Prof. Alvar en España y el del Prof. Orduna en Argentina.

Ocioso resulta repetirlo, pero, a modo de antecedente, vale la pena tener presente que en el Seminario se llevó a cabo el fichado de citas de una extensa serie de textos medievales, y a ello se agregaron ficheros de diversa proveniencia, como el de los textos aragoneses de Heredia, producido por el Prof. Herriot. Paralelamente, y gracias a los esfuerzos conjuntos de R.S. Boggs, Lloyd Kasten, Hayward Keniston y H.B. Richardson, en 1946 se publicaron en Chapel Hill los dos volúmenes mecanografiados del *Tentative Dictionary of Medieval Spanish*. Sobre la base de ese diccionario se formó un fichero, al que se siguió incorporando material, y ha llegado a conocerse como *Tentative II*.

Cuando en 1970 el fichero de citas, fuente de material léxico del *Tentative II*, alcanzó un volumen de once millones de fichas, se hacía sumamente delicado mantener el orden riguroso del mismo ante cualquier manipuleo con el objeto de extraer citas para el diccionario. Resultaba tarea ciclópea la intercalación de fichas de cualquier nuevo texto, y poco menos que imposible encarar el reordenamiento del fichero. Ante esa realidad, y considerando las magníficas características del centro de computación de la Universidad de Wisconsin (Madison Academic Computing Center), los profesores Kasten y Nitti se dedicaron a estudiar las posibilidades de aprovechar las facilidades que ofrecía la nueva tecnología electrónica. Se reconsideró los objetivos del diccionario, y los problemas planteados por el uso de ediciones heterogéneas como fuente de información, y se decidió cerrar el ar-

chivo de citas, y también el fichero del *Tentative Dictionary of Old Spanish*, y publicar este último como diccionario de definiciones, tan pronto como se complete la preparación de artículos y la verificación de referencias. Y comenzó un nuevo proyecto, cuyo objetivo último es la creación y mantenimiento de un banco electrónico de información léxica contenida en manuscritos y documentos escritos en español entre los años 900 y 1500, y para ello se hacía necesario buscar la colaboración de hispano-medievalistas de todo el mundo. Como objetivo intermedio, el Seminario encaró la producción de un *Dictionary of Old Spanish (DOSL)*, que a diferencia del *Tentative II*, será un diccionario de citas correspondientes a los casos representativos del uso de los vocablos, con todas las variantes ortográficas y morfológicas relacionadas con los respectivos *lemas*, *lemmata* o formas base. En lugar de basarse en ediciones, la transcripción electrónica de datos se realiza sobre el texto de los manuscritos mismos, y el *Diccionario del español medieval* será producido sobre la base de los primeros 250 textos literarios que ingresen al archivo electrónico. Una restricción impuesta al *DOSL* ha sido la limitación del material a "textos literarios", en sentido lato, es decir, con exclusión de todos aquellos de naturaleza claramente notarial, pero sin dejar de lado los numerosos tratados técnicos y científicos, que ofrecen un rico material lexicográfico.

La primera tarea consistió en estudiar las diferentes posibilidades y capacidades de los ordenadores, o computadoras, y los medios de entrada y recuperación de datos (*input* y *output*), junto con los programas que serían necesarios para procesar esos datos — y sin dejar de tener en cuenta los costos, que, como bien sabemos todos los que hemos tenido algún contacto con las fascinantes (o endiabladas) máquinas, pueden llegar a hacer parpadear al mismísimo Crespo.

Llevó casi seis meses el examen de diversos sistemas de generación de datos y carga o "alimentación" de la computadora, desde el hoy primitivo y rudimentario sistema de tarjetas perforadas (*keypunch*), que presentaba serios problemas por la complicación y repeticiones en los procedimientos necesarios para representar fielmente el texto, y imponía manejarse con ingentes volúmenes físicos de tarjetas (con lo que se cernía amenazador el riesgo de que fuera peor el remedio que la enfermedad), pasando por terminales de teletipo, *IBM mag Card* y *Mag Tape Selectrics*, terminales de video (VDT ó CRT) hasta sistemas de reconocimiento óptico de caracteres codificados (*Optical character recognition devices — OCR*). Y se llegó a la conclusión de que el medio más adecuado resultaba de la combinación de un terminal de video (VDT), con un grabador digital de doble *cassette*. Para ello se debió salvar el escollo de compatibilizar dos sistemas que hasta entonces no se había intentado reunir en una configuración única. Esta combinación presentaba una amplia versatilidad, en cuanto a que podía funcionar tanto ligada a la computadora y en comunicación con ella (*on-line*), como en forma



totalmente independiente de ella, permitía la generación, edición o revisión y archivo de la información, y el subsiguiente acceso a la misma. Esto constituía una formidable ventaja, porque al permitir la generación y corrección de datos en forma independiente de la computadora, no quedábamos subordinados a ella, ni dependíamos de que no se produjeran esas frecuentes fallas que todos conocemos y que pueden llegar a provocar la pérdida del trabajo de varios días, y cuyo uso en un proceso interactivo significa un costo muy elevado. Con este tipo de configuración se llevó a cabo la transcripción de todos los textos alfonsinos de la Cámara Regia. Veamos cómo funciona (para los no iniciados): se realiza la transcripción de una página de texto en la pantalla de televisión de la terminal, cuya lógica interna permite toda clase de enmiendas, como supresión, reemplazo e inserción o adición de caracteres en cualquier posición dentro de la página. Una vez compuesta la página, se transmite la información al grabador digital de *cassette* (muy parecido al de los grabadores musicales corrientes y molientes, pero con distinta función). Y así sucesivamente, hasta completar el texto. A esta configuración se le agregó una teleimpresora, que permite llevar a cabo la lectura y corrección de pruebas sobre una copia impresa del texto. Y sobre la base de esas galeras se vuelve a reproducir el texto en la terminal de video, se ejecutan todos los cambios correspondientes, y se vuelve a grabar el texto corregido en un segundo *cassette*. Y de ese modo queda lista la información o datos que se incorporan a la computadora — en un principio esa transmisión se hacía por medio de una línea telefónica que permitía un ritmo muy lento, y ha sido reemplazada por una línea de comunicación directa, que permite la transmisión de 480 caracteres por segundo. En la primera etapa la transmisión de datos al ordenador general debía hacerse manualmente, línea por línea. A instancias del Seminario, el centro de cómputos creó un programa capaz de realizar el *spooling* de la información, es decir, la entrada y salida de datos en una serie continua — según la analogía del término inglés como el hilo de una bobina.

La más reciente tecnología de microcomputadoras de discos magnéticos flexibles representa un enorme paso adelante, en cuanto permiten el acceso selectivo a la información, en lugar del acceso lineal del grabador digital de *cassette*, y también la enmienda de la información sobre el disco mismo, sin necesidad de transferirla de un *cassette* a otro; y vienen provistas de su propia memoria de estado sólido, y de lenguajes de programación, además de poseer una capacidad de archivo de un millón de caracteres en cada disco. Ya hemos comenzado a reemplazar los antiguos grabadores digitales con una de ellas y con un par de grabadores de disco.

Con el objeto de incorporar el mayor número de textos posible, mediante la colaboración de hispanistas de otras partes del mundo, el Seminario adquirió un

sistema de reconocimiento óptico de caracteres (*Optical character recognition device* — *OCR*), es decir, un aparato capaz de escandir una sucesión de barras verticales impresas debajo de los caracteres, por una bocha especial adaptable a cualquier máquina de escribir de tipo IBM Selectric II. Este *bar-code page reader* funciona subordinado a un grabador digital, y las transcripciones logradas por este medio se editan siguiendo el mismo proceso mencionado para la configuración estándar.

Un requisito básico para llevar a cabo la selección del material más promisorio desde el punto de vista lexicológico es un inventario descriptivo de los textos relevantes anteriores a 1501. A ese efecto el Seminario emprendió, asimismo a base de computadora, la creación de un fichero de los manuscritos e incunables de los textos literarios medievales existentes. Así surgió la *Bibliography of Old Spanish Texts (BOOST)*, cuya tercera versión resulta nuevamente ampliada y corregida merced a los aportes de medievalistas de todo el mundo. El archivo completo de *BOOST* se encuentra almacenado en cinta magnética y es susceptible de ser editado y proveer automáticamente la información que se le defina, y se puede reclasificarlo, producir nuevos índices e imprimirlo en distintos formatos con un costo muy reducido. La nueva edición de *BOOST* se producirá mediante la fotocomposición directa de los datos contenidos en la cinta magnética.

El primer proceso por el que pasa la información — es decir el texto — dentro de la computadora, se basa en un programa al que hemos designado *PROOFER* — o “lector de galeras” —, que permite el reconocimiento mecánico de posibles errores en la transcripción del texto, como foliación consecutiva y codificación correcta de diversos elementos de descripción física del texto (rúbricas, iniciales, miniaturas, encabezamientos, glosas, enmiendas de copista, reclames, diagramas, anotaciones del editor, etc). Y no deja de ser frustrante, por el ser humano, tener que reconocer la cantidad de errores que la máquina puede descubrir después que hemos realizado una concienzuda lectura de pruebas. Una versión distinta del programa permite individualizar errores en los códigos incorporados a los textos destinados a la imprenta — una serie de códigos electrónicos permite la fotocomposición automática de las matrices para *off-set*.

En este punto, se hacía necesario recurrir a algún programa que permitiera corregir en forma interactiva la transcripción del texto almacenado en la computadora. Los programas que para este fin (*text editor*) se podían usar con el ordenador Univac 1110 de la Universidad de Wisconsin son del tipo *pattern-match* y *line-oriented* es decir que se basan en la comparación de segmentos, y hay que definir el contexto de cada línea en particular. Su uso resulta poco productivo cuando se trata de la corrección de textos en lenguaje natural, y requiere un largo período de entrenamiento del personal. Los programadores del Diccionario, con el perso-

nal del centro de cómputo, establecieron un sistema de edición de la información que hemos denominado *PAGE-REPLACE*. Este permite transmitir en bloque de la computadora a la terminal de video un segmento de texto de tantas líneas como determine el operador. Esa información se edita y modifica con los recursos de la lógica propia de la terminal — del mismo modo antes mencionado para la corrección de la transcripción en *off-line* —; y se retransmite el texto corregido a la computadora, donde la nueva página o segmento de texto reemplaza a la anterior. Una serie de funciones del programa establece el control automático, para que no se produzca el reemplazo de una página por otra, y además envía mensajes al operador, indicando el estado del proceso y sus resultados.

Un segundo programa, de tipo *MACRO-REPLACE*, permite la sustitución generalizada de segmentos preestablecidos. Resulta sumamente útil en la corrección de errores reiterados y que requieren cambios globales, y es susceptible de reconocer distintos niveles de transparencia en la comparación de segmentos, es decir que puede ignorar caracteres o series de caracteres no distintivos, como los indicadores de intervención del copista o del editor del texto.

Otro aspecto importante fue la producción de un programa capaz de crear la concordancia, o listado alfabético de las palabras de un texto. Desde el principio fueron evidentes las dificultades que involucraba el uso de programas generalizados (*general purpose concordance generating*) para la creación de concordancias. Se nos planteaban problemas específicos, derivados del sistema adoptado para la transcripción de textos. Como se trataba de reproducir un manuscrito de la manera más aproximada posible a lo paleográfico, dentro de lo que permiten los caracteres y combinaciones de caracteres disponibles, y era fundamental mantener una codificación especial para representar características textuales y características físicas del manuscrito (delimitación de columnas, rúbricas, iniciales, miniaturas, etc.), se hacía necesario establecer un programa capaz de generar automáticamente referencias, reconociendo la distribución física del texto, que indicara *folio*, *verso* o *recto*, *columna* y *línea* de cada ocurrencia. Por otra parte debía tener la habilidad de reproducir la distinción entre formas correspondientes al texto original y glosas e intervenciones de copistas posteriores, y las enmiendas de tipo editorial. Y debía ignorar todos los comentarios y notas del editor — recurso que consideramos fundamental poder incluir en la transcripción electrónica del texto. Se decidió que el programa para la generación de concordancias sería modular, es decir, que determinadas partes entrarían en funcionamiento según los objetivos de cada concordancia particular. Esto también permitió construirlo por etapas, a medida que se encaraban distintas tareas.

Tres premisas fundamentales se plantearon en cuanto a la función de las concordancias: 1) que sirvieran como instrumento auxiliar en la lectura de prue-

bas de la transcripción de un texto, 2) que fueran la base para el subsiguiente proceso de lematización y producción de entradas en la base de datos del *DOSL*, y 3) que fuera un instrumento de investigación válido para los estudiosos, y publicable como tal. Para el primer objetivo establecimos un tipo de concordancia que refleja toda las formas existentes en el texto, con las correspondientes intervenciones editoriales y de copistas. Pero tales concordancias no se adecúan al proceso de lematización, para el cual conviene contar con la asociación de formas concurrentes desde el punto de vista léxico. En la publicación en microfichas de los textos de la Cámara Regia de Alfonso el Sabio pertenecen al primer tipo las concordancias individuales de cada texto; el sumario del vocabulario presenta un tipo intermedio, con asociación de formas concurrentes, pero manteniendo la distinción entre las formas asociadas; y al segundo tipo, prescindiendo totalmente de cualquier diferenciación, pertenecen la concordancia inversa y la lista de palabras en orden de frecuencia.

En cuanto al *Diccionario del español medieval* mismo — *Dictionary of the Old Spanish Language*, o *DOSL*, según el nombre más corriente en este siglo de siglas —, conviene recalcar que se trata de un diccionario de citas. Desde el primer momento se decidió crear por lo menos una entrada para cada forma atestiguada en los textos utilizados, dando cabida a todas las variantes ortográficas y variables morfológicas, y a las diferentes funciones sintácticas que cada una de ellas pudiera desempeñar, y atendiendo muy especialmente a representar con claridad todos los significados que pudieran corresponderles. Pero no se trataba de formar un simple inventario o catálogo de formas atestiguadas, sino que era fundamental establecer un sistema de artículos, dentro del cual las distintas entradas aparecieran ordenadas según la definición de su significado.

Al encarar el proceso de lematización y de definición del *DOSL*, el primer problema que se planteó fue el de selección de un *lema* o forma base del artículo. Todos sabemos que en los textos medievales son numerosas las variantes meramente ortográficas. Además existen variantes de tipo fonético, representativas de una mayor o menor atención al ideal culto o latinizante, o reflejo y reproducción de distintos niveles de la lengua hablada — incluyendo usos dialectales. Y se ha observado que hay una relación directa entre las formas del vocabulario y las fuentes traducidas o reelaboradas en el texto.

La primera posibilidad que se ofrecía, consistía en crear un artículo o lema base que correspondiera únicamente a las variables morfológicas y variantes meramente ortográficas que se le subordinarían. Pero el límite entre lo meramente ortográfico y las variantes que reflejan un proceso fonético o fonológico resulta sumamente tenue y difícil de definir. Y a ello se suma la distinción entre formas cultas y vulgares, amén de la multitud de formas intermedias, más o menos cer-

canas a un antecedente etimológico. Existía, por tanto, un grave riesgo de crear una multitud de artículos absolutamente paralelos, cuyo grado de diferenciación no siempre era claro y evidente, y que requerirían una formidable cantidad de referencias recíprocas.

Tras intenso análisis, y considerando los problemas encarados por el *Tentative Dictionary of Medieval Spanish*, se decidió que en los procesos de lematización y definición lo más eficaz sería usar como guía y referencia la decimonovena edición del *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia, toda vez que éste lo permita. De hecho, el diccionario de la Academia (*DRAE*) contiene un elevadísimo número de entradas de formas antiguas, y definiciones correspondientes al uso antiguo de los vocablos (que suele ser el medieval), y presenta un elaborado sistema de referencias, que relacionan — o subordinan — formas vulgares o antiguas a la forma moderna prevalente en la lengua culta. Si a ello agregamos la cantidad de palabras que han sobrevivido en la lengua sin cambio notable, es evidente la utilidad de servirse de él como guía, y aprovechar el abundantísimo material del *DRAE*, que, por muchos defectos que se le pueda o quiera encontrar, es el producto de rigurosos esfuerzos de la mayores autoridades e ingenios de la lengua. La decisión más grave consistió en tomar como lema, o forma base, la forma moderna prevalente en la lengua culta: entrar bajo un artículo único y considerar variantes, no sólo las de tipo ortográfico, sino también las que representan cambios fonéticos normales en la historia de la lengua. Pero aceptamos seguir las pautas establecidas por la misma Academia para su *Diccionario de la lengua* y para el *Diccionario histórico*. Corresponde notar que las distintas entradas se subordinan a un lema registrado en el diccionario de la Academia, sólo cuando además de ser éste su continuador léxico, presentan un étimo común. En los demás casos, es decir, cuando el *DRAE* no ofrece un lema aceptable — y estos se dan en un número relativamente escaso — el lema va precedido de un asterisco, indicando que no se registra en el *DRAE*. Una comparación entre varios textos nos convenció de la conveniencia de que los lemas no recogidos en el *DRAE* sean normalizados y presenten la raíz moderna, siempre que ésta haya sobrevivido en la lengua (v.g., que aparezca en el diccionario de la Academia). Esto permite reunir bajo un mismo lema las variantes de distintas épocas y de distintos textos — y va por descontado que el lema es la forma básica, prescindiendo de los accidentes gramaticales. Es muy reducido el grupo de palabras que no presentan una raíz moderna; en general se trata de casos únicos y suelen ser meras transliteraciones de formas contenidas en las fuentes de los tratados científicos alfonsíes.

Para las definiciones, se decidió aprovechar exhaustivamente todo el material del *Diccionario de la lengua* — que ha sido plagiado, si se me permite el término, y exprimido por todos los demás diccionarios de lengua española —, pero sólo en los

casos en que la definición de la Academia, antigua o moderna, corresponda, aunque sea con ligeras modificaciones, al uso del texto medieval citado. En todos los demás casos, se indica que le corresponde una nueva definición. Tanto la modificación de las definiciones del *DRAE* — o “retoques”, que dice J. Casares, como la producción de nuevas definiciones, se ha reservado hasta contar con el inventario completo de las entradas del *DOSL* (1ª ed.).

Una ventaja importante, que se tuvo muy en cuenta al tomar la decisión de unificar el lema, ha sido que el programa empleado intercala alfabéticamente la lista de todas las formas atestiguadas, con una referencia al lema bajo el cual se encuentra la entrada correspondiente. Por otra parte, el hecho de contar con todas las variantes reunidas bajo un mismo artículo permite trazar el desarrollo histórico de cada palabra, tanto desde el punto de vista formal, como en el aspecto semántico, dado que las entradas bajo un determinado artículo aparecen ordenadas por su función sintáctica, que cada parte de la oración se ordena según la definición, y dentro de cada definición, cronológicamente por texto (según la fecha establecida para la producción del manuscrito).

Teniendo en cuenta lo que acabamos de decir sobre forma y definición, podemos agregar que la selección de citas se realiza tendiendo al significado de la palabra (se incluye por lo menos una cita con cada uno de los significados que se desprenda del texto), y considerando la *transparencia* semántica dentro del contexto, y el interés particular del mismo contexto. Se incluye una cita para cada una de las entradas correspondientes a lemas que no aparecen en el *DRAE*, o cuando la definición difiere de las de este diccionario — salvo, claro está, y con las debidas precauciones, aquellos casos de total redundancia.

También para la indicación de la función sintáctica (parte de la oración), que como hemos visto es uno de los criterios de ordenación dentro de cada artículo, se decidió seguir las pautas establecidas por el *DRAE*. El resultado fue una larguísima tabla, que fue objeto de sucesivas simplificaciones, hasta establecer el más escueto sistema de partes de la oración: *sustantivo nombre propio, artículo, adjetivo, pronombre, verbo, adverbio, conjunción e interjección*. A esta lista se agregaron otras categorías de índole no sintáctica: 1) *contracción*, 2) *extranjerismo* — permite identificar las palabras que el texto mismo declara que son préstamos, y aquellas que presentan una forma totalmente ajena a la lengua —, 3) *locución* — categoría que abarca locuciones propiamente dichas, frases, modos adverbiales y fórmulas o clichés propios de la lengua medieval; los problemas que presentaba su alfabetización, y la posibilidad de establecer referencias automáticas, indicaron que era preferible incluirlas bajo el lema correspondiente al elemento más significativo, en lugar de establecer un lema independiente —, 4 y 5) las categorías *no asequible* y *dudoso* per-

miten incorporar palabras aisladas o no definibles por el contexto y/o la forma.

Desde el primer momento se pensó en indicar los accidentes gramaticales de las palabras variables. Su función sería permitir establecer automáticamente un paradigma de las mismas como apéndice de cada artículo. Resultó poco conducente la diferenciación morfológica de los accidentes nominales, y sólo se mantuvo la clasificación morfológica en la categoría verbal, con lo que sólo los artículos dedicados a un verbo contienen un paradigma atestiguado. En los demás artículos el apéndice consiste en una lista alfabética de las formas atestiguadas. Un segundo apéndice contiene la lista de locuciones.

En resumen, dentro de cada artículo la información se ordena jerárquicamente de la siguiente manera:

*LEMMA (VARIANTES DEL LEMMA)*

*PARTE DE LA ORACIÓN*

*DEFINICIÓN*

*ELEMENTO DE VOCABULARIO O LOCUCIÓN*

*REFERENCIA (Título, fecha del ms., folio y línea)*

*CITA TEXTUAL*

*PARADIGMA VERBAL O FORMAS ATESTIGUADAS*

*LISTA DE LOCUCIONES*

Básicamente la misma jerarquía se mantiene en el archivo computerizado o banco electrónico de datos del *DOSL*, con el objeto de facilitar, dentro de lo posible, la tarea del lexicógrafo durante el proceso interactivo de lematización de ulteriores conjuntos de texto y concordancia.

Poner en práctica todo el esquema que acabamos de apuntar, significa afrontar el más fascinante y esotérico paso en el uso de la computadora para la compilación del diccionario: el establecimiento de la base de datos del *DOSL*, mediante el programa de lematización de la concordancia y extracción de citas. Su complejidad es tal que ha puesto a prueba el ingenio y la ciencia del personal del centro de cómputo, y la capacidad de su más moderna maquinaria: ha hecho necesario establecer un sistema de *banking* que permitiera utilizar en alternancia y conjunción dos unidades de memoria. En otras palabras, el ordenador ejecutivo del centro de cómputo permite utilizar programas de un máximo de 60.000 palabras de memoria, y nuestro programa contiene 85.000; ello hace necesario almacenarlo en dos distintas unidades, que entran en funcionamiento anulándose mutuamente en forma parcial, según los requerimientos del procesamiento interactivo. Otras dos unidades de memoria contienen en forma temporaria el texto y la concordancia a lematizar. La configuración utilizada en el proceso interactivo consiste en una

terminal de video, y un lector de microfichas que, subordinado a la computadora, realiza automáticamente la selección cuadros que contienen una segunda versión de la transcripción del texto, y las reproducciones fotográficas del manuscrito correspondiente y del *DRAE*. El lector de microfichas automático pone a disposición del lexicógrafo en cuestión de segundos un enorme caudal de información, y le permite cotejarla al solo toque de un botón.

Veamos cómo se lleva a cabo el proceso interactivo de lematización de la concordancia y extracción de citas del texto. Al comenzar el proceso el lexicógrafo indica al programa el texto escogido, y por lo tanto la concordancia a lematizar. El acceso a la información almacenada en la computadora se realiza sobre cualquier punto de la concordancia, mediante la especificación de una letra del alfabeto, de una raíz léxica, o de una palabra-ocurrencia, ya sea la primera de la lista respectiva, o una particular, individualizada por folio y línea. Inmediatamente el programa transmite a la terminal de video una pantalla preformada, con una serie de campos protegidos, según el siguiente esquema:

PALABRA OCURRENCIA	FOLIO Y LÍNEA
ELEMENTO DE VOCABULARIO O LOCUCIÓN	
LEMMA	
PARTE DE LA ORACIÓN	INFORMACIÓN MORFÉMICA
DEFINICIÓN	
¿SE CITA?	



Simultáneamente, el procesador localiza el cuadro correspondiente en la microficha que contiene la transcripción del texto, y la proyecta en la pantalla del microlector. Si el lexicógrafo tuviera alguna duda, o percibe un posible error en la transcripción, podría acceder a la microficha que contiene la reproducción fotográfica del manuscrito, con sólo tocar un botón. Con esa información, el lexicógrafo apunta la forma de vocabulario, o locución que constituirá la entrada en el diccionario, y la transmite a la computadora. En la mayoría de los casos se reproduce automáticamente la palabra ocurrencia como forma del vocabulario, pero suele ser necesario escribir la forma completa de la entrada, por ejemplo en el caso de locuciones, o formas verbales compuestas o analíticas, o cuando hay que resolver problemas de espaciación del manuscrito. El segundo paso consiste en la identificación y asignación del lema correspondiente: al rellenar el cuarto campo (lema), la computadora proyecta en el lector de microfichas el cuadro correspondiente a la página del *DRAE* donde debe aparecer registrado el lema, y el lexicógrafo puede verificar si se trata del lema adecuado, o referirse a un nuevo lema, o indicar que se trata de un lema no recogido en el *DRAE*. Si el elemento de vocabulario ya se encuentra incorporado a la base de datos del diccionario, la computadora misma se encarga de rellenar el campo correspondiente al lema; pero el lexicógrafo puede cancelar esa asociación, en el caso de homógrafos, con sólo apuntar el nuevo lema al que desea subordinar la entrada. En el caso de haber más de un lema asociado a la misma forma de vocabulario, el lexicógrafo dispone de otro botón que le permite examinar secuencialmente las distintas asociaciones, y cada una de ellas viene acompañada del correspondiente cuadro con la página del *DRAE* en el lector de microfichas. Una vez establecido el lema, el lexicógrafo lo transmite a la computadora, y el proceso continúa con la asignación de parte de la oración, información morfé mica (en el caso de verbos), definición. De la lectura del texto, se desprende la decisión de incluir la cita correspondiente en la base de datos, o no. Si sólo se pretende atestiguar una variante, el proceso concluye aquí. Pero si se trata de la única entrada con un determinado significado, o es un significado no registrado en el *DRAE*, en el paso siguiente el programa reemplaza la pantalla preformada en la terminal, por once líneas de texto (la que contiene la palabra ocurrencia, y las cinco anteriores y posteriores), y si estas no fueran suficientes para determinar la cita, se agregan líneas anteriores y/o posteriores. Sobre ese texto se delimita la cita, usando el mismo proceso de edición descrito para la corrección de textos en forma *off-line*, basado en la lógica de la terminal. Una vez definido el texto a citar, se lo retransmite a la computadora, que establece el vínculo entre la entrada del lexicon y la cita, con lo que queda cumplido el proceso de lematización de una palabra-ocurrencia.

El primer texto incorporado a la base de datos del diccionario fue el *Lapida-*

rio, y ha servido para efectuar múltiples revisiones y ajustes en el proceso y en la metodología de selección y entrada de datos, y para entrenar a los integrantes del equipo del Seminario. En la actualidad estamos trabajando sobre el vocabulario del *Libro complido de los juizios de las estrellas*; y la base de datos contiene algo más de diez mil entradas. Para fines de 1983 esperamos haber completado y publicar el vocabulario de todos los textos alfonsinos.

Guillermo F. Ogilvie

## RECENSIONI

*Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas* celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977, publicadas bajo la dirección de Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, Toronto, Department of Spanish and Portuguese, 1980, pp. XVI-830.

Nell'estate 1979 pubblicai in questa *Rassegna* (n. 4, 61-63) una recensione riguardante i due volumi degli atti del precedente Congresso di Bordeaux, 1974. Alle osservazioni fatte in quell'occasione, che mi paiono tuttora valide, aggiungerò solo qualcosa che si riferisce specificamente a questo volume, che è unico, ma, grazie alla composizione su due colonne e al carattere tipografico piccolo (e tuttavia nitido), può comprendere tutte le comunicazioni presentate in quell'occasione, tranne quelle che furono "retiradas por sus autores": comprende cioè 4 comunicazioni plenarie e 198 "de sección". Furono ritirate una plenaria e 65 "de sección". Gli atti di Bordeaux pubblicarono 5 relazioni e, operando selettivamente, solo 77 comunicazioni. Come osservavo nella precedente occasione, non è possibile fare una recensione di una simile quantità di scritti accomunati solo dal fatto di essere "ispanistici", anche se questa impossibilità non deve condurre alla conclusione che sia opportuno per l'*Asociación Internacional de Hispanistas* un congresso "tematico". Non resta se non fare qualche osservazione di base ai dati statistici, in questo caso più significativi che non nel caso di Bordeaux, in considerazione del fatto che si tratta di ben 263 comunicazioni "de sección", cioè presentate ad iniziativa dei congressisti. I dati dicono che il termine "ispanista" viene ampiamente interpretato come significante "cultore di letterature ispaniche". Infatti solo undici comunicazioni sono di carattere linguistico; solo dieci sono di tema storico, includendo anche le comunicazioni che riguardano quella forma di letteratura che è la storiografia; solo 4 sono di teoria letteraria. Questa scarsa differenziazione mi pare da deplorare; mi pare che sia invece da incoraggiare una maggiore articolazione del concetto di "ispanismo", in direzione sia della linguistica, sia della ricerca storico-politica e storico-sociale, sia della teoria letteraria — ed eventualmente anche in altre direzioni, come lo studio del folklore e più in generale lo studio etnografico. A questo proposito dirò che le cinque comunicazioni plenarie di Toronto ebbero tutte un riferimento letterario (anche quella di Jorge de Sena, che fu di un letterato, anche se il suo contenuto è difficilmente definibile). Mi pare più consigliabile la scelta di Bordeaux, che riservava una relazione

plenaria alla linguistica e una alla storia senza aggettivi: scelta che si confermò a Venezia e che credo debba essere tendenzialmente istituzionalizzata.

Delle comunicazioni "de sección" 60 riguardarono le letterature ispanoamericane, 5 la catalana e il resto la letteratura spagnola peninsulare: 26 il Medio Evo, 29 il secolo XVI, 62 il XVII, 11 il XVIII, 8 il XIX e 37 il XX. L'incasellamento per secoli, come è ovvio, è in determinati casi opinabile, ma credo che questi dati possano nel complesso ritenersi significativi, anche nel confronto degli analoghi di Bordeaux. Per Bordeaux rilevavamo un'assenza di comunicazioni riguardanti il XVIII, a Toronto invece sufficientemente presente; viceversa notiamo a Toronto una forte diminuzione di interesse per il XIX.

Per quanto si riferisce ai singoli contributi, farò un'unica eccezione alla regola inevitabile di non parlarne, un'eccezione che si spiega pensando al tema trattato: ne *La imagen del pasado en la España moderna* Jacques Lafaye fa alcune osservazioni sulle tendenze e costanti della storiografia spagnola, che non mancano di essere stimolanti, direi anzi provocanti. Menéndez Pidal, Castro e Sánchez Albornoz, egli afferma, per quanto diversi siano, hanno in comune un carattere essenziale: considerano la storia della Spagna una manifestazione nel tempo di un permanente "carácter español": "la apologética histórica española necesita de lo que yo llamaría "la España eterna". Julio Caro Baroja col suo opuscolo *El mito del carácter nacional* "abre la brecha por la que otros van a poder lanzarse y llegar a una completa revisión del pasado nacional español". Eccettuando Maravall, Carande e Domínguez Ortiz, "la historiografía moderna de España no llega a diez años de vida en España". Non c'è un enigma storico della Spagna, ma semplicemente un enigma storiografico. Non si pretenda di cercare la verità del passato, ma, per ogni epoca, la verità della coscienza del passato.

Franco Meregalli

José Simón Díaz, *Manual de bibliografía de la literatura española*, Tercera edición refundida, corregida y aumentada, Madrid, Gredos, 1980, pp. 1156.

Dal 1950 si sta pubblicando, a cura di José Simón Díaz, la *Bibliografía de la Literatura hispánica*, che nel 1963 era giunta al sesto volume e comprendeva più di un milione di schede. In quell'anno l'autore, interpretando le necessità di migliaia di studenti e studiosi in cerca di un primo orientamento, pubblicò un più agile *Manual de bibliografía de la literatura española*, di sole 16000 schede. Venne poi un *Suplemento*, e una seconda edizione che aggiungeva al testo primitivo il supplemento. Un secondo *Suplemento* uscì nel 1972. Ora appare la terza edizione: alle circa 23000 schede della seconda edizione e del secondo supplemento si è "añadido" (come afferma l'autore, p. 9) circa altre quattromila schede.

Simili manuali sono inevitabilmente oggetto di critiche; corrispondono ad una necessità pratica che nessuna persona singola è in grado di soddisfare in modo del

tutto convincente, in quanto implicano una selezione che solo specialisti di determinati settori sono in grado di affrontare in modo, se non soddisfacente, verosimile. Eppure malgrado tutto sono utili. Direi che questo è particolarmente utile per il suo *Indice de materias*. Mettiamo ad esempio che a qualcuno venga in mente (sarebbe una buona idea) di scrivere una storia del dialogo letterario in spagnolo: sotto *Diálogo* troverà una prima lista di opere, non certo dei dialoghi più importanti, ma di quelli nel cui titolo appare la parola "diálogo": modesto ma orientante inizio. Attraverso l'indice dei nomi si può d'altra parte ricostruire in qualche modo l'attività di un critico, di un erudito.

Ciò premesso, manifesteremo qui delle riserve; le manifesteremo, è ovvio, con animo di collaborazione, in vista di una quarta edizione che non dovrebbe tardare molto, anche perchè l'attuale comprende solo scritti pubblicati entro il 1976.

Una prima osservazione riguarda il fatto che, trattandosi di una bibliografia molto riassuntiva, la prima preoccupazione dell'autore dovrebbe essere stata di fornire al lettore la possibilità di superarla. La prima sezione dovrebbe essere quindi una bibliografia delle bibliografie della letteratura spagnola o di suoi settori. Tale sezione non esiste. Si citano bensì bibliografie, ma in modo disorganico.

Una seconda osservazione riguarda il criterio di aggiornamento. Abbiamo visto che l'autore dichiara di aver "añadido"; ma una bibliografia selettiva deve selezionare anche se stessa, eliminando citazioni ormai risultanti superflue (o superflue già al momento della prima pubblicazione), e invece riesumando scritti ingiustamente trascurati. L'autore avrebbe fatto bene, dal momento che doveva assolutamente selezionare, tener conto di anteriori selezioni operate da specialisti, e così decentrare la responsabilità della selezione. Dal momento che conosco meglio di ognuno la bibliografia dei miei scritti, dichiarerò che non mi riconosco nelle citazioni di Simón Díaz, non solo nel senso che non trovo citati miei scritti che ritengo importanti (ovviamente un simile rilievo potrebbe essere attribuito ad un ingenuo solipsismo), ma anche nel senso che miei scritti citati non meritavano tanto onore. In altre parole, la selezione dei miei scritti dimostra il carattere del tutto occasionale ed aleatorio della selezione.

Un'ultima osservazione riguarda l'orizzonte dell'informazione bibliografica del manuale. Non tutto ciò che è importante per l'ispanista si trova di necessità in collezioni o riviste di carattere ispanistico. Sembra anzi necessario mettere in rilievo precisamente ciò che inserisce gli studi ispanistici in un contesto più ampio. Si dirà che non è ragionevole pretendere che si esaminino riviste o collezioni di ogni genere per ricercare scritti interessanti per l'ispanista. Ma esiste la bibliografia della *Modern Language Association of America*, il più importante strumento di aggiornamento bibliografico per tutte le letterature moderne, da cui si può avere notizia di tanti contributi. Sembra che l'autore non l'abbia utilizzata.

Franco Meregalli

Juan de Flores, *Triunfo de Amor*, Edizione critica, introduzione e note di Antonio Gargano, Collana di Testi e Studi ispanici, 1, Testi critici, 2, Pisa, Giardini editori, 1981, pp. 202.

Il *Triunfo de Amor* di Juan de Flores era sinora inedito, e la sua esistenza addirittura negata da Barbara Matulka che non stimava degna di affidamento una nota in cui P. de Gayangos segnalava la presenza dell'opera in un ms. della Colombina (A.G., *prefazione*, p. 9). Ora l'acquisto da parte della B.N. di Madrid di un volume miscelaneo contenente, tra l'altro, le opere di Juan de Flores, ha permesso a A. Gargano di fornirci la prima edizione del *Triunfo*, edizione critica accurata, attenta e acuta nelle letture, accompagnata da un apparato minuzioso delle varianti e da numerose note di carattere linguistico con cui autorevolmente A.G. documenta forme lessicali o chiarisce termini ambigui, discutendo in alcuni casi anche le proprie congetture.

L'edizione, accompagnata da un lungo saggio introduttivo su cui non mancherò di soffermarmi, dove tra l'altro A.G., attraverso notizie contenute nell'opera stessa, riesce a stabilirne la datazione tra il 1470 e l'87, e fornisce alcuni dati atti ad identificare lo stesso Juan de Flores, vede la luce nella collana pisana di Testi critici, diretta da G. Caravaggi e G. Di Stefano, che si distingue sia per il rigore delle scelte sia per l'accuratezza e la sobrietà della presentazione.

La prosa del *Triunfo* non si può certo definire "facile", ma A.G. è riuscito a trasmetterci un testo scorrevole e sempre comprensibile, leggendo con intelligenza il periodare latineggiante di Flores, operando scelte su l'uno e l'altro dei testimoni o emendando il testo conservato dai due, per sciogliere nodi grammaticali o sintattici o per restituire logicità ad un luogo guasto. Gli appunti che seguono perciò non sono altro che letture diverse — ma non certo migliori di quelle di A.G. — che, accanto alle sue, vorrei proporre, senza alcuna intenzione di giudicare o voler correggere il suo lavoro.

L'edizione viene condotta su due mss., M, della B.N. di Madrid, copia probabilmente di poco più recente (fine del secolo XV o inizio del XVI) ma più completa (una sola lacuna di una certa importanza segnalata anche dal copista), e S, della Colombina, più antico (fine XV secolo) ma più lacunoso. I due mss., come A.G., prova, sono legati da un comune ascendente al quale si devono far risalire gli errori congiuntivi elencati a p. 19; a questi, a mio avviso, si dovranno aggiungere alcuni altri, e forse, in luoghi guasti già segnalati, individuare diversamente l'errore:

3.22: *y porque algunos en su servicio firmes, fuele por aquellos revelada la traición*, è la lezione critica, i due mss. leggono rispettivamente *fuese* per *fuele* M e *algunos que en su servicio firmes* S; A.G. propone in nota "*y porque algunos en su servicio firmes fuese(n), fuele por aquellos...*", congettura che però lo lascia dubbioso a causa del singolare *fuese* di M, che "lascia supporre che si tratti di errore per *fuele*" (nota p. 180): la congettura mi sembra invece più che accettabile, a meno di non emendare in *por algunos, en su servicio firmes, fuele...* (dove l'errore comune sarebbe *porque*, cui S cerca di ovviare introducendo *que*).

5.28: *Así que, esclarecido príncipe, quiero que conoscáis que he más gana de enalçarvos, que el menester de valerme con vos me mueve*: penso di debba espunge-

re he e leggere... *que más de e. que el m. de v. con vos me mueve*. Più oltre, alla riga 34: *Mas en la ayuda de Júpiter y vuestra y en la que la razón por falsa empresa destruirá*, il periodo, poco chiaro, si potrebbe emendare: *...y vuestra, y en la razón, que por falsa empresa (la) destruirá (la traición)*; ovvero supporre una lacuna: *... y en la...que la razón...*

14.33: *Pues la condición de amantes es las damas con mayor dificultad alcançadas ser en mayor estima tenidas, en las muertes o peligros que de aquí se siguen ellos quieren que siga*: l'ultima parte del periodo mi sembra guasta; si potrebbe congetturare: *y las (o pues las) muertes... ellos quieren que se sigan*. Nello stesso capitolo, alla riga 110, un anacoluto (dovuto allo stesso autore?) si potrà emendare: *Donde concluyo que de las mercedes recibidas (debéis) hazerme señalados servicios, restituyendo...*; più oltre (r. 119): *Claro está que d'ellos ser nascidos flor de cavalleria* contiene un'errore per attrazione, si dovrà leggere *nascida*; alla riga 126: *y de todo este negocio de amar avido por muy bueno*, si dovrà espungere la prima *de* (*y todo este negocio ... avido ...*).

22.69: il luogo, che A.G. segnala per due omissioni mi sembra sia discutibile a causa delle correzioni e le varianti di M (la lezione critica è: *Y todas cosas que avrán venida (y) se pueden poner (a) excusa quitad de las voluntades*) che corregge *todas cosas in toda excusa, pueden in puede*, inoltre legge *excusandola per excusa*: forse si tratta di una congettura del copista che però riflette il suo disagio di fronte a una frase non chiara, la lezione di M però potrebbe celare, dietro una correzione incompleta, la buona lezione, forse *Y toda excusa que avrá venida, (o) se puede poner excusándola* (la guerra), *quitad de las voluntades*.

30.18: A.G. denuncia un'omissione o un errore: *Esta su presencia, entre las cosas que en todos los auctos en esta escriptura (están) contadas (contados nei mss.)*; a mio avviso il periodo si potrà, con minori manomissioni, correggere espungendo *que: Esta su p., entre las cosas en todos los auctos en esta escriptura contados...*

31.11: *porque los muertos apenas ocupaban lugar ninguno los bivos enchían la grandeza de aquella isla*: la frase, grammaticalmente e sotto ogni aspetto corretta, è però in contraddizione con quanto si afferma in seguito in più luoghi (p. 135 nel discorso degli amanti vivi (37-39; p. 136 nella risposta degli amanti morti (14-15) — *...queremos...daros la meitad de nuestras gentes...* —; p. 139 (13 ss.) nella descrizione degli schieramenti; p. 148 in tutto il discorso di Ettore, e in particolare (21) — *y uno con ciento batallando* — e così via): i morti sono perciò in numero assai maggiore dei vivi, e non si potrà obiettare che occupino minor spazio in quanto ombre perchè ricordiamo che Medea aveva miracolosamente ridato loro il corpo. I due termini — *los muertos...los bivos* — dovranno perciò essere invertiti.

37.18: *Será* (lezione di S, in M *ser*) *a los dioses trabajo bastar a dar muerte a tantos*: il periodo è ipotetico, la difrazione può segnalare un errore dell'ascendente che si dovrà correggere in *sería*.

51.37: A.G. denuncia un guasto che così emenda: *¡O cuitados amantes de los que allá no fuistes! Si alguno de los acá mas loado (a) aquella cosas de amor llevarame* (per *llevarme* nei due mss.), *en cuerpo y en ánima más corrido se hallara...*, denunciando però le sue perplessità (nella nota a p. 194) per lo "stridente contrasto semantico" e proponendo un'altra congettura: "*loados(en) aquella cosas de amor*". Resta per me inspiegabile la strana intrusione dell'autore che dovrebbe esser "lle-

vado" o alle "cose d'amore" o, nella seconda ipotesi, non si sa dove, con la conseguenza che chi lo porta rimarrebbe "corrido": sarà invece il soggetto (*alguno de los...*) che, avvicinandosi a quelle magnificenze si sentirà, davanti ad esse, confuso e vergognoso; dovremo allora correggere *llevarme in llegase* o meglio *llegárase*: *Si alguno, de los acá mas loados, aquellas cosas llegase* — o *a aquellas cosas llegárase* —... *más corrido se hallara...*

L'editore, scegliendo come testo base M, in quanto più completo è portato a rifiutare molte lezioni di S che, accettate, migliorerebbero il testo; mi sembra che S, per la parte che conserva, debba esser considerato altrettanto autorevole di M:

6.12 *el demasiado gozo de tu favor me haze sin culpa, que — por mercet — tan grande me enbias que no halle el espíritu...agora fuerça...*, penso si debba leggere: *...sin culpa, porque* (lezione di S) *mercet tan grande me enbias...* (comunque se si vuol conservare la lezione di M sarebbe preferibile leggere: *...tu favor..., que por mercet tan grande me, enbias, ...*).

6.48: preferirei leggere: *Mas agora, que el estado perdiendo y después con esfuerço y distreza cobrando* (in M *cochado*) *te* (in M *el*) *hará tener en mucho el tu pontifical* (ovvero: *...el estado, perdido... y después...cobrado, te hará*).

21.53: *Los amantes bivos muy confusos y tristes quedando* (in M *quedaron*), *no supieron...*

24.25: *...la gana y desseo de nuestras voluntades* (in M *voluptades*).

25.3: *el Dios Cupido, non el Dios de C.*, lezione di M.

30.29: *Y él escogió tal muerte, segunt Dios y su estado, como humanamente* (in M *humana gente*) *los gentiles por fama la sabían tomar*.

31.9: *el Amor desdeque allí subido* (non *se vido* di M che darebbe luogo ad *anacoluti*).

38.15: *en poco espacio las hazes, de una parte y de otra, fueron en muchas batallas ordenadas* (in M *muchas partes batallas*).

42.16: *Y si cada uno dellos que biven pusiera sus llagas en montón* (non *llamas* testimoniato da M: non si tratta di fiamme d'amore ma di ferite ricevute in battaglia).

48.14: *por sola* (in M *esso la*) *mi bondad, olvidando vuestros merescimientos, libremente os perdono* (se si accetta la lezione di M si dovrebbe correggere *perdono in perdona*).

E così molti altri casi, tra cui: *Las requestas y epístolas* (y *el festejar* in M) y *los motes* (51.17); y *como la demanda* (in M *manda*) *es grave* (53.53); *que la mudes* (*mundes* in M) y *tornes* (54.21); *que nos prendiese* (in M *perteneciese*) y *enamoras* (59.53), ecc... Si dovrà invece correggere S (53.6, dove la frase manca in M): *lo que han de hazer las manos quitará* (per *quitaran*) *el trabajo a la lengua*: così credo sia da preferire la lezione di M (37.99): *les rogó, sin más alexarse rompiesen lanças, porque el fin oír* (*sin o*. è la lezione di S preferita da A.G., che legge *por que él, sin oír*), *mejor testigo fuese*; il senso è che anche l'udito potesse testimoniare delle loro azioni, e non si spiega invece come Amore, da vicino, ma senza udire, potesse esser miglior testimone.

Il testo di M, in alcuni luoghi dove lacune non ci permettono il raffronto con S, dovrà venir corretto per congettura: *el su vestir traxo y continencia* (16.46)



A.G. emenda *traxo in traje*, preferirei leggere *tracto*; 17.13: *no es posible que la ánima en vicios corrompida, puede alegre bivar*, si dovrà leggere *pueda*; *Pues así debes por cada una de las passadas y bivas* (17.64): si dovrà espungere *deves* o correggerlo congetturando *haces*.

Ma, come ho già accennato, non soltanto dell'edizione si dovrà parlare, poichè A.G. le affianca una lunga introduzione in cui tocca svariati problemi, dove risaltano in particolare i due paragrafi centrali — e in realtà si tratta di veri e propri saggi —: 5. *Tra sintassi e stile: la prosa del Triunfo* e 6. *Struttura e funzione ideologica*.

Nel primo di questi, attraverso una puntualissima analisi del complicato periodo di Flores, la cui prosa “è tutta interna a quell'ideale retoricista che caratterizzò la poesia come la prosa spagnola del XV secolo” (p. 28), A.G. esamina minuziosamente ogni ricorso stilistico, nel quadro del “riconoscimento di nuovi ideali culturali e quindi...di un nuovo ideale di prosa” cui “corrisponde di fatto una carenza di strumenti per realizzarlo” (p. 44); da ciò la scoperta “funzionale” del Boccaccio “retorico” come “modello culturale” che costituirebbe “la via d'uscita da una situazione *d'impasse*” in quanto “momento d'interferenza tra una tradizione letteraria radicata e familiare... e gli echi... di modelli nuovi e vincenti” (p. 46).

Nel secondo pure eccellente studio introduttivo A.G. si chiede quale sia “il senso culturale e ideologico di un *debate* come questo del *Triunfo*” (p. 51), ovvero “in che consiste l'efficacia di vecchi luoghi comuni di fronte alla novità di una situazione storica che, non è più riconducibile ai vecchi schemi intellettuali” (p. 53). L'ipotesi che A.G. formula è che “la novità della situazione storica è percepita dagli uomini che la vivono come principio di disordine, di caos, rispetto alla quale il passato si presenta come il luogo immaginario dell'ordine” (p. 53), e allora “opere letterarie, come il *Triunfo*... rispondono... a una esigenza ideologica precisa: rassicurare certi ambienti della società, corrispondere alla loro attesa d'immutabilità di fronte a un mondo che è invece cambiato” (p. 54). L'analisi della struttura del testo confermerà questa ipotesi, per cui “lo spazio dell'opera si costituisce come spazio della rassicurazione di fronte alle novità spaventose della realtà, ma tale rassicurazione si ottiene solo a costo di mascherare la realtà, con la maschera del codice letterario a cui si richiama” (p. 56). Il *Triunfo* sarà perciò “intrattenimento mistificante” (p. 59) in funzione ideologica, e in esso A.G. mette in luce “uno dei caratteri maggiormente salienti della letteratura quattrocentesca: le ambigue relazioni tra vita e arte, tra realtà e affabulazione” (p. 63) binomio che Flores assume all'interno dell'opera “trasformandolo nei due piani in cui si articola il testo” (p. 63).

Marcella Ciceri

Francesillo de Zúñiga, *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, edición, introducción y notas de Diane Pamp de Avalle-Arce, Barcelona, Editorial Crítica, 1981, pp. 278.

Ben poca attenzione era stata concessa dai critici fino a qualche anno fa alla *Crónica* di Francesillo de Zúñiga. Molto diffusa in copie manoscritte tra i suoi contemporanei — lo testimonia il fatto che sono arrivati fino a noi più di 20 manoscritti, nessuno dei quali autografo, con versioni molto diverse, quasi il testo avesse subito un processo di tradizionalizzazione — fu stampata per la prima volta solo nel 1855 da Gayangos (B.A.E., vol. XXXVI), a seguito del rinnovato interesse dimostrato dai filologi tedeschi per l'opera. E' questa l'edizione che si è usata fino ad oggi, malgrado si basi su un manoscritto tardivo, contenente errori, confusioni ed aggiunte. Lo stesso testo di Gayangos, senza ulteriori correzioni, fu ripubblicato nel 1969 dall'Editorial Iberia. Quanto ai saggi critici, solo esisteva l'erudito studio comparato dei diversi manoscritti della *Crónica* di A. Morel-Fatio e H. Léonardon, pubblicato nel 1909 (*La "Chronique scandaleuse d'un bouffon du temps de Charles Quint*, in "Bulletin Hispanique").

In questi ultimi anni tuttavia il rinnovato interesse per il *jestbook* non poteva non riproporre ai critici l'opera di Francesillo: nel 1979 esce infatti uno studio di F. Márquez Villanueva (*Un aspect de la littérature du "fou" en Espagne*, in "L'Humanisme dans les lettres espagnoles", Parigi, Vrin) che tratta ampiamente anche della *Crónica*, ed ora quest'accurata edizione di Diane Pamp de Avalle-Arce. Quest'ultima ci presenta, corredato da un'ampia introduzione e da eruditissime note, il manoscritto 6.193 della Biblioteca Nacional de Madrid, finora inedito, ma che essa considera il più fedele all'originale per la data di stesura (seconda metà del Cinquecento), i pochi errori di date, titoli e nomi dei personaggi, le scarse correzioni e aggiunte posteriori e soprattutto la coerenza interna del testo.

D.P. de A.A. fissa per la prima volta in modo convincente, attraverso la cronologia interna della *Crónica*, i suoi diversi momenti di composizione. La prima parte, relativa agli avvenimenti riguardanti il periodo 1516-24, venne scritta nel 1525-26. La seconda, riguardante il viaggio di Francesillo in Portogallo al seguito dell'Infanta Catalina (1524-25), fu inizialmente composta come resoconto divertente da inviare all'imperatore; il successo ottenuto da questo suo primo saggio letterario avrebbe fatto nascere nel buffone l'idea di scrivere la *Crónica*. La terza parte, che comprende fatti storici e pettegolezzi di Corte relativi al periodo 1525-27, si riallaccia invece allo stile della prima. La stesura originaria dell'opera finiva qui; ma l'interesse con cui fu accolta nell'ambiente della Corte spinse Francesillo ad aggiungere una quarta parte, nella quale si includono notizie degli anni 1527-29, inframmezzate da lettere giocose; questi ultimi capitoli, disordinati e disuguali, danno l'impressione di essere stati composti contemporaneamente ai fatti narrati.

Per quanto riguarda il resto dell'introduzione, i due primi capitoli sono puramente informativi: sintetizzano la realtà storico-sociale della Spagna dell'epoca e il ruolo del buffone nelle Corti spagnole dal Medioevo al Seicento. Segue uno studio dedicato alla figura di Francesillo de Zúñiga nel quale, oltre a riassumere notizie già note, D.P. de A.A. apporta alcuni contributi originali; per esempio, il

cognome Zúñiga — che sicuramente non era il suo, dato che Francesillo apparteneva a una famiglia conversa — sarebbe stato scelto dal buffone perché voleva essere la copia parodistica di don Francisco de Zúñiga, primogenito del duca di Béjar, suo antico padrone. L'ultima parte contiene infine un esame della *Crónica*, in cui si analizzano il movente (la fame), la struttura comica (bruschi passaggi dal serio all'assurdo e viceversa), la struttura letteraria (parodia della prima stesura del *Marco Aurelio* di A. de Guevara, secondo la tesi di M. R. Lida de Malkiel), le possibili influenze (rifletterebe le norme del grottesco popolare medievale descritte da Bachtin), lo stile (rozzo, ma espressivo), il problema dei vari manoscritti. Quest'ultima parte, piena di spunti degni di ben più ampio trattamento, è anche la più discutibile. Innanzitutto, per quanto riguarda le possibili influenze riscontrabili nella *Crónica*, mentre mi sembra molto problematica l'applicazione del concetto bachtiniano di grottesco medievale (l'inventiva comica di Francesillo non è mai ambivalente e il suo "mondo alla rovescia" non va mai al di là dell'ambiente cortigiano e dell'amenio gioco della società), trovo strano che D.P. de A.A. tralasci, senza spiegarne i motivi, di prendere in esame la possibile influenza esercitata da F. López de Villalobos su Francesillo, così autorevolmente sostenuta da Márquez Villanueva nello studio citato. In secondo luogo manca qualunque allusione al *jestbook* come precedente immediato del romanzo picaresco spagnolo e qualunque tipo di confronto — che sembrerebbe doveroso — con l'*Estebanillo González*, semplicemente perchè "su profesión es más bien pícaro... y su misma historicidad está muy lejos de ser demostrada" (p. 53), ciò che porta D.P. de A.A. alla discutibile conclusione che Francesillo costituisca "el caso único del bufón que escribe su propio libro" (p. 54).

Il testo è infine corredato da numerose e documentatissime note, la maggior parte delle quali riguardanti i personaggi, anche minori, nominati nella *Crónica*. Tali notizie si basano principalmente su un manoscritto di G. Fernández de Oviedo (*Batallas y quinquagenas*), da poco riscoperto da Juan Bautista de Avall-Arce e in via di pubblicazione; sono pertanto inedite ed interessantissime. Non altrettanto si può dire delle note relative agli avvenimenti storici: mentre a volte sono ovvie, e pertanto inutili (per esempio le note n. 175 e n. 634, che ci fanno rispettivamente sapere chi erano Francesco I e Lutero), di solito scarseggiano (non una parola, per esempio su quello che successe durante le Cortes di Toledo del 1525 che Francesillo descrive in tono scherzoso alla p. 130, o sulla ribellione nel Regno di Valenza narrata a p. 139 e che probabilmente è una delle manifestazioni postume della guerra delle *Germanías*). Mancano infine completamente le note di carattere linguistico, che aiuterebbero ad apprezzare meglio lo spirito di Francesillo, già abbastanza inafferrabile al lettore attuale.

Il contributo più importante di D.P. de A.A. è sicuramente quello di aver messo a disposizione del gran pubblico e degli studiosi un'accurata edizione di uno dei manoscritti della *Crónica*, corredata di un'esauriente documentazione sui personaggi citati nel testo; il suo lavoro costituisce un ottimo strumento per ulteriori approfondimenti sul primo *jestbook* della letteratura spagnola e su uno dei più precoci e migliori esempi di *jestbooks* della letteratura europea.

Maria Giovanna Chiesa

Kurt und Roswita Reichenberger, *Manual Bibliografico Calderoniano*, I, Kassel, Verlag Thiele & Schwarz, 1979, pp. 832.

Il primo volume di questa monumentale bibliografia, progettata in tre parti, è dedicato a "Los textos de Calderón y su transmisión". Esso comprende il censimento delle commedie, degli "autos sacramentales", delle "obras cortas", delle poesie sciolte e dei testi in prosa; sono 830 pagine *in folio* per più di 3350 voci. Si inizia con le "Ediciones completas", intendendo per tali quelle in collezione, principiano dalle *Partes* di Calderón: delle *Primera-Quinta Parte* si fornisce una utilissima tabella delle presenze; e lo stesso si fa per le edizioni Vera Tassis, di cui anche si considerano e si rassegnano le spurie — veri e propri conglomerati di *sueeltas* — facendo così ordine in questa intricata questione. Poi si danno rapidi cenni delle commedie presenti nelle *Diferentes Autores*, nelle *Nuevas Escogidas*, nelle raccolte Apontes e Huerta, per arrivare alle stampe più moderne.

Segue una rassegna analitica delle commedie: per ognuna si elencano i ms, si rimanda alle edizioni in collezione, poi si danno le *sueeltas* e le traduzioni nelle varie lingue, né mancano puntuali rimandi alla letteratura critica. "Obras con menos de tres jornadas, como por ejemplo *El laurel de Apolo*, *El golfo de las sirenas*, y *La púrpura de la rosa* se incluyen en el capítulo 3.2 dedicado a las obras cortas. Respecto a ciertas comedias existen dudas de si son o no de Calderón, por ejemplo en el caso de *Las cadenas del demonio* o *Céfalo y Pocris*. En tales casos, cuando son atribuidas al autor por Vera Tassis, Apontes, Keil y Hartzenbusch, quedan incluidas también aquí en el capítulo 1. Comedias asignadas con seguridad o con gran probabilidad falsamente a Calderón, se mencionan en el capítulo 8: Comedias supuestas. Comedias escritas por Calderón, pero cuyo texto no se conserva, se insertan en el capítulo 7: Obras perdidas" (p. 15). Lo stesso criterio, dalle edizioni in collezione alle *sueeltas*, si ripete per gli *autos* e le opere brevi. Un insieme organico che non può che ispirare ammirazione e rispetto.

E di fronte non ai molti, ma ai moltissimi meriti di questa bibliografia, all'infinita pazienza che presuppone, alla massa dei materiali che forse solo chi si sia dedicato ad analoghe operazioni — come chi scrive — è pienamente in grado di apprezzare, può suonare inelegante, più che ingeneroso, muovere appunti e riserve.

Ci sarà bisogno di dire che le note che seguono non vogliono suonare in alcun modo a demerito? Se mai si interpretino come un colloquio tra amici, affetti dalla stessa inguaribile malattia di cacciare e collezionare esemplari e stampe. Se poi esso assume l'aspetto pubblico della recensione è solo obbedendo alla considerazione che un'opera si dimostrerà stimolante quanto più potrà promuovere un discorso sul metodo; quale occasione migliore di questa, dunque, per riflettere sul senso, il fine, i criteri, di ogni raccolta bibliografica sul teatro del Siglo de Oro?

Si assuma allora come assolutamente pacifica la sua utilità; di più la sua urgenza e necessità; e qui venga l'auspicio a dedicarsi con rinnovato fervore alla bisogna. Autori di spicco e di prim'ordine mancano non solo di un adeguato censimento, ma perfino di un primo avvio: si dovrebbe — io credo — pianificare seriamente da parte di qualche autorevole istituzione spagnola una serie di bibliografie da affidare a studiosi di rilievo ed esperti in questo labirintico campo. Lasciando da parte il

temibile Lope, ecco Tirso, Vélez de Guevara, Moreto, Rojas Zorrilla: le loro opere aspettano una prima rassegna, una *collatio* degli esemplari, ed una esauriente descrizione di prima mano.

Ma ecco per gradi la serie di difficoltà in cui si imbatte il volenteroso, e che possono essere esemplificate dal lavoro dei Reichenberger (ed, oimé, dalla mia *Bibliografía di Montalbán*, Pisa 1976, cui farò volta a volta riferimento).

1. Si rifletta innanzi tutto sull'impossibilità di esaurire il materiale. Scacco ancor più penoso per chi, come me, si sia dedicato alla bibliografia in un momento di crisi critica, quando il moltiplicarsi degli strumenti e delle chiavi di lettura rendeva estremamente labile e rischioso l'operare sul testo: ecco qui, mi dissi, i documenti in tutta la loro tangibilità, non resta che darne contezza per arrivare a risultati incontrovertibili. Ora, chi avesse la pazienza di confrontare il *Manual* dei Reichenberger con la bibliografia di Montalbán alle voci coincidenti (citerò ad esempio *Como padre y como rey*, *El príncipe de los montes*, *Obrar bien que Dios es Dios*, *Polifemo y Circe*, *El privilegio de las mujeres*, *La lavandera de Nápoles*, *Los empeños que se ofrecen*) troverebbe che ben pochi esemplari appaiono in entrambi: il più delle volte quelli compresi nel mio catalogo mancano in quello dei miei amici e viceversa. Ora io potrei qui stilare questo elenco di assenze, come con infinita pazienza hanno fatto i Reichenberger recensendo il mio lavoro (in "*Romanische Forschungen*", di prossima apparizione), aiutandomi in tal maniera ad arricchire l'*addendum* a Montalbán, che sta per uscire; ma da questo repertorio mi astengo, per non tediare me stessa con la trascrizione di decine e decine di schede, ancor prima che il mio pur benevolo lettore.

Noterò qui solo un fatto curioso: i Reichenberger hanno evidentemente raccolto i loro materiali soprattutto sulla base di cataloghi a stampa, magari trascurando alcuni fondi — pur ricchissimi — la cui ricognizione però non sia mai stata resa di dominio pubblico. Si spiega così che siano presenti le stampe disseminate in recondite università americane, e magari assenti quelle di Parigi o Madrid: per la edizione degli *Empeños de un acaso* che nella mia *Bibliografía* catalogavo come s. e che nel *Manual* dei Reichenberger è la n. 912, manca ad esempio l'esemplare della Municipal 108-6; ma son ben presenti quelli della Wayne State University, Oberlin College Library, Yale University Library, University of North Carolina Library. O ancora al n. 2966, corrispondente alla raccolta *Comedias escogidas de diferentes libros*, Bruselas, M. Texera Tartaz, 1704, mancano gli esemplari della Nazionale di Parigi Yg. 359, dell'Istituto del Teatro di Barcelona, ecc. Chi non sia informato del criterio che ha presieduto alla raccolta dei materiali ha l'impressione di un'Europa ben più depauperata di quanto non sia in realtà del suo patrimonio librario.

2. Il che ci introduce al secondo punto delle nostre riflessioni: niente distingue i materiali che i Reichenberger hanno direttamente maneggiato da quelli di cui hanno avuto notizia mediata. Non avrò bisogno di spendere molte parole per sottolineare quanto utile sia — in taluni casi addirittura indispensabile — distinguere i dati certi dalla letteratura critica, a volte attendibile a volte più o meno fantasiosa. Dire: ecco, questo testo l'ho visto, ha queste caratteristiche e questo conte-

nuto, come si vede è o non è una raccolta autorizzata, questa è la sua attendibilità (e magari: questo è il suo stato di conservazione, la sua legatura, ecc.; ma ammetto che si tratta di un grado di perversione particolarmente avanzato sulla strada della morbosa attrazione esercitata dall'oggetto-libro). Solo così si fanno passi avanti nella conoscenza della circolazione dei testi, si predispongono il terreno a qualsiasi operazione ecdotica, insomma si passa dalla raccolta dei materiali al loro vaglio critico.

La schedatura di prima mano avrebbe forse impedito certi errori; e si sa che gli errori sono inevitabili, tanto che non varrebbe la pena di perder tempo ad indicarli; ma uno lo voglio segnalare come particolarmente fuorviante; ed un secondo perché fastidioso. A p. 166 (n. 560) si dice che *Casa con dos puertas* "de Juan Pérez de Montalbán" appare nella *Parte XXIX de Diferentes Autores*, per la quale si rimanda alla descrizione che io stessa fornii a suo tempo (in *Appunti sulla collezione "Diferentes Autores"*, Miscellanea di Studi ispanici, Pisa 1969-1970, pp. 37-39). Invece qui e dopo nella *Bibliografía de Montalbán*, pp. 131-133, la commedia risulta attribuita regolarmente a Calderón. L'errore fastidioso è l'alterazione del cognome di Francisco José Orellana in Oxellana, a p. 53, n. 21; poi ripetuto spietatamente per tutte le sedici commedie contenute nell'edizione Manero, curata come si sa da questo narratore dei primi dell'Ottocento.

3. Collegato con il problema del censimento diretto è quello della descrizione delle stampe, in specie delle *sueftas* e massime delle s.l.s.a. Problema centrale, e su cui molto ebbi a riflettere al momento di organizzare i materiali di Montalbán. Tralascero il problema delle collezioni, che credo però dovrebbero anch'esse godere di una radiografia minuziosa che ne identifichi specie e tirature; mi fermerò invece sulle sciolte. Il fine della loro descrizione sarà l'individuazione delle varie edizioni; e se mi si concede una impudicissima auto-citazione "la trascrizione puntuale del titolo, con le sue differenze grafiche, l'elenco dei personaggi, dei primi e degli ultimi versi, la menzione del numero dei fogli con la indicazione della eventuale numerazione e delle segnature mi sembra l'unico mezzo atto, nella quasi totalità dei casi, a dare ragione delle differenze tra le varie tirature". Altri hanno proposto criteri diversi: del mio ad esempio il Dixon non è soddisfatto (si veda la sua recensione in BHS, LVI, 1979, p. 67), e preferisce quello anglosassone, istituito da Wilson ed applicato da A.J. Bainton al *corpus di sueftas* di Cambridge (*Comedias sueftas in Cambridge University Library: a descriptive Catalogue*, Cambridge 1977); sistema tanto formalizzato da apparirmi antieconomico, come ho avuto modo di dire (nella Introduzione alla mia bibliografia di Felipe Godínez). Comunque sia, e nonostante le dichiarazioni sensatissime di p. 74 ("Para lograr una catalogación definitiva de todas las *sueftas* de Calderón se hace necesaria una descripción de cada una de las ediciones, que tenga en cuenta no sólo el título, sino también el índice de personajes que aparecen tras él, el título corriente a la cabeza de cada una de las páginas, las firmas tipográficas, los reclamos, la paginación, la colación, el colofón y no en última instancia las peculiaridades de la disposición del texto impreso de todas las comedias"), le indicazioni dei Reichenberger sono il più delle volte veramente troppo sommarie, tanto che è impossibile da esse desumere se le stampe censite coincidano o meno con altre. Faccio un

esempio: del *Monstruo de la Fortuna* esistono almeno due s.l.s.a., precedute dal n. 14, che ho distinto con b) e c); i Reichenberger invece considerano le due specie come un'unica tiratura (n. 1464) e per di più riuniscono ad essa una presenza di Parma, che mi risulta invece esemplare della Madrid, A. Sanz, 1741 (io la distinguevo con i; è assente nei Reichenberger). E così via.

Troppo spesso, d'altronde, la consultazione del Catalogo Reichenberger è inagevole; mi limiterò a notare che le *relaciones* vengono mescolate alle stampe di intere commedie, per perseguire una ipotetica e dubbia linea cronologica. E visto che sto parlando di *relaciones* avvertirò come i Reichenberger ignorino le notizie fornite da J.E. Gillet, *A neglected chapter in the history of the Spanish Romance*, in *RHi*, LVI, 1922, pp. 434-457; ed il ben più corposo F. Aguilar Piñal, *Romancero popular del siglo XVIII*, in "Cuadernos bibliográficos", XXVII, Madrid 1972; cosicché la recensione risulta particolarmente lacunosa. Di queste interessanti stampe parziali mi son provata a fornire un catalogo, presentato al Convegno calderoniano dell'Aquila, nei cui Atti verrà stampato.

4. Sempre più andiamo entrando nel terreno minato che dal documento va alla sua assunzione critica. Nell'epilogo i due autori sottolineano il loro desiderio di attenersi ai "fatti"; purtroppo ogni raccolta di materiali, nella sua illusoria oggettività, implica invece un margine di scelte, e quindi di rischio: il che è infine l'aspetto più stimolante dell'operazione dell'uomo, che altrimenti potrebbe affidare tranquillamente il compito ad un calcolatore elettronico. Farò anche qui un solo esempio, scelto da un campo che ho particolarmente battuto: *Los empeños de un acaso*, I. Reichenberger, pp. 242-243, danno come traduzione francese della commedia *Ne pas croire ce q'on voit*, di E. Boursault, Paris, C. Barbin, 1670; dicono inoltre traduzione inglese *Deceptio Visus: or seeing and believing are two things*, London, John Starkey, 1671. Ora io non credo davvero che queste due stampe corrispondano a traduzioni della commedia, ma ad adattamenti, a prestar fede all'indicazione completa del titolo dell'opera di Boursault, che la dice "histoire espagnole"; ancora più tenui i legami dell'opera inglese, che risulta essere "A pleasant Spanish History [by E. Boursault] faithfully translated". In tutti e due i casi poi ci troviamo di fronte a libretti di 314 pp. (nel caso della stampa francese) o di 232 (stampa inglese), il che conviene poco ad un'opera teatrale. Arrangiamenti del genere, implicanti il passaggio da commedia a racconto, si verificano molto spesso (ricorderò la "traduzione" francese del *Para todos*); ma per essere sicuri della cosa bisognerebbe esaminare direttamente i testi, il che io non ho fatto. Di lumi sulle traduzioni inglesi potrà essere magari largo lo studio annunciato da Giuseppe Castorina nel Convegno calderoniano de l'Aquila.

Sono invece certa di un'altra inesattezza del catalogo Reichenberger: qui si cita come traduzione italiana della commedia una proposta di P.D. Biancolelli, detto Dominique, *L'impegno del caso*; e come traduzione francese uno scenario conservato a Parigi: Biblioteca Nazionale [Res. 625(1) (2)] e Bibliothèque de l'Opéra [Res. 625]. Innanzi tutto la collocazione dell'esemplare ms. della Nazionale di Parigi è 9328; e poi le due "traduzioni" coincidono; e per di più non di traduzioni si tratta, ma di un canovaccio derivato dalla commedia (o dalla versione francese di Th. Corneille) ed utilizzato dal Biancolelli con la sua compagnia: tutte notizie

che si desumono da S. Spada, *Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser*, Textes, documents, introduction, notes, Napoli 1969, pp. 137-139.

Quindi, sicuramente in quest'ultimo caso, e presumibilmente in quello Bour-sault sopra visto, siamo nell'ambito della "fortuna" dell'opera più che in quello delle sue dirette filiazioni. Tutto l'itinerario delle traduzioni o delle rielaborazioni andrebbe ripercorso in quest'ottica e con grandissima prudenza.

5. E quanta più prudenza per i problemi di attribuzione; che esigeranno però anche drastiche prese di posizione, con la distinzione previa delle commedie mai messe in predicato da quelle dubbie o almeno talora contestate. Qui purtroppo la prudenza degli estensori è stata veramente eccessiva. Essi non opinano mai, si limitano a ripetere la catena delle attribuzioni, spesso chiaramente sbagliate, come nel caso de *Los empeños que se ofrecen/Los empeños de un acaso*. Mi son da tempo impegnata, non so se a torto o a ragione, a sostenere che la commedia è di Montalbán, e nel Convegno calderoniano di Madrid sembra che abbia convinto i presenti, tra cui i miei amici Reichenberger; quindi non tornerò sul tema. Ma voglio sottolineare il caso del *Privilegio de las mujeres*, che i Reichenberger, p. 428 mettono tra quelle sicure di Calderón, sia pure in collaborazione con Montalbán e Coello. Io credo che alla base di questa attribuzione ci sia un errore di Cotarelo; in nessuna delle stampe antiche la commedia è detta di tre autori, e sia nella *Parte 30 de Diferentes autores*, sia in una *suelta* s.l.s.a della Mazarine (che i Reichenberger non registrano, mentre considerano *suelta* una stampa di Boston, invece *desglosada* dalla *Parte 30*) essa è ascritta al solo Montalbán. Comunque alla commedia dedicai un lungo articolo nella Bibliografia di Montalbán, caldeggiando la paternità del discepolo di Lope, e ad esso rimando.

In questo ed in mille altri casi ci sarà di che confrontare opinioni e dati; i Reichenberger stanno comunque allestendo il II ed il III volume, con arricchimenti critici e bibliografici che da quel che mi scrivono mi paiono indubbi. Essi hanno spinto la loro disponibilità fino ad inviarmi un campionario di bozze del terzo volume, che comprende anche la rassegna diretta di una serie di fondi tedeschi e nordamericani, in grado di placare taluni miei appetiti bibliografici (ma rimarrà forse il problema del censimento sincronico dei materiali). Non resta dunque che rallegrarsi del già fatto e beneaugurare per il futuro.

Maria Grazia Profeti

P. Calderón de la Barca, *Il medico del proprio onore; Il pittore del proprio disonore*, Traduzione di A. Gasparetti, a cura di C. Acutis, Torino, Einaudi, 1981, pp. 167.

La traduzione dei due drammi di onore di Calderón costituisce il n. 246 della Collezione di teatro Einaudi. 246 numeri in cui la Spagna è rappresentata con 11 presenze (in tre casi si tratta di Lorca!); e mentre Shakespeare figura con 18 opere, Tirso non è stato ritenuto degno di entrarvi a far parte, e nemmeno la "fenice



degli ingegni", il "mostro della natura", Lope de Vega Carpio; più fortunato, Calderón è alla sua seconda apparizione (dopo l'inevitabile *La Vida es sueño*, con gli stessi traduttore e curatore della proposta odierna; e si può al riguardo vedere la recensione stilata da Giuseppe Grilli, *Il barocco colpisce ancora*, in "Belfagor", XXVI, 1981, pp. 347-356). Ci sarebbe insomma di che speculare — e succosamente — sull'episodicità dei contatti tra industria culturale italiana e letteratura spagnola (mi limiterò a notare che le altre presenze sono 2 numeri dedicati a Aub, 2 a Valle Inclán, uno a Alberti ed uno a...Casona!); ma il discorso non è nuovo ed oltretutto per l'ispanista è decisamente sconcertante.

La versione è stata curata per il *Pintor de su deshonra* dal Gasparetti, che ha tradotto anche il *Médico de su honra* fino alle due ultime scene del secondo atto; da qui interviene Acutis a completare la commedia; traduzione libera, in prosa, ma sicura e a volte molto efficace. Una nota a p. XXVI dice che fonte delle due commedie è l'edizione BAE, confrontata poi con la presentazione dei *Dramas de honor* curata da A. Valbuena Briones per i Clásicos Castellanos; e naturalmente niente di male nella scelta di testi accessibili, anche se delle due opere non mancano buone proposte critiche: per il *Médico de su honra* ricorderò quella di A.C. Jones, Oxford, At the Clarendon Press, 1961, che integra il testo offerto dalla *Segunda Parte de Calderón*, 1637, con lezioni della stampa del 1641; ed anche per il *Pintor de su deshonra* sarebbe stata raccomandabile la consultazione di qualche presentazione più recente, magari non propriamente critica, come il testo fornito da M. Ruiz Lagos per "Aula Magna", Alcalá 1969.

Bisognerà poi segnalare che Acutis ripete, fidandosi, confuse indicazioni fornite dal Valbuena Briones: lo studioso spagnolo dice di trarre il testo del *Médico* da una *Parte novena de comedias nuevas*, 1650; ma basta buttare un'occhiata al *Manual bibliográfico calderoniano* di Kurt e Roswita Reichenberger, Kassel 1979, per rendersi conto che mentre si danno ben due ms. della commedia essa non figura in nessuna Parte IX; e perfino al vetusto C. de la Barrera, *Catálogo... del teatro antiguo español*, Madrid 1860, risulta che una *Parte novena de comedias nuevas (escogidas?)* di questo anno proprio non esiste, e che nella parte incriminata, del 1657, la commedia non c'è. Tentare di risolvere il *busillis*? Valbuena Briones fornisce per fortuna la collocazione con cui la fantomatica parte figurerebbe al British Museum; ed anche se essa appare a prima vista inesatta (1027-H9), chi abbia una qualche dimestichezza con i fondi spagnoli di quella biblioteca può tentare di tradurla in un plausibile 1072.h.9. Con una appassionante ricerca che ha assunto talora i toni del romanzo giallo ho potuto poi appurare: a) che la segnatura del volume è passata attualmente a C.108.bbb.20; e con essa la commedia figura nel *Manual* dei Reichenberger; b) che la raccolta non è certo una parte autorizzata, ma un volgare conglomerato di *sueltas*.

Non è l'unico granchio in fatto di raccolte preso dal Valbuena Briones, che dice il volume del British Museum 11725.d.10 esemplare della *Parte Cuarenta y dos de Comedias*, 1650 (si presumerebbe trattarsi della *Diferentes autores*). Ora il British Museum non possiede questa parte, e la collocazione corrisponde invece a una collezione spuria, e la stampa qui contenuta è anch'essa una mera *suelta*, e come tale correttamente catalogata dai Reichenberger. Per concludere degnamente: anche il tomo XXIII de *Comedias de varios autores* della Nacional di Madrid, T-14840,

è un falso volume collettizio, ed una volta di più la commedia qui contenuta è una *suelta*. Il fruitore del testo Valbuena Briones ha di che domandarsi con quale criterio egli abbia privilegiato queste tre ben poco attendibili stampe contro la dozzina circa che se ne conoscono, e contro i due ms.; la scarsa affidabilità delle sue operazioni ecdotiche risulta comunque evidente.

Che desumere da questo sfoggio di erudizione? Forse nient'altro che l'auspicio utopico che le rare occasioni divulgative che si presentano all'ispanista italiano possano e debbano giovare di tutti gli strumenti filologici disponibili. Mi fermerò per esempio a notare che l'irritante divisione in scene poteva essere risparmiata al lettore, quale malvezzo editoriale del secolo scorso, senza alcun riscontro nei testi manoscritti o a stampa del sec. XVII; ma si tratta di minuzie: osservazioni del genere denunciano i tics dei recensori più di quanto non suonino a danno dei recensiti.

E molto di bene ci sarebbe da dire sulla pulitissima presentazione di Acutis: l'informazione per quanto accessibile non è mai impropria e l'eleganza della proposta non va a detrimento della precisione delle chiavi di lettura. Quindi non suonerà disistima se formulerò alcune precisazioni e riserve; anzi sarà da assumere quale titolo di merito se un lavoro dedicato a non specialisti abbia stimolato una riflessione in qualche misura teorica. Il fatto è che il problema dell'onore è questione quanto mai spinosa nel teatro del Siglo de Oro, oggetto di tante indagini quanto di fraintendimenti. Per rendersi conto dell'ampiezza della bibliografia relativa basta dare un'occhiata al capitolo 2° dello studio di E. Forastieri Braschi, *Aproximación estructural al teatro di Lope de Vega*, Madrid, Hispanova, 1976. Acutis molto opportunamente fa giustizia sommaria di tanti interventi, e si limita a citare J.M. Lotman, *Semiotica dei concetti di 'vergogna' e 'paura'*, in *Tipologia della cultura*, Milano 1975; e R. Menéndez Pidal, *Del honor en el teatro español*, in *De Cervantes a Lope de Vega*, Madrid 1964; ma forse qualche altro titolo dei molti avrebbe ben meritato un cenno ed una utilizzazione.

Ma vediamo le argomentazioni di Acutis. "L'onore... in quanto valore culturale — e non naturale —, è proprio di un circolo sociale che trova un'identità opponendo la propria condotta a quella di altri gruppi... La condotta del nobile, che ha interiorizzato le regole cui si conforma... si definisce in quanto si oppone a quella di villani e borghesi, presso i quali gli impulsi naturali sono tenuti a freno soltanto dall'esistenza di leggi esterne ed oggettive. La presenza nel corpus drammatico del Secolo d'Oro di drammi sull'onore contadino, sottolineando ammirativamente l'eccezionalità dei casi, conferma la distinzione... Nella collettività che si regge con il codice d'onore, le donne occupano una posizione difficile. La loro esistenza è condotta all'insegna di un costante sforzo di acculturazione, di appropriazione passiva dei valori maschili. Ma dallo spazio maschile sono respinte, e confinate in una zona che sta fra la cultura e la natura. Le si sospetta d'incapacità di reprimere a fondo le proprie pulsioni naturali... Il comportamento di queste potenziali nemiche della cultura è dunque regolato da due serie di limitazioni: l'acquisito codice d'onore le inibisce dall'interno; dall'esterno le controlla la paura" (pp. XVIII-IX).

Ora io sottolineerò innanzi tutto la necessità di adeguare l'analisi di Lotman alla cultura spagnola, dove, si dà il caso, il villano appare quale perfetto deposita-

rio dell'onore. Non solo l'intero villaggio di *Fuente Ovejuna*, ma i tanti Peribáñez, gli *alcaldes* de Zalamea, i protagonisti, maschili e femminili, del *Mejor alcalde el rey* sono là a rendere testimonianza; e passando ad altri autori ecco per Vélez le donne esemplari della *Serrana de la Vera* o la *Luna de la sierra*, quest'ultima insieme al suo esemplare innamorato; e via e via. Se si facesse una stima quantitativa tra casi d'onore onorevolmente risolti da appartenenti alla nobiltà o appartenenti all'*aldea* non so davvero chi avrebbe la palma.

Il che non manca di essere significativo, e ci permette di formulare una seconda osservazione: il problema dell'onore connesso con la fragilità femminile in Spagna *sta per* qualcosa d'altro e di diverso, come aveva da tempo notato Americo Castro. "El drama atroz surgía cuando un español se daba cuenta de que no era tenido por cristiano viejo, es decir, por miembro de la casta dominante... Pero este drama sordo y oprimente no fue llevado a la escena, no era posible hacerlo... No era pensable... sacar a la escena un personaje que, retorcido de dolor, se lamentara de ser privado de un beneficio eclesiástico, de un cargo de gobierno o del respeto de sus convecinos porque se abuelo o retatarabuelo habían sido judíos o moros" (*De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1972<sup>3</sup>, pp. 23-25). La "paura di essere disonorati" si sposta dal motivo concreto ed angoscioso ad un altro meno "sconvolgente"; si tratta di un meccanismo simile a quello del sogno: la censura viene superata attraverso la creazione del simbolo.

Vorrei ora ricordare la definizione di simbolo come luogo dove una presenza (l'oggetto sensibile) ed un'assenza (cioè un contenuto concettuale non esplicitamente espresso) si pongono in contatto analogico; dove un significante ed un significato stabiliscono una relazione non arbitraria, un rapporto di continuità simile a quello della sinecdoque. Il significante del simbolo "onore" sarà allora l'errore da parte della donna, con la conseguente perdita di credibilità sociale, laddove il significato sarà lo statuto della *limpieza de sangre*, per cui scoperto un antepassato ebreo si rischiavano benefici e prebende, *honor*, insomma.

Quindi non generico segno, ma segno dotato di uno statuto particolare (il simbolo è ad esempio *convenzionale*, come istituisce Peirce), l'onore nel teatro barocco non appartiene tanto ad un codice culturale, bensì a un livello meta-culturale. E a questo punto, prendendo a prestito la distinzione di Cesare Segre, non di rimandi semiotici si sarebbe sentito il bisogno, quanto di operazioni semantiche, che passassero cioè dall'universo del segno a quello del senso. Su questa linea si è mossa, finemente a parer mio, Giulia Poggi nel suo intervento sul *Médico de su honra* al Convegno calderoniano de l'Aquila.

Maria Grazia Profeti

Calderón y Nördlingen. *El auto El primer blasón del Austria de don Pedro Calderón de la Barca*. Estudio y edición de Enrique Rull y José Carlos de Torres, Madrid, C.S.I.C. (*Clásicos hispánicos*), 1981, pp. VIII-204.

All'inizio della *Verdadera Quinta parte de Comedias*, Madrid, 1682, Juan de Vera Tassis pubblicò una lista degli *autos* di Calderón, che comincia con *El primer blasón del Austria*. Poiché tale titolo non risulta dalla lista degli *autos* inviata dallo stesso Calderón al duca di Veragua e nessuno aveva notizie d'un manoscritto di tale *auto*, si poté pensare a un errore di Vera Tassis. Questa come molte altre volte Vera Tassis aveva ragione. Rull e De Torres, noti per i loro studi sui manoscritti degli *autos* calderoniani, hanno trovato *El primer blasón del Austria*. Si tratta di un *auto* molto a suo modo, già nelle proporzioni: 815 versi invece dei soliti 1500 circa. E si tratta di un *auto* senza allegorie, benché vi appaiano all'inizio e alla fine San Michele e la Chiesa. Vi si evoca la vittoriosa battaglia di Nördlingen, 5-6 settembre 1634, utilizzando dati che si trovano anche nel libro *Viaje, suceso y guerra del Infante-Cardenal D. Fernando de Austria* di Diego de Aedo y Gallart, la cui prima edizione apparve ad Anversa nel 1635. Direi quindi che, se si suppone che Calderón conobbe l'opera di Aedo, l'*auto* è databile 1635 o dopo, non, come concludono Rull e Torres, "en torno al 1634 o 1635". Non pare molto verosimile che la celebrazione della battaglia sia molto posteriore ad essa, sicché possiamo fissare la redazione con quasi certezza nel 1635, anno notoriamente intensissimo della vita di Calderón. Dal momento che la dichiarazione di guerra alla Spagna da parte del cardinale Richelieu è del maggio 1635 e non pare verosimile che, se Calderón ne fosse stato a conoscenza al momento di redigere l'*auto*, non vi avrebbe fatto allusione, potremmo precisare che l'opera è della prima metà del 1635. Che sia stata scritta per una rappresentazione e festa da celebrare a Toledo è ragionevole congettura di Rull e Torres: infatti nell'opera si esalta Toledo, di cui il cardinale-infante era arcivescovo. I curatori non hanno trovato a Toledo traccia di una simile festa, e potrebbe anche darsi che la festa fosse stata progettata ma non si sia realizzata, per il sopravvenire di altri fatti, appunto la guerra con la Francia, che respingevano Nördlingen nel lontano passato. Queste stesse circostanze possono spiegare che dell'*auto* Calderón sembrasse dimenticarsi. A distanza di molti anni quella gioia avrebbe dovuto essere vista da lui con amara ironia. Non credo che si possa pensare che Calderón fosse sordo alla lezione dei fatti.

Come *auto*, abbiamo detto, *El primer blasón del Austria* è del tutto singolare. Se prescindiamo dagli interventi iniziali e finali di San Michele e della Chiesa, potrebbe trattarsi benissimo di alcune scene di commedia, con intervento bensì di personaggi storici (i due Fernandi: l'altro era Ferdinando re d'Ungheria, il futuro imperatore Ferdinando III; generali di parte cattolica e di parte protestante), ma anche di un messaggero e di un *gracioso*. La vittoria nacque dall'incontro quasi occasionale dei due cognati (Ferdinando re d'Ungheria aveva sposato Maria, sorella di Filippo IV e quindi del cardinale-infante), e fu una vittoria spagnola in modo molto limitato, poiché l'esercito del cardinale infante era composto, come dice nell'*auto* Calderón, in piena coerenza coi dati di Aedo, da "tres tercios de Lombar-

día/y quatro napolitanos/dos de españoles lozanos/de briosa infantería”, due reggimenti di Borgogna (la Franca Contea era possedimento degli Asburgo di Spagna) e due di Germania. Calderón fa parlare il comandante nemico, “Beymar”, cioè il duca di Sassonia—Weimar, in modo da spiegare la sua sconfitta. Al messaggero che gli annuncia che il cardinale-infante si è congiunto al re di Ungheria egli risponde chiedendosi se il giovane fratello di Filippo IV (aveva venticinque anni) fosse più di un “polluelo tierno/que aora del nido sale”. La sottovalutazione del nemico è causa di sconfitte, pensa Calderón. Un generale protestante, a Weimar che chiede quanti uomini possa avere Fernando, risponde: “Cuatro o cinco mil descalzos,/ que ni la milicia saben”. Forse questa motivazione della sconfitta nacque nella mente di Calderón leggendo in Aedo che lo stesso re d’Ungheria e i suoi furono lietamente sorpresi quando si incontrarono con l’esercito del Cardinale-infante, “que nunca creían pasara de cinco o seis mil, y eran quince mil mozos bien tratados y alentados”: “nunca visto ni esperado socorro”. La stessa sorpresa, ma già sul campo di battaglia, ebbe il nemico.

Il volume, che comprende larghi estratti dell’opera di Aedo (il passo or ora citato si trova a p. 160), si conclude con una *Bibliografica consultada* a proposito del quale sembrano opportune due osservazioni: si elencano sotto la denominazione di “fuentes” scritti che hanno valore di fonti storiche e letteratura secondaria: sarebbe stato opportuno distinguere; sorprende che, in una bibliografia riguardante un *auto*, non si citino né Alexander Parker né Hans Flasche, e invece siano inclusi titoli la cui pertinenza è molto vaga.

Franco Meregalli

Barbara Louise Mujica, *Calderón’s Characters: an Existential Point of View*, Barcelona, Puvill, 1980, pp. 353.

Il titolo stesso del libro della Mujica, professoressa alla Georgetown University di Washington. D.C., mette ad esponente il riferimento all’esistenzialismo del secolo XX: sarà quindi opportuno affrontare subito questo aspetto dell’opera. Qualsiasi critica, se ne accorga o no, è un processo attualizzatore delle opere del passato; meglio quindi è rendersi conto di questo fatto, ed accettare l’attualizzazione come stimolo alla riflessione critica. Oltre tutto, è precisamente rendendosi conto che si può vigilare contro le distorsioni che un processo attualizzatore ingenuo può apportare all’immagine di tali opere. In effetti, la Mujica è pienamente consapevole che il suo modo contrastivo di fare della critica calderoniana, utilizzando come termine di confronto l’esistenzialismo contemporaneo, esige delle cautele. La differenza essenziale tra Calderón e l’esistenzialismo, essa rileva, è che per Calderón la soluzione teologica è fuori discussione. Egli non era certo solo in questo che la Mujica chiama fideismo. Il Dio tradizionale è ammesso senz’altro nel Seicento, lo nota anche la Mujica, come già da Montaigne e da Francisco Sánchez, da Keplero, da Leibniz, da Newton; e possiamo aggiungere Descartes. Per questo aspetto esiste opposizione anche tra Calderón e gli esistenzialisti cristiani, i quali

“consciously choose to believe *in spite of reason*” (p. 269): credendo essi assumono, appunto esistenzialisticamente, un rischio.

Per “esistenzialismo” la Mujica intende una tendenza molto ampia, risalente al secolo scorso; essa include nella lista anche pensatori che esplicitamente rifiutarono l’etichetta, come Heidegger, che pure è forse il più importante. Non rari sono i riferimenti a Unamuno; parecchi riguardano “the most current of the well known existentialist psychoanalysts, Rollo May” (13), ma il più presente è Sartre, come era da aspettarsi, sia per le sue capacità divulgatrici, sia per il fatto che egli è anche narratore e drammaturgo. Ciò che soprattutto avvicina a Sartre Calderón, e quindi ne prova, pensa la Mujica, la modernità, è la libertà esistenziale dei personaggi, l’angoscia con cui affrontano la deliberazione e il rischio ad essa inerente. “Like Sartre’s, Calderón’s characters are, in the face of choice, besieged by doubts” (11). Ognuno porta “the burden of his own freedom” (10).

Credo che Calderón non abbia bisogno di diplomi di modernità. La sua problematica è eterna, è appunto quella della responsabilità dell’uomo, della sua terribile libertà. Però è un fatto che il riferimento agli esistenzialisti può convincere qualche distratto dell’universalità del teatro calderoniano, al suo livello più alto, naturalmente. L’attualizzazione è giustificata e non deformante. Acutamente la Mujica cerca di spiegarsi la ragione delle analogie. Ha la cautela di rilevare che resta “in the realm of speculation” (310); ma non credo che si possa negare la sua osservazione che c’è un rapporto tra l’ascendenza romantica tedesca dell’esistenzialismo, attraverso per esempio Nietzsche, e tali analogie. Il romanticismo tedesco ha un forte coefficiente calderonista. (“The typical romantic hero, rebellious, impetuous, arrogant and defiant of fate, is to a great extent inspired by Calderonian characters such as Eusebio in *La devoción de la cruz*. The culmination of this ideal is perhaps Nietzsche’s superman”, 310).

La Mujica traduce questo esercizio contrastivo in parallelismi tra le opere calderoniane studiate ed opere in qualche modo esistenzialiste. Così accosta a *La Gran Cenobia* la novella sartriana *L’enfance d’un chef*; a *La vida es sueño* l’*Antigone* di Anouil e *Le diable et le bon Dieu*; a Don Lope de Almeida il Joseph K. di Kafka. Devo dire che tale esercizio mi lascia perplesso. Non vedo proprio l’affinità tra l’Aureliano calderoniano e il Lucien sartriano: quello vuole il suo ruolo, se lo inventa; questo è un erede, si adatta a un ruolo impostogli dal di fuori; Lucien è un ipocrita, Aureliano non ha l’ipocrisia tra i suoi difetti. Questa dimensione dell’attualizzazione operata dalla Mujica mi pare che si riveli nei risultati poco produttiva, anche se valeva la pena di essere tentata.

Un carattere generale positivo, e indicativo di ulteriori sviluppi, della ricerca della Mujica è il riferimento a pensatori che Calderón poté conoscere e addirittura è verosimile che abbia conosciuto, come Luis Vives e Francisco Suárez. In modo particolare il rapporto con quest’ultimo e in genere con la filosofia e teologia gesuitica dell’epoca deve essere tenuto in conto; la sua ignoranza può essere stata causa di profonde incomprensioni nei confronti di Calderón, incomprensioni le cui conseguenze si notano tuttora, particolarmente nell’ambiente spagnolo. Dati i noti rapporti di Calderón col collegio imperiale dei gesuiti di Madrid, qualsiasi critico dovrebbe essere interessato a un confronto tra le sue interpretazioni di Calderón e le posizioni di Suárez, soprattutto per quanto riguarda la concezione che del

potere politico si suppone, per lo più a orecchio, avesse Calderón, nel cui teatro così spesso è rappresentata qualche incarnazione del potere politico, e il cui teatro era così legato al potere politico. La Mujica cita non raramente le *Disputationes metaphysicae*, ma sarebbe il caso di approfondire il rapporto specialmente nella direzione di un confronto con le teorie politiche di Suárez, notoriamente limitative del potere del re ed affermative dell'origine popolare del potere. Chi detiene il potere esercita una funzione al servizio del popolo: questo almeno è chiaro in ambedue gli spagnoli, nel filosofo gesuita come nel drammaturgo di corte.

Di ciò è comunque consapevole la Mujica: lo dimostra particolarmente nell'analisi di due opere calderoniane, *La gran Cenobia* e *La vida es sueño*, ambedue pubblicate nel 1636, nella *Primera parte*.

La Mujica ha scelto sei opere di Calderón come specifico oggetto del suo interesse, nel senso che esamina le sei opere sistematicamente, dimostrando tuttavia una ampia conoscenza della rimanente produzione calderoniana, anche degli *autos*, cosa che le consente talora di illustrare Calderón con Calderón, ovvio e tuttavia non sempre realizzato esercizio. Le opere sono, oltre alle citate, *La dama duende*, *A secreto agravio secreta venganza*, *El mágico prodigioso*, *La estatua de Prometeo*. Viene detto rapidamente che le sei opere "are all of different genres and cover a considerable time space" (12), e praticamente è tutto, come giustificazione della scelta. In realtà, l'assegnazione ai "genres" è del tutto ereditata e convenzionale: *La gran Cenobia* è "a historical drama", *La dama duende* "a cloak and dagger comedy", *A secreto agravio* un "honor play", *La vida es sueño* un "philosophical play", *El mágico* "a religious drama", *La estatua de Prometeo* "a mythological drama". Probabilmente la scelta delle sei opere è cosa antica, in realtà anteriore alla fervida riflessione che fa la forza del libro. Si tratta di una scelta in base a classificazioni purtroppo radicatissime nella tradizione e non verificate nella loro consistenza. La distribuzione diacronica non rivela per nulla un interesse per l'eventuale svolgersi dei punti di vista e dei modi di esprimersi di Calderón, ed è una pura conseguenza della distribuzione per "generi". Di tutto il Calderón posteriore alla guerra di Catalogna risulta esaminato solo *La estatua de Prometeo*, e dal momento che si trattava di scegliere un dramma mitologico la data tardiva era un inevitabile corollario.

D'altra parte, la convenzionalità del criterio di scelta ha delle conseguenze felici, poichè induce l'autrice a occuparsi di opere meno notorie, come *La gran Cenobia*, o da non molto note, come *La estatua de Prometeo*.

Alla prima opera esaminata, *La gran Cenobia* (studiata per prima perché cronologicamente anteriore alle altre cinque opere scelte), viene dedicato il maggiore spazio, quasi il doppio dello spazio dedicato ad ognuna delle altre: fatto largamente significativo e largamente positivo, anche perché si tratta di un'opera che finora non ha richiamato una specifica attenzione. Benché abbia scelto l'opera come rappresentativa dei drammi storici calderoniani, la Mujica non si occupa di come e perché Calderón deformi la storia, ma questo come e questo perché possono essere interessanti anche ai fini della comprensione dell'opera.

Senza dubbio Aureliano è interpretato come un uomo assetato di potere e senza scrupoli anche perché era di origine oscura, non rappresentava la legittimità dinastica; Cenobia invece comanda in nome del marito. Ma quanto poco fosse

preoccupato della storia Calderón lo dimostra col terzo personaggio, Decio, che sarebbe stato il successore di Aureliano come imperatore. Decio è un personaggio inventato, e se esistette un imperatore Decio, questi fu anteriore ad Aureliano e persecutore dei cristiani, quindi non certo ispiratore del personaggio calderoniano, rappresentato come leale suddito di Aureliano e poi come responsabile sovrano. Aureliano è in Calderón, secondo la Mujica, l'uomo della frenetica volontà di potenza. Ha creato un sistema che la giustificerebbe come destino; si ritiene determinato da questo, rinuncia quindi alla sua libertà, che "lies in controlling the will rather than be controlled by it" (59). È, disse giustamente Valbuena Briones, una specie di Segismundo senza conversione; ed è un'anticipazione, aggrungerò, della figlia dell'aria. In opposizione ad Aureliano, Cenobia rappresenta il potere come responsabilità. Cenobia è responsabile perché si sa libera, non razionalizza la sua volontà di potenza ritenendola determinata dal destino, che in realtà è una fantasia creata dalla volontà, come invece succede in Aureliano. Cenobia rispetta l'altrui "sense of duty and self-respect" (48) e riconosce che il potere che esercita è una funzione responsabile a cui deve essere fedele. Decio a sua volta riconosce il potere esteriore della fortuna, non è schiavo delle immagini della sua volontà, ammira in Cenobia la bellezza, "attains beauty and fulfillment in the form of Cenobia's admiration" (68).

La lunga analisi de *La Gran Cenobia* segna una tappa nella critica calderoniana, dimostra la centralità della concezione del potere come responsabilità nel mondo calderoniano, e dimostra, se veramente l'opera è del 1625, quanto precoce fosse la riflessione di Calderón su questo tema, così centrale nell'opera di Suárez e così vicino alla esperienza diretta di Calderón.

Le altre opere analizzate in seguito dalla Mujica sono tra le più note di Calderón, ma l'autrice sa talora vederne aspetti che generalmente sfuggono, e sa individuare analogie di problematica etica ed epistemologica in opere di carattere diversissimo. Per esempio, i fratelli di Doña Angela, "la dama duende", e il *gracioso* Cosmo "do not reason, they rationalize" (129), strumentalizzano la ragione in funzione delle loro convinzioni acritiche, non sfiorate dal dubbio (ma il dubbio "can be the richest source of knowledge", 25, e può condurre alla salvezza, come avviene di Segismundo). Meno penetrante mi pare l'analisi di *A secreto agravio*, a proposito della quale può forse notarsi nella Mujica una non piena assimilazione della precedente critica, e direi particolarmente del concetto parkeriano della catena delle responsabilità come chiave interpretativa essenziale del teatro calderoniano. Benché si sia scritto tanto dei *dramas de celos*, mi pare che ancora restino da dire cose assai importanti. A proposito de *La vida es sueño*, ci si aspetta che poco di nuovo si possa trovare nella Mujica, la cui analisi viene dopo innumerevoli. Eppure le osservazioni che questa fa sul personaggio di Clotaldo sono suggestive. La chiave sartriana sembra qui funzionare: Clotaldo si definisce "persona que hace/ y persona que padece", "simple yet elegant self-definition", che riflette "the personal anguish of the free man", che "must choose one mode of action or another without the certainty that either is superior to its alternative" (221).

Non ci è qui possibile seguire nei particolari questa e le successive due analisi. Diremo che anche da esse risulta un Calderón formidabile creatore di caratte-



ri, tutti fondati sull'idea di libertà, che è responsabilità, anche se alcuni di essi (Aureliano per esempio) rinnegano la loro libertà considerandosi determinati. "None of Calderón's characters is predetermined by sociological factors, by sex, or otherwise" (p. 309). Determinati, si intende, non inclinati.

Non tutto convince nel libro della Mujica. Alcuni riferimenti a Freud, per esempio, mi paiono una concessione alla moda, e difatti non vengono sviluppati con quell'ardente vivacità di riflessione con cui si applicano i principi che l'autrice chiama di Sartre, e che a Sartre vengono da menti più incisive. Le ultime pagine, naturalmente inclini alla visione d'insieme, contengono alcune affermazioni audaci che sembrano da verificare: per esempio quelle che mettono Calderón di fronte a Corneille, a Racine e a Shakespeare (309). Ma occorre pure che a un determinato momento si esca allo scoperto, si accetti il rischio di affermazioni compromettenti ma stimolanti. Il rischio anche nella critica è inevitabile, e deve essere quindi affrontato, seppure con la riserva epistemologica ed etica del dubbio.

"As we read Calderón's plays, we cannot help but be struck by their modernity and their Universality", è la conclusione della Mujica. Il suo libro contribuisce a dimostrare questa affermazione, è un contributo importante alla critica calderoniana più viva.

Franco Meregalli

José María de Pereda, *Sotileza*, Edición, notas y apéndice de José Simón Cabarga, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1977, pp. 444; *Sotileza*, Edición, estudio y notas de Enrique Miralles, Madrid, Editorial Alhambra, 1977, pp. 384; *De tal palo, tal astilla*, Edición de Joaquín Casalduero, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979, pp. 323; *La puchera*, Edición de Laureano Bonet, Madrid, Editorial Castalia, 1980, pp. 535.

La crítica, en general, no ha sido objetivamente "crítica" frente a la producción literaria de José María Pereda: a los defensores incondicionales se contraponen, sin que haya apenas representantes de una valoración desapasionada y comedida, los delatores más inmoderados. Sobre todo en las últimas décadas, y como respuesta obligada al monopolio que sobre el ilustre montañés ejercía el nutrido grupo de críticos provenientes de las filas del nacionalcatolicismo, que lo consideraban como uno de los suyos. De ahí que incluso los autores de la discutida — e injustamente censurada — *Historia social de la Literatura española* (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala), dejándose llevar por una actitud política demasiado evidente, no hayan dudado en afirmar, cayendo así también en la trampa, que es autor de "una novelística de tendencia tan obvia como totalizadora, marcada indeleblemente con el sello de la intolerancia: Pereda no puede ser calificado, en rigor, de conservador, sino de reaccionario." (tomo II, 1979, p. 140).

Sin embargo, y a pesar de todos los defectos — especialmente en las novelas de tesis, donde la influencia del tema sobre la trama y el condicionamiento de los caracteres de los personajes quedan patentemente comprometidos —, Pereda es sin duda un novelista de indiscutible categoría, un maestro en el uso de los recursos técnicos, sobre todo de la descripción y del diálogo. Ciertamente es que sus ideas político-religiosas condicionan a ultranza su producción literaria, que su sentimentalismo costumbrista (el pasado es más auténtico y mejor que el presente) y su estética optan por una concepción idílica de la vida, que su patriarcalismo rústico hace que la realidad aparezca claramente falseada. Pero también es cierto que Pereda, una vez superada la época de las novelas de tesis, entra en un período de creación que lo coloca entre los mejores del género. De ahí que no nos sorprenda que en tres años se hayan publicado, con extensos prólogos, cuatro ediciones anotadas de algunas obras del autor montañés; es más: en 1977 se han hecho dos ediciones de *Sotileza*, una en Santander (en la colección de bolsillo de la Institución Cultural de Cantabria) y otra en Madrid (colección de clásicos de la Editorial Alhambra).

La edición preparada por la institución cántabra por José Simón Cabarga va precedida de un sabroso prólogo de Benito Madariaga. Ya el mero hecho de que el autor de las notas sea Simón Cabarga — el cronista honorario de la ciudad de Santander y, sin duda, el mejor especialista del tema — garantiza aportaciones de primera mano e informaciones de gran valía para la exégesis de *Sotileza*, la novela de Santander por antonomasia. El principal mérito de Simón Cabarga reside en el hecho de haber recopilado y evaluado el material existente en torno a la sociedad marinera del Santander de la segunda mitad del siglo XIX, la época en que, como esa sabido, se desarrolla la trama de la novela. Dicho material abarca desde el manuscrito hasta las noticias repartidas por la prensa local: el resultado son unas notas eruditas que facilitan al lector hodierno los detalles más recónditos de la puebla de los Santos Mártires y de las costumbres marineras que forman la base de la narración. Sin embargo — lo que no disminuye su valor —, las notas no tienen carácter estricto de crítica literaria, por lo que suponen un material muy provechoso para quienes quisieran acercarse con actitudes analíticas a la génesis y estructura de la novela. Veámos dos ejemplos, sacados a granel, para que el lector pueda hacerse una idea concreta de la índole de las anotaciones de Simón Cabarga.

Refiriéndose al episodio de los calzones que el padre Apolinar regala a Muergo (personaje clave en el triángulo amoroso *Sotileza-Andrés-Muergo*), monstruo de fealdad física y moral que obedece únicamente a *Sotileza*, apunta Simón Cabarga:

Constantino Villa — un santanderino que en su niñez ayudaba a misa, como monaguillo, al padre Apolinar —, nos entregó unas cuartillas con información de primera mano sobre algunos aspectos de la vida del “venturao” exclaustado, y en ellas aclaró que, acompañando al ex dominico, una mañana, desde el convento de las Adoratrices hacia su posada de la Concordia, al pasar por la calle de Cervantes vieron un pobre con los pantalones tan destrozados que no se sabía realmente lo que tales andrajos

habían sido; por entre los desgarrones se le veían las carnes. El fraile le llamó y, metiéndose en el portal que hoy tiene el número 7 de dicha calle, se quitó los calzones y se los entregó al mendigo (p. 26).

En la nota correspondiente a la galerna del Sábado de Gloria observa:

La luctuosa jornada del "Sábado de Gloria" (20 de abril de 1878) está ampliamente recogida en la muy documentada lección dictada por Ignacio Aguilera y Santiago en la apertura del curso del Ateneo santanderino de 1960-61, y editado por esta Sociedad. No sólo glosa el relato, detallado y preciso, de la galerna, sino la influencia que el trágico suceso tuvo en la literatura vernácula y en la pluma de algunos poetas y escritores españoles. Cita, al efecto, a José de Echegaray como autor de unas octavillas recogidas en el libro de Gregorio Estrada, de la *Biblioteca Enciclopédica popular ilustrada*; unas redondillas de Oloriz; los artículos y poesías de autores locales, como Estrañi, Alfredo del Río, Adolfo de la Fuente, Honorio Torcida (...), leídos en una velada literario-musical habida en el teatro de la calle del Arcillero a los veinte días de la tragedia (p. 419).

La edición consta, además, de un apéndice de vocablos pejinos, así como de las equivalencias lingüísticas de algunos apodos de los personajes, cuya explicación facilita considerablemente el acceso al texto a los lectores no familiarizados con las voces técnicas y locales. Se trata, en suma, de un trabajo sin pretensiones filológicas, pero con aportaciones de considerable interés para la interpretación de muchos de los pasajes oscuros de la novela.

La edición de *Sotileza* anotada por Enrique Mirallas va precedida de un estudio general compuesto de tres partes: una breve semblanza del escritor, algunos apuntes sobre la entera producción literaria de Pereda y un análisis de la novela propiamente dicha. En la sección del estudio introductorio acerca de la obra de Pereda (pp. 21-43), Miralles hace agudas observaciones sobre los escritos costumbristas, sobre el afán de tesis y sobre la superación de ambas etapas por el autor montañés. Sin embargo, no todas las afirmaciones de Miralles parecen completamente fundadas. Nos referimos, en especial, a la relacionada con la exposición de Pereda de la pobreza:

Y aquí conviene resaltar algo que no ha atraído la atención debida a muchos lectores de esta extensa producción perediana. Nos referimos a la exposición cruda y desgarrada (¿por qué no? de la pobreza, el dolor, las injusticias y demás amarguras, que son el pan de cada día de esos hombres primitivos. Como contraste, quienes explotan y edifican su bienestar sobre estas penurias. Pereda llegó a calar aquí el fondo de la realidad, como ya lo había hecho en algunos títulos anteriores (p. 38).

Cierto es que Pereda muestra de una forma "cruda y desgarrada" la pobreza, pero también es verdad que la exposición aparece claramente sometida a su ideología, por lo que la presentación resulta incompleta y adulterada en su conjunto: ni

los pobres ni el novelista parecen querer indagar las causas de su pobreza.

O la rotunda afirmación — que, sin embargo, no se apresura, a ilustrar con ejemplos — de que

Pereda tenía conciencia, como en *Sotileza*, de haberse propuesto como meta difícil de alcanzar un poema épico consagrado a ensalzar esta vez a los seres más anónimos, los que habitaban en las aldeas perdidas de las altas cumbres del paisaje montaños. (p. 41).

Creemos que ellos se debe más a su tendencia hacia un patriarcalismo rústico (o bucólico, depende de la época), a su concepto religioso — y católico — de la moral y de la virtud, que conlleva, en su literatura, a una actitud de sumisión y de resignación ante la pobreza. De ahí que en *Peñas arriba*, la obra que mejor plasma la concepción novelística del autor, la naturaleza pase a ser la verdadera protagonista, y que los personajes estén poco desarrollados. Por lo demás, Miralles ha realizado un trabajo pulcro y provechoso, indicando incluso en las notas las variantes entre la primera y la segunda edición de la novela.

La edición preparada por Joaquín Casaldueiro para Cátedra es la quinta de la serie "Novelistas del XIX", de la colección "Letras Hispánicas". Dicha serie, dirigida también por Casaldueiro, se ha propuesto ofrecer una visión panorámica de la narrativa española del siglo XIX y de sus autores más representativos, comprendiendo un total de doce títulos: *Clemencia* (de Fernán Caballero); *José* (de A. Palacio Valdés); *Genio y figura* (de Juan Valera); *El caballero encantado* (de B. Pérez Galdós); *De tal palo, tal astilla*; *Pequeñeces* (de L. Coloma); *Cleopatra Pérez* (de J. Ortega Munilla); *Pipá* (de L. Alas "Clarín"); *Dulce y sabrosa* (de J.O. Picón); *La Comendadora y otros cuentos* (de P.A. de Alarcón); *La Tribuna* (de E. Pardo Bazán) y *El doncel de don Enrique el Doliente* (de M.J. de Larra). Todas las ediciones de las obras mencionadas han sido preparadas por especialistas de renombre y van provistas del prólogo y de las notas correspondientes.

Casaldueiro también presenta en su prólogo las obligatorias secciones relativas a la "Vida" y a la "Obra" del autor (pp. 11-20), para pasar después a examinar brevemente su "Método de trabajo" y "Las novelas polémicas" (pp. 20-27). Es, sin embargo, en la última sección (pp. 27-39) donde el prologuista hace un examen de la novela propiamente dicha, basándose en general en la crítica existente, aunque aportando una serie de ideas nuevas. En su opinión, Pereda encuentra sus mejores momentos en las descripciones del pueblo en el que la tragedia se desarrolla. Según Casaldueiro, los "únicos personajes atractivos" de la novela son los dos médicos (el doctor Peñarrubia y su hijo Fernando) y el sacerdote del pueblo, quien "debe tener más paciencia para soportar a sus feligreses, estúpidos, egoístas, hipócritas, malvados, en fin, como diría él, disculpándolos, pecadores". (p. 30). Asimismo hace alusiones interesantes al referirse a la terrible pesadilla de la pequeña hermana de Águeda — tan magistralmente contada por el novelista —, que el prologuista considera uno de los mejores casos, en la novela española del siglo XIX, "de las ansiedades sexuales juntamente con las tensiones del medio producidas en el alma infantil, del *pavor nocturno*." (p. 35).

Por el contrario, las cincuenta notas a pie de página — cuyo fin es principalmente explicar ciertos vocablos y giros montañeses — deberían ser más generosas en la explicación y más abundantes en cuanto al número: muchas voces locales son de difícil comprensión para el lector “profano” (término usado por el propio Pereda en el apéndice de *Sotileza*) y otras muchas expresiones técnicas también hubiesen debido ser apostilladas en una nota breve. ¿Quién conoce, por ejemplo, el significado de *ronzuella*, *terrezo*, etc.? Además, la palabra castellana o la explicación propuesta para aclarar el vocablo montañés no siempre equivalen semánticamente al original; por ejemplo, *cellisca* equivaldría, según la nota 2 (p. 46), a “granizo”; *was de culebra* (nota 15, p. 109) se explica recurriendo a la paráfrasis “especie de panojas de grano verdusco, en sazón rojo, sirve de sahumero”; el significado de *serrano* sería “ignorante, tontaina, palurdo” (nota 27, p. 138). Ni que decir tiene que la explicación es o poco precisa o insuficiente. También se echa de menos en la “Bibliografía selecta” (p. 40) la referencia a alguno de los pocos libros existentes sobre el montañés en general (nos referimos, sobre todo, a los estudios de Ralph Penny: *El habla pasiega*, Londres 1970, y *Estudio estructural del habla de Tudanca*, Tübingen 1978). En este caso concreto, la sola referencia al poco exacto y anticuado diccionario de C.A. García Lomas no es suficiente.

Laureano Bonet es un “asiduo” de la obra perediana: además de su tesis doctoral (todavía inédita, presentada, en 1974), en la Universidad de Barcelona con el título de *El realismo en la novela de José María de Pereda. Historia de una frustración literaria*), ha preparado, que sepamos, el excelente prólogo y la lograda antología titulada *La leva y otros cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 1970.

La introducción biográfica y crítica de Bonet es de sumo interés. Como nos extenderíamos demasiado si entrásemos en detalles (dicha introducción consta de 57 páginas de letra apretada), nos vamos a limitar a afirmar que se trata de un ensayo completo, revelador, erudito, y que en la sección dedicada a *La puchera* (pp. 48-63) aporta una serie de reflexiones y de resultados nuevos y de interés. El lector que se acercase por primera vez a la obra de Pereda hallará, pues, un insuperable acceso mediante esta edición. Asimismo, la selección bibliográfica (pp. 66-72) que nos ofrece Bonet es de gran utilidad, puesto que la divide en los siguientes grupos: a) “Libros dedicados a Pereda”; b) “Estudios sobre Pereda en libros de conjunto”; c) “Prólogos”; d) “Discursos”; e) “Epistolarios”; f) “Artículos” y g) “Bibliografía selecta sobre *La puchera*”. Sigue a continuación una “Nota previa” (pp. 73-77) en la que se explican los criterios de edición y el “historial” de la novela.

La 825 notas a pie de página aclaran perfectamente los muchos pasajes oscuros a lo largo del texto, contentando así incluso al lector más exigente; tales explicaciones se refieren tanto a los aspectos de carácter lingüístico como histórico, estilístico, geográfico, etnológico y de crítica literaria propiamente dicha.

El nutrido “Glosario” (pp. 523-534) es también de utilidad para el lector no versado en expresiones y vocablos montañeses. Por lo general, las explicaciones correspondientes a las diferentes voces locales son exactas. Hay, sin embargo, algunos “deslices” perdonables, puesto que comúnmente se trata de palabras no siempre usadas correctamente por el novelista. Nos referimos, sobre todo, a lexemas

del tipo *birriagas*, *escajo*, *parva*, etc. El significado del primer término es precisamente el de “hombrecillo presuntuoso y ridículo” (p. 524); *birriagas* designa — al contrario de lo que afirma García Lomas en su diccionario (en el cual se basa Bonet) a una “persona que se enfurece sin motivo aparente o/y que tiene mal humor”; la connotación exacta de *escajo* no es la de “pincho o púa del árgoma o de otras plantas espinosas” (p. 527), sino la de “planta correspondiente al ciruelo silvestre”, cuyo nombre castellano es “endrino”; *tomar la parva* no equivale al “desayuno ligero de los labradores” (p. 551), puesto que, como muy bien afirma García Lomas (corrigiendo de paso la definición errónea del *Diccionario de la Lengua española de la Real Academia*), tan sólo se refiere a un “sorbo de aguardiente” (como bien menciona Bonet), aunque sin tomar alimento alguno.

José Manuel López de Abiada

Lily Litvak, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Madrid, Taurus, 1980, pp. 254.

“Este libro tiene por objeto estudiar las opiniones de cuatro escritores españoles — Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Azorín y Ramón del Valle-Inclán—, en obras escritas entre 1895 y 1905, que reflejan el movimiento anti-industrialista predominante en los círculos artísticos y literarios europeos de este período”. (p. 11) Así Lily Litvak, en la *Introducción* de su trabajo.

El contexto artístico y literario español de estos años, como se sabe, va marcado por los dos procesos de la “generación del 98” y del “modernismo”. “Suele definirse esta época como la coexistencia y oposición de esos dos conceptos, es decir, por una parte un esteticismo simbolista con rasgos europeos, y por otra, un movimiento de renovación que parte de la joven generación de filósofos, sociólogos y escritores surgida a raíz de la catástrofe de 1898 y portadora de un inconfundible sello español”, afirma Hans Hinterhäuser (cfr. H. Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 1980, p. 53). Lily Litvak subraya, a su vez: “Esas dos posiciones son consideradas por muchos críticos como radicalmente diferentes e irremisiblemente opuestas... Sin embargo, los cuatro escritores muestran una reacción común y análoga contra la civilización industrial. Este hecho puede ayudarnos a demostrar que ambas posiciones —modernismo y noventayochismo— se entretajan y son, en realidad, manifestaciones de un estado de ánimo general europeo”. (p. 18). El contraste resultará insuficientemente deslindable porque se deriva en un predominio de la estética modernista sobre el lenguaje de los noventayochistas. Esto porque el *Art nouveau* se había convertido en la tónica de la época y, como tal, se halla presente en todos los escritores de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Pese a que unos lo vituperaran y otros intentaran distanciarse de él, el modernismo invadía la atmósfera y era imposible respirar otro aire. Tal es el punto de vista que adopta Lily Litvak en su libro.

Por lo que atañe a los cuatro escritores en cuestión, pues, el medievalismo, la

crítica a la civilización, la sacralización y simbolización de los objetos, el amor, las mujeres, la idealización de la naturaleza, constituyen las coordenadas de su reacción cultural al industrialismo y sus efectos. La producción en cadena y las fábricas han aniquilado las artesanías y las labores manuales asumen un carácter casi místico, reciben un aura de misterio casi religioso. Sea cual fuere su punto de partida, elevan a metáfora universal el objeto, evidencia Litvak: "Valle-Inclán, modernista: Unamuno, socialista; Baroja, anarquizante individualista, y Azorín, anarquista militante y progresivamente desilusionado, se asemejan, a pesar de sus variadas posiciones, por su apreciación de lo hecho a mano y por su rechazo del objeto salido de las fábricas y del trabajo mecanizado y deshumanizador de la civilización industrial". (p. 69) Todos ellos, añadimos nosotros, piensan como Baudrillard que "el hombre no se encuentra a sus anchas en el ambiente funcional, necesita una esquirla de madera de la Verdadera Cruz que santifique a la Iglesia, un talismán, un pedacito de realidad absoluta, hundida, incrustada en lo real para justificarlo. El objeto responde a estas expectativas, reviste siempre, en el ambiente un valor de embrión, de célula madre. ...Mientras el objeto funcional es ausencia de ser". (Cfr. J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 1972, p. 102).

Pío Baroja, con su angustiada "mística de la basura", parece ser el más apto para introducirnos en una ciudad que representa el caos, la masa, el *spleen*, la multitud sin rostro. "En las obras de los escritores de la generación del 98 hay una preocupación general y un rechazo de la ciudad moderna", insiste Lily Litvak. En Azorín, por ejemplo, el repudio a la vida del ambiente ciudadano es tan entrañablemente intenso que el personaje de *Diario de un enfermo* grita desesperadamente: "Me ahogo, me ahogo en este ambiente de civilización humanitaria. Estoy fuera de mí; no soy yo. Mi voluntad se evapora. No siento las cosas, las presiones; trago, sin paladear, las sensaciones..." (p. 87). Baroja se opone radicalmente a la ciudad la cual, como dice nuestra autora — sobre todo en la trilogía de *La lucha por la vida* —, tiene una indudable significación política. Aunque no tan evidente como para ver mensajes políticos hasta en la puesta del sol, como sugiere Lily Litvak, con unos reparos que consideramos al menos algo atrevidos: "Los diferentes matices rojos del ocaso son calificados de "siniestros". Si recordamos que la tercera novela de la serie nos introduce en los medios anarquistas de Madrid y que se llama *Aurora Roja*, el tono de premonición de este pasaje es puramente intencional. Hay aquí, tal vez, una alusión al mito marxista del gran día, cuando las hordas de las chabolas invadan la ciudad y la quemén, ahogando a la decadente burguesía en un baño de sangre" (p. 92).

Pese a que Litvak nos da una buena dosis de información sobre la perspectiva científica, social y filosófico-humanista desde la que escriben los escritores — exceptuando quizá a Valle-Inclán — de los que es objeto el estudio, la autora parece dar mayor importancia a la presencia del *Art nouveau* en las obras de aquéllos. Hecho que desvirtúa en parte la realidad, según nuestra opinión, porque si bien hubo una verdadera influencia modernista en la "generación del 98", esto no puede ocultar la oposición de fondo — como señalábamos al principio con el fragmento de Hinterhäuser — entre sus distintas concepciones de la literatura. Las reflexiones sobre el "regeneracionismo" de la cansada España, por parte de la famosa generación, conceptualmente tienen mayor relación con la línea que desde Feijoo hasta

Joaquín Costa, pasando por Jovellanos y Larra, tiende a criticar una situación española de "ahora y aquí", con el fin de llevar a cabo una reforma basada, claro está, en sus propias formas de vida, aun teniendo como modelo de civilización a la vieja Europa. Los pueblos, la vida rural, se convierten a veces en un lugar mítico, pero casi siempre el los escritores citados son una excusa para detenerse sobre la desolada realidad de una España en los albores del industrialismo y la política del *laissez faire, laissez passer*.

En el capítulo intitolado *El retorno a la naturaleza*, nuestra autora sostiene que los escritores del 98 tratan a la naturaleza como tema principal y que ésta ocupa en sus obras un lugar de primerísima importancia. Huelga recordar que el concepto no tiene en sí nada nuevo. Lo que sí, para Litvak, es importante es la relación de ese amor por la naturaleza con la valoración que dieron al paisaje, la flora, la fauna, el arte, la decoración y la literatura de fin de siglo. Nos parece que dicha afirmación revela, sin embargo, una falta de diferenciación de la literatura española con respecto al *Art nouveau* europeo, como decíamos anteriormente. En efecto, Litvak se complace en informarnos de las consideraciones analógicas ruskinianas de Unamuno y del sentimiento religioso, místico, casi divino que este autor saca de la contemplación del paisaje, pero nada nos dice, como muy bien vio Daniel-Henri Pageaux, del valor simbólico del retorno a la naturaleza en relación con el concepto de "regeneración", como eje entorno al cual se articula la dialéctica entre naturaleza y civilización. Esta representa el caos, la muerte, la suciedad, la "prisión", que se opone al paisaje natural del hombre español: el campo. Por consiguiente, la vuelta a la naturaleza tiene valor de renovación, de re-nacimiento, de búsqueda de un nuevo hombre, una nueva vida que deje atrás las viejas usanzas. (Cfr. D.H. Pageaux, "Sur quelques 'retours à la nature' dans la littérature espagnole fin de siècle", in *Romantisme*, Paris, 1980, pp. 49-50).

No hay que olvidar, pues, que, pese a estar influida por la literatura de allende los Pirineos, la producción literaria de los cuatro autores, exceptuando en muchos casos a Valle-Inclán, tiene esenciales diferencias con el decadentismo, el simbolismo o el *Art nouveau*.

En cuanto al *Sueño medieval* de que nos habla la autora, la recuperación de la edad media es un modelo que pertenece a las coordenadas mismas del romanticismo. Por lo que cabe considerar el interés de los autores a colación como una consecuencia de aquél, bien que, como dice Litvak, "antes de final de siglo, el medievalismo había tenido una función casi exclusivamente decorativa". (p. 183). En cambio, ahora, la Edad Media constituye un punto de referencia mítico e ideal, que se contraponen a la moderna sociedad industrial. Referencia que se podría sintetizar en dos imágenes: la catedral y la virgen. La influencia de Dante y de los primitivos pintores italianos se observa básicamente en la descripción de los personajes femeninos. Botticelli, Fra Angelico, a través de los pintores prerrafaelitas, impregnan las páginas de *Las sonatas* y de *Flor de santidad* de Valle-Inclán. "Cuando describe a las hijas de la princesa Gaetani, Valle-Inclán alude directamente a Botticelli", confirma Litvak. (p. 195). Su aseveración va respaldada por las notas de Hinterhäuser que señala cómo al esfuerzo de la "koiné" finisecular por condenar el naturalismo, oponiéndole un enaltecimiento de la vida mediante el espíritu, hacía falta "añadir el culto de la Virgen, dotado de nueva fuerza de atracción



en aquella época de 'renouveau catholique'; fue ésta la dirección principal que siguió en el fin de siglo el antiguo cruce de neoplatonismo y cristianismo, y que contribuyó de modo decisivo a la concepción de la mujer ideal que aquí analizamos. Su condición 'inmaculada' y su proximidad al Redentor, con la consiguiente posibilidad de interceder ante El: he aquí el motivo de la especial atracción que ejerció en muchos espíritus la Madre de Dios". (Cfr. *Ob. cit.*, p. 118-119).

Todo cuanto procede de la Edad Media huele a santidad y a pureza, explica Litvak. No es extraño, por ello, que todos estos autores — con excepción de Azorín — vean en esa época de la historia el Eldorado hacia el cual habría que apuntar los dardos futuros. Un pasado que se quiere futuro, para exorcizar el caos de la sociedad moderna y reclamar la estructura jerárquica y clara del medioevo. Por consiguiente, una idealización de la Edad Media, de la que sólo se ven y potencian los rasgos más estilizables y estéticos y una falta de solución para los problemas actuales de la sociedad española, por ser una mera reacción-huida hacia el pasado.

Hay que añadir a lo dicho que el libro de Litvak integra multitud de noticias acerca del modernismo catalán, el cual puede considerarse como el verdadero introductor de este estilo en el arte hispánico.

Resulta encomiable, por otra parte, el esfuerzo de la escritora para enmarcar en ese telón de fondo del *Art nouveau* a los cuatro escritores españoles que, indudablemente "adquieren — quíerese o no — una perspectiva más amplia", llegando, según Litvak, "a formar parte de un movimiento general que abarca todo un siglo". (p. 224) Esté uno conforme o no con su enfoque, es preciso destacar que el estudio de esa autora es obra copiosa, detallada y sugerente, digna de aprecio y atención por las reflexiones que puede inspirar.

Emilietta Panizza

Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, edición de Mario Valdés, Madrid, Editorial Cátedra, 1979, pp. 150.

Gregorio Marañón prevede, già nel dicembre 1931, che *San Manuel Bueno, mártir* sarebbe divenuto uno dei racconti più letti, come era uno dei più caratteristici, di Unamuno. È anche uno dei più commentati. Deduciamo dalla bibliografia, pur "escogida", di Mario Valdés che esistono almeno diciannove studi critici il cui titolo menziona *San Manuel Bueno, mártir*; dopo l'edizione di Valdés ne sono usciti almeno due altri: un secondo di Carlos Blanco Aguinaga, in chiave marxista, e uno di Benito Brancaforte, in chiave lacaniana (si trovano nell'*Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo*, Madison Wisconsin, Department of Spanish, 1981, 109-115 e 117-138). Ma della "novelita" si parla naturalmente in molti altri discorsi su Unamuno.

Lo studio premesso all'edizione da Mario Valdés, che di Unamuno si occupa da molti anni, si dirige, conformemente alla natura della collezione in cui il volume è inserito, a un pubblico ampio e non specializzato; ma questo non signifi-

ca che sia "divulgativo" nel senso deteriore della parola. Succede che proprio in tali circostanze lo specialista responsabile si sforzi di fare il punto di quanto ha ricercato e pensato, prescindendo dalla minuta documentazione e mirando alla sintesi. Per Valdés, *San Manuel Bueno* è "la culminación de la búsqueda que [Unamuno] emprendió en 1895" (67), sia da un punto di vista speculativo (Unamuno fu filosofo, anche se non troviamo in lui una sistemazione così architettata come quella dei filosofi idealisti ottocenteschi), sia da un punto di vista letterario: "esta obra recoge y culmina los rasgos distintivos de la narrativa unamuniana" (64).

Caratterizza l'edizione la collazione tra il testo vulgato del 1933, quello del 1931 pubblicato ne *La novela de hoy* e il manoscritto del 1930. L'esercizio della edizione critica fa ricordare talora quel detto appunto di Unamuno, che ci sono persone le quali, di fronte alla sfinge, si dedicano a contare i peli dei suoi baffi: certe volte il gioco non vale la candela. Ma qui valeva: come osserva Valdés. Unamuno aggiunse al manoscritto qualcosa, in genere in fondo ai paragrafi o capitoli che, non numerati né intitolati, pure sono segnati da "separaciones mayores". Queste aggiunte sono in realtà delle chiose: non hanno un carattere narrativo. Personalmente, avrei preferito che il testo restasse come nel manoscritto; ed avrei preferito che l'autore non avesse aggiunto, nel manoscritto stesso, quel suo commento in prima persona. La cosa essenziale e geniale è la "memoria de Angela Carballino", conoscendo la quale si può dire di conoscere Unamuno e non conoscendo la quale non si può dire di conoscerlo. In essa confluiscono motivi della precedente narrativa unamuniana, ripresi in modo allusivo e senza insistenze polemiche: per esempio, quando Angela dice che "se le atragantó la pedagogía" ricordiamo inevitabilmente *Amor y pedagogía*, ma si tratta solo di un cenno, tanto più efficace (è una felice aggiunta del 1931). Il vecchio socialismo unamuniano viene fuso nel crogiolo dell'amore del "varón matriarcal" per il suo popolo, e confrontato col sindacalismo, non rifiutato ma considerato estraneo.

Leggendo il testo si fanno osservazioni che magari sono già state fatte (ormai la letteratura critica è traboccante e bisogna rinunciare ad aver letto tutto) e magari no. Per esempio, uno pensa ad una qualche affinità del protagonista col Don Magín de Miró (*Nuestro padre San Daniel* è del 1921; *El obispo leproso* del 1926). Più in generale, viene la voglia di collocare questo personaggio, pur così profondamente unamuniano, in tutta una tradizione letteraria del santo, cattolico più o meno marginale. Altro esempio: si individua una tecnica dei *Leit-motive*, anche se questi sono così intrinsecamente calati nella narrazione che sembra una stonatura lo studiarli a sé come autonoma risorsa narrativa.

Nel sobrio e valido commento di Valdés si legge (96, n. 5) che "el Bertoldo" è un "poema cómico del siglo XVIII". Il Bertoldo, l'unico libro che San Manuel Bueno consiglia ad Angela (112, 38-9, di questa edizione) è un'opera in prosa del bolognese Giulio Cesare Croce (1550-1609), che a quanto sembra (cfr. Palau, *Manual del librero hispanoamericano*) fu tradotto e divenne popolare in Spagna solo nel secolo XVIII.

Franco Meregalli

José Ortega y Gasset, *Sobre la razón histórica*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza editorial, 1980 (2a edición revisada), pp. 237; José Ortega y Gasset, *Meditación del pueblo joven y otros ensayos sobre América*, ibid., 1981, pp. 239.

Paulino Garagorri, che da molti anni si dedica anche all'assorbente ed invidiabile impegno di curare la pubblicazione degli scritti di Ortega, dal 1979 ha intrapreso la nuova collezione delle *Obras*, iniziandola con un volume di testi inediti: due corsi, ambedue intitolati *Sobre la razón histórica*, ma completamente differenti, tranne, come è naturale, nelle affermazioni essenziali: l'uno tenuto a Buenos Aires, settembre-ottobre 1940; l'altro iniziato a Lisbona nel dicembre 1944 e interrotto dopo la quinta lezione per ragioni di salute (cfr. *Sobre la razón histórica*, 227). Meno nuovi appaiono i dieci volumi successivi, che tuttavia vengono quasi tutti annunciati con "anejos" e con "textos" inediti. È chiaro dunque che sarà necessario integrare con essi l'edizione in undici volumi delle *Obras completas*, conclusasi nel 1969, anche se cautamente la nuova serie si intitola *Obras*, cioè non rivela esplicitamente l'intenzione di sostituirsi ad essa. Sarebbe quindi stato orientativo un riferimento alle *Obras completas* per ogni scritto pubblicato, in modo che fosse agevole stabilire se lo scritto è già incluso in queste o no.

Non potendo qui riferire di ciascuno dei volumi, parleremo, oltre che di *Sobre la razón histórica*, di uno solo di essi, *Meditación del pueblo joven*, includente, oltre al saggio così intitolato, già apparso nel 1958, gli scritti orteghiani riferentisi all'America, ordinati cronologicamente, cosa che ci permette di misurare sul rapporto con un solo ambiente (l'America di cui parla Ortega si riduce quasi all'Argentina) lo svolgimento del pensiero e della esistenza dell'autore. Il volume, infatti, insieme almeno coll'altro qui recensito, è interessante già a livello biografico, in quanto ci fornisce dati circa i viaggi di Ortega e soprattutto circa l'alquanto misterioso periodo passato da Ortega all'estero, con malattie e difficoltà probabilmente anche finanziarie, tra il 1936 e il 1945. Nel settembre 1940 Ortega afferma a Buenos Aires (*Sobre la razón histórica*, 16) che "desde casi un lustro" andava "por el mundo peregrino y sin libros". Nella *Meditación del pueblo joven*, letta a Buenos Aires, nel novembre 1939, ricorda: "durante dos años y medio, hasta que recaí gravemente en una antigua enfermedad, he vivido día por día dentro de la Sorbonne". Nel corso di Lisbona accenna ad un episodio avvenuto "poco antes de embarcar en Buenos Aires para Lisboa, pronto van a cumplirse tres años" (*Sobre la razón histórica*, 220) cosa che significa che tornò in Europa verso il gennaio 1942. Si tratta di precisazioni importanti, anche se molto sommarie, dal punto di vista stesso della filosofia orteghiana, poiché Ortega era lui e la sua circostanza. Ognuno ha la sua vita, la realtà radicale. Ortega riconosce come suo ascendente "el admirable Dilthey" (*Sobre la razón histórica*, 197), che aveva scoperto appunto la vita umana, la vita di ognuno, nella sua concretezza, come la realtà radicale, per cui l'autobiografia diventa la forma naturale del filosofare: "El hombre es hoy lo que es porque ayer fue otra cosa" (*Sobre la r.h.*, 122). Tutto il contrario del disprezzo convenzionale per la biografia. Se vogliamo capire Ortega dobbiamo fare la sua biografia: circostanza e pensiero sono inscindibili.

Nella conferenza intitolata *El Novecentismo*, tenuta quando era “un mozo muy mozo, poco conocido en su tierra, nada en el resto del mundo” (come affermò nel novembre 1939 di nuovo a Buenos Aires, in una conferenza tenuta alla presenza del Presidente della Repubblica: cfr. *Meditación*, 200), nel novembre 1916, egli dimostrava un'arrogante fiducia in se stesso e nel suo tempo (già allora tendeva a sottacere gli avvenimenti bellici, perché “las guerras no crean ni aniquilan nada espiritual”: *Meditación*, 16). “Sale hacia nosotros del siglo XIX una bocanada de atroz, agro pesimismo”; ma invece gli uomini del Novecento vogliono “un dinamismo impetuoso”, “las fuertes virtudes de la vida ascendente”. Nel 1924 afferma “la genial incitación que mantiene tenso el ánimo de las minorías selectas”, che lo sono “porque se exigen mucho a sí mismos” (54). Nel 1935 deplora invece l'attivismo, l'“entusiasmo frenético” che nasconde l'insincerità, la mancanza di idee; la “actitud petulante” (183-4). C'è stata in lui una maturazione, naturale cogli anni, ma assumente carattere di crisi di fronte alla delusione del 1932, quando si convinse che la repubblica spagnola non corrispondeva alle sue speranze. Nel 1935 il modello è costituito dagli inglesi che, “como no ven claro qué es lo que hay que hacer, en vez de enpeñarse en revoluciones resuelven hacer lo menos posible” (*Meditación*, p. 184).

Il libro sull'America di Ortega si incentra in uno schema circa il “pueblo joven”, il colonizzatore che, venuto, da una civiltà antica, in territori immensi e semideserti, si forma un modo di esistere nuovo, giovane. Si tratta di generalizzazioni costruite su osservazioni fatte in Argentina, secondo un procedimento suggestivo ma pericoloso che è caratteristico di Ortega, il quale afferma sperimentalmente e avventurosamente con una sicurezza talora irritante, benché disponibile alla ritrat-tazione o al dialogo. Ortega tende ad applicare le osservazioni fatte in Argentina a un altro “pueblo joven”, gli Stati Uniti. Quando questi si trovavano nel profondo della loro grande depressione, Ortega, non ancora deluso (eravamo nel marzo 1931, in Spagna l'epoca della grande primavera), afferma che l'Europa aveva avuto un'idea falsa degli Stati Uniti, un'ammirazione incauta per il “pueblo joven”. Era l'adulto (europeo) che dopo aver ammirato il giovane (americano) ne notava quasi con soddisfazione la crisi. Nella *Meditación del pueblo joven*, cioè già nel 1939, diceva di aver dovuto rinunciare a occuparsi più a fondo degli Stati Uniti, perché ciò “exigía ciertos largos viajes que no he podido hacer” (*Meditación*, 222). Questa marginalità del confronto con il mondo nordamericano non manca di caratterizzare tutta la vita di Ortega, uomo di formazione tedesca, ammiratore, ad un determinato momento, dell'Inghilterra, vissuto durante la guerra civile a Parigi.

Ciò che dice del pragmatismo, accettando senz'altro un'interpretazione sbrigativa fornitagli dall'ambiente argentino dapprima, nel 1924 (Cfr. *Meditación*, 59 ss.), e più tardi (1931: *Meditación*, 155), dimostra che del pragmatismo americano aveva un'idea del tutto esteriore, tanto che non si accorgeva della fondamentale affinità con esso del suo raziovitalismo radicato nella grande riflessione tedesca.

I testi del raziovitalismo orteghiano sono noti; ma occorrerà dire che ad essi si devono aggiungere ora quelli raccolti nel volume *Sobre la razón histórica*, “páginas de singular importancia en su legato filosófico”, secondo Garagorri. Il corso di Buenos Aires, in base all'affermazione che “la filosofía no consiste en una acumulación sino en una aquilatación” (37), risale alle origini del pensiero europeo,

cioè alla Grecia. L'idea di essere dei Greci "consiste en el análisis del modo de ser de un cuerpo" (42): l'essere è qualcosa di fisso. Aristotele, vedendo che le cose intorno a lui cambiavano, ma essendo nella credenza che "lo real tiene que tener algo de identidad" (115), pensò alla legge invariabile della variazione delle cose, alla loro "natura". Il fatto è che anch'egli veniva da Parmenide, che scoprì il mondo dei concetti, "los cuales son idénticos, invariables y fijos" (108). Parmenide ha deciso la storia dell'umanità, con la sua affermazione, accettata dalla tradizione filosofica europea, che "sólo es lícito considerar como real lo que se rige según la ley del pensamiento" (109). Parmenide suppone (perché si tratta di "suposición y no evidencia") che il reale, l'essere, così come i concetti, è fatto esso pure di identità: la realtà per lui è fatta come l'intelletto, di cose identiche a se stesse. Di qui viene la tradizione che giunge all'idealismo. Descartes credeva che il suo dubbio fosse radicale, ma la sua "duda primera no era la primera ni siquiera la auténtica, sino que era la segunda y ficticia" (66). Vi era in lui la "resolución preteórica de "hacer teoría" (66). C'è infatti qualche cosa di anteriore al pensare, ed è la vita, la mia vita. Husserl, "mi maestro Husserl" (52), giunge a una forma ultradepurata di cartesianismo, "repristinándolo en su fenomenología, en la cual viene a rizarse el rizo del idealismo" (52). (Il rapporto tra Ortega e la fenomenologia husserliana è stato studiato da P.W. Silver, sul cui libro cfr. la mia recensione in questa Rassegna, 4, 72-74). La mia vita è me e la mia circostanza, aveva detto Ortega nel 1914. Viene così superato l'idealismo, e viene superato il solipsismo. Ortega rivendica a se stesso questa fondamentale scoperta, che si ricollega al "tremendo" Eraclito. Già l'aveva fatta Dilthey, verso il 1860, ma ognuno ha dovuto poi rifarla per suo conto: cronologicamente, dopo Ortega, secondo questi, Jaspers e Heidegger. Questa realtà radicale che è la mia vita "tiene la extraña consistencia de ser futurición" (92), "no es sustantivo sino un gerundio" (98).

Uno si può chiedere: come è Ortega tanto sicuro che "lo real es lo no idéntico"? Non è anche, la sua, "suposición y no evidencia"? In realtà, anche la sua è una "creencia", nata dallo spettacolo della crisi delle scienze naturali. I concetti delle scienze naturali non sono, per Ortega, se non "hipótesis sobre la realidad". Einstein ha scalzato la fede ingenua nella scienza. "La ciencia física no es un conocimiento de la propia realidad, sino sólo una hipótesis práctica para aprovechar su aplicación". Ma la fisica stessa ha fatto una critica all'eleatismo, e la crisi in cui vive Ortega nasce da questa critica. In altre parole, esiste una parentela profonda tra la epistemologia nascente dalla riflessione sui procedimenti scientifici e il raziovitismo orteghiano. E sono noti i rapporti tra l'epistemologia moderna e il pragmatismo americano, così deprezzato, perché ignorato, da Ortega. Il fatto è che nella nostra vita siamo costretti ad assumere un rischio, sapendo che si tratta d'un rischio, un rischio ineliminabile. Ortega si è assunto il rischio di dire che "el hombre no tiene naturaleza, lo que tiene es historia", cosa che è piuttosto vicina ad una definizione dell'uomo, cioè all'attribuzione all'uomo di una "natura".

Nel corso di Lisbona si ripensa tutto ciò in termini completamente distinti, insistendo sulla crisi della stessa logica: "la lógica es i-lógica, por tanto, no hay lógica". Molti riferimenti storici ne rendono la lettura non meno suggestiva di quella del corso anteriore; ma qui preferiamo concludere ponendo in rilievo le cinque pagine inedite, redatte nel giugno 1935, che Garagorri pubblica alla fine del volu-

me sotto il titolo di *Aurora de la razón histórica*. Si tratta forse della più perspicua sintesi del pensiero orteghiano e della sua autocollocazione storica. Non si può citare, perché bisognerebbe trascrivere tutto o quasi tutto. Solo vorrei chiedermi perché Ortega insiste nell'usare il termine "ragione", a proposito della "novísima y salvadora razón", la ragione storica.

Forse si potrà dire che la ragione storica è ragione perché è conoscenza della nostra collocazione storica. *Ratio sive historia*. Ma se la vita è futurizione non è *ratio*, è rischio.

Franco Mereggalli

*Studi di letteratura ispanica 80*, L'Aquila, Japadre Editore, 1981, pp. 121.

I quaderni di "Romanica vulgaria" hanno fatto uscire il loro primo numero dedicato a *Studi francesi e portoghesi*, il secondo a *Studi camoniani*, a cura di Giulia Lanciani; nell'agosto di quest'anno è uscito il terzo quaderno, *Studi di letteratura ispanica*, che è stato affidato alla cura di Giovanni Caravaggi.

Il sottotitolo di questo terzo quaderno è *L'officina dei poeti*, e ben a ragione; gli studi infatti vertono su problemi di derivazione, gestazione, creazione od elaborazione di opere letterarie qui prese in esame; due studi hanno per tema il teatro di Hernández, uno il teatro di José Bergamín, per poi passare alla opera tipografica e letteraria di Altolaguirre e alle varianti di un'opera di García Lorca.

Il periodo studiato è quello della generazione del '27 e degli anni immediatamente seguenti: si può anche dire che questi studi, pur essendo indipendenti l'uno dall'altro, offrano molti anelli di congiunzione e prendano rilievo e interesse reciprocamente, proprio per i mutui riflessi che vi si possono scorgere.

Analisi critiche precise ci fanno conoscere per la prima volta il valore di due opere teatrali di José Bergamín (*La hija de Dios* e *La niña guerrillera*); Caravaggi, autore di questo studio, ci dice che recentemente esse hanno visto la luce in una edizione anastatica madrilenana fatta sulla curiosa e rara "princeps" di Manuel Altolaguirre, del 1945, in Messico.

I due drammi poetici non rappresentano affatto delle esperienze isolate, anzi occupano un posto "che meriterebbe di essere rilevato in una produzione complessa, ancora da esplorare in maniera organica" (ivi, pag. 51). Questa letteratura bergaminiana dell'esilio, che attende ancora una debita valutazione, consta di un numero cospicuo di opere critiche e creative di cui Caravaggi ci fornisce l'elenco, insieme a informazioni, corredate da bibliografia, sull'attività patriottica e culturale di Bergamín a Parigi e in Messico.

A maggior ragione, dunque, l'applicazione critica a questi testi appare opportuna: e assai suggestivo è il processo della loro elaborazione, secondo quanto Caravaggi insegna. Esso avviene in base a un canone poetico che non era nuovo, che disponeva delle risorse del "romancero" tradizionale, da una parte, e del teatro classico dall'altra; però, nella fase di attualizzazione e ricreazione che Bergamín conferì loro, la *Niña guerrillera*, più ancora che la *Hija de Dios*, si slega dal suo

modello e si ispira alla cronaca quotidiana per trasfigurarla poeticamente e simbolicamente.

La figura di José Bergamín ci viene prospettata da diverse angolazioni di questi studi, anche come curatore dell'edizione "princeps" di un'opera di Lorca, pubblicata dalla casa editrice Seneca, in Messico, e della quale fu fondatore; era apparsa prima in un altro studio come direttore della rivista "Cruz y raya", negli anni precedenti all'esilio messicano; al movimento cattolico-liberale di Bergamín afferì, prima della guerra spagnola, Miguel Hernández, ancora incerto fra la predicazione intellettualistica di Sijé, di portata provinciale, in confronto a quella europea di Bergamín, e l'attrazione degli amici marxisti. Stampatori della stessa "Cruz y raya" sono Altolaguirre e Prados, benemeriti — come ci dirà il saggio che riguarda il primo — di ben altre imprese tipografiche ed editoriali; successivamente (o quasi contemporaneamente) stampano "El caballo verde para la poesía" di cui affidano la direzione a Neruda. Di questa rivista il giovane Hernández subirà un profondo influsso, intensificato dall'ambiente letterario che circondava il poeta cileno, tanto da passare dal fervido movimento cattolico-innovatore al marxismo combattente.

Pur tracciando profili che si rilevano da studi di temi diversi, i pezzi di mosaico di questa miscellanea spesso collimano, come succede — appunto — nei due studi su Hernández, dove si ritrovano figure che sono oggetto a loro volta di ricerche specifiche.

In particolare, nel suo saggio sul primo dramma sociale hernandiano, *Los hijos de la piedra*, E. Bisetta asserisce che Hernández elaborò un modello lopiano in modo originale e tale anche da dimostrare, di fronte all'"auto" precedente che pur conteneva germi di poesia politica, la sua nuova fede rivoluzionaria.

La studiosa mette in risalto in questo dramma processi di immagini poetiche e simboliche, legami tematici, motivi e atteggiamenti che daranno il loro frutto in opere successive.

A proposito del secondo dramma sociale hernandiano, *El Labrador de más aire*, L. Basalisco mette in rilievo sia la fonte letteraria (un altro dramma di Lope) sia il processo ricreativo subito. Come nel caso del dramma precedente, non è che queste opere siano state messe a fuoco per la prima volta dall'investigazione critica; però, il setaccio analitico attraverso cui passano permette dei contributi originali e nuovi; per esempio, Basalisco dimostra, a proposito del motivo sociale così importante in Hernández, che si sono dati dei giudizi non giustificati, a ragion veduta. Il *Labrador de más aire* non rappresenta un "paso atrás" rispetto a *Hijos de la piedra*, come è stato detto, perché l'evoluzione politico-sociale dello scrittore oriolano in questo secondo dramma è più sicura e dimostra più chiara coscienza di classe. Inoltre, pur ricalcando — con certe differenze — uno schema simile al dramma precedente, Hernández si indirizza, in questo, verso una tecnica teatrale "più asciutta ed incisiva"; di fronte a *Rayo que no cesa*", più o meno contemporaneo, dimostra il bisogno di elaborare gli stessi temi, spunti, ed anche figure retoriche, ritmi, pur giungendo a risultati diversi.

Di Manuel Altolaguirre in parte abbiamo parlato, per i riflessi che coinvolgevano altri temi di questa miscellanea; il lavoro di I. Groppali, che premette la famosa *Elegía* di Guillén, rende omaggio a questo appassionato creatore di riviste, e-

ditore, letterato, pittore, poeta, prosatore, drammaturgo e cineasta. Merito non ultimo fu quello di aver riunito nelle pagine delle sue riviste le voci di quella splendida generazione poetica (del '27) e aver stampato ed edito un grosso numero di libri di poesia in sette collezioni diverse.

Dai primi anni di attività (1923) fino al 1959, si passano in rassegna fasti e nefasti di "Ambos", "Litoral", "Poesía", "Héroe", "1616", "Cruz y raya", "Caballo verde para la poesía", "El mono azul", "Hora de España", con frequenti accenni alle collezioni poetiche e ai volumi singoli di versi che videro la luce ad opera di quel prodigioso e avventuroso stampatore.

Con Altolaguirre si allacciano altri personaggi celebri della letteratura del '27, movimenti letterari e politici, cambiamenti di sensibilità, al punto che un semplice confronto fra due sue riviste, dice giustamente la Groppali, uscite con nove anni di differenza l'una dall'altra, rende chiaro ed inequivocabile il cambiamento di rotta della poesia spagnola (per esempio "Litoral" e "Caballo verde").

Il saggio di G. Viviani, *Gestazioni e varianti di "Poeta en Nueva York"* riguarda un originale lorchiano su cui si sono basate le due edizioni "princeps" Séneca e Norton, la prima con prologo di José Bergamín, la seconda con traduzione e testo a fronte di R. Humphries; esse presentano differenze sostanziali.

Tenendo in conto che tutte le opere di Lorca, prima di essere stampate in volume, furono pubblicate in riviste o antologie, e tenendo in conto che l'originale lorchiano è corretto e rielaborato dalla mano dello stesso autore, che possedeva una pessima grafia, si può supporre, dice Viviani, che tanto Bergamín che Humphries abbiano cercato di interpretare il testo alla luce delle "lezioni" contenute nelle riviste o antologie. Ma i problemi sono molto più complicati e Viviani cerca di spiegarli: a volte restano ugualmente un mistero, non certo per colpa sua.

Le sue osservazioni sulle varianti mettono a confronto tutto il materiale lorchiano per il settore interessato e tengono presente il carteggio scambiato tra l'editore Norton e il curatore-traduttore Humphries, carteggio che fu riprodotto da Eisemberg e pubblicato qualche anno fa a Barcellona.

Bruna Cinti

*Federico García Lorca, Oeuvres complètes*, Edition de André Belamich, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1981, pp. 1841.

Attesa con molto interesse, esce l'edizione francese dell'opera lorchiana curata da André Belamich; edizione (si tratta del primo volume riservato alla poesia cui seguirà il secondo sul teatro) destinata a suscitare grande sorpresa tra i lettori del poeta granatino non solo per la ricchezza del materiale inedito che presenta ma anche per il criterio adottato nella fissazione filologica del quadro compositivo, diverso da quello sinora conosciuto attraverso le precedenti e incerte edizioni spagnole (Losada, Aguilar).



Che il critico francese fosse in possesso di un gran numero di testi sconosciuti, rinvenuti nell'archivio della famiglia Lorca, non era un mistero per quanti si erano avvicinati allo studio dell'opera di Federico: molti saggi e varie rassegne bibliografiche recavano il contributo di Belamich, quasi sempre a emendamento o integrazione di dati approssimativi o mancanti sull'autore, assurgendo in ultimo a una specie di autoritas tutelare della produzione lorchiana ancora inedita, ma restia ad apparire in stampa. D'altronde lo stesso critico non lesinava informazioni a coloro che si rivolgevano a lui permettendo, come al sottoscritto, di consultare e riprodurre gli stessi manoscritti per ragioni di studio. Ancora, l'illustre critico, al fine di stimolare la pubblicazione in spagnolo degli stessi, faceva conoscere, in un ciclo di conferenze tenute in alcune Università del Nord Italia (Milano, Pavia, Bergamo), il libro inedito delle *Suites*, senza con ciò ottenere i risultati sperati.

Comunque, malgrado tali indirette anticipazioni, l'uscita di questa edizione non può non creare sorpresa e fors'anche disorientamento a causa delle nuove composizioni e varianti testuali che modificano l'ordine compositivo finora noto, ed anche, e si è detto, per il carattere innovativo delle scelte adottate, della cui rilevanza lo stesso studioso sembra essere consapevole secondo quanto afferma nella premessa al volume (*Note sur la présente édition*), che precede la versione dei testi e a cui collabora uno staff prestigioso di specialisti; nell'ordine: André Belamich, Jacques Comincioli, Claude Couffon, Robert Marrast, Bernard Sesé, Jules Supervielle. "La physionomie de ce tome — confessa l'autore — surprendra les lecteurs de Lorca habitués aux précédentes éditions, du fait d'un certain nombre d'innovations qu'imposait la logique des principes adoptés". In effetti il critico si preoccupa di restituire all'opera il suo assetto filologico originario, eliminando quelle composizioni rifiutate dallo stesso autore o relegate in altro ambito, e che interventi successivi ed esterni hanno riproposto o inserito in diverse sezioni non corrispondenti al contesto primitivo. Valga come esempio la presenza dei due dialoghi, *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil* e *Diálogo del Amargo*, nello schema del *Poema del cante jondo*; informa Belamich, sono stati composti quattro anni dopo il libro, formando un tutt'uno con componimenti denominati appunto *Diálogos*, ai quali ora vengono ricondotti. Il motivo del loro inserimento nel *Poema* è dovuto all'insistenza operata dagli editori della raccolta, che trovavano la placquette troppo esigua rispetto alla consuetudine libraria e al gusto del pubblico.

Il lavoro di ricostruzione testuale che il curatore fa di ogni opera, di ogni singola poesia, è quanto mai esaustivo e puntuale. Nell'apposita appendice finale (*Notice, notes et variantes*), sfila dinanzi a noi, nell'essenzialità dei dati e dei riferimenti bibliografici, un campionario immenso di notizie, di avvenimenti, di fitta documentazione, attraverso cui è possibile rivivere ogni atto importante (ed anche meno importante) della intensa e disordinata genesi creativa che caratterizza l'opera lorchiana. Se infatti la novità maggiore del volume consiste nella rivelazione del libro completo delle *Suites* ("Nous croyons en posséder la quasi-totalité", p. 1272), composto tra la fine del 1920 e i primi di agosto del 1923, anche le notizie riguardanti l'iter compositivo delle *Canciones* (libro geneticamente legato alle *Suites* tanto da indurre a facili confusioni), non cessa ancora di stupire per la ricchezza e per l'importanza dei nuovi elementi che apporta. Anche l'illustrazione del *Romancero gitano* contempla diverse scoperte: la raccolta andalusa appare relazionata

con altri progetti (*Odas e Poemas en prosa*), ascrivibili agli anni 1924-29, e il cui proseguimento si innesta con gli *Ocho sonetos y una cuna*, anteriori a *Poeta en Nueva York*.

Altre novità provengono dalla presentazione dei *Sonetos del amor oscuro*, iniziati nell'estate del 1935 ma corrispondenti a un disegno precedente (*Jardín de los sonetos*), distribuito in due parti: *Sonetos antiguos* (1925) e *Sonetos del amor oscuro*, dell'ultimo periodo. Della seconda serie si conoscevano finora solo i due poemi ritrovati postumi: "Soneto del dulce llanto" e "El poeta pide a su amor que le escriba", pubblicati rispettivamente nel 1943 e nel 1940, mentre la conoscenza degli altri restava affidata alla memoria (invero labile dopo tanto tempo) custodita da alcuni amici del poeta, tra i quali si era solito ricordare Vicente Aleixandre e R. Martínez Nadal; ora invece il critico francese fa conoscere altri nove sonetti inediti, probabilmente composti negli ultimi anni di vita dell'autore (compaiono in proposito indicazioni precise sui testi).

Le sezioni finali del volume sono dedicate alla prosa e alla corrispondenza del poeta. Sebbene la loro preparazione non abbia creato soverchi problemi, anch'esse sono rivelatrici di alcune pagine inedite, quali quelle autobiografiche sul periodo giovanile trascorso a Granada e risalenti agli inizi del 1916 in avanti; pagine ingenuie e delicate, piene di incanto e di freschezza, ove è già possibile cogliere i segni della prima crisi religiosa insieme al sentimento commosso della natura e del mondo dei sofferenti.

Parimenti interessanti sono le sezioni riservate agli omaggi e alle conferenze dettate da Lorca; estremamente utile appare la disposizione data alla corrispondenza epistolare, divisa e ordinata in ordine cronologico, e, come sempre, ampiamente commentata e illustrata nella sua ricca aneddotica personale.

Per concludere, e in attesa di leggere il secondo volume dedicato al teatro, un'amara considerazione nasce spontanea, sicuramente la stessa che faranno molti lettori dopo la notizia di questa edizione francese, e cioè: strano destino quello riservato all'opera del più popolare poeta spagnolo; un'opera che a distanza di anni dalla morte dell'autore ancora riserva parti inedite che vedono la luce in una lingua straniera. È tanto formulare l'auspicio che venga presto restituito al poeta la pienezza del suo messaggio e la legittimità della sua voce?

Gabriele Morelli

Gabriel Celaya, *Le carte in tavola*, a cura di Pier Luigi Crovetto, Verona, Edizioni del Paniere, 1981, pp. 101.

Che Gabriel Celaya sia stato, e sia, uno dei maggiori poeti spagnoli del periodo successivo alla guerra civile è verità certa. Ma non v'è dubbio che la risonanza della sua opera s'era alquanto attenuata tra noi, dopo l'antologia mondadoriana della sua opera, curata da Mario Di Pinto e che ricevette il Premio Taormina nel 1967. Ora il Crovetto ripropone con competenza, facendola precedere da un pregnante

studio introduttivo, una scelta della poesia politica del Celaya, muovendosi con padronanza entro la vasta messe degli eteronimi celayani: Rafael Mugica, Juan Lucea, Gabriel Celaya, poi eponimo di tutta la sua opera.

Nel clima attuale può essere facile l'impressione di un'operazione storicizzante. La stagione della poesia politica, fiorente nella Spagna franchista, e alla quale l'apporto del Celaya fu determinante, nel rischio personale, nella persecuzione e nella prigionia, appare momento compiuto. Eppure, non a torto il Crovetto afferma la validità intramontabile del contributo del poeta, testimonianza esemplare "nella eletta (e variegata) famiglia dei resistenti al fascismo" (p. 18). Perché è vero quanto viene affermato dallo studioso: che Celaya è stato un caposcuola ed è ancor oggi punto obbligato di riferimento, modello di rigore morale per le giovani generazioni poetiche.

Passato attraverso molteplici esperienze, dal modernismo al surrealismo, attratto anche dall'esistenzialismo, ma non dalle esteriorità o dalle elucubrazioni di alcuno di questi movimenti, Gabriel Celaya è andato costruendo una poesia aperta alla "inmensa mayoría", spoglia di toni aulici, di falsità retoriche, tesa a rendere con lapidaria semplicità il tragico quotidiano. Operazione che non si verifica compiutamente senza un fondamento culturale che fa tesoro della tradizione, al fine di pervenire all'immediato, in una precisione espressiva che è difficile conquista.

Un libro dunque, questo del Crovetto, che vale a riproporre efficacemente un genuino poeta la cui lirica è, anche in questo settore, di permanente attualità.

Giuseppe Bellini

\* \* \*

Luisa Pranzetti, *L'America violata*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 215.

Della Pranzetti ho già segnalato su queste pagine la traduzione dei *Naufragios* di Alvar Núñez Cabeza de Vaca (Torino, La Rosa, 1981) e ora ecco un nuovo contributo americanista, ampia antologia stigmatizzatrice della violenza esercitata dai conquistatori sul Nuovo Mondo. Siamo nel filone ricorrente, ma è ormai assodato che nessuno più crede al *cliché* dei buoni spagnoli civilizzatori e cristianizzatori, e quindi il rischio è di divenire ripetitivi o, come si suol dire, di far piovere sul bagnato. Ma non è questo il caso della Pranzetti, lucida ed equilibrata studiosa di questo aspetto della storia americana.

Di interesse è, infatti, il consistente studio introduttivo che la curatrice premette alla scelta antologica. Con questo essa parte da un passo de *El otoño del Patriarca*, di Gabriel García Márquez, cui fa seguire il corrispondente di Cristoforo Colombo — *Diario* —, a motivo del primo incontro tra spagnoli e indigeni, per semplificare la diversità dei punti di vista. Ciò che la Pranzetti vuol rendere è essenzialmente questo: la diversità focale degli approcci tra conquistatori e conquistati. Essa sottolinea che dal Nuovo Mondo quattro sono i possibili registri di scrittura, espressione ognuno della peculiarità dell'intenzione dello scrittore: "1) af-

fermazione individualistica della propria impresa; 2) esperienza di vita vissuta; 3) difesa dell'indio; 4) storiografia scientifica ufficiale (p. 15). Ma dopo il '500 vi è una definizione della coscienza storica dei cronisti, che dà il passo alla sistemazione storico-scientifica. E alla protesta contro i metodi dei conquistatori. Qui, giustamente, l'autrice sottolinea il ruolo di Las Casas, che "conferisce dignità di cultura altrà a una realtà per troppo tempo considerata priva di cultura" (p. 16), ma anche rileva come nella sua difesa dell'indio, perseguendo gli interessi della Corona, poche sono negli altri colonialismi le voci della cultura egemone in difesa della cultura dipendente.

L'altro aspetto è quello dei vinti (ma sappiamo come scarse siano le testimonianze), che si esprimono per lo più nella lingua dei vincitori, quindi già limitati nella loro manifestazione. Due mondi a confronto: quello monoteista cattolico dei vincitori, che identifica l'*altro* con l'*inferiore*; quello precolombiano a struttura chiusa, che non può identificare gli invasori che con l'unico *altro* conosciuto, la *divinità*.

Ma tra i due punti di vista si insinua un terzo, quello del meticcio. L'esempio efficace è Garcilaso de la Vega, el Inca, al quale la Pranzetti dedica pagine interessanti, segnalandone le qualità, il suo impadronirsi degli strumenti di comunicazione dei vincitori per meglio esprimere dal di dentro il vinto. È una rivalutazione giustificata del grande scrittore peruviano che impadronitosi delle forme e ideologie della struttura egemone è ben lungi dall'essere scrittore d'accatto, e tanto meno "un console onorario", come lo definisce Mario Benedetti. La Pranzetti afferma che la sua opera "è l'unica che contiene una problematica che investe la ricerca di una identità culturale del mondo latino-americano e che si riflette sulle future letterature nazionali. Essa è dotata di una dignità cosciente che, per il suo progetto intrinseco, la riscatta da ogni forma di dipendenza assoluta, e per la capacità di prefigurare un migliore rapporto con il conquistatore, fa della sua utopia retrospettiva una forza rivoluzionaria" (p. 31). Come si vede l'Inca conquista ancora, e giustamente, il critico. Il che a me, da sempre estimatore suo, non può fare che piacere.

Giuseppe Bellini

Marisa Vismara, *La poesia latina di Miguel Antonio Caro*, Milano, Vita e Pensiero, 1980, pp. 230.

Questo importante contributo alla conoscenza della produzione latina di quella gigantesca e polimorfa figura che fu Miguel Antonio Caro nelle lettere colombiane riempie una lacuna nella critica neumanistica rispondendo a un auspicio del maggiore studioso contemporaneo di *latinitas* in Colombia, José Manuel Rivas Sacconi: "Los escritos en latín son la porción más valiente de la producción de Caro [...] Ellos representan la plenitud literaria del humanista bogotano [...]; mucha más fama habrá de ganar su nombre cuando sea totalmente conocida su

obra latina original y el juicio definitivo de su personalidad deberá entonces ser renovado y ampliado, pues no será posible hacer abstracción de tan interesante aspecto de su labor" (*Los escritos latinos de Miguel Antonio Caro*, México, 1948, p. 17). Ora che già disponiamo di tutta l'opera latina di Caro, grazie all'Istituto Caro y Cuervo di Bogotá, abbiamo finalmente un lavoro d'insieme sulla stessa.

Il libro contiene una *Introduzione* in cui si segnala opportunamente la bibliografia sull'argomento e si dichiara la linea metodologica adottata. Segue un primo capitolo, *Caro e la tradizione umanistica, colombiana*, per il quale l'A., come essa stessa dichiara (p. 9, nota 1), 'si è molto giovata del dotto studio di J.M. Rivas Sacconi, *El latín en Colombia*'. Il secondo cap., *Vita e formazione culturale di M.A. Caro*, di tipo più che altro informativo, costituisce essenzialmente una utile sintesi di dati bibliografici precedenti (I. Hernández Norman, ecc.). Così pure appare più che altro di tipo informativo il terzo cap. *La produzione letteraria del Caro*. Il quarto cap., *Il mondo poetico dei "Carmina"*, comincia già a entrare nel vivo della spiritualità e della tecnica poetica di Caro e costituisce l'inizio di quel crescendo critico che culmina nel cap. quinto, *Motivi dominanti nella poesia del Caro*, il quale può essere considerato il vero asse del libro, sia per l'ampiezza sia per la penetrazione critica sia per la trasparenza e l'eleganza espositiva. Il cap. sesto, *Il Caro tra poesia e arte*, pur nella sua brevità, mi sembra del tutto convincente. L'ultimo, "*Latinae interpretationes*" è uno studio comparativo, analitico e ben documentato, di alcune delle traduzioni del Caro da diverse lingue al latino. Il libro finisce con alcune pagine di *Conclusioni* dove si fa un breve, ma anch'esso convincente, bilancio dell'opera del Caro e delle risultanze dello studio dell'A.

Vediamo di sintetizzare le principali caratteristiche di questo lavoro:

1) Acuti giudizi sulla personalità spirituale e morale del Caro messi a fuoco con originalità e sicurezza e con cordiale partecipazione umana, simpateticamente (cfr., per es., le pp. 169-170 del VI cap.): è proprio questa immedesimazione profonda fra critico e poeta ciò che ha consentito a Marisa Vismara di interpretare *dal di dentro* Caro e la sua opera.

2) Altrettanto acuti giudizi, e in generale ben documentati tecnicamente e ben condotti linguisticamente, sugli stilemi latini di Caro. Essi rivelano allo stesso tempo un completo possesso della lingua latina (e della sua metrica), una notevole sensibilità interpretativa e una non comune capacità di utilizzare (sia pure all'interno di una metodologia critica ancora tradizionale) certi moderni strumenti della stilistica (e della semantica). Si vedano, per es., le fini osservazioni fonostilistiche relative all'allitterazione della vibrante in "Nocte sub horrenda ventos ramosque frementes" (p. 65); o quelle topostilistiche riferite a "Cum lentae veniunt aegris mortalibus umbrae", p. 61 (ma sarebbe stato utile segnalare anche il valore fonoritmico, di armonia imitativa, in tutto il verso); o quelle relative al sintagma "Crescit onus vitae, vitae vis deficit..." p. 104 (qui pure sarebbe stato utile forse mettere in luce quella iterazione anaforica di ripresa così corposa, a livello eidetico e sonoro, che si trova in "vitae, vitae.."); anche se, qua e là, si insinua qualche affermazione critica non documentata (come, per es., quella della p. 185 in cui si parla di "abile costruzione sintattica" di un distico di Caro senza precisare in che cosa consiste, nella fattispecie, tale abilità) o magari ovvia (come, per es. quella

della "armoniosa concinnità di contenuto e di forma" di p. 170, ripetuta poi a p. 221).

3) Sicurezza e perspicacia nel percepire (e documentare) puntualmente le fonti classiche specifiche di certi passi significativi della poesia del Caro (Ovidio, Lucrezio, Virgilio, Tibullo, Orazio, Giovenale...), e insieme nel differenziare, mediante l'analisi stilistica ed eidetica, le peculiarità spirituali e formali del colombiano di fronte ai suoi modelli classici.

4) Opportuna collocazione del Caro nel contesto della storia della poesia neoumanistica accanto alle grandi figure europee, fra cui il nostro Pascoli, dalle quali tuttavia l'A. sa differenziarlo, per la sua originalità, in un paio di pagine esemplari (219-220).

5) Bellezza e musicalità delle sue traduzioni all'italiano dei versi latini del Caro, via via citati, accompagnate per lo più (cosa insolita tra i nostri traduttori) da una notevole precisione linguistico-semantică. Basti, emblematicamente, questo solo esempio (p. 43):

Tum, quas confusas voces et verba volutas,  
Quaeque tuo manant murmura vasta sinu,  
Excipio et, mira dulcedine pectore capto,  
Responso, faciles ore ferente sonos.

Tradotto mirabilmente: "Allora quelle voci indistinte e quei suoni che dovunque diffondi, e quel mormorio misterioso che dal suo seno si spande, io beato raccolgo e, con nel cuore un'onda di dolcezza, rimando alle tue voci le mie leggere". È un vero peccato che non tutti i versi latini di Caro cit. siano accompagnati dalla rispettiva traduzione che avrebbe facilitato la lettura al non specialista e avrebbe favorito la comprensione dei relativi commenti.

6) Altrettanta bellezza e trasparenza dei commenti stessi, non solo dal punto di vista sostanziale, di ciò che dice, ma anche dal punto di vista formale (stilistico) di come lo dice in italiano (salvo, qua e là, qualche incertezza o qualche svista). Si potrebbe dire di Marisa Vismara, *mutatis mutandis*, quanto essa stessa dice del Caro a proposito delle *Latinae Interpretationes* (p. 175), e cioè che 'si è avvicinata al poeta da poeta, e si sa che i poeti tra loro si intendono...'

7) Penetrante e positiva valutazione del Caro come traduttore da diverse lingue al latino e approfondimento della sua poetica della traduzione. A questo riguardo la A. interpreta la posizione teorica e metodologica del colombiano come intermedia fra i due poli opposti della *conversio ad verbum* (traduzione letterale) e la *traslatio ad sententiam* (traduzione libera) e conclude che "Il Caro evita l'uno e l'altro scoglio" (p. 175). Tuttavia la formulazione del testo latino cit. sembrerebbe piuttosto legittimare l'interpretazione nel senso che il gran traduttore, fra i due corni dell'alternativa, *fedeltà/poeticità*, tende a privilegiare la prima (e in ciò sarebbe coerente con la sua scrupolosità filologica). Infatti non dice *nei limiti del possibile conviene tradurre fedelmente e insieme poeticamente* ma *'conviene tradurre fedelmente e insieme, nei limiti del possibile, poeticamente* ("fideliter ac simul, quantum fieri potest, poetice convertere oportere"); il che sembra indicare che il sintagma "quantum fieri potest" non debba essere riferito alla simultaneità dei due termini! "fideliter" e "poetice" ma solo al secondo, dopo che il primo è stato affermato *assolutamente*. Confermerebbe questa interpretazione seman-

tica il fatto che il Caro "confessi di avere *saepius* peccato *priore vitio*". come la stessa A. ricorda (ib.).

Poetica a parte, ecco un esempio di convincente valutazione fonoritmica e strutturale che l'A. dà alla traduzione della seguente terzina di Calderón de la Barca (*A las flores*):

Tales los hombres sus fortunas vieron:  
En un día nacieron y espiraron;  
Que pasados los siglos horas fueròn.

Tradotta dal Caro:

Sic, qua natus homo est, hora decedit eadem;  
Momenta evadunt saecula lapsa retro.

"Qui l'esperta collocazione delle parole e l'abile costruzione sintattica conferiscono al ritmo volutamente un andamento lento e grave che bene ci fa sentire il significato lapidario e incisivo del pensiero il quale viene ad assumere il carattere di una sentenza" (p. 185). E ciò che tecnicamente si suole definire *armonia imitativa* (ma sarebbe stato utile che l'A., come si è detto più sopra, precisasse in che cosa consistono quella "esperta collocazione delle parole" e quella "abile costruzione sintattica" che determinano quel certo ritmo).

8) Pregevole sforzo di obiettività nel giudicare il poeta senza lasciarsi prendere la mano, nell'insieme, da quell'eccesso di entusiasmo che spesso spinge chi si è immedesimato con un autore a esagerarne gli aspetti positivi minimizzandone quelli negativi. Infatti Marisa Vismara, benché sia stata 'conquistata' dalla poesia latina dell'umanista colombiano (come essa stessa riconosce a p. 218), da un lato si sforza di evitarne l'apologia e dall'altro non ne nasconde i difetti ("Non che qui tutto sia poesia...", p. 102).

9) Chiara coscienza che "sarebbe quanto mai necessario, in sede critica, un giudizio comparativo fra le due produzioni poetiche [la latina e la castigliana]" (p. 168). E subito aggiunge che 'questo per ora esula dalle sue intenzioni' (ib.). Tuttavia anticipa al riguardo, qua e là, alcuni interessanti giudizi. È un vero peccato che non abbia approfondito e omogeneizzato il suo esame comparativo, il che avrebbe consentito di comprendere ed apprezzare *contestualmente* (e pertanto compiutamente) la poesia e la personalità spirituale di quel Giano bifronte che fu l'umanista colombiano. È uno studio che un giorno o l'altro dovrà essere fatto sistematicamente ora che l'A. ha preparato il terreno.

10) Valutazione documentata e riscatto a livello critico della poesia latina di chi era "rimasto per più di mezzo secolo, quasi obliato dagli studiosi di poesia neo-umanistica" (p. 218), il quale ora invece risulta non aver "l'eguale tra i poeti latini dell'ultimo ottocento e del primo novecento" (p. 168).

La speranza soggettiva dell'A. di "aver contribuito con questo lavoro ad allargare la fama dell'umanista bogotano attraverso la conoscenza *de su obra latina original*" (p. 218), rispondendo, come si è detto all'inizio, a "uno dei più acuti e appassionati studiosi del Caro, José Manuel Rivas Sacconi" (p. 217), ormai può essere considerata obiettivamente una realtà.

Giovanni Meo Zilio

Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1981, pp. 254.

Il libro preso in esame raccoglie una serie di conferenze e di saggi, pubblicati tra il 1931 e il 1979, ma riguardanti soprattutto gli anni settanta, che vertono sulla letteratura e sulla cultura in genere. Il testo curato dallo stesso Carpentier, è indispensabile per una esegesi dell'opera dello scrittore. Egli enuncia le teorie adottate: l'essenza inequivocabilmente barocca della cultura latino-americana e la necessità di un'espressione del medesimo tipo; il ruolo dello scrittore di fronte allo sviluppo della società americana e il suo essere in ragione all'evoluzione storica di tale società; i movimenti fra la cultura latino-americana e quella europea, ecc..

Varie sono le chiavi di lettura, ma ritengo che una sia fondamentale: quella che mette in rilievo la tensione data dalla negatività e dalla positività del contatto fra le culture latino-americana e europea. Questa scelta è in parte arbitraria, ma può essere corretta, in quanto fa da filo conduttore, come lo stesso A. afferma, a tutto il libro.

La formazione parigina e il profondo attaccamento alla terra sono i motivi che si scontrano sia nell'opera in genere dello scrittore cubano, che in questo libro specificatamente. Il costante impegno dell'A. è la comprensione della relazione dialettica fra Europa e America, tematica che trasferirà nei suoi testi.

Nel leggere quest'opera postuma, viene naturale relazionarla all'ultimo romanzo di Carpentier, *La consagración de la primavera*, (Madrid, Siglo Veintiuno, 1978), in quanto in entrambi si avverte la volontà di capire l'aspetto epico della storia contemporanea cubana. L'A. tenta di salvaguardare la tensione che contrappone la cultura del vecchio continente a quella del nuovo, integrando l'America-latina e il Caribe nella cornice della cultura universale e in particolare, considerata la formazione dell'A., in quella europea, senza tuttavia tralasciare gli aspetti più originali della sua terra. Egli rifiuta i paternalismi ispanici, dovuti all'epoca della colonia, così come il suo entusiasmo giovanile per la cultura francese. Ma in questo processo di riconoscimento, alle radici, di una identità collettiva e di una dignità della cultura americana, l'A. sfocia fatalmente in una idealizzazione e mitificazione del continente americano, costante di tutta la sua opera e visibile anche in quest'ultima sua pubblicazione.

Ancora una volta, con *La novela latinoamericana in vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, l'A. lascia spazio e polemiche ormai vecchie, alla critica di coloro che lo vedono come un ambasciatore dello stato cubano, all'ammirazione di coloro che sono soddisfatti perché la storia è inserita nella letteratura senza "operai-eroi", ed infine all'interesse di coloro che sono affascinati dall'esuberanza barocca della scrittura.

Personalmente ritengo che Alejo Carpentier qui, come in altre sue opere, manchi di una posizione critica più oggettiva rispetto al continente natale e che molte delle sue affermazioni siano troppo ideologiche. Fattore questo, che se nei suoi romanzi diventa secondario, in un testo teorico ha un'importanza sostanziale, come si nota in questa sua raccolta di conferenze.



Elementi questi ultimi che non offuscano certamente la grandezza letteraria del romanziere, riconosciuto tale da un unanime giudizio di critica.

Susanna Regazzoni

Pablo Neruda, *Poesie e scritti in Italia*, a cura di Ignazio Delogu, Roma, Lato Side, 1981, pp. 192.

Questo del Delogu è un libro composito, di diverso interesse; non sappiamo come lo avrà accolto il lettore. Il titolo può essere allettante, ma il contenuto lo è certo meno, e in una collana come questa che si propone di presentare “ pagine di storia popolare, pagine della più profonda esperienza personale, pagine della coscienza militante, pagine scritte scendendo le scale della torre di Babele, pagine per comunicare e per vivere insieme”, come indica la quarta di copertina. Un libro simile lo dedicò il Delogu a Neruda — o a Alberti? Perché difficile è distinguere in *Cile nel cuore* se più era l'intenzione di rilevare il ruolo dell'uno o dell'altro —; dico simile, appunto per la disparità ed eterogeneità dei materiali riuniti. Qui è evidente fin dal titolo, dove domina *Poesie*, il tentativo è di presentare al lettore un vistoso richiamo. Ma poi, se esaminiamo il contenuto, sulle 192 pagine, compreso l'indice, 65 le occupa il Delogu tra premessa, studio e bibliografia, 51 la poesia di Neruda — in realtà, più o meno 43 pagine, dato il testo a fronte della traduzione —, il resto, 36 pagine, testi della corrispondenza nerudiana (lettere e cartoline), a Dario Puccini (3 di Neruda, 1 del Puccini), ad Antonio Trombadori (5 missive di Neruda), a Paolo Ricci, (9 di Neruda, 1 del Ricci), a Salvatore Quasimodo (5) a Elwin Cerio (11 di Neruda e 1 del Cerio), ad Alberto e Bianca Tallone (16). Nell'insieme questa corrispondenza, per lo più di scarsa importanza, è relativa in genere alla pubblicazione di libri nerudiani in Italia, a faccende di spinosa contabilità, oppure segna occasionali ricordi agli amici.

Quanto al ruolo avuto dall'Italia nella vita, e nell'opera, di Neruda, non v'è dubbio che fu rilevante, ben più di quanto in questo libro appaia, sia per la poesia che per la corrispondenza epistolare. Già nel 1961, in un volume dal titolo *L'Italia dei poeti* (Milano, Nuova Accademia), erano state incluse liriche nerudiane di argomento italiano. L'interesse per Neruda “italiano”, come lo definisce il Delogu, non inizia, quindi, con la pubblicazione postuma della traduzione delle sue memorie, ma è ben più remoto. Lo attesta, d'altra parte, il successo in Italia dei *Versos del Capitán*, anche in edizione popolare, né la corrispondenza pubblicata nel volume che recensiamo fa luce adeguata. Non si dimentichino le letture di Neruda, che cosa stava dietro la sua pressante richiesta di libri italiani a Bianca Tallone. Ciò che più manca in questa ricostruzione della vita italiana di Neruda è il riferimento ai numerosi soggiorni milanesi. A Milano Neruda venne sempre più di frequente, e senza passare da altre città, né avvertire alcuno. C'erano legami con la casa editrice delle sue opere, la Nuova Accademia, e legami di affettuosa amicizia, oltre che suoi interessi. È questa una lacuna nel libro del Delogu, della quale in parte sono io colpevole. Le decine di lettere della corrispondenza nerudiana in mio possesso, per

la natura riservata di non poche di esse, non possono essere rese pubbliche, almeno per il momento.

*En passant* correggerò che il *récitation* tenuto da Neruda all'Università Bocconi, con centinaia di presenze che dall'aula magna straripavano fino al piano inferiore e fuori dell'Università, dove giungeva solo la voce dell'altoparlante, ebbe luogo l'8 giugno 1967.

Ma chiarirò anche altri punti, talvolta col sapore di aneddoto, o comunque di curiosità. Anzitutto le relazioni con Quasimodo: di un'amicizia difficile; il poeta italiano era sempre alquanto freddo e Neruda si comportava con lui con la sua "sorna" abituale. Dopo la presentazione di non ricordo quale libro da me curato, al Circolo della Stampa di Milano, andammo a cena. Quasimodo era da poco Premio Nobel e reduce da entusiastiche *tournées* in Spagna; vantava, perciò, le centinaia di studenti presenti a sentirlo nei *Paraninfos* delle università toccate, e Neruda lo ascoltava attento; infine, sicuro di stravincere, il primo chiese al secondo quante persone erano abitualmente presenti ai suoi *récitals*: la risposta di Neruda fu: "Pues, no sé. Porque yo suelo leer en el estadio de la capital".

Sarebbero numerosi gli episodi da raccontare, che presentano il vero Neruda: quello che si rifiutò di mangiare anguilla perchè la si doveva uccidere; quello che si prendeva i suoi proibitissimi *wisquechitos* perchè — diceva alla moglie — si sentiva "tan decaído"; che sfuggiva ai giornalisti, ai quali aveva dato appuntamento, lasciandomi nelle peste; il burlone e l'uomo sensibile, l'altero e l'uomo alla mano, il Neruda amante dei libri e quello che spendeva un capitale per le cose più strane e futili, come il parallelepipedo trasparente nel quale si muoveva un'onda color inchiostro; il buon mangiatore dei cosiddetti ristoranti "popolari", come "La Tampa", — nientemeno! —, l'incantato ed entusiasta amante della stampa — vedi l'amicizia con Tallone e la moglie — e delle locomotive: Tallone lo accolse, la prima volta con l'enorme fumo di benvenuto della locomotiva delle FF.SS., che aveva, ed ha, nel giardino, all'ingresso della villa-stamperia. Figurarsi la gioia del poeta. E infiniti altri episodi di un Neruda intimo, estremamente suggestivo per la sua umanità.

Dal 1960 fino alla sua scomparsa, credo di potere affermare che Milano fu più importante di ogni altra città italiana per Neruda.

Un'osservazione alla bibliografia delle traduzioni di Neruda: la *Antología poética*, a cura del sottoscritto, edita nel 1968, uscì per i tipi di Mursia (Milano). Sono state inoltre dimenticate dal curatore le seguenti opere:

- *Poesie d'amore*, introd. e trad. di G. Bellini, Roma, Newton Compton, 1975;
- *Il libro delle pietre: Le pietre del Cile, Le pietre del cielo*, idem, Milano, Ed. Accademia, 1976.
- *La spada di fuoco*, idem, 1977;
- *Odi elementari*, introd. e trad. di G.B. De Cesare, Milano, Accademia, 1977;
- *Per nascere son nato*, trad. e note di S. D'Amico, Milano, SugarCo, 1979.

Ancora accennerò ai molti richiami al mio nome, sia nel testo del Delogu che in diverse lettere, soprattutto ai Tallone. Molti i punti da chiarire, e lo farò a suo tempo.

Giuseppe Bellini

Carlos Pellicer, *Obras. Poesía*, Edición de Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 981.

Chi era Carlos Pellicer? La domanda potrebbe sembrare polemica, visto che per l'importanza che egli ha avuto nel contesto letterario messicano di questo secolo, il curatore della presente edizione non si preoccupa di fornire un solo dato biografico. E a ragion veduta. Il mio interrogativo non nasconde infatti alcuna ironia, perché non riguarda tanto la fama ormai consacrata di quest'A., quanto la sclerosi di uno stato degli studi che rischia di trasformare la sua poesia in materiale da museo, pregevole ma fuori circolazione, piuttosto che in presenza letteraria operante e quindi rivedibile.

Nato nel 1899, a ventidue anni dette alle stampe la sua prima raccolta *Colores en el mar*, cui ne seguirono molte altre, variamente rifuse. Di lui si dice in generale che è il cantore nel vitalismo gioioso e della natura lussureggiante. Definirlo tuttavia un 'poeta di paesaggi', cifrando in una formula l'orientamento critico dominante, come affermava Octavio Paz già nel 1955, non sarebbe che una "media verdad"; poeta solare che con occhi docili e spalancati "se pone a nombrar las cosas de América", egli piega la natura a un ordine prospettico che "no tiene las dimensiones ni el sentido del paisaje habitual: nuestro poeta crea una arquitectura y una mitología con los elementos originales del mundo" (*Las peras del olmo*, México 1965, pp. 101, 107-108).

D'altra parte, anche se conferma con accenti ancora più entusiastici questo stesso tipo di interpretazione, un altro critico, Raúl Leiva — il quale censurava nel gruppo dei Contemporáneos un sentimento troppo élitario del far letteratura — esalta invece calorosamente in Carlos Pellicer l'impegno storico-sociale, la preoccupazione per l'identità e il destino della sua patria e, più estesamente, del continente latinoamericano, tanto da considerare questo A. "el poeta más representativo de México. La voz auténtica de un pueblo que lucha, sangra, padece, se rebela" (*Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, México 1959, p. 105).

Ma Pellicer, oltre a questo, era anche un convinto cristiano, tale da meritarsi p. es. l'inserimento nell'*Antología mexicana de poesía religiosa: Siglo Veinte* di Carlos Gonzáles Salas (México 1960) e parecchi studi specifici al riguardo. Curioso poi che si debba proprio alla penna laica e solitamente scanzonata, quando non dissacratoria, di Gabriel Zaíd l'introduzione alla raccolta postuma *Cosillas para el Nacimiento* (México 1978), in cui più che sull'A. devoto si mette l'accento sullo scenografo fantasioso che per tutta la vita aveva allestito sorprendenti presepi aperti al pubblico. Non si parla in questo caso di valori letterari dell'opera, bensì di gestualità ludiche dell'uomo; non della sua ortodossia cattolica, ma piuttosto di una sua candida mistica dell'origine; il tutto preceduto da un'abile quanto sintetica focalizzazione antropologica della festività del Natale, con quel pizzico di storicismo e quel sospetto di paganesimo sufficienti a tranquillizzare le coscienze più intransigenti di chi non crede, senza negare a nessuno, neppure ad esse, il piacere (almeno) emotivo di un mito di rinnovamento rivisitato. Ma sia che venga assunto come verità oppure recepito come favola, il valore ideologico ed estetico di queste poesie, pure graziose e fini, non mi sembra tale da sollecitare una simile diploma-

zia. Si tratta, piuttosto, del rispetto per quel soffuso carisma di cui Carlos Pellicer, certo a causa di produzioni letterarie ben più solide, godeva ormai da tempo dentro e fuori i confini del suo paese.

Tellurismo, americanità, religione sono i principali elementi che, versati entro strutture linguistiche originali, possono spiegare gli ampi consensi che dalle parti più eterogenee ha ricevuto costantemente questa poesia: elementi tipici, anche se in combinazioni e rapporti diversi, della letteratura latinoamericana del '900 (Vallejo, Neruda, Cardenal...), la cui compresenza e la cui resa stilistica, certo più inattesa che incongruenti, spiegano forse perché su Carlos Pellicer si siano mantenute anche nell'attualità strane reticenze di giudizio, malgrado le moltissime rassegne e commemorazioni generiche e gli altrettanto numerosi articoli critici settoriali che su di lui sono stati scritti. Paradossalmente, la letteratura cosiddetta scientifica, più o meno divulgativa, concernente la sua opera, finisce per dire qualche cosa di nuovo più sulle disparate figure dei critici che sulla personalità globale dell'artista. Certamente conoscere le cause di una così singolare e frammentata ricezione, soprattutto se la si limita all'ambito nazionale, può essere un modo interessante di disegnare, dalla parte del lettore, la complessità del clima culturale messicano di circa mezzo secolo. Tuttavia, per un A. così fecondo le cui opere complete furono raccolte in volume ormai vent'anni fa (*Material poético* è infatti del 1962), mi sembra questione prioritaria determinare almeno il corpus aggiornato della sua poesia e avviare con una certa sistematicità, dal testo, la costituzione della sua poetica. In questo senso mi pare comunque che si stia orientando la critica più recente — circoscritto alla raccolta *Recinto y otras imágenes* è appena uscito p. es. un articolo di Alberto Paredes Zepeda, dal titolo *La sola voz cantando (hacia una poética de Pellicer)* (in "Los Empeños. La vida literaria Nueva época", 1, 1981, 85-89) —, che forse si potrà finalmente liberare di vecchie questioni come p. es. l'attribuzione più o meno legittima di Pellicer a quel non-gruppo di poeti, a quella aggregazione di solitari che negli anni venti, più per contingenze politico-culturali che per autentiche affinità elettive, si ritrovarono, fra le tante iniziative, riuniti intorno alla rivista "Los Contemporáneos", da cui fu in seguito fatta derivare l'etichetta che li contraddistingue. Tanto per fare un esempio Frank Dauster, nel saggio *Ensayos sobre Poesía Mexicana. Asedio a los Contemporáneos* (México 1963), tende a lasciare Pellicer al margine del gruppo; al contrario, Carlos Monsiváis, nell'introduzione alla sua antologia *Poesía Mexicana (1915-1979)* (México 1979, 2a ed.), lo mette in testa alla lista dei componenti.

A chi dunque volesse saperne di più sul poeta Carlos Pellicer piuttosto che sul suo personaggio, a chi volesse tentare di definire oggi con più precisi contorni l'apporto estetico della sua opera alle lettere messicane, non resta che ritornare ai testi e, usando tutte le lenti di ingrandimento del caso, mettere soprattutto in risalto il rapporto dialettico che via via si è andato stabilendo fra contenuto ed espressione, non di rado estremamente tradizionale il primo e audacemente innovativa la seconda.

Incoraggia adesso una tale ipotesi di ricerca l'apparizione di questa meritevole edizione delle *Obras*, la quale non è, come espressamente dice il suo curatore, Luis Mario Schneider, una edizione critica, ma "la reproducción total y cronológica de los libros originales y de los poemas dispersos, respetando, por supuesto, las ideas

del autor. Explico: a) Aceptación de la muerte de algunos libros para revivir en otros; b) Las correcciones gramaticales y otras variantes en títulos, distribución y dedicatorias que Pellicer fue haciendo en el tiempo. Es decir, no traicionar en nada su criterio último respecto a las composiciones en sí mismas" (*Notas a la edición de la poesía*, p. 7). Almeno da un punto di vista quantitativo le novità sono consistenti, rispettò soprattutto a *Material poético* che, alla luce dei reperimenti effettuati da Schneider con la collaborazione del nipote del poeta, Carlos Pellicer López, giustamente "no pasa de ser una amplia antología" (*ivi*).

La prima parte di queste *Obras* (che certo per le soprese che ancora può riservare l'enorme produzione dell'A., Schneider ha tralasciato di definire 'completas') è costituita dunque dalle prime edizioni delle varie raccolte che, nell'ordine, sono: *Colores en el mar* (1915-1920); *Piedra de sacrificios. Poema Iberoamericano* (1924) con un prologo di José Vasconcelos; *6,7 poemas* (1924); *Hora y 20* (1927); *Camino* (1929); *Hora de Junio* (1937); *Exágonos* (1941); *Recinto y otras imágenes* (1941); *Subordinaciones* (1949); *Práctica de vuelo* (1956); *Cuerdas, percusión y alientos* (1976); *Reincidencias* (1978), pubblicato postumo su iniziativa del nipote. La morte sorprese Pellicer, nel 1977, mentre questo volume era ancora in via di elaborazione, sicché a lui sono dovuti con certezza il titolo e "ciertas líneas generales de organización" (*Advertencia*, p. 521), ma non la redazione attuale della raccolta, con la quale Carlos Pellicer López non ha altra intenzione che di far conoscere al pubblico le ultime fatiche, disperse o inedite, dello zio.

A un criterio ancor più arbitrario, nel senso che non può essere diverso da un diligente e volutamente non selettivo lavoro compilatorio, obbedisce la pubblicazione delle altre due raccolte, costituenti la seconda parte di questa edizione, che vanno sotto il nome di *Poemas no coleccionados* (1922-1976), il cui titolo si ricava da una sezione analoga, ma più ridotta, già inaugurata dall'A. in *Material poético*; e del già citato *Cosillas para el Nacimiento* (1978) che, facendo eccezione al metodo cronologico seguito, riunisce insieme tutti i componimenti di questo genere ritrovati fino alla data della loro prima pubblicazione, e dei quali si conoscevano in precedenza solo i quindici esemplari che l'A. aveva inserito nelle opere complete del '62.

La terza parte infine, intitolata da Schneider *Primeros poemas* (1913-1921), riguarda testi dell'epoca giovanile inediti o pubblicati in riviste anteriormente alla prima raccolta. E' una sezione molto voluminosa (pp. 751-899) e dallo stesso Schneider considerata un recupero di valore più documentale che artistico. Benché da un punto di vista compositivo questi "primeros balbuceos del poeta adolescente" (*Nota...*, p. 7) rivelino una verbalizzazione ancora troppo discorsiva e, da un punto di vista estetico, un modernismo ormai di maniera, l'operazione mi sembra comunque interessante, soprattutto perchè permette di scoprire a livello ideologico temi e motivi che diventeranno vere e proprie costanti, come le poesie che trattano delle marine e dei notturni, o degli indipendentisti americani a cominciare dal prediletto Cuauhtémoc. Siamo ancora lontani dalla logica antinaturalistica che già successivamente a *Piedra de sacrificios*, per almeno due decenni guiderà in direzione sempre più sperimentale la semantica e la sintassi delle sue scelte espressive, ma proprio queste notevoli variazioni di stile, confermate anche dai nuovi componimenti di *Poemas no coleccionados* che ora conosciamo, sem-

brano prospettare a una critica di tipo formalista ampie e feconde aree di indagine. Senza contare poi il problema delle varianti, di cui non si dà il testo in questa edizione, ma che il curatore assicura essere numerosissime e di rilevante entità. Gli strumenti per cominciare non mancano: i materiali qui riuniti, una ben articolata bibliografia dell'A. chiamata *Bibliografía directa* (*Poesía, Ediciones, Obras en colaboración, Prólogos, Ensayos, Conferencias, Hojas volantes y poesías en libros de otros autores, Textos en catálogos de exposiciones, Hemerografía*, pp. 903-928) e una vasta bibliografia critica, intitolata *Bibliografía indirecta* (pp. 929-963), organizzata per ordine alfabetico.

Elide Pittarello

Arturo Usler Pietri, *Los Ganadores*, Barcelona, Seix Barral, 1980, pp. 190.

Dopo i libri di racconti, *Barrabás y otros relatos* (1928), *Red* (1936), *Treinta hombres y sus sombras* (1948), *Pasos y pasajeros* (1966), Arturo Usler Pietri propone *Los ganadores*, una nuova collezione di tredici racconti, quasi tutti inediti, ad eccezione di *Cuando yo sea grande* e *El camino desandado*, già pubblicati precedentemente in riviste. Tema comune delle opere brevi è l'affascinante problema del cambio d'identità che si esprime con maggiore originalità di contenuto e di soluzioni in *Toro sentado*, *Otra cara, otro nombre*, *La cuestión*, *Un espejo roto*.

Mentre in *Toro sentado* il protagonista, nel fugace momento di un sogno, si immedesima con l'audace e valoroso capo indiano, realizzandosi, quindi, in un mondo mitico perduto nell'irreale, in *Otra cara, otro nombre* il cambio d'identità è concreto, fisico. Gerónimo, il protagonista, per sfuggire alla noia di un'esistenza soffocata dalla monotonia e dalla molestia delle abitudini, si trasforma in un uomo temuto e detestato. In questo caso, il doppio drammatizza l'allegoria centrale della personalità costruita sulla bipolarità illusione-disillusione, sogno-realtà, ed è la causa della tragica morte del protagonista.

In *La cuestión* non si opera una vera e propria metamorfosi del personaggio centrale. Al contrario, la ricerca dell'identità si estende al lettore che, attraverso il martellante interrogatorio subito dal protagonista, è costretto ad analizzare, a sua volta, la propria identità e quella delle persone che lo circondano.

Infine in *Un espejo roto* il processo d'identificazione avviene tramite la costruzione a ritroso della vita di una donna, la cui vecchiaia è disperata solitudine. Il lettore, stimolato a partecipare al processo evolutivo e al gioco della memoria, entra con la protagonista in una realtà invisibile, piena di dimensione metafisica e di tragico destino. Ed è proprio nella descrizione di una realtà senza limiti, di un "realismo magico" o di "una realtà meravigliosa", che le qualità poetiche e narrative dello scrittore trovano la loro piena realizzazione.

Pur presentando bozzetti di vita venezuelana o anonime storie individuali sa-

ture di superstizione, di gioia e di dolore, Uslar Pietri esprime la condizione umana in termini universali, sempre pronto a cogliere la magica relazione tra realtà oggettiva e realtà soggettiva. Insieme al mondo concreto, dettagliato e carico di circostanze, esiste, strettamente collegato, il mondo della fantasia e delle situazioni insolite, come appare evidente nei racconti *Cuando yo sea grande*, *El milagro*, *La pluma del arcángel* e *La mujer de Uriel*.

Non sempre risulta facile al lettore distinguere esattamente la demarcazione tra realtà e fantasia, soprattutto se i protagonisti sono adulti che hanno perduto, ormai, l'innocenza. L'ambiguità di una prosa ricca di impressioni sensoriali, di metafore liriche e di simboli, che rientrano quasi sempre in un contesto onirico, crea situazioni emotive intense, fatalmente magiche.

L'elemento fantastico esplose in forma esasperata in *Los ganadores*, racconto che dà il titolo alla raccolta e in *La ciudad*. Entrambi i racconti presentano situazioni paradossali, che appartengono esclusivamente al mondo della finzione e i personaggi, in un costante conflitto esistenziale, vivono una realtà deformata dal subcosciente, dalla superstizione, dalla fantasia popolare. L'autore valuta tutte le possibilità del gioco immaginativo, e non solo quelle riguardanti la scontata similitudine, per interpretare una realtà che non può essere spiegata razionalmente.

I racconti sono un armonioso risultato di capacità creativa, d'inquiete curiosità artistica e di maestria espressiva che immerge il lettore in un mondo di tensione, di mistero, e costituiscono un valido apporto di ricerca e di rinnovamento nel difficile equilibrio della narrativa breve.

La prosa diretta, a volte lineare, ma sempre vibrante di lirismo, riconferma Arturo Uslar Pietri narratore di notevoli capacità tecniche, di viva sensibilità e intelligenza.

Silvana Serafín

\* \* \*

Luciana Stegagno Picchio, *La littérature brésilienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, pp. 127.

*La letteratura brasiliana*, edita da Sansoni-Accademia nel 1972, richiamava giustamente l'attenzione della critica, italiana e straniera, e in particolare del Brasile, sull'avvenimento culturale, poiché finalmente appariva una delle più documentate opere dedicate al processo letterario brasiliano, e una delle più originalmente impostate. L'autrice, Luciana Stegagno Picchio, faceva confluire in quelle pagine il frutto di lunghi anni di studio del grande paese sudamericano, la sua specializzazione lusitanista avendola portata presto a interessarsi al mondo culturale del Brasile, in una lunga frequentazione delle sue maggiori espressioni contemporanee, e basterà citare il poeta Murilo Mendes.

Ora, le Presses Universitaires de France, nella nota collana "Qué sais-je?", così

avara nell'accogliere autori stranieri, presentano della Stegagno Picchio questa breve, ma non meno completa e rilevante, sintesi de *La littérature brésilienne*. L'Autrice parte anche qui dalla riaffermazione del concetto — che pienamente condividiamo anche per la letteratura ispano-americana — di letteratura brasiliana intesa come tale non solo a partire dall'Indipendenza, ma dal momento stesso della sua prima manifestazione in lingua portoghese, nel XVI secolo, “par des écrivains nés ou formés dans un contexte culturel brésilien”. Così facendo l'autrice rifiuta il concetto del testo letterario come semplice epifenomeno della storia sociale e politica. Il *corpus* della letteratura brasiliana viene considerato formato da tutto ciò che parla del Brasile — prime relazioni di viaggio europee — e da ciò che esprime successivamente il colono, valendosi delle strutture letterarie del paese d'origine — Portogallo —, quindi da quanto esprime il Brasile divenuto non più oggetto ma soggetto della letteratura. Nè dimentica, la Stegagno, di porre il problema dell'identità brasiliana in mezzo alla letteratura ispano-americana: se per un lato si troverà accomunata a quella ispano-americana nell'affermazione della propria autonomia nei confronti della letteratura “maternelle”, lo farà, contrariamente a questa “plus au niveau de choix linguistique et stylistique qu'au niveau des contenus” (p. 7). Benchè poi, anche nella letteratura del Brasile, e forse per certi aspetti in modo marcato, i temi siano ben presenti, nel senso di affermare una “diversità” più che evidente, esprimano un mondo in complessa formazione e caratterizzazione. Così la storia penetra la letteratura: ai temi storici si uniscono quelli folcloristici, sociali; al tema indio quello negro, il tellurismo, il regionalismo, il quale ultimo farà perdere al Brasile la sua fittizia unità per rivelarsi invece “une mosaïque de régions, de cultures, de paysages et de sociétés très diverses” (p. 8).

Su questa premessa la Stegagno Picchio, senza dimenticare la “querelle” della lingua, la periodizzazione del complesso letterario, l'accento alla letteratura “popolare”, passa all'esposizione vera e propria della letteratura brasiliana: dalla scoperta all'autonomia (I), dal s. XIX al primo romanticismo (II), al secondo romanticismo (III), la prosa dell'epoca di Machado de Assis (IV), la poesia parnassiana e simbolista (V), il sincretismo pre-modernista nella prosa (VI), le varie fasi del Modernismo brasiliano dal periodo 1922-1930 (VII), alla maturità del periodo 1930-1945 (VIII). Infine la studiosa dedica un capitolo alla letteratura brasiliana d'oggi (IX), che pur essendo, per forza di cose, breve, aggiorna la trattazione ai giorni più vicini a noi, ed è quindi ricco di notizie e di dati di interesse.

Ciò che si può dire di questa breve, ma completa storia de *La littérature brésilienne* è che essa riconferma la ricchezza di idee e di originalità del più grande volume del 1972, dal quale prende le mosse, presentando in difficile sintesi perfettamente riuscita un così ampio materiale letterario, con estrema chiarezza, e con tutti quei riferimenti essenziali, anche bibliografici, che ne rendono profittevole la lettura e la consultazione. Diremo anche che, nell'ambito dei panorami delle letterature americane di cui si arricchisce la collana del “Qué-sais-je?”, questa della studiosa italiana dedicata al Brasile è una delle più mordenti e attuali. E fa piacere che una casa prestigiosa come le Presses Universitaires de France abbia sentito il bisogno di ricorrere, per questo settore, a uno spe-



cialista italiano, il cui nome gode di giustificata risonanza anche fuori del nostro paese.

Giuseppe Bellini

António José da Silva, *Esopaida ou Vida de Esopo*. Edição sinóptica e interpretativa. Leitura do manuscrito, introdução, notas e comentários por José Oliveira Barata. Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1979, pp. 356.

Em presença de um manuscrito não autógrafo, mutilado e sem folha de rosto, produto da mão de dois copistas (e que assume, na prática, o valor de *codex unicus*) e da *editio princeps*, obra de Francisco Luís Ameno (*Theatro Cómico Portuguez*, 1744), base das muitas reedições posteriores, explica José Barata como acabou por optar pelo estabelecimento de uma edição sinóptica: “Confiando num só códice manuscrito e comparando-o com a *edição princeps*, o nosso trabalho procurou ser a um tempo uma edição *sinóptica* e, simultaneamente, interpretativa” (p. 11).

É verdade que a partir da comparação caligráfica, estudo da origem do papel utilizado e até do reconhecimento da marca de água, foi possível àquele estudioso estabelecer que o manuscrito se trata de uma cópia próxima do original (p. 21); e que, em virtude da sua maior precisão relativamente às rubricas cénicas, o que de certo significa proximidade em relação ao autor e também ao espectáculo representado, pôde J.B. avançar a hipótese de cópia fiel do “manuscrito que serviu de guião para o espectáculo, pois é bem diferente o texto escrito, impresso e a pensar numa leitura passiva, e outro, bem distinto, o texto pensado para *ser dito, visto e participado*” (p. 40).

Mas é justamente a partir do confronto entre manuscrito e edição impressa, e considerando as modificações certamente devidas ao editor Francisco Luís Ameno, também ele dramaturgo e homem de cultura, destinadas a dar maior ‘valor literário’ a um material que apresentava, aqui e ali, plebeísmos considerados chocantes, que o novo editor se decide pela edição sinóptica, afastando a tentação, por exigência moral e científica, de apresentar uma edição crítica em presença da exiguidade e fragilidade dos testemunhos. E para esta decisão contribui não pouco a autoridade da teoria produzida pela escola filológica italiana, que José Barata demonstra ter seguido escrupulosamente, não só no que respeita aos princípios metodológicos como em relação aos problemas de crítica textual.

Depois de analisar as complexas intervenções da censura (ideológica e literária) que parecem explicar algumas diferenças entre o *ms.* e a edição de 1744, aborda exaustivamente José Barata o tema de Esopo e o fenómeno da sua difusão, para a qual, como salienta, foi determinante a influência italiana que já a partir do *Esopo volgare* (séc. XIV) “registra notável florescimento de versões esópicas (vulgarizadas quer em “vulgar toscano” quer em variantes dialectais)” (p. 57). É o ca-

pítulo de resultados mais surpreendentes porque parece pôr termo a algumas fontes fantasiosas ou menos rigorosas atribuídas à *Esopaida* de António José da Silva, entre as quais se conta a posição de Menéndez Pelayo quanto à imitação do Judeu a partir das comédias francesas de Boursault. A este respeito o editor segue uma via que se revela mais segura, tendo em atenção a tradição esópica portuguesa e a influência espanhola que, no caso do Judeu, se manifesta muito mais atendível. E confrontando a linha narrativa da *Esopaida* com a da edição espanhola de um *Isopete* do século XVII e com a da *Vida e Fabulas do famoso fabulador Esopo...*, de Manoel Mendes da Vidigueira, também do séc. XVII, pôde J.B. determinar as constantes analogias, a homologia entre os episódios e o parentesco estreito que sem dúvida se verifica entre as três obras.

Apresenta finalmente o editor, em confronto sinóptico, as duas versões de *Esopaida ou a Vida de Esopo*: a aludida edição de Ameno de 1744 e o ms. B.G.U.C. 3029, fornecendo as notas e comentários, que a comparação lhe proporcionou e que a leitura do manuscrito lhe sugeriu, uma interpretação tão clara quanto possível, não apenas do texto dramático mas igualmente do espectáculo representado pelo Judeu no Teatro do Bairro Alto de Lisboa. A este propósito, convém referir o valioso contributo de J.B. para o enriquecimento da visão histórica do teatro português do séc. XVIII, iluminando alguns pontos obscuros, ou que têm andado mal interpretados, das aliciantes mas intrincadas óperas de António José da Silva. De notar, apenas, e dadas as características da edição, a tentação didáctica de “explicar” a terminologia utilizada, certamente por a considerar pouco acessível, mas afinal de uso comum entre a crítica filológica. E a mesma preocupação se pode notar largamente difundida nas “notas e comentários”, capítulo rico de informações para a interpretação da ópera, com o senão do “excesso didáctico” praticado na explicação de vocábulos cujo significado não levanta, porém, qualquer dificuldade: “concurso” = ajuntamento (p. 290); “sair” = entrar em cena (p. 290); “merque” = compre (p. 297); “prendas” = qualidades (p. 306); “ferro” = arma (p. 321) — para só citar alguns exemplos. Mas é de precisar, no entanto, que tal critério obedeceu à escolha, ainda que discutível, de “pecar por excesso”, mesmo correndo “o risco de parecer estar a explicar o que é evidente” (p. 281).

Resta dizer que raramente uma obra de António José da Silva foi objecto de análise tão exaustiva e clarividente, tendo em conta a especificidade da proposta, simultaneamente texto literário e espectáculo teatral. Foi neste sentido que se orientou José Barata, tirando partido de um manuscrito que, dada a sua maior precisão quanto às indicações cénicas, lhe fornecia matéria de reflexão sobre a vertente literária mas igualmente sobre a técnica teatral que animava a ópera portuguesa do séc. XVIII.

Manuel Simões

E.M. de Melo e Castro, *Essa crítica louca*, Lisboa, Moraes Edit., 1981, pp. 170.

Todo o livro, constituído por uma selecção de textos críticos, já editados em jornais, revistas ou dados a público em congressos, denota uma forte preocupação teorizadora, quer nos capítulos que lhe são expressamente dedicados (“Tentativa de prefácio” e os incluídos na parte I), quer, também, nos que se podem considerar de crítica aplicada, a qual abrange o campo da poesia (partes II e IV) e o da prosa (III). Diga-se ainda que a teorização tende, em especial, a formular uma poética da crítica e um conceito de poesia e de prosa.

Por uma série de motivos, é a matéria teórica a que, a meu ver, apresenta validade mais precária. Por exemplo, não peca por originalidade, o conceito de crítica expresso a p. 11 “texto de outro texto, de outro texto, de outro texto para uma leitura sempre re-começada” ou este outro em que se define o que se deve entender por um estudo crítico “um esclarecimento proposto para uma obra de arte” (p. 82), ou quando, ao definir uma das atitudes críticas possíveis, diz: “Esta segunda atitude vê na obra de arte apenas um objecto de estudo científico em que o que importa é a análise das estruturas dessa mesma obra como via de conhecimento dos seus mecanismos de criação” (p. 14), ou, ainda, quando partindo da noção de crítica como leitura incessante, asseve que a devemos considerar como “aberta” (veja-se ensaio “A crítica como leitura”). Nem tão pouco surpreende, pelo inédito de concepção, o modelo crítico apresentado a pp. 15 e 16, em particular, as alíneas C e D, que são hipóteses de abordagem crítica com que, de há tempo, ganhámos familiaridade teórica e prática.

Permita-se-me um parêntesis acerca deste assunto: que Melo e Castro se visse constrangido a trautear teorias ou esquemas criados por escolas, movimentos literários ou personalidades que precederam os seus escritos, era, na minha opinião, inevitável. Na verdade, não acredito que a originalidade seja consequência exclusiva duma capacidade natural do indivíduo, mas o resultado de uma dialéctica que se estabelece entre aquela e um conjunto de factores de ordem histórica e cultural que formam a mentalidade de um país, e, também, entre essa capacidade e as restantes características de uma *forma mentis* que a experiência pessoal (existencial e/ou escolar) modelou. Não é possível apresentar agora os motivos que impediram a existência dessa dialéctica em Portugal de modo a possibilitar uma reflexão teórica original; fosse ela literária ou não (pense-se no séc XVI português, por exemplo). Melo e Castro é apenas mais uma tentativa infausta de passar esse cabo. Não. Todavia, verdade mandava que dela se computassem os resultados.

Outro aspecto que na reflexão teórica de *Essa crítica louca* me causou forte perplexidade, foi o de certas definições conceptuais. Afigurou-se-me, talvez errando, que, de onde em onde, eram aquelas ou contraditórias, ou imprecisas ou opináveis. Experimento comprovar tal suspeita.

O autor atribui ao conceito de crítica o predicado de louca e justifica-o assim: “por desempenhar uma função bizarra (fora do comum)” (p. 11); pelo contraditório do seu intento: “Falando de dentro do fenómeno literário usando meios *fora* desse fenómeno para atingir o próprio fenómeno literário. Ou, pelo contrário, fa-

lar de *dentro* do fenómeno literário usando meios propriamente literários, para atingir objectivos não literários” (p. 12) e também, pelo contraditório das modalidades em que aquela se encarna (p. 12, 2º parágrafo e p. 13, 3º parágrafo). Resumindo: seria esse acervo de contradições a tornar válido o epíteto de louca relativamente à crítica. Quer-me parecer, ao invés, tendo presente as citações, que não se deve falar de contradição, mas de complementaridade entre os diferentes intentos e entre as diversas modalidades da crítica, sendo aquela, por sua vez, corolário de um postulado base — o de que a obra de arte (literária, no caso em estudo) é uma entidade estética complexa, que obriga a encará-la de uma multiplicidade de perspectivas e níveis. Perante esta constatação de uma lógica elementar inevitável, o intuito de nobilitar a crítica com o título de *louca* soa a resíduo tardo-romântico. E não denotará contradição afirmar a p. 26 que “A estética não tem mais leis fixas, (...) ela é “variável e progressiva” “e atribuir como conotação imutável das vanguardas “a novidade, a marginalidade, a liberdade” (p. 41)? E como conciliar este postulado da p. 55: “parece-me que não será preciso ir mais longe para nos convenceremos da não existência de uma poesia feminina diferenciada de uma poesia masculina” com este da p. 56: “Mas que, por seu turno, haja uma certa diferenciação entre as poéticas criadas por indivíduos masculinos e por indivíduos femininos é fisiológica, psicológica e sociologicamente inevitável?”. Mas também o é se considerarmos as poéticas dos indivíduos masculinos ou dos femininos entre si.

Em contrapartida, houve outros conceitos de que não consegui apreender a substância. Assim, a p. 35 Melo e Castro dá esta definição: o “real” por si só, não é marxista. Para o ser é necessária uma relação dinâmica com o seu oposto, ou seja com o “não real”. Que se deve entender por não real? Ou esta acerca da função da poesia: “é o método mais eficaz e directo para a reconquista do ser original” (p. 55). Que deveremos entender por “ser original”? Como saberemos que o encontrámos? E que significará escrever prosa criadora “de alto teor informativo” (p. 121)? Houve casos, porém, em que não foi o significado de determinadas categorias conceptuais que me escapou: foi o genérico da definição, como quando a p. 64 o ensaísta caracteriza as fases da poesia feminina, ou a linguagem iniciática, de cabala, de que se serve para definir a poesia de António Maria Lisboa, que me fizeram *rester sur ma faim*. Apresentarei agora, como conclusão destas anotações sobre o aspecto teórico do livro de Melo e Castro, dois exemplos sobre os quais a minha interpretação diverge da dele. Eis o primeiro: não me parece que na filosofia marxista o conceito de realista se contraponha ao de metafísico, como o autor diz a p. 35, 3º parágrafo. A contraposição existe mas entendida como representação do indivíduo na colectividade oposta à sua representação desligado desta. Agora o segundo e último, com prévia vénia aos italianistas: não julgo que a aliança entre os futuristas italianos e o fascismo seja contraditória (p. 42, 1º parágrafo) mas o resultado de uma perigosa nebulosidade de conceitos de ambas as partes, e, ainda, de uma coincidência de determinados valores (elogio da guerra de Marinetti, por exemplo). De resto, não há que confundir “liberdade para a palavra” (p. 42), que significa libertá-la dos condicionamentos do código da língua, facto que deixava indiferente o fascismo, com liberdade de imprensa, que tanto o perturbava.

É no domínio da crítica aplicada a alguns poetas ou a géneros literários que Melo e Castro, adoptando diferentes instrumentos de análise, que vão desde Jung, a informática, o estruturalismo, passando pela análise temática e estilística, etc, obtém resultados mais frutuozos. Destacarei os ensaios dedicados à poesia feminina dos anos 50, em especial a partir da p. 65. "Morfologia do fantástico", em particular a parte respeitante ao fantástico português; e, com destacado relevo, os relativos a Ramos Rosa e Pessoa. Julgo que neles o autor alcançou um maior equilíbrio entre os propósitos enunciados e a sua execução, além da diversidade de aspectos que a sua análise conseguiu pôr em evidência.

Carlos Garcia

Vinicius de Moraes, *Poesie e canzoni*, a cura di Gloria Piccioni, Firenze, Vallecchi, 1981, pp. 237.

Con una nota agile e penetrante di Luciana Stegagno Picchio appare questa felice scelta dalla poesia del brasiliano Vinicius de Moraes, uno dei maggiori poeti contemporanei, recentemente scomparso. E bene fa la curatrice a presentare nella sua scelta "poesie e canzoni" di questo poeta singolare, gran trovatore e gran giullare, come esattamente afferma la Stegagno, rilevando il dono straordinario di un artista che è unico e indivisibile, sia che componga poesia, sia che si presenti sul palcoscenico a cantare le sue canzoni, le sue filastrocche per bambini. Che poi non sono, nella sostanza, per bambini, ma esprimono gli aneliti di tutti, le ansie riposte, il peso del vivere e la gioia, l'ingiustizia e l'aspirazione alla felicità.

È quest'ultima parte della sua creazione poetica, la più recente di Vinicius, in sostanza, che ha imposto al pubblico, anche europeo, e italiano, un cantore tanto singolare. Le sue nenie, i suoi giochi funamboleschi, le improvvise piroette della sua voce, sono entrati come qualcosa di familiare nelle nostre orecchie, affondando nella nostra sensibilità. Per note che vengono a qualificare tutta una produzione poetica che non si può dividere per tappe, dominata sempre dalla malinconia, da una partecipazione viva all'esistere umano, in un atto che è da intendersi fondamentalmente d'amore.

Perchè, anche quando Vinicius è più poeta dolente, più malinconico, egli afferma sempre una speranza, rema contro i flutti procellosi che sembrano travolgerci, reagisce vitalmente allo scoraggiamento e, rifugiandosi nell'ironia, nello *humor*, nella sensualità, costruisce sempre qualche cosa di nuovo: un giardino fiorito, una natura che canta, un corpo femminile attraente, un mitico mondo felice che trae le sue origini dal primigenio verde americano, da uno stato di grazia con cui il prescelto dalla poesia interpreta il mondo.

La Stegagno insiste sul senso della nostalgia, che in portoghese si esprime nell'intraducibile parola *saudade*. Una *saudade* che in Vinicius, afferma, è d'ordine metafisico: "*saudade* di separazione e solitudine di chi, nascendo, si è disgiunto dall'uno: Dio o madre, anima universale, unità indissolubile e androgina, uomo e don-

na, ed è caduto nella carne, nel peccato, nell'angustia e nella prigione di chi è solo". Ma, insisto, attraverso il canto Vinicius de Moraes sembra ritrovare la viscera materna, ricollegarsi finalmente al cordone ombelicale dal quale la nascita lo aveva staccato, precipitandolo nell'informe, affogandolo appunto nel peccato, gran fiume anch'esso dell'eterno, che fatalmente non può che ricondurre a Dio. Vinicius passa per il dramma, si perde nello sgomento, si annienta e risorge. È lì nella sua poesia, vivo esempio dell'uomo, più che mai ad affermare la sua unicità, indistruttibile, il destino tremendo e straordinario a un tempo, che lo fa perituro nell'eterno.

Nel *Samba delle benedizioni* Vinicius canta: "Meglio essere allegro che esser triste/ Allegrìa è la miglior cosa che esiste/ È come un sole dentro il cuore". Direi che questo è, alla fine, il vero Vinicius de Moraes, un gran dotato da Dio, o dagli déi se si vuole, venuto per cantare nella sua pena quella degli uomini, per trasformarla per loro solamente in gioia.

Il volume curato dalla Piccioni è un acervo di grande ricchezza documentaria. Permette, anzitutto, di attingere una gran parte dell'opera del poeta brasiliano, nel testo originale e in traduzioni di molta sensibilità ed efficacia. Offre quindi cinque traduzioni di Ungaretti, che del Moraes fu amico fin dal periodo della sua residenza in Brasile, dal 1937 al 1940, e che coglie in profondità, in una pagina esemplare, il significato della sua poesia: "La lontananza, l'assenza, una malinconia, crollo e inabissarsi, eppure rimasta a galla quasi lieve nebbia, velatura appena distinguibile, tale è, nonostante attorno imperversi solleone, la fonte d'ispirazione di Vinicius, e una sensualità, una sensualità che lo svincola da tutto, dal suo atto stesso che l'immedesima, amando nell'altra persona".

Particolarmente importante è la raccolta delle canzoni che, lo ricorda la nota di Sergio Bardotti, nel 1967 aveva fatto radiare il poeta dal Corpo Diplomatico, per rieleggerlo subito "primo ambasciatore dell'anima brasiliana per il mondo". Alla citata nota segue un'utile indicazione delle edizioni discografiche di Vinicius de Moraes in Italia, compresi i dischi per bambini, che attesta il favore incontrato, ma anche quanto l'Italia e gli amici italiani abbiano significato per il poeta. Chiude il volume un interessante "Incontro con Vinicius", di Leone Piccioni, ricostruzione viva dell'uomo, al segno di una profonda amicizia, testo ricco di dati per una biografia intima del brasiliano.

Giuseppe Bellini

## PUBBLICAZIONI

del Seminario di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane  
dell'Università degli Studi di Venezia

- |   |          |
|---|----------|
| 1. C. Romero, <i>Introduzione al "Persiles" di M. de Cervantes</i> , 1968. . . . .  | L. 3.500 |
| 2. <i>Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801, in possesso delle biblioteche veneziane</i> (a cura di M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero), 1970. . . . . | L. 6.000 |
| 3. Alvar García de Santa María, <i>Le parti inedite della Crónica de Juan II</i> (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro), 1972. . . . .  | L. 5.000 |
| 4. <i>Libro de Apolonio</i> (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare), 1974. . . . .  | L. 3.200 |
| 5. C. Romero, <i>Para la edición crítica del "Persiles"</i> (Bibliografía, aparato y notas), 1977. . . . .  | L. 6.000 |

\* \* \*

- |   |          |
|---|----------|
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. I (1967) . . . . .    | L. 2.300 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. II (1969). . . . .    | L. 2.500 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. III (1971) . . . . .  | L. 2.000 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. IV (1973) . . . . .   | L. 2.200 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. V (1974). . . . .     | L. 3.200 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. VI (1975) . . . . .   | L. 4.200 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. VII (1976). . . . .   | L. 5.000 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. VIII (1978) . . . . . | L. 6.500 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. IX (1979) . . . . .   | L. 6.000 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. X (1980). . . . .     | L. 6.000 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. XI (1981) . . . . .   | L. 8.000 |

\* \* \*

- |  |          |
|--|----------|
| <i>Quaderni di letterature americane</i> , n. 1 (1976) . . . . . | L. 2.000 |
|--|----------|

\* \* \*

- |  |          |
|--|----------|
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 1 (gennaio 1978): . . . . .  | L. 3.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 2 (giugno 1978) . . . . .    | L. 3.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 3 (dicembre 1978). . . . .   | L. 3.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 4 (aprile 1979) . . . . .    | L. 4.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 5 (settembre 1979) . . . . . | L. 4.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 6 (dicembre 1979). . . . .   | L. 4.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 7 (maggio 1980) . . . . .    | L. 5.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 8 (settembre 1980) . . . . . | L. 5.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 9 (dicembre 1980) . . . . .  | L. 5.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 10 (marzo 1981) . . . . .    | L. 6.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 11 (ottobre 1981) . . . . .  | L. 6.000 |

PUBBLICAZIONI IBERISTICHE DELL'ISTITUTO EDITORIALE  
CISALPINO - LA GOLIARDICA

G. Bellini, <i>Teatro messicano del novecento</i> (1959) . . . . .	L. 2.000
G. Bellini, <i>L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz</i> (1964) . . . . .	L. 2.500
G. Bellini, <i>La narrativa di Miguel Angel Asturias</i> (1966) . . . . .	L. 2.500
G. Bellini, <i>Il labirinto magico. Studi sul nuovo romanzo ispano-americano</i> (1974) . . . . .	L. 4.000
G. Bellini, <i>Quevedo in America</i> (1974) . . . . .	L. 1.600
G. Bellini, <i>Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispano-americano della dittatura</i> (1976) . . . . .	L. 3.500
G. Bellini, <i>Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola</i> (1977) . . . . .	L. 5.000
A. Bugliani, <i>La presenza di D'Annunzio in Valle Inclán</i> (1976) . . . . .	L. 5.000
M.T. Cattaneo, <i>M.J. Quintana e R. Del Valle Inclán</i> (1972) . . . . .	L. 2.500
A. Del Monte, <i>La sera nello specchio</i> (1971) . . . . .	L. 1.600
F. Merregalli, <i>La vida política del canceller Ayala</i> (1955) . . . . .	L. 1.200
F. Merregalli, <i>Semantica pratica italo-spagnola</i> . . . . .	es.
G. Morelli, <i>Linguaggio poetico del primo Aleixandre</i> (1972) . . . . .	L. 1.400
S. Sarti, <i>Panorama della filosofia ispano-americana</i> (1976) . . . . .	L. 8.000
Annuario degli Iberisti italiani (1980) . . . . .	L. 5.000
G. Bellini, <i>Bibliografia dell'ispanoamericanismo italiano</i> (1980) . . . . .	L. 5.000
Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas (1980) . . . . .	L.7.000
A. Albónico, <i>Bibliografia della storiografia e pubblicistica italiana sull'America Latina (1940-1980)</i> (1981) . . . . .	L.7.000

STUDI E TESTI DI LETTERATURE IBERICHE E AMERICANE

Collana diretta da G. Bellini

1. P. Neruda, <i>Memorial de Isla Negra</i> , a cura di Giuseppe Bellini (1978) . . . . .	L. 5.500
2. F. Cerutti, <i>Sei racconti nicaraguensi</i> , a cura di F.C. (1978) . . . . .	L. 4.200
3. S. Serafin, <i>Miguel Angel Asturias, Bibliografía italiana y antología crítica</i> (1979) . . . . .	L. 4.500
4. M. Simões, <i>García Lorca e Manuel da Fonseca. Dois poetas em confronto</i> (1979) . . . . .	L. 6.000
5. G. Morelli, <i>Strutture e lessico nei 'Veinte poemas de amor...' di Pablo Neruda</i> (1979) . . . . .	L. 5.000