

# STUDI ISPANICI

## Fonti, *topoi*, intertesti

Paolo Cherchi









# STUDI ISPANICI

## Fonti, *topoi*, intertesti

Paolo Cherchi

di/segni

Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

**Ledizioni**

© 2022 Paolo Cherchi  
ISBN 978-88-5526-636-9

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:  
LuisPinaPhotography on istockphoto.com  
Cascata monumentale, Parc de la Ciutadella, Barcellona

**n°43**  
Collana sottoposta a double blind peer review  
ISSN: 2282-2097

**Grafica:**

Raúl Diaz Rosales

**Composizione:**

Ledizioni

**Disegno del logo:**

Paola Turino

STAMPATO A MILANO  
NEL MESE DI MARZO 2022

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[www.ledipublishing.com](http://www.ledipublishing.com)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)  
Via Boselli 10 – 20136 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.  
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza  
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web  
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



### **Condirettori**

Monica Barsi e Danilo Manera

### **Comitato scientifico**

Nicoletta Brazzelli    Andrea Meregalli  
Marco Castellari    Laura Scarabelli  
Simone Cattaneo    Sara Sullam  
Raffaella Vassena    Nicoletta Vallorani  
Giovanni Iamartino

### **Comitato scientifico internazionale**

Albert Meier    Sabine Lardon  
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)    (Université Jean Moulin Lyon 3)  
Luis Beltrán Almería    Aleksandr Osroyat - Александр Осповат  
(Universidad de Zaragoza)    (Высшая Школа Экономики – Москва)  
Patrick J. Parrinder  
(Emeritus, University of Reading, UK)

### **Comitato di redazione**

Elisa Alberani    Angela Andreani  
Valentina Crestani    Laila Paracchini  
Paola Mancosu    Cristina Dozio





# Indice

INTRODUZIONE. CONSIDERAZIONI MINIME SU 'FONTI', 'TOPOI' E INTERTESTI .....	13
I. LA PRESA DI ALCOCER E IL MODELLO DI MONFLOR .....	37
2. "ALFA ET O" EN EL SETENARIO DE ALFONSO EL SABIO .....	51
3. LA "SIELLA" DI SANTA ORIA.....	57
4. JUAN MANUEL'S <i>LIBRO DE LOS ESTADOS</i> (2: 6-32) AND GODFREY OF VITERBO'S <i>PANTHEON</i> (BOOKS 13-14) .....	67
5. 'EL SALTO DEL REY RICHALTE' (CONDE LUCANOR, 1, 3) E IL PROBLEMA DELLE FONTI..	79
6. UNA CITAZIONE DI JUAN MANUEL DA UN «FILOSOFO SARDO».....	91
7. QUATTRO CHIOSE AL <i>LIBRO DE BUEN AMOR</i> .....	95
8. <i>LOS DOCE TRABAJOS DE HÉRCULES</i> DE VILLENA Y <i>LA FIORITA</i> DE GUIDO DA PISA ...	113
9. ANCORA SUL TITOLO DEL <i>LIBRO DE LOS GATOS</i> .....	131
10. IL TOSTADO E LE <i>GENEALOGIE DEORUM GENTILIUM</i> .....	143
II. IL VEGLIO DI CRETA NELL'INTERPRETAZIONE DEL TOSTADO. FORTUNA DI DANTE E/O BOCCACCIO NELLA SPAGNA DEL QUATTROCENTO.....	159
12. PER L'IDENTIFICAZIONE DEL "GAUFREDO" CITATO DAL MARQUÉS DE SANTILLANA .....	169
13. IL LIUTO E L'OROLOGIO DI CALISTO .....	177
14. ANTONIO DE TORQUEMADA E OLAO MAGNO.....	191
15. SOBRE LAS FUENTES DE LA SILVA DE PEDRO MEXÍA.....	203
16. JUAN LUIS VIVES: A SOURCE OF PEDRO MEXÍA'S SILVA .....	217
17. PLUTARCH'S LETTER IN MEXÍA'S SILVA .....	229
18. DON QUIJOTE Y SU ANSIOSA ESPERA DE LA NOCHE ( <i>DON QUJOTE</i> , II, 71).....	235
19. I PROBLEMAS NATURALES DI JUAN DE ZABALETA E I PROBLEMATATA DI ALESSANDRO DI AFRODISIA.....	243

20. DANTE EN RUBÉN DARÍO Y EN BORGES .....	257
21. L'ENCICLOPEDIA CINESE DI JORGE LUIS BORGES .....	281
BIBLIOGRAFÍA .....	293
APPENDICE.....	307
INDICE DEI NOMI.....	311

*A Salvador García Castañeda*



## INTRODUZIONE

### CONSIDERAZIONI MINIME SU 'FONTI', 'TOPOI' E INTERTESTI

Molte ragioni mi hanno fatto esitare a produrre questo libro che è piuttosto una “raccolta” di esperienze filologiche e di ricerche occasionali. Da una parte mi frenava il valore modesto dell’impresa e la consapevolezza che difficilmente avrebbe trovato lettori interessati alle ricerche minute che vi si raccolgono, minuzie che, una volta portate alla luce, esauriscono la funzione per le quali sono nate, e nei casi migliori forniscono materia per qualche nota a piè di pagina in studi ben più robusti. Ristamparle potrebbe sembrare un gesto di petulanza, di fastidiosa insistenza a reconsiderarne il valore, convinto che dopo tutto questa minutaglia aveva pur avuto una funzione, ora risolvendo una *crux* ora chiarendo un’allusione o un passo oscuro ora indicando una fonte e, insomma, tutto quel tipo di cose contemplate dall’esegesi letteraria, ma ritenute inutili nell’esercizio della critica letteraria vera e propria che studia il valore estetico delle opere letterarie.

Dalla parte opposta premeva un vecchio desiderio di matrice sentimentale: quello di raccogliere i miei lavori di ispanistica come testimonianza di un interesse mai del tutto realizzato e mai del tutto abbandonato, cioè quello di fare di professione l’ispanista. L’ispanistica è stato il primo campo di studi in cui ho fatto i miei primi passi da studente di filologia romanza, con una ricerca sulla fortuna europea del *Don Quijote*, che poi costituì la pubblicazione del mio primo libro. In spagnolo scrissi il mio primo articolo su Croce ispanista, e ad un argomento spagnolo dedicai la mia prima nota su Hobbes e Don Quijote. Ma poi le cose sono andate in direzione diversa. Spostatomi negli Stati Uniti ho dovuto cambiare area di studi e dedicarmi prevalentemente all’italianistica, e gli studi ispanici hanno dovuto prendere un posto secondario, quasi da *hobby*. Comunque, ho continuato a leggere e ho fatto sporadicamente delle ricerche quando mi sembrava di poter chiarire qualche punto o interpretare in modo inedito qualche testo, ma non ho mai dedicato un impegno pieno a produrre lavori voluminosi, come libri o

edizioni. Raccogliere le ricerche di questi anni era il modo più rapido per offrire una testimonianza della mia fedeltà alla materia ispanica, ma era anche rischioso. Infatti, i libri non sono sempre o soltanto la mostra delle capacità intellettuali dell'autore: spesso sono anche la spia delle sue debolezze, e nella fattispecie questa debolezza era palese perché la motivazione sentimentale era troppo scoperta. I sentimenti sono comprensibilissimi e perfino accettabili in lavori scientifici, ma possono degenerare in vizio, e i vizi costano magari le spese di stampa. Gli editori davanti a tali effusioni sono molto indulgenti e disposti a prestare soccorso psicologico, ma i lettori possono essere meno accomodanti, quando non addirittura ostili, anche perché i vizi di origine sentimentale in campo accademico scivolano facilmente dal lecito all'indiscreto.

A risolvere il dilemma – che però non era di portata veramente esistenziale come può sembrare da quanto appena detto, magari con un po' di posa – è venuto l'invito di María Pilar Lorenzo Gradín a fare la prolusione al convegno biennale di filologia romanza che si tiene all'Università di Santiago de Compostela; e il tema del convegno era “Le fonti”. Non so perché mi sia stato conferito questo onore, che, a dire il vero, mi preoccupa perché deve avermi preceduto la nomea di “fontaniere”, come benevolmente mi chiamava il compianto Andrea Battistini, ed è una nomea che indica il paradosso rappresentato dalla persona che pur occupandosi di fonti è un operatore che si distingue da altri studiosi per la sua aridità intellettuale. La raccolta poteva confermare l'immagine del fontaniere al secco, ma poteva costituire anche un modo di difendersi e dimostrare che i fontanieri fanno il loro lavoro per dissetarsi, e qualche volta le loro fatiche sono compensate da sorgenti di acque che ristorano. Si vedrà; ma per ora torniamo al libro.

L'invito mi portava a riflettere su un aspetto ricorrente nelle mie incurSIONI nel mondo ispanico, e quindi a trovare un qualcosa in comune che tenesse insieme questi lavori e in qualche modo ne giustificasse la raccolta. L'elemento che li accomuna non è tanto un vero metodo con i suoi principi e regole, bensì il casuale rinvenimento di un dato che poi si problematizza in modi tanto svariati quante sono le possibilità prospettate dall'iniziale scoperta. Se dunque il rinvenimento è l'immancabile punto di partenza per ciascuno dei saggi raccolti, ora costituisce un elemento che dà una qualche organicità a questo libro e ne determina l'ossatura, che a sua volta crea un libro diverso dalla semplice raccolta dei miei studi ispanici al quale pensavo originariamente. Prima di tutto ne esclude vari altri che non riposano sulla scoperta di una fonte. Ed è una perdita sentimentale, perché sono “affezionato” ad alcuni miei saggi su Juan Manuel, sulla *Celestina* o su Pero Díaz o su Moratín. Inoltre, tale organicità impone la rinuncia a studi sempre in tema di “fonti” ma di pertinenza esclusivamente italo-ispanica (nell'elenco di saggi presente in appendice a questo libro saranno i lavori su Lope de

Vega e Marino o su Guevara e Bandello e simili); ma era una rinuncia inevitabile per poter creare un libro meglio amalgamato e meno voluminoso.

Il convegno di Santiago s'incentrava, appunto, sul tema delle fonti. Ma ancora una volta, le cose non sono andate nel modo previsto. Il convegno è stato postposto ormai per la seconda volta, e la "prolusione" si terrà in una data non ancora precisata del 2022, e l'imprevedibilità della peste può giustificare il timore di un nuovo rinvio. Avrei voluto ristampare il testo di quella presentazione in cui traccio la storia e i problemi sull'uso delle fonti, ma m'accorgo che motivi di etica professionale non lo consentono; pertanto, mi limito a tornare sugli stessi problemi adattandoli e ampliandoli o riducendoli in modo conforme ai contenuti di questo libro. Il risultato sono delle considerazioni che possono servire da guida nel rilevare insieme il suo nucleo unificatore e la diversità della raccolta: è un nucleo difficile da ridurre in formule teoriche, e la diversità spiega in parte perché questo sia il caso. Tale apparente contraddizione si giustifica più agevolmente raccontando i modi in cui unità e varietà si combinano. È un racconto lungo perché ha una storia molto lunga.

\*\*\*

Che la letteratura tragga origini dalla letteratura stessa è un assioma che in quanto tale non ha bisogno di dimostrazione alcuna. Quindi, nella misura in cui questo assioma è vero, sarà anche vero che quel processo generativo è vecchio quanto la letteratura stessa. Ho parlato di "origine" e non di "fonte" in quanto il primo termine suggerisce che la letteratura funga da modello per prodotti ad essa simili, mentre nella nozione di "fonte" si coglie la presenza di un travaso materiale di una creazione letteraria in un'altra, travaso calcolato e magari celato. Ed è già una distinzione che fa prevedere due esiti diversi: di fronte al "travaso" si parlerà di furto, mentre negli altri casi si parlerà di imitazione. Il furto è stato sempre deriso e più tardi condannato, mentre l'imitazione nel corso dei secoli è stata consigliata e ritenuta addirittura indispensabile nella formazione di un ottimo oratore o di chiunque usi la lingua come strumento di persuasione.

La nozione di "furto" come equivalente di fonte è presente in Orazio e in Marziale: al primo si deve il fortunatissimo paragone del ladro con la *cornicula* che rimane nuda una volta che si spoglia delle penne rubate ad altri uccelli (*Epistulae*, I, 3, 15-17); del secondo sopravvive a tutt'oggi la parola "plagiarius" usata in un epigramma (I, 52) seguito da un altro in cui appare un sinonimo: *fur es*, cioè "sei un ladro". Questa è dunque la nozione primaria di fonte: ossia un non dichiarato prelievo da un testo per incorporarlo in un altro. Una volta scoperto, questo prelievo è quasi sempre innegabile perché contiene in sé le prove della refurtiva, sia che si tratti di precisi riscontri verbali sia di somiglianze strettissime di immagini o di idee. Ovviamente parliamo di un furto

speciale perché non produce un ammanco o una sottrazione nel testo plagiato, bensì come una duplicazione non dichiarata di una sua parte in un altro testo. Un furto simile può rimanere nascosto per sempre o per un lunghissimo tempo, e spesso viene scoperto per caso. Le fonti, dunque, non esistono fino a quando vengono scoperte, e, detto in altro modo, nessuno scrive qualcosa pensandola come eventuale fonte per altri. Ciò spiega perché non esista alcun criterio assoluto, nessun automatismo per scoprire le fonti, e di conseguenza il rinvenirle è un fatto aleatorio sul quale non può fondarsi alcuna disciplina con le sue norme che prevedono sistematicità o costanza. Immaginiamo che le fonti da scoprire siano infinite, e non saranno riconosciute fino a quando qualcuno non le riporti alla luce.

Ora, la storia ci dice che per secoli la nozione del furto letterario (per ora diamogli il nome con cui lo conobbero gli antichi) non preoccupò gli autori o i “grammatici” o i professori di retorica che nel mondo antico svolgevano la funzione dei critici odierni. Si parlò dei *furta* di Virgilio, e si distinse il furto dall’imitazione, come leggiamo in Cicerone (*Brutus*, 75-76), e sappiamo perfino che qualche volta il furto veniva denunciato dal *derubato* non per infamare il ladro, bensì per proclamare la bellezza “appetibile” della propria opera<sup>1</sup>.

L’imitazione, invece, fu altamente raccomandata nella formazione degli oratori. Cicerone o chi per lui raccomandava la «*imitatio ista qua impellimur, cum diligenti ratione ut aliquorum similes in dicendo voleamus esse*» (*Ret. ad Her.*, I, 2, 3: “L’imitazione ci stimola a raggiungere, secondo un accurato metodo, l’efficacia del parlare presente in certi modelli”). Quintiliano dedica un intero capitolo delle sue *Institutiones* ad illustrare i benefici dell’imitazione nella formazione dell’oratore, «*Namque enim dubitare potest, quin artis pars magna contineatur in imitatione*» (*Inst.*, X, 1, 2: “E infatti non si può nemmeno dubitare che nell’imitazione si contenga una buona parte dell’arte”). E con il tempo, non più l’imitazione della natura (la *mimesis* aristotelica) bensì quella dei modelli fu assunta come criterio estetico<sup>2</sup>. Il principio è convalidato dalle poetiche medievali in cui l’*imitatio* era limitata al campo dell’arte e non più della natura, come deduciamo dalla *Poetria nova* (vv. 1705-1708) di Geoffrey de Vinsauf:

Rem tria perficiunt: ars, cuius lege regaris  
 Usus, quem serves, meliores quos imiteris.  
 Ars certos, usus promptos, imitatio reddit  
 Artifice aptus, tria concurrentis summos<sup>3</sup>.  
 (vv. 1705-1708)

1 Su questo punto e sul tema in generale cfr. McGill S., 2012.

2 Cfr. McKeon R., 1936.

3 In Faral E., 1962, p. 249: [“Tre cose la (i.e. la poesia) rendono perfetta: l’arte dalla cui legge ti farai guidare; la frequenza con cui te ne servirai; e i migliori che imiterai. L’arte rende sicuri, l’uso rapidi, l’imitazione rende l’artefice atto, e le tre cose collaborando insieme rendono sommi”]



L'imitazione, dunque, era una componente fondamentale nella creazione letteraria, ed entrò da signora nella precettistica degli autori. Avallata da *auctoritates* quali Petrarca (*Familiare*, XXII, 2 e XXIII, 19), essa finì per caratterizzare la produzione poetica umanistica. In effetti si potrebbe caratterizzare la cultura classicista sottolineando il suo culto per l'imitazione dei classici (quasi esclusivamente quelli della Roma dell'età repubblicana e non di quella argentea), e il suo conferire all'imitazione una valenza affatto positiva, addirittura nobilitante. Naturalmente era facile trapassare un certo limite – per altro mai chiaramente definito – e cadere nel plagio. Ciò avveniva con una frequenza che non riusciamo a misurare accuratamente o perché i furti erano ben celati, o perché il criterio della imitazione lasciava un ampio margine al modo con cui la si poteva intendere<sup>4</sup>, e quando aveva luogo non causava molto scandalo. Tuttavia, si discusse molto sui criteri della imitazione e perfino su chi imitare (celebre la polemica tra Angelo Poliziano e Paolo Cortese). E forse proprio per questo sono degni di rilievo alcuni episodi in cui si denuncia il furto vero e proprio. Lorenzo Valla, ad esempio, fa un cenno non molto coperto alla *lex plagiaria* nell'introduzione alle sue *Elegantiae latinae*, riferendosi ai casi che oltrepassano la soglia dell'imitazione e che non passano inosservati proprio perché la trasgressione è smaccata<sup>5</sup>. È nota l'acrimonia con cui Polidoro Virgilio rimproverò ad Erasmo di avergli rubato l'idea di fare una raccolta di *adagia* e di commentarli<sup>6</sup>; e comunque in questo caso non si parla tecnicamente di un furto testuale. In quest'ultima categoria potrebbe rientrare il caso di Ravisio Testore, accusato di aver saccheggiato i *Commentari urbani* di Raffaele Maffei per la sua *Officina*. Comunque, sono casi “mastodontici” rispetto a quello che probabilmente succedeva in modo molto diffuso ma contenuto entro una sfera in cui rimaneva ambigua la differenza tra l'imitazione e il plagio vero e proprio.

Col dileguarsi della tendenza classicista, e quindi con l'attenuarsi del principio della imitazione, il discorso sul furto o plagio torna alla ribalta. Ai primissimi del Seicento Costantino de' Notari non esitava a parlare dei «furti del Tasso»<sup>7</sup>. E vengono subito alla memoria le accuse che Lope de Vega rivolse a Marino accusandolo di plagio dei suoi versi<sup>8</sup>, e sempre di Marino ricordiamo le vanterie sul modo in cui usava il “rampino” per fare refurtiva di versi e immagini di altri poeti, e sfidava i suoi critici ad indicare le sorgenti cui aveva attinto<sup>9</sup>. Qualche decennio più tardi Daniello Bartoli nel suo

4 La letteratura sull'argomento è vastissima, e mi limito a segnalare soltanto le pagine che Quondam A., 1998, dedica all'argomento.

5 Per alcuni di questi episodi e per le sagge considerazioni che li accompagnano, si veda Pellizzari G., 2009, tutto il saggio “Plagio come biografia”, pp. 305-368.

6 Per l'episodio si veda Ruggeri R., 1992.

7 C. de' Notari, 1607-1608, vol. I, pp. 176-183, tutta una sezione (“divisione terza” del libro IV) dedicata ai “I furti del Tasso”.

8 Sull'episodio si veda Cherchi P., 1987, dove si trova anche la bibliografia progressa.

9 Marino G. B., 1966: 249.

*L'uomo di lettere difeso ed emendato* torna sull'argomento<sup>10</sup> e vede come una macchia disonorante ed esteticamente inaccettabile il «rubacchiare» materiali altrui. Alla fine del '600 Jacques Thomasius pubblicò nel 1679 a Lipsia un trattato *De plagio literario* la cui lezione fu poi ripetuta da Pierre Bayle, il quale, ormai lontano dalla cultura classicista, dedicava all'argomento del plagio gli articoli «Feuardent» e «Giphanius» nel suo *Dictionnaire* (1697)<sup>11</sup> e osservava che è meglio rubare dagli antichi anziché dai moderni, e se si ruba dai moderni è consigliabile evitare il furto in patria propria, perché, come i pirati, si è meno colpevoli se si ruba in terre lontane. I furti letterari dal mondo antico vengono considerati prove di sapere, mentre i furti domestici portano discredito, e i ladri cercano di occultarli, non per scrupolo di coscienza, bensì perché preferiscono non essere scoperti. Il rigetto assoluto del plagio è sancito dall'*Encyclopédie* con la voce «Plagiat», stilata da Louis de Jaucourt<sup>12</sup>.

Il Neoclassicismo settecentesco continuò a sostenere il principio della *imitatio*, ma sentiva limitante l'imposizione di una normatività che non lasciava spazio ad aneliti nuovi, ad esigenze e visioni nuove. E la secessione partì dalla Germania, dove i germi di un nuovo storicismo fecero capire che non si doveva imitare la letteratura antica, bensì ricreare il rapporto che gli antichi ebbero con le loro culture, e per imitarli in modo vero era necessario basare la creazione letteraria sulla realtà che la vede nascere. Fu dunque bandito il concetto normativo dell'imitazione e nacque un modo "storicistico" di imitare il mondo che l'arte riflette. E fu un cambio epocale, una vera rivoluzione paradigmatica che rese inaccettabile il concetto di imitazione così come era stato difeso per secoli. Si direbbe, e di fatto è stato detto<sup>13</sup>, che *la querelle des anciens et des modernes* finalmente produsse l'effetto desiderato: il mondo moderno non imitò più quello antico e si propose invece di studiarlo per capire come era stato a sua volta moderno.

Una volta rimossa la norma della *imitatio*, le fonti "furto" non potevano essere giustificate più come forme di "imitazione troppo ravvicinata". E se il criterio di imitazione veniva respinto in quanto del tutto opposto a ciò che si predicava dell'arte – vale a dire creatività originale ed espressione libera di un individuale e unico modo di sentire –, il prelievo letterale o quasi, cioè il plagio, era categoricamente condannato ed era persino perseguibile legalmente come infrazione dei diritti d'autore o dei *copyrights* – vigenti in Inghilterra fin dagli albori dell'invenzione della stampa mentre in Italia furono riconosciuti solo nel 1801 nella Repubblica Cisalpina.

L'età del Romanticismo indagò sulla natura e sui caratteri della "nazione" e della letteratura che ne costituirebbe la voce, e che era tanto più genuina

10 Ci riferiamo a Bartoli D., 1853, il cap. "Il ladroneccio" della Parte seconda, pp. 77-102.

11 Bayle P., 1697. I due articoli sono rispettivamente a p. 1154 e 1236.

12 Per maggiori ragguagli, si veda Randall M., 2001: 107.

13 Jauss H.R., 1999: 90-128, il capitolo "La replica di Schlegel e di Schiller alla 'Querelle des Anciens et des modernes'". L'originale in tedesco è del 1970.

quanto più spontanea e remota. Era una nozione che portava la letteratura nel campo del folklore, e tendeva a sostituire il criterio di *imitatio* con quello di *traditio*. La ricerca dell'antichità delle tradizioni spinse la ricerca fino alle remote origini indoeuropee di tanti fenomeni letterari, come le fiabe, la novellistica e perfino l'epica, producendo una serie di studi che trovava conforto nella recentissima scienza linguistica impegnata a ricostruire le famiglie e le parentele fra le lingue e a studiarne l'evoluzione. Si ipotizzò l'esistenza di tradizioni orali di cui, però, si potevano addurre testimonianze scritte. Emerse lentamente una cultura medievale in cui vengono identificati i nuclei delle nazioni, e in questi appaiono affiancati due livelli culturali, di cui uno dotto e comune a tutte le nazioni, e uno popolare che ha i pregi della spontaneità e rappresenta l'animo di un popolo. Quando nel 1837 Francisque Michel pubblicò per la prima volta la *Chanson de Roland*, si poté sostenere che il popolo aveva avuto la sua epica e cantava le gesta dei suoi eroi, e il testo che le conservava rappresentava un documento scritto della tradizione dei canti e cantilene che avevano avuto una circolazione orale. Tantissimo materiale fu raccolto, e negli ultimi decenni dell'Ottocento si cominciò a studiarlo con rigore scientifico per poter rendere ragione del modo in cui quelle tradizioni si erano conservate, e per trovare un metodo con cui interpretarle e classificarle. Non diremmo niente di nuovo se rivedessimo cose arcinote e ricordassimo i campioni di quella scuola, le loro idee sulla tradizione e sull'evoluzione dei generi e sul loro magistero filologico. Solo per quel che riguarda il nostro tema, dobbiamo ricordare che la nozione di "continuità" – e poco importa che la si consideri come una forma di evoluzione che non tiene in alcun conto il contributo singolare e sempre diverso dei singoli autori – conferì alle "fonti" un ruolo inedito e le valorizzò. Si leggano *De la poesia heróico-popular castellana* (1873) di Milà i Fontanals, o la *Histoire poétique de Charlemagne* (1865) di Gaston Paris, o *La poesia popolare in Italia* (1878) di Alessandro D'Ancona per avere un'idea di ciò che cercavano questi studiosi del mondo romanzo. Le "fonti" per loro non erano oggetto di apprezzamento estetico o morale, ma erano documenti "necessari" per attestare la continuità culturale. E la ricerca delle fonti produsse capolavori come *Virgilio nel Medioevo* (1872) di Domenico Comparetti, o *Le fonti dell'Orlando Furioso* (1900) di Pio Rajna. Tra l'altro trovavano un ambiente propizio preparato ad apprezzare il valore delle fonti grazie alle ricerche della *Quellenforschung*, ossia quell'attualissimo tipo di ricerca storico-filologica che valutava la credibilità delle fonti, specialmente nel campo degli studi biblici. Bisogna dire che la ricerca delle fonti letterarie si limitava quasi esclusivamente al mondo medievale perché sembrava autorizzarlo il tipo di cultura ritenuta di carattere popolare o quanto meno non accademica, e propensa a riusare materiali tradizionalizzati e convenzionali perché le è del tutto estranea la nozione di originalità creativa. Il compito primario del critico era quello di identificare quei materiali perché la creazione non

consiste tanto nell'inventarne dei nuovi quanto piuttosto nel ricomporne dei vecchi e imposti dalla tradizione.

Senonché Benedetto Croce e l'estetica dell'idealismo screditarono la ricerca delle fonti perché si finiva per parlare di esse e non della creazione letteraria che le incorpora. Se si accetta che un'opera originale abbia delle fonti, quali e quante sono queste? Potenzialmente le fonti sono infinite perché ogni parola di un testo può avere, anzi ha sicuramente una fonte, se per questa s'intende una qualche similarità con quelle che troviamo in un testo determinato. E quando si indichi una fonte più specifica essa perde la sua individualità una volta assorbita nell'opera. Questo è il sunto della breve nota *La ricerca delle fonti* del 1909, alla quale faceva seguito *Una noterella polemica*, che sviluppa la precedente con risposte specifiche a diversi critici<sup>14</sup>. Tuttavia, avendo «esclusa la possibilità così di una risoluzione dell'opera nelle fonti, come una rassegna completa delle fonti stesse», Croce si mostra meno negativo e assoluto di quanto non l'abbiano fatto apparire i suoi seguaci. Esiste, infatti, un tipo di fonte che finisce nei commenti delle opere e spesso con una funzione importantissima:

Il richiamo e le indicazioni delle fonti adempiono altre volte un ufficio utile, quando, cioè servono al commento dell'opera spiegando il significato preciso di un'espressione o illuminando per contrasto la formazione di un pensiero, di un'immagine che hanno avuto nell'opera che si commenta. [...] Accade talvolta che uno di quei richiami diventi di somma importanza per eliminare una difficoltà e risolvere un problema critico [...] Tutto sta nel non esagerare il valore delle ricerche di fonti, mutandole in giudizi critici, atteggiandole a drammatiche storie di influssi, porgendole con animo commosso quasi rivelazioni dei più ascosi misteri dell'arte. (488-489)

Le fonti, insomma, offrono un sussidio all'interpretazione di un testo, ma non contribuiscono di per sé stesse al giudizio estetico. Indubbiamente non furono queste pagine a screditare un metodo di ricerca, ma fu piuttosto l'estetica idealistica con la sua distinzione netta tra poesia e non-poesia a segnare il declino e perfino l'irrisione della ricerca delle fonti: la poesia, in quanto creazione artistica e quindi sempre individuale e irripetibile, non concede alcun potere di valutazione ai fatti materiali come possono essere le fonti. Croce ammette che le "fonti" sono utili a chiarire un testo, cioè a produrre quel primo passo senza il quale si accede male al prodotto finito e artisticamente realizzato. Nel complesso, insomma, si tratta di un avallo di ciò che costituisce "il commento" o le glosse a un testo. È legittimo,

---

<sup>14</sup> I testi indicati, apparsi su *La Critica* del 1909, sono stati ristampati in Croce B., 1949: 487-502, da cui citiamo.

insomma, osservare che il verso dantesco «conobbi i segni dell'antica fiamma» ricalca il virgiliano «agnosco veteris vestigia flammae», perché documenta un aspetto dello stile e della cultura dantesca, ma non offre alcun sussidio per illuminare il personaggio di Francesca. Croce non parla di altre opere letterarie che non si propongono come “poesia”, ad esempio *Il Convivio*, dove la conoscenza delle “fonti” può andare oltre il valore delle semplici glosse e portare alla luce il cuore stesso del trattato con il suo dialogare, in modo spesso implicito, con alcuni testi a volte presi a bersaglio e a volte pienamente ma tacitamente accolti: in tali casi il rinvenimento di fonti contribuisce e spesso in modo decisivo a chiarire e a contestualizzare il pensiero dell'autore.

In un'area, però, le riserve crociane non arrestarono o sviarono la ricerca sulle fonti. Era il campo della cultura medievale, la culla originaria della pratica della *imitatio*. Ma anche in questo campo, ci furono dei mutamenti epocali. La ricerca delle fonti da parte dei positivisti partiva dal presupposto che fossero esistite da tempo immemore tradizioni orali e popolari dalle quali poi sarebbero nate le letterature romanze. Nuove ricerche demolirono la nozione delle origini popolari e orali delle letterature romanze, dimostrando che dietro di queste esisteva una cultura, vale a dire una scuola mediolatina che aveva prodotto i modelli utilizzati dagli autori romanzi. Nel 1924 Edmond Faral dimostrò che i *fabliaux*, un genere letterario di materia bassa e scurrile e quindi presumibilmente di matrice popolare, avevano i loro modelli nella “commedia elegiaca” mediolatina, dalla quale riprendevano situazioni e temi<sup>15</sup>. La poesia dei trovatori era ritenuta l'erede di canti popolari di kalendimaggio e di sagre popolari, ma Hennig Brinkmann<sup>16</sup> provò che aveva i suoi modelli nella poesia mediolatina, e in particolare quella prodotta dai poeti della scuola di Angers. L'epica, il genere che conterrebbe “il cuore” delle nazioni, nascerebbe, secondo gli studi di Joseph Bedier, anch'essa dai libri e non dal canto del popolo<sup>17</sup>. Anche nel campo della novellistica le ricerche si spostarono dall'area del folklore a quello del libro, per lo più di origine latina e araba, e insomma, un'origine culta. Ritornava così in vigore il principio che la letteratura nasce dalla letteratura, e la nozione di *imitatio* si liberava delle connotazioni negative di cui l'aveva caricata il Romanticismo.

Dopo un debole tentativo di fondere le esigenze idealistiche con la filologia ricorrendo alla nozione di “allusività”<sup>18</sup> – che mantiene il concetto di fonte ma lo “smaterializza”, per così dire, lasciando al lettore il compito difficile di percepire “aure” che alitano fra un testo e un altro – fu proprio

<sup>15</sup> Faral E., 1924.

<sup>16</sup> Brinkmann H., 1926.

<sup>17</sup> Bedier J., 1908-1913.

<sup>18</sup> La teoria dell'allusività ha il suo maestro in Pasquali G., 1952, ma si tratta di uno scritto già apparso nel 1941 su *L'Italia che scrive*, 25 (1942):185-187. L'ha rilanciato in tempi recenti Conte G. B., 1974. Si veda anche Pasco A., 1994.

la nozione dell'*imitatio* praticata nella cultura medievale a produrre una versione nuova di “fonte”, un nuovo modo di intenderla che la sostituisce e la allarga, che evita ogni taccia di plagio e mantiene vivo il senso della letteratura sia come discorso formalizzato sia come creazione artistica. Parliamo del *topos*, nozione legata al nome di Ernst Robert Curtius. L'opera che lanciò il termine è *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* del 1948, opera fortunatissima, tradotta in diverse lingue e considerata come un libro *epoque making*.

Il *topos* o “luogo comune” può essere considerato una “fonte”, ma ha di particolare l'essere anonimo o adespoto, cioè non lo si attribuisce mai ad un “autore” specifico; è obbligato o almeno prevedibile perché si colloca in punti strategici della comunicazione letteraria; non può essere mai ritenuto un furto; ha una forma variabile e può essere ora un'espressione ora una situazione ora un tema; infine, i *topoi* non sono originali, ma proprio per questo garantiscono la comunicazione. Tanta poliedricità dipende dal modo in cui si formarono e ancora<sup>19</sup> oggi continuano a formarsi. Secondo Curtius essi nacquero dall'insegnamento svolto nella tarda latinità quando si prendevano a modello gli autori antichi, e di questi si indicavano le formule e i ricorsi stilistici e retorici da tenere presenti come modello. Se, ad esempio, si voleva fare dell'ironia, le figure retoriche da usare erano l'antifrasì, l'ossimoro, la litote e altre simili usate da Cicerone; se si voleva indicare la transizione del discorso, esistevano varie formule per farlo, e una di queste era l'imminente venire della notte che raccomandava la sospensione del dialogo; e ricordiamo questo esempio perché ce ne serviremo nello studio sulla *Vida de Santa Oria* di Gonzalo de Berceo. Insomma, dagli *auctores* si ricava una serie di ricorsi retorici che poi venivano utilizzati nella composizione di opere nuove. Quei ricorsi, come si può intuire facilmente, erano tipi di “fonti” perché riprese da modelli senza alcun obbligo di dichiararne la paternità, e in questo modo erano “comuni”. Si formò, insomma, un sistema o linguaggio letterario che fu alla base dell'educazione letteraria dell'Europa. Era un modo appassionato di rispondere alla supposta “singolarità” della cultura germanica distinta da quella romana, come propugnava l'ideologia nazista. Il programma era nobile, e in parte salvava la nozione di “fonte” benché ne sacrificasse l'individualità. E nonostante le difficoltà e i limiti che la nozione dei *topoi* pone a quella di “fonti”, è vero che la *Toposforschung* ha contribuito a tenere viva la rispettabilità della ricerca sulle fonti e, anzi, l'ha incoraggiata.

---

<sup>19</sup> La distinzione fra *topos* e tema è ovvia ma non tanto. Abbiamo evitato di parlare di temi e di “critica tematica” perché richiederebbe una lunga e inconclusiva discussione sulle differenze/similarità fra tema e *topos* e intertesto. L'argomento è indubbiamente interessante ma sarebbe un po' fuori luogo dato che nessuno dei saggi qui raccolti è di taglio tematico. Il problema, comunque, esiste ed è controverso in quanto temi e *topoi* condividono alcuni tratti ma differiscono in altri, e il più evidente fra questi riguarda la rispettiva dimensione. Per un rapido orientamento, si rimanda a Domenichelli M., 2003.

Anche per i *topoi*, però, bisogna tener conto del consiglio di Croce a proposito delle fonti, cioè di non esagerare e vedere *loci communes* dappertutto. Se un commentatore vuole indicare le fonti di ogni parola di un determinato componimento poetico e documentare, magari, quanti autori e in quanti luoghi hanno usato una data parola per altro alquanto comune, il suo lavoro non finisce mai ed è per la massima parte inutile. Lo stesso vale per i *topoi*: se pensiamo che ogni forma rituale di saluto, dal “buon giorno” al “buona sera”, può essere un luogo comune degno di considerazione, il nostro lavoro sarà infinito e affatto inutile. Se un luogo comune non serve ad altro che a provare la sua esistenza e non rientra nella natura “organica” dell’opera che studiamo, è meglio lasciarlo fuori dal discorso. In ogni modo, in un saggio che si occupa delle fonti, il discorso sui *topoi* è di grande pertinenza perché sono alla loro maniera forme di fonti nel senso che vivono fuori dell’opera ma che poi vengono ad essa incorporate per il disegno di un autore il quale può far suo, grazie alla magia dell’arte, un dato che originariamente non lo è. I *topoi* sono l’ennesima dimostrazione che le fonti una volta cacciate dalla porta rientrano dalla finestra, se così possiamo dire usando una metafora vecchia quanto il mondo, e si perdoni l’iperbole che è vera solo in letteratura.

Le dislocazioni, i ripudi, le metamorfosi delle fonti non sono ancora giunte a termine, e sembra che una perversa vitalità le tenga presenti sfidando le avversità. Anche quando la scienza letteraria ha subito un cambio epocale, passando dalla nozione di valore a quello di funzione, le fonti sono lì a farsi accogliere dai nuovi padroni di casa. Sopravvenuto il formalismo, le fonti sono state teorizzate forse come mai prima, ma hanno rischiato anche di scomparire, però di fatto hanno subito un’ultima metamorfosi e sono ricomparse sotto l’etichetta della “intertestualità”.

L’intertestualità in principio accetta la presenza e la funzione di una fonte, ma l’assorbe in un discorso in cui la vecchia nozione di fonte come una ripresa materiale di un testo da un altro diventa un fenomeno di entità troppo modesta per avviare un discorso così complesso come lo prevede la ricerca dell’intertestualità. Si aggiunga che la stessa nozione di “intertestualità” ha avuto una mobilità tale da espandere il campo delle sue ricerche fino a confini non previsti, o, al contrario, restringerli fino a renderli inutilizzabili, tanto che chi ne fa uso deve specificare se si attiene alla formulazione originaria di Kristeva oppure alle versioni di un Rifatterre o di un Genette o di un Eco o di un Barthes e di vari altri sagaci indagatori di tali arcani. E le diversità delle proposte dipendono in grande misura da cosa si intende per “testo”, per “segno”, per “lettore”, per “autore” e simili soggetti a loro volta resistenti alle formule che aspirano a chiudere le ricerche racchiudendo in definizioni perentorie e inalterabili fenomeni per loro natura e cultura variabilissimi. Capire quale rapporto esista tra l’*Odissea* di Omero e l’*Ulisse* di Joyce, o fra l’*Absalon* di Faulkner e il *Samuel* biblico, o, per rimanere in territorio iberico, tra *Luz de domingo* di Pérez de Ayala e un episodio del *Cantar*

*de Mio Cid*, non è cosa da poco impegno e può essere classificata sotto il genere della “ricerca delle fonti”, ma non è chi non veda che si tratta di fonti di specie diversa. E non solo: le ricerche sulla intertestualità hanno prodotto ricerche sulla *anxiety of influence*, sulla fenomenologia del plagio, sulla validità della comparatistica, ossia tutta una gamma di ricerche comprovanti la fecondità e la vastità degli studi intertestuali, ma allo stesso tempo la difficoltà a tradursi in un metodo operativo accettabile in strati altrettanto vasti e omogenei. Di fronte a tanta apertura, la tradizionale ricerca sulle fonti si propone scopi molto più modesti e limitati, e di solito non promuove altre ricerche. Il suo ambito è circoscritto al campo della filologia intesa nel senso primario di illustrare gli aspetti di un testo riguardanti la sua autenticità, l'accuratezza, il significato letterale, le allusioni storiche e ad altri testi e gli eventuali debiti, riconosciuti o celati, ad altri testi. Un filologo come Segre ha potuto marcare la differenza e integrare la ricerca filologica delle fonti nel vasto dominio dell'intertestualità<sup>20</sup>. Segre si allinea sulle posizioni del formalismo russo e della scuola di Tartu anziché su quelle di Parigi e di Yale, e tale filiazione gli consente una maggiore sensibilità ai problemi dei contesti storici della semiotica, che va a tutto vantaggio della ricerca delle fonti, per le quali, tra l'altro, introduce un'utilissima distinzione fra la “intertestualità” e la “interdiscorsività” che consente di chiarire meglio il rapporto fra la “fonte” e il “topos”, come vedremo. Inoltre, Segre abbozza una tipologia delle fonti che pur nella sua essenzialità lascia intendere quanta differenza esista fra diverse specie di fonti, e soprattutto lascia intendere che in materia non è detta ancora l'ultima parola e forse non sarà mai possibile dirla. Evidentemente la vecchia nozione di “ispirazione” usata per spiegare il fenomeno dell'intertestualità risulta troppo generica e non è sufficientemente tecnica per descrivere con precisione il processo della “influenza” di un testo su un altro. E ciononostante rimane un attrezzo vecchio capace di svolgere la funzione primordiale di cogliere l'essenza di un problema, lasciando a metodologie più sofisticate il compito di studiarne gli sviluppi. Per i fontanieri la ricerca intertestuale è molto meno concreta e quindi meno verificabile di quanto non sia quella richiesta dalle fonti verbali e tematiche; e in questo si apparentano alla linea filologica più che a quella della “teoria letteraria”. Tuttavia, non riesce sempre facile distinguere la ricerca intertestuale da quella tradizionale delle “fonti”. Ciò avviene soprattutto nei casi in cui il prelievo di dati venga diluito in un'amplificazione espansa oltre i limiti normali, come un fiume d'acqua dolce che si versa in un mare salato. Nella nostra raccolta, tale ambiguità affiora in vari casi (Villena e Tostado in modo particolare) quando la rielaborazione della fonte sembra ridurre quest'ultima ad un pretesto o spunto di discorso.

---

<sup>20</sup> Segre C., 1982, ristampato con ritocchi in. Segre C., 1984, quindi in Segre C., 2014: 573-591.



Pare che non sia stata detta ancora l'ultima parola sulle fonti, sul modo di definirle e di valutarle. Il convegno di Santiago di Compostela forse ci riserva delle sorprese. È prevedibile però che emerga con maggior decisione la nozione fondamentale e primaria di fonte come prelievo più o meno esteso da un testo per farne uso in un altro. E non è detto che una precisazione del genere depauperi la natura della scoperta, perché la sua valorizzazione dipende in grande misura da quanto lo scopritore riesce a farle dire. Comunque, rimane interessantissimo il fatto che l'argomento delle fonti appaia nuovamente degno di un incontro internazionale. Sta tornando in auge la ricerca erudita? Se questo fosse il caso il mio libro non sarebbe così inattuale e sarebbe esagerata la riluttanza a riproporre ricerche fatte nel passato.

\*\*\*

La storia appena tracciata per sommi capi serve almeno a far capire che il problema è molto antico, ma nel complesso ha mantenuto la sua fenomenologia originaria: la fonte consiste nel prelievo di una materia da un'opera per inserirla in un'altra. Tale definizione primaria ammette modifiche solo per ciò che riguarda le dimensioni del materiale prelevato e per la sua natura, ma richiede sempre che il prelievo sia chiaro evidente e dimostrabile. Le dimensioni possono essere quelle di una frase o di un paragrafo ma anche di intere sezioni. Se il prelievo è dichiarato allora si parla di "citazione" e non di "fonte", perché questa di norma implica il silenzio totale o parziale sull'azione del prelievo. Si può dire che si tratta di un "furto"; tuttavia, chi ruba può anche elaborare la materia rubata e farne cosa nuova fino al punto da omologarla con il resto della propria opera anche per occultare meglio il furto, benché la gravità morale del suo atto sia redenta e addirittura attenuata e perfino ammirata se l'integrazione nell'opera che la ospita avviene a regola d'arte. Nel valutare una fonte, poi, conta anche la sua provenienza: sembra ovvio, infatti, che riprendere dati e perfino paragrafi da un'enciclopedia è colpa di entità meno grave di quanto non lo sia un prelievo da un'opera artistica. Quando un trattatista del Seicento riprende dati scientifici o storici da un altro trattato, il prelievo ha maggiori attenuanti rispetto ad un prelievo da un'opera artistica e quindi per sua natura unica e irripetibile. Comunque, anche in queste circostanze non bisogna esagerare: il furto di una "scoperta" o di una "legge" scientifica è ben più grave del trasporto dei dati che un buon ricercatore può raccogliere per proprio conto. Il buon senso deve essere presente anche quando si giudica la natura del prelievo onde stabilire se meriti d'essere incluso nella categoria delle fonti oppure di valutarlo come un dato utile per una glossa. Un esempio: si prenda la terzina dantesca «E mi pareo da sé stesso rimorso:/o dignitosa coscienza e netta/ quanto t'è picciol fallo amaro morso» (*Purg.* III, 7-9) che descrive

la vergogna di Virgilio per le rampogne di Catone. Se scopriamo e senza cercare che nell'analisi del carattere di Virgilio Dante applica la nozione di *innocentia* descritta da Guillaume de Conches<sup>21</sup> come la virtù di chi *omnia scelera sua, licet minima, estimet magna*, siamo autorizzati a parlare di una "fonte", vista la rarità di tale coincidenza? La similarità sembra "evidente", ma potrebbe anche trattarsi di una coincidenza nel senso che Dante per conto suo capiva quella reazione psicologica anche se non le dava un nome. E troveremmo una conferma se scopriremo che Guillaume de Conches sia l'unico autore a descrivere come "innocentia" quel fenomeno psicologico riscontrato in Virgilio? È possibile, ma correremmo sempre il rischio di forzare i dati, rischio che però verrebbe fortemente diminuito se rinvenissimo altri dati che dimostrano senza alcun dubbio la familiarità da parte di Dante con il *Moralium dogma philosophorum*. Il buon senso ci dice di non giurare su questi dati e nello stesso tempo di ammettere che sia utile avere un po' di elasticità nel definire i caratteri di ciò che è una fonte perché anche le approssimazioni mantengono viva la ricerca che forse prima o poi potrebbe produrre una certezza. In questa tipologia rientrano la nota su *Alfa e o* (cap. 2) dove identifichiamo una regola non codificata ma comunque diffusa. Grazie ad essa possiamo garantire la correttezza del testo che offre lo spunto per la ricerca, e tuttavia non possiamo classificarla come vera fonte: lo è per noi in quanto è una scoperta, ma non possiamo dire che i compilatori del *Setenario* di Alfonso el Sabio l'abbiano "ripresa" da un determinato testo, e non possiamo neanche classificarla come un *topos*, visto che non si tratta veramente di luogo comune quanto piuttosto di una nozione grammaticale. Quindi è un dato che si colloca bene in un commento; eppure, il fatto che sia presente l'elemento della "scoperta" casuale avvicina l'evento alla fenomenologia più frequente nello studio delle fonti. D'altronde non si può sempre dire che la scoperta delle fonti sia affidata al caso, perché alcune volte sono circostanze fortuite quelle che ci portano molto vicini ad esse, per cui a quel punto si dà avvio alla ricerca. Ne diamo l'esempio nella nota su Juan Manuel (cap. 6) in cui una citazione, quindi un dato preciso, ci mette in moto per scoprirne l'autore al quale viene attribuito il testo citato. I casi di questa natura sono frequenti e i buoni commentatori ne offrono numerosi esempi. Alquanto discutibile e addirittura refutabile è l'inclusione nel discorso sulle fonti della nota (cap. 12) su un testo del Marqués de Santillana. Qui abbiamo un modo veramente estremo di vedere una fonte: si tratta di identificare un autore fra vari altri, e all'identificazione si perviene ripensando alla sua opera, oggi pressoché sconosciuta, ma ai tempi del Santillana tanto nota da rendere familiarissimo il nome dell'autore, ed era possibile scambiare il nome dell'autore con il titolo della sua opera, con una sorta di antonomasia per cui "il principe" sarebbe sinonimo di "Machiavelli". La combinazione di cose poco note ha fatto scattare l'agnizione, ed è un pro-

---

21 Guillaume de Conches, 1926: 27. Per questo episodio rimando al Cherchi P., 2006.

cesso che ha luogo frequentemente nella scoperta delle fonti. Comunque si tratta di fonti ben diverse da quelle presentate nei saggi riguardanti Mexía o Juan Manuel, dove vengono documentate corrispondenze di *verba et facta* tali da rendere evidente la corrispondenza fra due testi. Il fatto che tipi così diversi di “fonte” convivano in questa nostra raccolta serve a dimostrare che la flessibilità nel definirle è un requisito utile per i “fontanieri”, ed essa deve essere scortata sempre dal buon senso onde impedire che si esca da ogni limite, perdendo così del tutto la possibilità di definire i confini entro i quali concepire una fonte. Nella nostra ricerca non esiste la convenienza del “regolo lesbio” ricordato da Aristotele (*Etica Nicomachea*, v.10, 1137b 133), ossia quella livella di piombo che si adattava a tutte le superfici. Gli esempi che presentiamo portano alla constatazione che bisogna scrivere nuove regole per ciascuno di essi, senza riuscire ad andare oltre la formulazione di alcuni criteri generali, senza mai pervenire ad una qualche regola fondamentale per definire una volta per tutte cosa costituisca la natura della fonte, a parte il fatto comprovato che gli elementi di un’opera vengano trasportati in un’altra. La variabilità dei materiali sottratti e dei modi in cui ciò viene realizzato non consente di andar oltre il principio generale del prelievo. Ed è questa la difficoltà che rende pressoché impossibile la creazione di una disciplina che aiuti a trovare le fonti. E dobbiamo rassegnarci: non esiste una precettistica che sia in grado di fornirci misure esatte e guide affidabili per dirimere casi incerti, per prevedere i modi in cui si presenteranno nuovi casi. È una difficoltà che fa capire perché non sia sorta una disciplina o almeno una sotto-disciplina che si occupi del problema delle fonti. Abbiamo manuali-guida che offrono regole generali per produrre edizioni critiche; abbiamo manuali che ci insegnano a studiare e a classificare le figure retoriche, manuali che ci preparano a compilare bibliografie accurate e cronologie affidabili, manuali di paleografia per distinguere i vari tipi di scrittura, ma non abbiamo niente di simile nel caso delle fonti. Non si può costruire una scienza o semplicemente una tecnica senza avere chiari gli obiettivi di quel che si cerca. Si consiglia, quindi, di far uso di una sana empiria e di dare ascolto al buon senso.

\*\*\*

Ma soffermiamoci su un problema che non pare sia mai stato posto e che è complementare a quello appena visto. Ed è il seguente: come si trova una fonte? Esiste un buon metodo per trovarle, oppure esiste qualche potere rbdomantico che ci porta ad esse?

L’assioma secondo il quale “la letteratura nasce dalla letteratura” fa supporre che ogni opera abbia delle fonti, e quindi la nostra ricerca si fonderebbe su una sorta di *petitio principii*: tutte le opere hanno fonti per il fatto stesso che siano opere letterarie. Il che è vero, ma, come abbiamo visto, ci sono fonti che è utile ignorare e fonti che, una volta scoperte, si rivelano

utilissime. Dire che l'uomo sia un essere pensante può essere un'affermazione giusta, ma rimane generica se poi non si specifica come e cosa egli pensi; lo stesso si può dire delle fonti: non serve a molto sapere che ogni parola di un testo ha una storia e quindi un infinito numero di fonti potenziali, perché quelle che davvero contano sono i precisi e documentabili prelievi da un'opera diversa da quella che poi li incorpora. A ciò s'aggiunga un altro consiglio se non proprio principio: le fonti non si "cercano" ma si "trovano". Si cercano solo in alcuni casi, quando, ad esempio, sappiamo che un autore non può avere conoscenza diretta di quanto cita, per cui si capisce che si stia servendo di qualche intermediario. È quanto accade spessissimo in autori cinquecenteschi, i quali citano a grappoli autori greci mentre ci risulta che non sapessero leggere il greco. Una volta che notiamo la frequenza del fenomeno e troviamo situazioni analoghe in altri autori, sospettiamo l'esistenza di un qualche "distributore" di quei dati eruditi, e molti sono gli autori che lo sfruttano. Dal sospetto si passa alla certezza quando si capisce che nel Rinascimento venne prodotta una serie di manuali eruditi di *loci communes* ricavati dal mondo classico, e in questi si trovano i "grappoli" di fonti erudite che molti autori in volgare travasavano nelle loro opere. In questi casi la "ricerca" delle fonti ha grande possibilità di successo perché si prevede con buona approssimazione dove trovarle<sup>22</sup>. Lo stesso si può dire di un poeta petrarchista che imita il suo "autore", e spesso ne preleva immagini e stilemi e situazioni: il campo della ricerca si restringe ai testi del suo modello e/o di altri imitatori dello stesso. E il discorso si ripete ogni volta che la cultura sia guidata da una forte tendenza alla convenzionalità o anche alla *imitatio*, come accadde, ad esempio nella poesia dei trovatori.

Ma che fare in tutti gli altri casi in cui sospettiamo che vi siano delle fonti specifiche – diverse da quelle generiche nel senso appena ricordato e affatto insignificanti – ma non abbiamo idea da dove cominciare a cercarle? Intanto, quando sentiamo veramente il bisogno di cercare delle fonti? Evidentemente quando il testo presenta difficoltà di interpretazione tali da farci sospettare che il solo modo di risolverle sia il rinvenimento di una fonte. Componenti come *Il detto del gatto lupesco* o *La razón de amor* sono così strani perché, da quanto capiamo, "dialogano" con un testo a noi sconosciuto ma di cui sospettiamo l'esistenza. Il caso alquanto misterioso del poemetto italiano noto come *Il ritmo cassinese* è stato chiarito dal rinvenimento della fonte da parte di Cesare Segre<sup>23</sup>. E a proposito di questa scoperta è utile ricordare che esistevano già altre proposte che, però, davanti a quella di gran lunga più cogente scoperta di Segre, si mostrarono insostenibili, e l'episodio dimostra che anche quando si pensa di aver trovato una fonte, può non essere quella giusta. E sempre parlando di questo rinvenimento, sottolineiamo il ruolo del caso messo bene in luce da Segre, il quale si è

---

22 Si veda su questo fenomeno Cherchi P., 1998.

23 Segre C., 957: 473-481, ristampato Segre C., 2014: 606-615.

imbattuto inaspettatamente in questa fonte. Un altro campione di quanta aleatorietà regni in questo tipo di ricerca è presente nel nostro saggio sulle Sibille nella *Silva* di Pedro Mexía (cap. 17). Nessuno, spero, mi immaginerà così perverso da pensare che abbia letto il commento di Vives al *De civitate Dei* di Sant'Agostino per cercarvi una fonte: i testi sembrano così lontani da precludere ogni sospetto di un possibile contatto. È stata invece una lettura casuale e per tutt'altro motivo a far scattare l'associazione, e mi pare che, una volta trovata, si presenti come innegabile. Il caso e la memoria sono le forze che, collaborando, hanno rivelato la fonte. Un episodio analogo è dato dalla presenza del Tostado in queste nostre pagine (capp. 11 e 12). È un autore poco frequentato dagli studiosi di letterature ispaniche, e solo la casualità mi ha portato sulla sua pista che ho imboccato solo perché mi si è aperta mentre ne inseguivo altre; e una volta scoperta la sua ricchezza è stato facile sfruttarla per ricavarne altre scoperte di fonti. Tuttavia, bisogna tener presenti alcuni elementi che aiutano a “razionalizzare” un incontro fortuito. Chissà quanti studiosi hanno visto le stesse pagine, ma probabilmente nessuno di loro ha fatto associazioni simili alle mie, e così le pagine del Tostado sono rimaste mute, almeno per quanto riguarda la fortuna di Dante e Boccaccio in Spagna. Al polo opposto si collocano gli autori come Rubén Darío (cap. 20) che esplicitamente si rifà a Dante riprendendone immagini, temi e perfino calchi verbali. Anche Borges nel suo racconto *Aleph* segue da vicino il progetto dantesco di condensare l'universo nella mente di Dio. Ancora una volta, dunque, siamo sviati dagli incerti parametri che possiamo dedurre dagli esempi esaminati in precedenza: ora la tradizionale ricerca delle fonti deve cedere il passo alle ricerche “intertestuali” lasciandoci la libertà di scegliere il tipo che risponde meglio alle nostre domande. Forse per casi di questo tipo dovremmo parlare di “fonti d'ispirazione” per distinguerle dalle “fonti verbali”, che rimangono sempre le più verificabili. E per tornare a Borges, vediamo (cap. 21) che la sua supposta invenzione dell'enciclopedia cinese ha di fatto una fonte che, però, non è in alcun modo verbale e contiene solo una descrizione sulla quale poi Borges forgia la sua caricatura. Anche in questo caso abbiamo “trovato” la fonte senza “cercarla”.

In altri casi la ricerca delle fonti deve avvalersi di possibili indizi. Prendiamo l'episodio di Santa Oria (cap. 3) che in sogno visita il paradiso dove vede un trono vuoto e le viene rivelato che è riservato per lei. Quel trono vuoto in attesa che un'anima beata lo occupi ricorda quello che Dante riserva ad Enrico VII. Sarà possibile che Dante si ispiri al poemetto del poeta spagnolo Berceo? C'è chi lo ha pensato, ma è invece più probabile che entrambi i poeti abbiano trovato l'immagine nella letteratura delle visioni e dei viaggi oltremondani, e in effetti dopo qualche sondaggio l'ipotesi viene confermata, e troviamo alcuni casi di troni vuoti nel paradiso a partire dall'*Apocalisse*. E però questa scoperta apre un altro problema: se l'immagine è abbastanza diffusa dobbiamo parlare di fonte o di luogo comune?

Evidentemente bisogna usare un po' di giudizio, e considerando che non è poi un'immagine tanto comune e si abbina con il concetto della beatitudine eterna e pare abbia origine nella Sacra Scrittura, possiamo parlare di "fonte" anche se più autori l'hanno usata. Comunque, proprio nel poemetto di Berceo avremmo modo di osservare più da vicino la differenza tra fonte e *topos* perché vi si presentano in combinazione. Se poi vediamo la nota su Don Quijote, possiamo dire con una qualche sicurezza che Cervantes non ha letto i testi che citiamo o tutt'al più ne ha letto solo alcuni. Il proposito di accumulare fonti diverse ha la mira di ricostruire "un luogo comune", una situazione diffusa nel linguaggio letterario per descrivere l'attesa della notte da parte dell'amante. Siamo passati dal terreno delle fonti precise e documentabili al terreno della "interdiscorsività" in cui si parla di *topos* anziché di fonte, e la quantità delle citazioni provano che esisteva un modo convenzionale di descrivere l'ansia dell'amante che attende l'ora dell'incontro notturno con l'amata.

Anche nel campo euristico, dunque, il "fontaniere" compie esperienze molto diverse tra di loro tanto che non riesce a tradurle in regole per chi lo segue. L'agnizione di fonti è una pratica che non ha *patterns* trasmissibili, ed è per questo una ricerca avventurosa che capricciosamente premia i fortunati. In queste esperienze c'è qualcosa di rbdomantico che sfiora i poteri della magia. E anche quando si capisce che tutta quella magia si riduce alla memoria, la quale associa dati diversi e spesso molto distanti fra di loro, quell'aura di rbdomanzia non scompare del tutto perché la memoria è essa stessa una facoltà con poteri magici.

\*\*\*

Prima di vedere in quale misura la scoperta delle fonti possa contribuire a cogliere il valore letterario di un'opera, meritano qualche paragrafo i vantaggi che raccoglie l'esegeta ogni volta che una *trouvaille* illumina un testo che sta studiando, e non sono sempre vantaggi che arricchiscono soltanto i commenti. Un esempio a suo modo clamoroso spiega ciò che intendiamo dire. Esso riguarda il cosiddetto *Indovinello veronese*, una quartina in cui si parla di buoi che servono per arare, di aratro e di sementa nere e di campi bianchi. Lo stranissimo testo veniva addotto per confermare la teoria delle "origini popolari" della letteratura romanza, e la materia "georgica" di questi versi – trovati in orazionale mozarabico finito nella biblioteca capitolare di Verona – confermava la sua natura popolare. Poi si venne a scoprire che quei versi traducevano un *aenigma* che descriveva l'operazione della scrittura (i buoi sono le dita, l'aratro la penna, il seme nero l'inchiostro, il campo bianco la carta) ed era un indovinello documentato in testi letterari del quarto secolo. Questa scoperta, come si può immaginare, modificava radicalmente la comprensione del testo, che non era nato nelle campagne bensì nei banchi

di scuola. Una scoperta del genere va a finire nelle note di un commento, ma prima deve figurare in un paragrafo di una "storia della letteratura" e di "teoria letteraria" dove viene propriamente classificato e contestualizzato. Nella nostra tipologia si dà qualche caso analogo in cui il rinvenimento della fonte va registrato nel commento del testo, ma offre materia per considerazioni di tipo storico. È il caso dei saggi dedicati alla *Silva de varia lección* di Pedro Mexía (capp. 15-17), testo nato come raccolta di passi curiosi trovati in libri altrui. In questo caso le fonti specifiche vanno certamente indicate nel commento, ma offrono anche materia di considerazioni storiche. Sembra evidente che molti grappoli di fonti classiche non sono frutto di ricerche personali ma derivano da repertori euristici di luoghi comuni. Una scoperta del genere dischiude un panorama culturale, mette in luce un *modus excerpenti*, un bisogno di travasare il sapere umanistico in una produzione in volgare. Di tutta questa attività della riscrittura non avremmo alcun sentore se il rinvenimento sistematico delle fonti non ci avesse messo sulla pista giusta. Senza la scoperta delle sue fonti uno Zabaleta (cap. 14) verrebbe ascritto fra i conoscitori dei fenomeni naturalistici, e invece, una volta scoperte le sue fonti, viene degradato a un semplice plagio di testi umanistici, ma nello stesso tempo viene promosso a divulgatore di un tipo di sapere che non è frutto di investigazione da letterati ma è materia nuova che piace ai letterati smaniosi di essere originali e di allargare il repertorio delle materie degne di entrare nelle scritture letterarie. Senza la scoperta della fonte *Los doze trabajos de Hércules* di Villena (cap. 8) vanterebbe un primato che ora perde, ma in compenso la sua credibilità mitografica ne esce rafforzata.

Sono pochi casi, perché la nostra raccolta è piuttosto ridotta. È chiaro però anche nei nostri pochi esempi che le fonti gettano luce sia al commento sia al testo, e non in forma alternativa ma in modo simultaneo; e tuttavia svolgono questa funzione in modi diversi rendendo pressoché impossibile la formulazione di una norma operativa per affrontare eventuali nuove scoperte. Anche sotto questo rispetto, dunque, la tipologia delle fonti è tanto ricca quanti sono i casi in cui affiorano.

Sarebbe ingiusto non ammonire i ricercatori che qualche volta la scoperta delle fonti non risolve i problemi sui quali sembra trionfare, ma di fatto può crearne dei nuovi. Talvolta, infatti, ci si imbatte in una fonte che poi si mostra illusoria o perché ne spunta un'altra con migliori credenziali o perché risulta così lontana dai tempi e dalla cultura di un utente che nasce il problema del come possa affermarsi il prelievo da un testo e nello stesso tempo negarne la possibilità dell'uso. È un problema trattato nel cap. 5 in cui alla scoperta di una fonte se ne sostituisce un'altra per mancanza della documentazione che convalidi il rinvenimento. Qui posso ricordare un caso che credo sia abbastanza istruttivo. Una volta indicai la fonte del verso «saetta prevista vien più lenta» di Dante (*Par. XVII, 27*) nelle *Quaestiones naturales* di Seneca, e il riscontro mi sembrava ineccepibile. E lo era fino a

quando trovai in un commento alla *Commedia* che la frase si era tradizionalizzata ed era finita in una raccolta medievale e in volgare di espressioni proverbiali! Questa era sicuramente la fonte più probabile di Dante anziché una sua improbabile conoscenza diretta dell'opera senecana. Si tratta di casi molto rari, ma non perché siano di occorrenza rara, bensì perché i fontanieri tengono celate disavventure di questo tipo, oppure perché si ravvedono prima di divulgarle.

\*\*\*

Giungiamo finalmente a vedere il ruolo che la scoperta delle fonti gioca nel piano estetico o del giudizio critico letterario. Non è un ruolo trascurabile, considerando l'ostilità che la critica idealista ha mostrato verso tali indagini. Intanto ricordiamo che le fonti hanno una molteplicità di funzioni, da quelle filologiche a quelle giuridiche, e qualche volta fanno luce su fenomeni strettamente artistici. Anche in quest'ultimo settore non esistono risposte univoche non foss'altro perché le opere letterarie di natura creativa sono singolari e irripetibili. Tuttavia, la mancanza di una normativa precisa non dovrebbe portare a negare alle fonti un ruolo nell'interpretazione di un'opera letteraria, e molto dipende dal modo con cui se ne fa uso. Queste di solito svolgono un ruolo primario nella fase dell'*inventio* ossia nel momento della raccolta dei materiali da elaborare nella creazione artistica. Cosa toglie alla grandezza del *Don Quijote* il sapere che una fonte di ispirazione possa essere stato l'anonimo *Entremés de los romances*, come propose Menéndez Pidal<sup>24</sup>? Niente, direi; anzi, se mai Cervantes conobbe l'intermezzo teatrale, questo poté fargli balenare l'idea del come la pazzia potesse offrire un inedito potenziale narrativo, e da quella semplice "scintilla" seppe ricavare un personaggio grandissimo, mostrando anche in questo modo la grande creatività di Cervantes. Si aggiunga che non sempre la letteratura è una "grande creazione letteraria", anzi più normalmente è il prodotto di un buon mestiere e spesso non si propone neppure di essere originale o non nega di seguire dei modelli, perché, come abbiamo visto, il culto della *imitatio* ripudiava l'originalità come l'avrebbero intesa i romantici, e consigliava invece la *variatio* applicata ad un modello. Nei saggi di questa raccolta è molto presente (capp. 15-17) l'opera di Pedro Mexía che, essendo un "silva de varia lección", è una raccolta di materiali ripresi alla lettera da altre opere, diciamo una specie di "antologia di curiosità". Qui troviamo un capitolo sulle Sibille così zeppo di dati eruditi che farebbe stupire anche i dotti del suo tempo. Vediamo, però, che si tratta di un plagio, ma non lo condanniamo perché capiamo che il trasporto da un testo ad un altro costituisce anche un passaggio da un livello culturale all'altro, da un tipo di lettore ad un altro; e mentre nel testo di partenza quell'erudizione punta a ricostruire un sapere del passato,

---

24 Menéndez Pidal R., 1964.



nella nuova sede della *Silva* diventa una “curiosità”, cioè un dato remoto e dilettevole da sapere. Se non avessimo trovato la fonte del capitolo, avremmo avuto un’idea diversa della cultura dell’autore e, soprattutto, avremmo perduto il senso della curiosità che diletta l’intelligenza e il senso della storia. O prendiamo il caso di Torquemada (cap. 14) che saccheggia le storie di Olao Magno: anche qui abbiamo una fonte, che ha la caratteristica di essere “rivelata” dallo stesso autore, e pertanto toglie al fontaniere l’emozione della scoperta, ma mantiene un valore estetico. La proposta di un autore che non rientra nel canone tradizionale, si deve ad un’innovazione nel campo della materia narrabile, perché con Olao entra in campo una cascata di dati che sono meravigliosi e tuttavia sono credibili perché narrati da uno storico che conosce direttamente i soggetti di cui tratta. Entra in campo, insomma, il mondo “gotico” o boreale, diversissimo da quello classico, e quella fonte è un indice sicuro del mutamento culturale che sta avvenendo in quella fase pre-barocca. Con l’indicazione di questa fonte inconsueta, l’autore ci guida a capire la natura delle «fiores curiosas» che fioriscono nel suo giardino: non sono menzogne, ma sono decisamente cose fuori dalla norma tanto da apparire inverosimili. Scoprire la provenienza dei materiali presenti in un’opera può orientare in modo nuovo il modo in cui la si legge. Se, ad esempio, refutiamo la nozione che l’Arcipreste de Hita citi con approssimazione il *Decretum Gratiani* (cap. 7, glosse b e c) per motivi caricaturali, e riusciamo, invece, a documentare che l’autore effettivamente cita con precisione, siamo in grado di riportare la lettura e l’interpretazione di quei passi su un piano che non è più “parodico”, ma didattico e morale. Anche la plumbea erudizione del Tostado (capp. 10-11) dischiude torrenti di quella cultura che si muoveva dall’Italia alla Spagna, e vediamo che, se quell’erudizione non ci porta a capire meglio la poesia, dobbiamo però ammettere che ci dà ottime informazioni sui modi di interpretarla anteriori al periodo dominato dalla *Poetica* di Aristotele; senza dire di quanto apprendiamo sulla circolazione culturale di quei giorni. Se poi si insiste sul valore “poetico” delle fonti, il caso di Santa Oria (cap. 3) prova che queste possono addirittura creare un personaggio, perché l’immagine del trono vuoto che attende l’arrivo della santa in Paradiso, causa la tragedia esistenziale di una giovane donna che deve vivere all’altezza di quel destino di gloria preannunciatole da Dio stesso, quindi da una voce che non mente. L’enciclopedia cinese di Borges (cap. 21) rimarrebbe un’invenzione splendida anche se ne ignorassimo la fonte; ma il conoscerla ci fa apprezzare ancora meglio la straordinaria intelligenza dell’autore che ricava un’indimenticabile parodia di una costruzione tassonomica fornitagli da una fonte. L’indicazione di una fonte può rivelare orientamenti culturali. Ad esempio, il caso del *Mio Cid* e la sua fonte francese (cap. 1) documenta il fatto che l’epica castigliana sentisse l’influsso di quella francese e non solo di quella araba. L’episodio delle fatiche d’Ercole narrate da Enrique Villena (cap. 8), mette in luce una sorgente del sapere

di questo dotto autore al quale si attribuiscono i primi esempi di una tradizione mitografica spagnola. Il capitolo dedicato a Zabaleta (cap. 19), mostra come un argomento scientifico si sviluppi in senso narrativo e di intrattenimento letterario. La funzione “interpretativa” in senso estetico perdura anche quando il proposito della ricerca sia di natura “esegetica”. Le note sul *Libro de Buen amor* (cap. 7) e sul *Libro de los estados* (cap. 4) correggono interpretazioni precedenti e così facendo modificano varie considerazioni generali di tipo non strettamente filologico. Ad esempio, il fatto che Don Amor abbia modelli nel mondo cortese anziché in quello arabo, modifica in parte la visione di una Spagna lontanissima dal mondo culturale transpirenaico, e avvicina il *Libro* dell’Arcipreste al mondo cortese. La correzione del titolo del *Libro de los gatos* (cap. 9) operata grazie all’escussione di una varia documentazione linguistica, offre un sussidio notevole per impostare in modo nuovo la lettura dell’opera. Anche la ricostruzione dei *topoi* su cui si basano i saggi sulla *Celestina* (cap.13) e sul *Don Quijote* (cap. 18) serve ad illuminare la dimensione letteraria dei protagonisti e conferisce ad essi una sostanza umana da veri personaggi che traducono in vita o incarnano quei luoghi comuni.

Con tutto ciò, e benché in ogni saggio si mettano in evidenza i vantaggi della scoperta delle rispettive fonti, ammettiamo di non esser capaci di ricavare norme generali valide per tutti i casi. Si capisce che sia così. La fonte o le fonti sono semplicemente dati di per sé privi di valore e di funzione. Solo chi le problematizza conferisce ad esse tali attributi; solo chi, oltre a trovarle, studia il come e il perché vengono omologate dall’opera che le ospita. Ogni caso è diverso, e voler stabilire regole generali significa negare alle fonti la loro variabile vitalità.

\*\*\*

Se il rinvenimento delle fonti agevola l’esegesi e l’interpretazione di fatti letterari, rimane sempre aperto il problema della riduzione a metodo di tanta varietà di soluzioni. Per cui chiudiamo con alcune considerazioni generali non *more geometrico* dimostrate ma nate dalla pratica e guidate dal buon senso. *In primis*: le fonti non esistono fino a quando vengono scoperte. Nella maggioranza dei casi non “si cercano” ma “si trovano”, come diceva Leo Spitzer delle etimologie per evitare il rischio di seguire piste false e travisare i dati piegandoli a conclusioni prestabilite. Quando si trova una fonte bisogna registrarla in modo corretto e capire la natura del legame tra testo d’origine e testo d’arrivo, capire, ad esempio, se il rapporto sia diretto o mediato, e accertare che non si tratti di una coincidenza o di una fonte parziale. Una volta appurati questi dati bisogna decidere quale sia il modo migliore di utilizzarli per capire meglio i testi che li incorporano. E benché possa essere un compito ottativo, è meglio adempierlo perché non si pensi, come

accade spesso, che la scoperta delle fonti sia un lavoro di scarso pregio. In questa seconda tappa, troviamo che alla fortuna e al caso subentra il buon senso o giudizio, ed entrambi i fattori vengono potenziati dalla preparazione e dalla cultura del ricercatore. In ultima analisi stabilire la funzione delle eventuali fonti nel processo creativo o anche semplicemente espositivo delle opere letterarie garantisce l'importanza del ruolo che esse hanno o possono avere nella ricerca filologica e critica. Nel complesso la ricerca delle fonti o la "crenologia", come la chiamava Pascoli, è una branca dei nostri studi che consente una grande libertà, ma proprio per questo deve essere vigilata dal buon senso per evitare errori e sprecare scoperte che possono rivelarsi preziose. Pertanto, è meglio procedere con una sana empiria, vedendo e valutando ogni caso secondo i propri contesti e i nostri obiettivi. Questi sono gli unici principi e le sole regole che possono dedursi dai lavori raccolti nel presente volume.

Se la nostra esperienza nel trattamento delle fonti raccontata nei saggi che seguono stimolerà qualche studioso a tentare la fortuna nello stesso tipo di ricerca, la riluttanza accusata all'inizio di questa presentazione sarà meno severa.

## NOTA

La natura disgregata della nostra silloge documenta di per sé la genesi occasionale di ciascuno dei saggi che hanno in comune solo il tema delle fonti. Il piano di organizzarli secondo un ordine cronologico, partendo dal *Mio Cid* e arrivando a Borges, è sopraggiunto al momento di raccogliarli, ed è parso opportuno ristamparli nella forma in cui sono venuti alla luce, senza apportarvi aggiornamenti e modifiche, salvo un leggero intervento di uniformazione bibliografica nelle note: essendo apparsi in sedi disparatissime sono stati di volta in volta editati con criteri diversi. Nel rileggerli sono stati corretti gli errori, per lo più dei refusi, sfuggiti nella stampa anteriore, e solo in alcuni casi si è aggiunta una postilla per indicare eventuali innovazioni. L'origine del libro spiega anche alcune ripetizioni che non è stato possibile rimuovere. Le indicazioni relative alle riviste e miscellanee in cui i saggi sono apparsi originariamente vengono date con l'indicazione della data apposta in calce ad ogni capitolo, e questa consente un facile riscontro in un'appendice dove si elencano gli studi di ispanistica dell'autore, corredati ciascuno dei dati bibliografici.

I testi utilizzati vengono citati senza interventi ortografici, e le eccezioni sono sempre indicate. Si sono conservate forme come "Arcipreste" e "Calisto" che avrebbero un corrispettivo italiano, ma sono personaggi indimenticabili ai quali si conviene il nome con cui li ha immaginati il loro creatore. È un criterio che abbiamo applicato in tutti i casi simili.

Non devono mancare i ringraziamenti che per essere un *topos* non sono meno sentiti. Ringrazio le redazioni delle riviste che hanno originariamente ospitato questi saggi e ora ne hanno autorizzato la riproduzione. Ringrazio Emilia Perassi che ha incoraggiato la messa a punto di questa raccolta. Ringrazio Patrizia di Patre che ha rivisto la lingua del mio saggio su Dante nell'America latina. Ringrazio Patrizia Botta il cui rigore filologico mi ha salvato da qualche imprecisione nei lavori sul *Mio Cid* e sul Marqués de Santillana. Ringrazio Irene Romera Pintor per la sua lettura dei testi in spagnolo e la segnalazione di solecismi e refusi. E non posso dimenticare mia moglie Judy veramente la sola "longi laboris conscia" come diceva Stazio in una sua *Silva* (III, 5, 35-36) dedicata alla moglie. La scoperta di una fonte può essere folgorante, quindi istantanea, ma il lavoro di renderla nota può essere lunghissimo, frustrante e solitario: solo una persona paziente può accettare le lunghe assenze che tale ricerca comporta. Certo il mio *labor* non ha prodotto la *Tebaide*, ma la fatica si misura dalle forze del lavoratore più che dai risultati. Felice è chi riesce a far sembrare del tutto spontaneo ciò che invece è frutto di elaborazione, come vuole la prima legge della *discretio* antica.

Il libro è dedicato a Salvador García Castañeda, compagno di studi dei giorni di Berkeley ai primi degli anni Sessanta. Salvador, anche lui ormai Professor Emeritus, è rimasto per tutti questi decenni il mio interlocutore più assiduo per quel che riguarda materie ispaniche.

## I.

### LA PRESA DI ALCOCER E IL MODELLO DI MONFLOR

La *tirada* 29 del *Cantar de Mio Cid*, ha suscitato vari problemi e altrettante proposte di soluzione su diversi punti. Prima di passarne in rassegna alcuni trascriviamo il testo<sup>1</sup>:

Los de Alcocer a mio Cid ya' dan parias,	570
e los de Teca e los de Terrer la casa.	
A los de Calataút, sabet, mal le pesava.	
Allí yogo mio Cid complidas quinze semanas.	
Cuando vio mio Cid que Alcocer non se le dava,	
él fizo un art e non lo detardava:	575
dexa una tienda fita e las otras levava,	
cojós' Salón ayuso, la su seña alçada,	
las lorigas vestidas e cintas las espadas,	
a guisa de menbrado, por sacarlos a celada.	
Veyénlo los de Alcocer, ¡Dios, cómmo se alabavan!:	580
- Fallido á a mio Cid el pan e la cevada;	
las otra abés lieva, una tienda á dexada;	
de guisa va mio Cid commo si escapasse de arrancada.	
Demos salto a él e feremos grant ganancia,	
antes que'l prendan los de Terrer, si non, non nos darán dent nada;	585

---

<sup>1</sup> Si cita dal *Cantar de Mio Cid*, 1993. Quest'edizione, per la ricchezza del commento e per l'esautiva bibliografia e il suo vaglio, offre una base indispensabile per ogni lavoro cidiano. Qui, una volta per tutte, riconosco i numerosi debiti bibliografici contratti nel presente lavoro. Qualche aggiornamento in Zaderenko I., 1998.

la paria qu'él á presa tornárnosla ha doblada.-  
 Salieron de Alcocer a una priessa much estraña.  
 Mio Cid, cuando los vio fuera, cogió's' commo de arrancada,  
 cojós Salón ayuso, con los sos abuelta anda.  
 Dizen los de Alcocer: -¡Ya se nos va la ganancia! - 590  
 Los grandes e los chicos fuera salto davan,  
 al sabor del prender, de lo ál non piensan nada,  
 abiertas dexan las puertas, que ninguno non las guarda.  
 El buen Campeador la su cara tornava,  
 vio que entr'ellos e el castiello mucho avié grand plaça, 595  
 mandó tornar la seña, apriessa espoloneavan:  
 - ¡Firidlos, cavalleros, todos sines dubdança!  
 ¡Con la merced del Criador, nuestra es la ganancia! -  
 Bultos son con ellos por medio de la llana,  
 ¡Dios, qué bueno es el gozo por aquesta mañana! 600  
 Mio Cid e Álbar Fáñez adelant aguijavan,  
 tienen buenos cavallos, sabet, a su guisa les andan,  
 entre'ellos e el castiello en essora entran.  
 Los vasallos de mio Cid sin piedad les davan,  
 en un ora e un poco de logar trexientos moros matan 605  
 Dando grandes alaridos los que están en la celada,  
 dexando van los delant, por el castiello se tornavan;  
 las espadas desnudas a la puerta se paravan,  
 luego llegavan los sos, ca fecha es el arrancada.  
 Mio Cid gañó a Alcocer, sabet, por esta maña. 610

Fra le prime difficoltà c'è quella topografica: sembra, infatti, che Alcocer non sia mai esistita<sup>2</sup>. Il problema sarà importante per i sostenitori della «storicità» o anche del «realismo» del *Cantar*, ma in questa sede la questione ha scarso rilievo, anzi, la mancanza di veridicità storica rende ancora più probabile l'uso di una fonte letteraria di cui ci occuperemo.

Un altro punto di discussione riguarda i versi che seguono in cui si tratta di espugnare il castello di Alcocer con un assedio (del quale in realtà non si fa cenno) che il Campeador pianifica e compie una mossa tattica per trarre in inganno gli assediati, i quali, vedendolo partire lasciandosi dietro una

<sup>2</sup> Per una rassegna delle ipotesi relative a questa località si veda la «nota complementaria» al v. 553 della ed. del *Cantar de Mio Cid*, 1993: 447 e sg.

tenda, si sentono sicuri ed escono dal castello. Già tempo addietro Jaime Oliver Asín<sup>3</sup> aveva indicato in questa mossa la tecnica della *arrebata* o del *rebato* usata specialmente dai mussulmani; e il commento all'episodio si sarebbe fermato a questo dato se Colin Smith<sup>4</sup>, fautore dell'ispirazione «letteraria» più che storica del poema, non avesse presentato una fonte letteraria classica contenente il dettaglio della tenda abbandonata. La fonte sarebbe un passo degli *Stratagemata* di Frontino che conviene riportare:

Crassus bello fugitivorum apud Cantennam bina castra comminus cum hostium castris vallavit. Nocte deinde commotis copiis, manente praetorio in maioribus castris, ut fallerentur hostes, ipse omnes copias eduxit et in radicibus praedicti montis constituit; divisoque equitatu praecepit L. Quintio, partem Spartaco obiceret pugnaque eum frustraretur, parte alia Gallos Germanosque ex factione Casti et Cannici eliceret ad pugnam et fuga simulata deduceret, ubi ipse aciem instruxerat. Quos cum barbari insecuti essent, equite recedente in cornua, subito acies Romana adaperita cum clamore procurrit<sup>5</sup>. (*Stratagemata*, II, v, 34)

La proposta di Colin Smith ha suscitato varie critiche, fra cui la più credibile è quella di Spurgeon Baldwin<sup>6</sup>, il quale osserva che la tecnica di fingere una fuga per poi attaccare di sorpresa il nemico è molto diffusa per cui non è necessario indicare una precisa fonte. Baldwin, infatti, allestisce una cospicua serie di casi di quella tecnica che si chiama *tornafuyte*, che si trova anche in testi biblici ed era praticata nella guerra durante il Medioevo<sup>7</sup>; anzi si può risalire indietro proprio fino al secondo libro degli *Stratagemata* nella sezione quinta intitolata «De insidiis» per trovare che anche il mondo antico conosceva le «simulatae fugae» (chi non ricorda i greci che fingono di abbandonare l'assedio di Troia?), imboscate, eserciti in fuga che fanno un repentino dietrofront<sup>8</sup>, e perfino accampamenti abbandonati con un'esca per i nemici: invero, data la frequenza e la diffusione di questa tecnica, c'è da

3 Oliver Asín J., 1928.

4 Baldwin S., 1975. La fonte di Frontino viene studiata alle pp. 115 sgg. Il saggio è ristampato in Smith C., 1977:109-123, e qui la citazione è a p. 117.

5 Frontinus, 1969.

6 Baldwin S., 1984.

7 Si veda *Cantar de Mio Cid*, 1993, p. 446, con la consueta puntuale bibliografia sull'argomento. Si ricordi quanto dice uno specialista dell'arte della guerra nel Medioevo a proposito di questa tattica: «The feigned retreat in various combinations, both against men fighting on foot and on horseback, was the most basic and most important tactic used to by mounted troops during the Middle Ages», Bachrach B. S., 1988, e la cit. è a p. 191; comunque, fra tutti gli esempi che adduce, non ve n'è alcuno relativo ad un assedio.

8 Si veda, ad esempio, *Stratagemata*, II, V, 21 in cui si racconta come Tito Labieno, davanti ad un'armata di Germani che lo assaliva, finse di fuggire attraversando il fiume, per cui fu inseguito dai nemici; ma quando questi stavano in mezzo al fiume, «circumacto exercitu, inter ipsas superandi amnis difficultates eos cecidit».

chiedersi se sia possibile e indispensabile trovare una fonte precisa. Tuttavia – e lo osserva anche Montaner – in Frontino c'è il particolare della tenda che non esiste in alcuna delle altre possibili fonti, e ciò le conferisce un livello più alto di plausibilità. In Frontino, però, manca il tema dell'assedio e non si fa cenno alla cupidigia dei nemici, per cui il dato della tenda, così isolato, può esser visto come una pura coincidenza. Per altro, è credibile che l'autore del *Cantar* leggesse Frontino?<sup>9</sup>

Queste considerazioni ci spingono alla ricerca di altre «fonti»; e crediamo di averne identificato una che vorremmo non imporre, ma semplicemente proporre all'attenzione degli studiosi del poema, consapevoli che in operazioni del genere la parola definitiva spetta solo all'evidenza assoluta.

Chi ha letto il *Roman de Thèbes* non fa a meno di notare che uno degli episodi più lunghi e laboriosi del poema è l'assedio del castello di Monflor. Nella versione corta del *roman* l'episodio si dilunga per oltre settecento versi (2945-3698) sui 10560 dell'intero poema, e nella versione lunga copre circa ottocento versi (2986-3774) sui 12059 dell'opera completa<sup>10</sup>. Non è, evidentemente, un episodio minore e trascurabile, tanto più che non ha antecedente nella *Thebais* di Stazio da cui il *roman* in linea di massima dipende; e il suo rilievo è ancora maggiore se si pensa che nella letteratura epica medievale gli episodi di assedio e di stratagemmi sono pressoché assenti almeno fino a quando non ne farà notevole uso l'autore del *Siege de Barbastre* che, comunque, è un poema del pieno tredicesimo secolo. Ora, l'episodio del *Roman de Thèbes* presenta notevoli similarità di dettaglio con l'*ardid* del Mio Cid. Vediamole.

Nella marcia verso Tebe gli Argivi trovano difficoltà a procedere, impediti dal castello di Monflor. Il castellano, cugino di Eteocle e di Polinice – i due figli di Edipo, fratelli rivali e al momento in guerra l'uno contro l'altro – è disposto ad accettare le richieste di Polinice quando questi, dopo essersi identificato come suo cugino e dopo avergli ricordato che spetta ormai a lui il turno di reggere il trono di Edipo, gli chiede il dominio del castello: in compenso lo farà padrone di tutta la terra di Valflourie in cui si trova il castello; ma i «barons» non vogliono accettare le richieste di Polinice e riconoscono per loro re legittimo solo Eteocle al quale hanno prestato giuramento. Bisogna dunque venire alle armi: gli assediati di Monflor sono ben riforniti di cibo, di vino e di armi per poter resistere ad un assedio di quattordici mesi

9 Smith C., 1970: 120 è consapevole della difficoltà e si pone la domanda che ci siamo posta, e non trova testimonianza di una presenza di Frontino in Spagna al tempo del *Cantar*; ma più che l'assenza di una presenza (che non è necessariamente la presenza di un'assenza), la domanda da porsi è se un autore come quello del *Cantar* poteva includere fra le sue letture un testo come gli *Stratagemata* o anche una collezione di frammenti o estratti ricavati da quel testo classico: probabilmente, anche se ne avesse avuto modo, non l'avrebbe letto perché gli sarebbe risultato astratto o troppo "teorico" per farne uso.

10 La versione breve, la primitiva, è consultabile ne *Le roman de Thèbes*, 1966-1967. La versione lunga è stata recentemente edita da Mora-Lebrun F., 1993.



(«S'i seïez quatorse mois»; 3121). Comincia dunque l'assedio, ma nonostante vari espedienti, la posizione del castello ne rende difficile l'espugnazione, e gli assediati non cedono. Vista la qualità della resistenza, ai baroni riuniti a decidere sul da fare i conti di Venezia, propongono uno stratagemma che, secondo loro, dovrebbe far cadere il castello. Ecco, testualmente<sup>11</sup>, la loro proposta:

Sire, font il, or vous sousfrez si vous dirons que vos ferez.	
Bailliez a dant Pollinicés	3340
cinc cenz chevaliers et ne mes.	
Cil s'embucheront a la lune el val souz cele roche brune.	3344
Quant li barons seront es vax, si descendront de leur chevax; desuz les oliviers foilluz	
s'apoieront seur lor escuz,	3348
et tendront iluec li vassal chascun par le frain son cheval.	
En terre fichent lor espiez, demein les fera Diex touz liez.	3352
Mil chevaliers bons par nature, sages de senz et de mesure, ceus baillerez a Thidea;	
droit vers Thebes les conduira.	3356
A deus granz lives de Monflor la descendront en Valcolor; es ombres souz les oliviers embuchera ses chevaliers.	3360
Au point du jour tot par igal istront du bois, sordront du val.	
Devers Thebes par mi les plaines, vendront rengiees les compaignes;	3364
o eulz avront porté mil cors qu'il sonneront par granz esfors.	
Lors cuideront cil de Monflor que tuit icil soient des lor.	3368
Poignant vienent vers cex dehors, les gonfanons aient destors.	
Droit a cest ost prendront a poindre et nous demonderont a joindre.	3372
Vous les verrez vers vos venir,	

<sup>11</sup> Si cita, qui e negli altri casi, da *Le Roman de Thèbes*, 1966-1967, I: 105-107.

semblant lor faites de fouïr; mout tost montez sor voz chevax o la force de voz vassaux, et fueiez a desconfiture par mi ces chans grant aleüre.	3376
Ci lesseroiz les tres tendus, li chevaliers o les escuz derrier facent l'arriere garde n'i muevent ja trossel ne farde.	3380
Ci lesserez les chevaux cras, l'or et l'argent et les bons dras, tentes et tres de mil manieres toutes seules par les jonchieres, et granz avoïrs de meinte guise.	3384
Cil du chastel par couvoitise saudront au plein, prendront la proie que il verront par ceste herboie.	3388
La povre gent et les garçons verrez venir aus paveillons, et li chevalier du chastel vous ensivront o leur cembel; bien vos enchasseront as plains.	3392
Pollinicsés ne soit vilains, sa baate ait souz un lorier.	3396
Quant seront hors li chevalier, droit au chastel viengne poingnant; par ceste porte ça devant se mete sempres en Monflor, es bretesches et en la tour.	3400
Tout le chastel trovera voit, si leur fera mout grant anui, qui pour couvoitise d'avoir avront guerpi seul lor manoir.	3404
Nous ne soumes mie devin, cil ait o soi un cor de pin; quatre foiz le sonne en la tor quant il sera dedenz Monflor.	3408
Quant nos orrons le cor soner, sempres ferons l'ost arrester et nous atornerons a joindre, vers ceus dedenz prendron le poindre.	3412
Cil se tendront a escharni quant se verront ainsi traï,	3416

et se torneront au desfendre,  
 ne se voudront pas lessier prendre.  
 Tante hante verrez bessier  
 et tante enseingne desploier, 3420  
 tant fort escu fraindre et percier,  
 tant gentilz houme trebuchier.  
 La verrez tante hante fraite  
 et tante bonne espee traite. 3424  
 Thideüs criera s'enseingne,  
 poingnant venra par la montaingne.  
 Cil dedenz nel poront sousfrir,  
 le champ leur estouvra guerpier; 3428  
 fuiant vendront vers lor chastel,  
 mes dehors tendront lor cembel.

Il piano viene approvato e messo in esecuzione. Ma affinché sia più efficace è necessario qualche ritocco. Bisogna convincere gli «oppidani» che la schiera che vedranno correre alla loro volta sia quella di Eteocle che viene ad aiutarli. E a preparare il trucco si adopa Ipomedonte, il quale, avviatosi verso il castello, si mette in contatto con Acheloro, e gli dice di essere una spia mandata da Eteocle per avvertirlo dell'imminente arrivo del soccorso tebano. L'informazione falsa è di grande efficacia perché gli assediati effettivamente attendono il loro signore. Si viene all'alba del giorno della battaglia. Tideo esce dal bosco e guida i suoi cinquecento uomini. I castellani lo scambiano per il loro re Eteocle. L'armata dei Greci si mette in fuga dietro la guida di Adrasto e abbandona le tende («si guerpissent lor paveillons», 3602). I castellani lasciano il loro castello e corrono alle tende dei fuggitivi per fare bottino, cioè secondo quanto avevano previsto i conti di Venise:

Tuit s'en issent cil de Monflor  
 que n'i remest nisun des lor;  
 la gent a pié et les garçons  
 corent tout droit as paveillons. 3608

A questo punto il castello viene preso dalle forze di Tideo e l'assedio finisce con la vittoria degli Argivi.

La distanza tra l'episodio di Monflor e quello di Alcocer è la stessa che intercorre tra i due poemi: quanto il *Roman de Thèbes* è diffusivo nella narrazione, tanto il *Cantar de Mio Cid* è sobrio, addirittura essenziale. Ma per quanto riguarda questo episodio bellico esiste un fattore più specifico legato in ultima analisi alla natura dell'eroismo presente nei due poemi. Il *roman* narra la storia di una guerra fratricida, fatta quindi di tradimenti, di imboscate, di promesse violate e di efferatezza. Nessun tratto nobilita i suoi

personaggi, violenti tutti e spietati in ugual misura. L'astuzia bellica è per loro una virtù, e per questo l'autore si dilunga a narrare un episodio che la mette in luce. Il Cid è un eroe di tutt'altra fibra: se qualche volta la necessità lo spinge a imbrogliare i «prestamistas» Raquel e Vida o a fare altre azioni poco nobili, in genere il suo comportamento verso il nemico è quello tipico dell'eroe leale quanto valoroso. Pur senza essere un eroe idealizzato alla maniera di Orlando, il Cid dà infinite prove di valore militare nei numerosi combattimenti della sua storia, e non è mai crudele. Le sue armi sono la spada e l'autorità che gli deriva da quel senso di valore militare, di giustizia e di lealtà che guida le sue azioni anche nei riguardi dei suoi avversari. Nel poema gli astuti e i vigliacchi sono soltanto gli «infantes de Carrión». L'astuzia è la risorsa dei deboli, e gli eroi epici normalmente la evitano. Per questo l'episodio di Alcocer è leggermente anomalo nel poema, ed è forse il motivo per cui è narrato in modo sbrigativo. Intanto la decisione viene presa direttamente dal Cid, senza che ve lo spingano i suoi consiglieri, e, una volta presa, egli la mette in pratica senza dimora: «Cuando vio mio Cid que Alcocer non se le dava, // él fizo un art e non lo detardava». Disegno e realizzazione provano la sua intelligenza, il suo senso di tempestività.

Ma il ricorso all'astuzia potrebbe avere un'ulteriore ragione in quello che costituisce uno dei problemi della *tirada*. Risulta difficile capire perché il Cid esiga *las parias* dagli alcocerensi e poi assedi il castello, dal momento che il tributo fiscale serviva proprio per evitare un attacco; e per di più non c'è indicazione alcuna che il Cid chieda la resa del castello. Anche in questo caso Montaner ci riassume lo *status quaestionis*, ricordando il suggerimento di Russell secondo il quale «el tema de las parias se introdujese para mostrar el temor que sentía la guarnición de Alcocer al verse asediada por el Cid, pero que luego no atendió a las consecuencia jurídicas de ese hecho»<sup>12</sup>; ma - osserva giustamente Montaner - è difficile immaginare una incongruenza del genere in un autore di provate e notevoli competenze giuridiche. Tutt'al più, egli dice, si può pensare ad un mutamento di leggi dovuto all'invasione almoravide che avrebbe modificato il sistema delle *parias* nel *fuero* dell'Extremadura. Comunque la «posible incongruencia se debería a que el tratamiento de la cuestión tenía objetivos fundamentalmente literarios, a los que se han subordinado otras posibles consideraciones. Ello hace que el relato resulte completamente verosímil, por lo que el auditorio no se plantearía ninguno de los problemas que ha suscitado a la crítica actual»<sup>13</sup>. E Montaner avanza pure l'ipotesi che si tratti di un guasto testuale, addirittura di un errore significativo. E se si entra in quest'ordine di idee, si può formulare qualche ipotesi di restauro. Se, per esempio, si legge l'ultimo verso della lassa 28 «el castiello di Alcocer en paria va entrando», e si interpreta come

---

<sup>12</sup> *Cantar de Mio Cid*, 1993: 450.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 451.

«entrava in trattative per la paria»<sup>14</sup>, magari dando una parte del richiesto e promettendo di dare il resto entro breve scadenza (e saranno probabilmente le «quinze semanas» del v. 573); e se si corregge al v. 574 con un mutamento minimo «Cuando vió mio Cid que Alcocer non se le dava» in «Cuando vió mio Cid que Alcocer non se las dava», riferendo las alle *parias*, risolveremo vari problemi: verrebbe meno la contraddizione giuridica alla quale s'è accennato; non sarebbe necessaria un'intimazione di resa del castello in quanto essa è prevista qualora non si paghi il tributo e ne consegue, intuitivamente, che il Cid ponga l'assedio; inoltre si capirebbe, come vedremo, la ragione psicologica dell'*ardid*. A questa nostra ipotesi si può opporre quanto gli alcocerensi stessi dicono al v. 586: «la paria qu'él á presa tornárnosla ha doblada»; ma non è detto che la *paria* sia stata completamente pagata. In altre parole, gli alcocerensi, motivati da avidità, intendono raggirare il Cid, il quale per ritorsione li beffa non solo riscuotendo a forza la *paria* ma impadronendosi addirittura del castello: così i cupidi alcocerensi pagano il doppio per quella paria che volevano riavere raddoppiata. L'astuzia, insomma, diventa un espediente punitivo, giustificato dal comportamento estremamente *codicioso* degli avversari. E semmai lo si ritenesse indegno del Cid, si consideri come egli si riabilita nelle lasse seguenti, quando da assediato diventa assediato proprio in Alcocer (34 sgg.), e con grande coraggio e valore riesce a fare una spettacolare sortita. La sua vittoria è così grande che non solo finirà per vincere Alcocer, ma addirittura per essere pianto dai suoi abitanti quando parte per nuove conquiste: «Cuando quitó Alcocer mio Cid el de Bivar, moros y moras compeçaron a llorar» (vv. 855 sg.).

Ora siamo partiti non per risolvere problemi testuali, ma per vedere se negli «objectivos literarios» dell'autore operasse una fonte specifica per spiegare l'*ardid*. Abbiamo trascritto parti di un episodio del *Roman de Thèbes* che ci è sembrato un possibile modello. L'impressione nasce dal riscontro di alcuni elementi comuni il cui peso aumenta se li si vede nel contesto di un episodio di assedio che, se non è proprio l'unico nella letteratura romanza anteriore al *Cantar de Mio Cid*, è certamente il più vistoso tanto da sollecitare imitazioni. Si pensi che a rendere l'episodio ancora più indimenticabile,

---

14 L'interpretazione proposta trova conforto nella glossa di Michael I., ed. *El poema de Mio Cid*, 1973, che spiega il v. 569 «en paria va entrando como empieza a pagar tributos» in cui si coglie il senso durativo proprio del gerundio meglio di quanto non faccia la glossa di Montaner: «ya entra en paria», «ya paga el tributo». Ancora più pertinente la glossa di Conde J. C., (curatore della rinnovata ed. del *Cantar de Mio Cid* 1999, «entrar en parias o pagar parias era hacerse tributario, pagar a alguien más fuerte un tributo a cambio de protección. Véanse vv. 911-942». Inoltre, per il v. 574 nota: «Es extraña esta afirmación, porque acaba de decirse (vv. 569-570) que Alcocer pagaba parias al Cid, y esa situación de tributario no implicaba una rendición, sino, al contrario, una prolongación de un estado de 'protección pagada' (véanse los vv. 941-942) en que contrasta la tranquilidad de lo que pagan parias con la desazón de quienes no lo hacen). La única explicación es que Alcocer dejara de pagar parias al Cid, y que éste, en represalia decidiera tomar la población». In tal modo viene appianata la difficoltà prospettata da Montaner sulla scia di altri.

esso ha, per così dire, due versioni: una nella pianificazione e una nell'esecuzione. Fra le due non si danno differenze sostanziali, se non per il fatto che il trucco delle tende, lasciate per attrarre fuori dal castello gli abitanti avidi di bottino, diventa al momento dell'esecuzione molto più realistico perché essi vedono gli argivi che fuggono e abbandonano le tende, quindi, non hanno neanche modo di sospettare un inganno. Se l'autore del *Cantar de Mio Cid* si rifece al *roman*, egli scelse la versione non del piano ma della messa in atto, trovandola indubbiamente molto più adatta ad un personaggio deciso e pragmatico come il Cid: anche nel *Cantar* gli alcocerensi vedono il Campeador («veýenlo los de Alcocer», v. 580) abbandonare l'accampamento con tanta fretta e difficoltà da esser costretto a lasciarvi una tenda, e neppure in loro sorge il sospetto di un tranello.

Gli elementi che i due episodi hanno in comune sono l'assedio, l'avidità degli abitanti sia di Monflor che di Alcocer, l'abbandono della tenda, l'attacco a sorpresa da parte di un nuovo plotone, e la presa del castello vuoto. Non sono pochi elementi e non sono di poco peso. Vediamoli. La tecnica del *tornafuye* non è mai applicata ad una situazione di assedio se non nei nostri testi. Nel passo citato di Frontino, la fuga viene finta per far uscire dall'accampamento gli schiavi ribelli, ma non si può parlare di un vero assedio. È vero che in Frontino c'è l'episodio della tenda abbandonata, ma non c'è alcun accenno ad una motivazione di cupidigia. Su questo motivo insiste a lungo il *roman* (vv. 3379-3394) e il *Cantar* ne fa un punto forte (non si dimentichi quanta importanza abbia il danaro nel poema!), perché, come si diceva, è il fattore psicologico sul quale contano quelli che fingono la fuga. Che poi gli argivi nel *roman* lascino tutte le tende e nel *Cantar* se ne lasci solo una non costituisce una differenza di qualche peso, soprattutto se si considera che la tenda abbandonata è importante in misura proporzionale al bottino che gli alcocerensi pensano di trovarvi - del resto che sia una tenda importante, forse proprio quella del Cid, si deduce dal fatto che il Cid, dopo aver conquistato Alcocer, «fizo enbiar por la tienda que dexara allá» (v. 624)<sup>15</sup>.

Un vero problema è costituito dalla presenza di «los que estavan en la celada» (v. 606). Poiché non è detto in luogo alcuno che gli uomini del Cid si siano divisi in due squadre, non si capisce da dove vengano questi uomini. Non erano certo nascosti nella tenda, come è stato supposto; e sembra poco probabile l'interpretazione secondo la quale «los que están en la celada» si riferirebbe al grosso dell'esercito che finge la fuga, mentre l'avanguardia, «los delant», sarebbe la parte che fa marcia indietro e corre ad occupare il castello<sup>16</sup>. Sta di fatto che, come s'è visto, nell'episodio del *Roman de Thèbes* ci

<sup>15</sup> Ma si dovrebbe dedurre dal testo stesso quando si dice che «las otras abes lleva» significa che il Cid a stento è riuscito a portarsi via le tende più leggere, le più facili da trasportare perché non impediscono la fuga.

<sup>16</sup> La tesi è stata proposta da Ramsden H., 1959; il particolare in questione è discusso a p. 131 e sg. Per la bibliografia sull'argomento si rimanda a Montaner, *Cantar de Mio Cid*, 1993, p. 452, nota ai vv. 606-609.

sia una schiera di soldati che escono dal luogo dove s'erano nascosti per confondere il nemico e conquistarne il castello. Però nel *roman* l'occultamento viene chiaramente specificato e altrettanto chiaramente realizzato, mentre nel *Cantar* manca ogni indicazione in tal senso. Forse la difficoltà si appiana ricordando che, come abbiamo detto, l'autore del *Cantar* si rifà non al piano del tranello ma alla realizzazione dello stesso: in questa fase lo squadrone entra in campo senza alcun annuncio da parte dell'autore. Avremmo anche qui una ripresa scorciata del modello, col risultato che molto viene lasciato all'intuito dell'ascoltatore e la narrazione conosce una notevole intensificazione in drammaticità. Comunque stiano le cose, rimane la presenza di un elemento simile in un contesto che presenta altre similarità.

Infine, l'espugnazione avviene in modo identico nei due poemi: il castello rimane vuoto per la corsa generale al bottino, e un'ala dell'esercito lo conquista.

Davanti a questa batteria di dati dovremmo essere convinti che esista una filiazione tra il poema francese e il *Cantar* spagnolo. Purtroppo, non siamo pervenuti a quell'evidenza assoluta che in questo tipo di lavoro chiude tutte le discussioni. Abbiamo, però, una serie di indizi, alcuni più credibili di altri, e nel loro insieme fanno sperare che dalla fase istruttoria si passi al vero processo con forti possibilità che i giurati arrivino a vedere una certezza dietro gli indizi. Un motivo di dubbio sarà che alcuni indizi siano accettabili come evidenza di un rapporto fra i due poemi (fuga, tenda, cupidigia, dietrofront, conquista), e altri due indizi, ugualmente centrali nell'azione (assedio, attacco a sorpresa di un'ala armata), non lo siano. Un buon avvocato potrà cominciare ricordandoci che l'autore del *Cantar de Mio Cid* era un poeta, senz'altro superiore a quello del *Roman de Thèbes*, e ai poeti di tutti i tempi è consentito, anzi richiesto, un grado di elaborazione che avrà di caso in caso i suoi *patterns* particolari. Quindi continuerà osservando che le similarità più sfuggenti sono tali perché l'autore spagnolo ha sintetizzato con grande efficacia ciò che nella fonte veniva narrato in modo dettagliato. I due casi ricordati sono entrambi ambigui per omissione, e la fonte ci dice ciò che viene omesso; ma grazie alla supposta fonte capiamo che non si tratta di difetto bensì di una tecnica, di una volontà di rielaborazione che conserva gli elementi minimi per far sì che il lettore li ricostruisca intuitivamente in modo da poter cogliere la qualità folgorante dell'azione, un po' alla maniera dei *romances*. Una prova viene da quei critici i quali, pur non avendo mai visto l'episodio di Alcocer alla luce del *Roman de Thèbes*, parlano di assedio e di imboscata perché il modo in cui l'azione viene narrata lascia intuire che Alcocer sia stata assediata e che l'attacco a sorpresa faccia parte di un'azione di cui l'autore del *Cantar* non ci dà tutti i dettagli, ma proprio per questo apprezziamo ancora di più la drammaticità dell'azione. Io rimarrei convinto da simili argomenti.

Ma esistono altre prove che ne offrano una conferma? Cosa sappiamo della circolazione del *Roman de Thèbes* in area spagnola verso la fine del secolo XII? Sappiamo per certo che era conosciuto e utilizzato nello scriptorio di Alfonso el Sabio<sup>17</sup>, ma siamo già ad un'altezza cronologica in cui il nostro discorso non rientra più. E qui navighiamo in un campo dove le nostre conoscenze sono vaghe e forse non diventeranno mai chiare o per mancanza di dati o per il modo in cui li interpretiamo. Intanto bisogna dire che non esiste alcuna difficoltà seria di natura cronologica per sostenere che il *cantar* spagnolo sia posteriore al *roman*. Oggi nessuno accetta più la datazione del 1140 proposta da Menéndez Pidal, e si conviene nel datare il *Cantar de Mio Cid* attorno agli 1200; e per la datazione del *Roman de Thèbes* ci si restringe attorno agli anni 1150, benché non siano mancate proposte di datazioni superiori<sup>18</sup>. In quei cinquant'anni intercorsi tra i due poemi si può postulare, ma non con argomenti forti, una penetrazione dell'epica francese in area iberica. L'influenza della *Chanson de Roland* sul cantare del Cid si avverte quasi intuitivamente, anche se poi le dimostrazioni concrete sono problematiche. Sono state proposte altre influenze del *Girart de Roussillon*, del *Garin le Loheren* e de *La chevalerie d'Ogier*; ma, come nota Montaner nel ricordarle, si tratta di motivi vagamente simili, «muy útiles para comprender la raigambre literaria o la función dramática de los pasajes similares del *Cantar*, pero rara vez permiten establecer con certeza préstamos directos, por la ausencia de semejanzas con capacidad demostrativa» (p. 25). Ad esempio, per il secondo verso, «tornava la cabeza e estávalos catando», Colin Smith<sup>19</sup> trova un modello ne *La chevalerie d'Ogier* quando il protagonista, non potendo più resistere all'assedio settennale di Carlo Magno, si allontana dal castello: «Vers Castel Fort avoit son chief torné, / du cuer sospire, plaint l'a et regreté», e David Hook<sup>20</sup> vi aggiunge l'influenza del *Garin le Loheren* in cui Begon lasciando la propria casa guarda per l'ultima volta la sua famiglia con grande tristezza: «li dus les voit, a sospirer a pris». Con ragione, quindi, Montaner esprime le riserve indicate: sono riscontri troppo tenui per essere cogenti, e sono troppo generici perché non sia prevedibile trovarne tanti altri simili. Non sembra che il riscontro da noi presentato appartenga alla stessa categoria. La sostenutezza e l'estensione di tutto un episodio, il riscontro di alcuni dettagli cruciali, che non figurano in altri testi, sembrano legittimare la promozione dell'episodio del *roman* allo statuto di vera e propria fonte. Il fatto che non esistano altre tracce del nostro *roman* nella cultura spagnola

17 Si veda Punzi A., 1995: 121-127.

18 Fra queste la più interessante, perché s'incentra sull'episodio qui da noi considerato, è quella di Sarolli G.R., 1952, in cui vede similarità fra l'assedio di Costantinopoli durante la quarta crociata, perché anche lì si tratta di cambiare signore della città, come nel caso di Monflor. Ma contro questa tesi si veda l'introduzione di De Lage alla sua ed. *Le roman de Thèbes*, 1966=1967, p. XXVII, in cui si discutono le varie proposte per la datazione (pp. XXVI-XXX).

19 Smith C., 1977: 127-159, con molti riscontri, fra i quali quello qui ricordato alle pp. 147-149.

20 Hook D., 1979, in particolare le pp. 497-499, contenenti il discorso indicato.



della seconda metà del secolo XII può costituire una difficoltà, ma non è un impedimento cruciale<sup>21</sup>: se non esistono altre tracce, questa del *Cantar* potrebbe essere considerata la prima. E se si vuol mettere in dubbio la coerenza dei riscontri, si ammetterà almeno che il loro insieme e la relativa rarità degli stessi lascino spazio soltanto ad una possibile alternativa: ad una straordinaria coincidenza.

[2002]

---

<sup>21</sup> Dovremmo aspettarci qui le stesse obiezioni che abbiamo mosso per Frontino. C'è però una differenza di cui si deve tener conto: gli *Stratagemata* sono un testo tutt'altro che canonico, e ciò rende molto improbabile che l'autore del *Cantar* lo conoscesse, mentre la lettura di un poema epico romanzo era, per così dire, un requisito della sua professione artistica, e quindi la familiarità con l'epica francese era non solo verosimile ma imprescindibile.



## 2.

### “ALFA ET O” EN EL SETENARIO DE ALFONSO EL SABIO

El *Diccionario Histórico de la Lengua Española* bajo la voz *alfa* indica un pasaje del *Setenario* de Alfonso el Sabio donde se encuentra el sintagma «Alpha et o» como referencia a Dios, principio y fin del todo<sup>1</sup>. El pasaje es el siguiente:

Orar es cosa que non deue omne ffazer a otro ssinon a Dios solo, e esto sse entiende por el nonbre de las siete letras de que ffablamos al comienço deste libro, que sson Alpha et O, que quier dezir que Dios non ffué començado nin aurá acabamiento nin ffin<sup>2</sup>.

En seguida notamos que “las siete letras” del sintagma son en realidad ocho; por lo tanto se tendría que enmendar con «Alfa et O», lección plenamente justificada por el texto mismo que, «al comienço» de la obra, al analizar las siete letras del sintagma habla de *-f-* y no de *-ph-* diciendo: «F es la terçera letra que muestra otrossí ssiete nonbres de Dios en latín, que son éstos: Factor, Firmus, Ffecundus, Ffebiendus, Ffalis, Ffavos, Fflamen»<sup>3</sup>.

Ahora bien, la corrección es de poco alcance, puesto que es de tipo sencillamente ortográfico. El fonema *-ph-* en lugar de *-f-* es un cultismo dictado por la ortografía del *Apocalipsis* (I, 8; XXI, 6; XXII, 13): «Ego sum alpha et omega».

---

1 Los especialistas nos dicen que la idea de indicar la totalidad de Dios con la primera y la última letra del alfabeto se debe al hecho de que Dios en hebreo es *Ameth*, es decir “Verdad”, que empieza por *aleph* y termina por *taw*, respectivamente primera y última letra del alfabeto hebraico; cfr. el artículo «Alpha et Omega» en el *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, ed. por de Kittel G., vol. I, pp. 1-3; Skrinjar A., 1937.

2 El texto está sacado de Alfonso el Sabio, 1984: 49, líneas 18-22.

3 *Ibidem*, I, líneas. 7-9.

Un problema más serio sería la sustitución de *omega* por *o*, o de la letra griega  $\omega$  por la letra *o*, porque, no siendo ésta la última del alfabeto latino, se pierde por completo el sentido de la totalidad de Dios representada por la metáfora de las letras que abren y cierran el alfabeto griego. Y el problema es más serio porque, como hemos visto, el caso del *Setenario* se presenta como un *unicum*, como un verdadero *hapax legomenon*, que podría interpretarse como un error. De hecho un estudioso de la categoría de Jerry Craddock, a quien tanto debemos por sus trabajos sobre la obra legal de Alfonso el Sabio, en un artículo notaba lo absurdo de esa variante, a su ver estropeada adrede para crear una correspondencia entre la siete letras y todas las otras entidades “septenarias” de la obra:

Recuérdese que para reducirlo todo a cómputos de siete, estropea no sólo el nombre de su padre, dándole siete letras (*ferando*), sino también el de Dios, practicando una abreviación oportuna: *alfa et omega* se convierte absurdamente en *alfa et o*<sup>4</sup>.

Sin embargo el problema es más aparente que real, porque la forma «alpha et o» no es de ningún modo absurda, puesto que era muy corriente en la Edad media, tal vez tan corriente como la de «alpha et omega».

De hecho la lección auténtica de la *Vulgata*, «Ego sum A e  $\Omega$ », creaba problemas de lectura por la falta de la letra *omega* en el alfabeto latino. Si se leía “ego sum *a* et *o*” se perdía totalmente el sentido de la frase, por las razones indicadas. Entonces, para remediar esta falta se prefirió usar el nombre de las letras en lugar del signo que las representaba, y resultó así la versión latina «Ego sum alpha et omega» que sigue siendo la fórmula corriente aun hoy día. Pero era posible otra lectura, pronunciando la letra *o* como si fuese de cantidad larga, como una doble *o* (*óo*), como si “alpha et óo” concluyera un hexámetro. En latín no existen palabras de una sola letra, con la excepción de unas preposiciones, y nunca se terminaba un verso con una palabra de una sola letra. Además Marius Victorinus, en su *De arte grammatica*, cuando llega a tratar de la doble pronunciación de la *o*, una cerrada y otra abierta, parangona la segunda a una  $\omega$ : «Igitur qui correptum enunciat, nec magno hiatu labra reserabit, et retrorsum actam linguam tenebit; longum autem productis labiis, rictu tereti, lingua arcu oris pendula sonum dabit tragicum»<sup>5</sup>. Este sentido de la duración o cantidad vocálica larga, o sencillamente de una apertura diferente, bastaba para distinguir entre los sonidos de *o* y de  $\omega$ . En algunos casos la diferencia se expresaba con la

4 Craddock J., 1986: 449.

5 Keil H., 1961, VI: 33, líneas 5-9. Para otros gramáticos latinos que tratan el problema, véase la voz «O - littera» en el *Thesaurus linguae latinae*. El texto de Mario Victorino está citado –sacándolo de Forcellini, *Glossarium totius latinitatis*– también por Nardi B., 1964 y Nardi B., 1966, ensayo fundamental para nuestro argumento, del cual saco las indicaciones relativas a Godofre de Viterbo, Pietro da Eboli y Matfre Ermengau

representación ortográfica de una doble oo que se encuentra con frecuencia en manuscritos medievales, y de la que hay repetidos ejemplos también en la literatura inglesa medieval<sup>6</sup>.

En otros casos, la diferencia se deducía de la cantidad. De hecho la expresión «alfa et o» se encuentran con mayor frecuencia en poesía. El primer texto que conozco es de Prudencio, del siglo IV. En su *Cathemerinon*, en el himno noveno, «Hymnus omnis horae», encontramos los siguientes versos trocaicos:

corde natus ex parentis, ante mundi exordium  
Alpha et Ω cognominatus, ipse fons et clausula  
Omnium, quae sunt, fuerunt quaeque post future sunt<sup>7</sup>

donde es imposible, por razones métricas, leer Ω como “Omega”.

Una segunda ocurrencia la encuentro en el *Carmen Paschale* de Celio Sedulio, del siglo V:

Ignotos oculis viderunt lumine cordis  
Ut major sit nostra fides, hunc esse per orbem  
Principium ac finem, hunc alpha viderier et Ω. (Sedulio 1885:  
III: 286-288)

donde el hexámetro no permite la lectura *omega*.

Pero la expresión ocurre también en prosa. En los *Sermones* de San Agustín leemos: «Ut recolatis quod dixi, attendite Alpha et O. Aperte ipse Dominus dicit in *Apocalypsi*: Ego sum Alpha et O»<sup>8</sup>.

Habrà, desde luego, muchos más casos a lo largo de los siglos siguientes, y tal vez con un poco de paciencia se llegaría a reunir muchas más citas. Pero, por falta de paciencia y de espacio, saltemos al siglo XII, donde nos encontramos con Godofre de Viterbo, autor bien conocido en el mundo alfonsí<sup>9</sup>. En su *Pantheon*, en el poema que tiene por título «Item de Angelis» leemos:

Angelus est coelum quod possidet ipse creator  
Coeli coelorum, quibus alfa et ω dominatur (vv. 13-14)<sup>10</sup>

6 Véanse muchos ejemplos en Kurath H.-Kuhn S. M., 1952-2001, *ad vocem* «Alpha and oo».

7 Ed. Thomson H.J..

8 *Sermo* CCLXXXIV, in *Corpus Christianorum Series Latina*, vol. 41: 299.

9 Para la fortuna de Godofre de Viterbo y de su *Pantheon*, véase Cherchi P. 1985, y en este libro, el cap. 8.

10 Col. 24A de la edición de Basilea, 1557.

donde la lectura de la letra  $\omega$  tiene que ser  $oo$ . Lo cual permite representar el sonido con la letra latina correspondiente en otro *carmen* que lleva por título «Determinatio temporum, et quod res faciunt tempora»:

Sed deus ante fuit, quam res quae tempora praestant  
Hinc igitur restat quia temporibus prior extat  
O Adonai, Sabaot, Alfa Vocatus et O<sup>11</sup> (vv. 7-9)

donde el pentámetro no permitiría la lectura *omega*.

Con «alpha et o» empieza Pedro de Eboli seis dísticos de su *De rebus siculis carmen*, (precisamente la “Particula XXII”, o sea la «Augustalis oratio pro vindicta»):

Alfa deus, deus O, mundi moderator et auctor  
Ex hiis vindictam, supplico, sume dolis.  
Alfa Deus, deus O, liquide scrutator abyssi,  
In me periuras contine, queso manus.  
Alfa deus, deus O, stella Olimpi.  
Pena malignates puniat alta viros.  
Alfa deus, deus O, iuris servator et aequi,  
Iam tua conflictus vindicet ira meos  
Alfa deus, deus O, terre fundator amicte  
In me pugnantes ferrea flamma voret.  
Alfa deus, deus O, rerum deus omnireator  
Supplici ancillis respice, queso, preces. (5-15, [Petrus de Ebulo,  
2020])

De la poesía mediolatina «alpha et o» pasa a la poesía en vulgar. Se usa en provenzal porque Matfre Ermengaud [1862] dice en su *Breviari de amor*:

Et l'escriptura per aysso  
l'apela Alfa et O. (vv. 5-6)

Esta cita es muy interesante para nosotros porque la enciclopedia de Matfre se tradujo al castellano y al catalán en el siglo XV. Desgraciadamente la versión castellana en prosa del *Breviari*, que se guarda todavía manuscrita (Ms. 036, de la Regenstein Library de la University of Chicago), no traduce este paso; tampoco se le traduce en la versión catalana<sup>12</sup>.

Dante en canto XXVI del *Paradiso* escribe:

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, col. 9B.

<sup>12</sup> Ermengaud M., 1980.

Lo ben che fa contenta questa corte  
Alfa e O è di quanta scrittura  
mi legge Amore o lievemente o forte (16-18)<sup>13</sup>;

y en la epístola a Cangrande (*Epistola XIII*), en la frase final:

Et quia, invento principio seu primo, videlicet Deo, nichil est  
quod ulterius queratur, cum sit alfa et O, id est principium et fi-  
nis, ut visio Iohannis designat, in ipso Deo terminatur tractatus,  
quia est benedictus in secula seculorum<sup>14</sup>.

Probablemente no sería difícil rastrear otras citas con «alfa et o»; pero las mencionadas prueban abundantemente que la lección del *Setenario* no es de ningún modo absurda, ni tampoco es única o rara.

[1998]

---

<sup>13</sup> Dante Alighieri, 1966-1967.

<sup>14</sup> Dante Alighieri, 1979: 642.





### 3.

#### LA “SIELLA” DI SANTA ORIA

L’etopea di Santa Oria è fissata nei primi due versi di una quartina:

Era esta reclusa vaso de caridat,  
tiemplo de paciencia e de humilidat;  
non amava oir vierbos de vanidat,  
luz era e confuerto de la su vezindat  
(*cuarteta* 22)<sup>1</sup>

I tratti fondamentali del suo carattere sono, dunque, carità, pazienza e umiltà, cioè, nella storia della sua vita, sono amore di Dio, paziente attesa del premio promessole, e umiltà di chi continua a ritenersi indegna di tanto premio. Gli altri due versi riguardano l’aspetto «mondano», per così dire, della santa; ma nello sviluppo dell’opera questi hanno una parte minima. Infatti, la biografia di Oria è povera di dati terreni, e, in un certo senso (ma qui sta il segreto incanto della sua storia) tutta scontata fin dall’inizio, da quando cioè il lettore, in virtù della regola dell’onomatesia medievale («nomina sunt consequentia rerum») capisce che a Oria è riservata la beatitudine eterna<sup>2</sup>, e da quando Oria stessa ha di ciò esplicita conferma. L’economia narrativa impone a Berceo che, nella sua agiografia, di terreno figuri solo quello che è in funzione del paradiso, e ciò non può essere che preghiera e martirio.

Ora, questa semplice ed intensa vita della santa non è peraltro così rettilinea dal momento che la si può dividere in due momenti: da prima la preghiera e il martirio le guadagnano un trono nel paradiso; poi, per la rivelazione che lì un trono vuoto l’attende, le sue preghiere e il suo martirio

<sup>1</sup> Si cita Berceo G., 1981.

<sup>2</sup> Cfr. *cuarteta* n. 9: “Bien es que vos digamos luego en la entrada // qual nomne li pusieron quando fue baptizada; // como era preciosa más que piedra preciada // nomne avié de oro, Oria era clamada”.

nasceranno dalla volontà di adeguare la sua vita al suo certo destino di santità. Nella prima parte, dunque Oria sarà figura del suo destino, mentre nella seconda si avrà una consapevole *adaequatio* o, se si vuole, una *imitatio* della sua figura già realizzata. Pertanto l'apparente continuità di preghiera e martirio è dissolta per la diversa finalità e complessità di questi *officia*. Al centro del sottile dramma di Oria si pone il trono vacante a lei riservato<sup>3</sup>.

Della «siella» di Santa Oria non ci dice niente il più recente e diligente studio dedicato a quest'opera di Berceo<sup>4</sup>: non ci dice niente, almeno, circa le sue possibili fonti. Eppure, un discorso in tal senso avrebbe dovuto esser stimolato dal fatto che nell'estratto della vita redatto da Prudencio de Sandoval sul libro di Munno – ma è pur vero che permangono molti sospetti sull'attendibilità di tale estratto<sup>5</sup> – non si fa menzione della «siella». Si potrà pensare che, come per le altre opere di cui si conoscono con precisione le fonti, anche in questo caso Berceo si concesse un margine di libertà, e creò una bella immagine che neppure il sommo Dante avrebbe disdegnato di imitare, dal momento che nel suo empireo appare un trono vacante riservato per Arrigo. E, invero, non è mancato chi ha pensato proprio così<sup>6</sup>. Non vale la pena sottolineare qui l'ingenuità di tale posizione che rivendica priorità nazionali; ma sarà utile ricordare che nel proclamare l'originalità di Berceo a questo proposito non si tiene conto del modo in cui opera l'*inventio* medievale, e si finisce così col far torto a un poeta tutt'altro che ingenuo e sempre consapevole di comporre secondo «arte». A quanti poi sostengono che Dante dipenda da Berceo, basterà far notare che gli studi danteschi hanno messo in luce già da molto tempo gli antecedenti del «trono vacante»<sup>7</sup>, e sarebbe stata sufficiente da parte degli ispanisti un'incursione in questa direzione per vedere come anche Berceo rientri pianamente in questa storia. Ripercorriamone le tappe.

L'iconografia cristiana primitiva ci tramanda col nome tecnico di *etimasia*, rappresentazioni di troni vuoti su cui i giusti siederanno il giorno del giudizio universale<sup>8</sup>. Forse all'origine di questa rappresentazione sta il versetto dell'*Apocalisse* (4, 4): «Et in circuitu sedis sedilia viginti quatuor». Comunque, la prima attestazione letteraria di un trono vuoto si ha nella

---

3 Una situazione simile si dà nella *Vida de San Domingo de Silos*, con la promessa delle tre corone al Santo. Ma lì la narrazione dispersiva e prolissa attenua e diluisce le possibilità drammatiche di una tale situazione che nella *Vida de Santa Oria* è invece sostenuta e come decantata di tutte le divagazioni.

4 Perry T. A., 1968.

5 Cfr. Perry T. A., 1968: 4 sgg.

6 Riferimenti bibliografici precisi in questo senso si possono vedere nell'intr. dell'ed. curata Maritano G., 1964: 27 sg. nel cap. intitolato appunto «Berceo e Dante».

7 Basterà ricordare D'Ancona A., 1912; Silverstein Th., 1939. Sulla letteratura delle visioni si veda Patch H. R., 1930, poi nella traduzione spagnola, Patch, 1956, con un'appendice di M. R. Lida de Malkiel, che in un breve paragrafo si occupa della *Vida de Santa Oria* (p. 376). Ricca di dati, sia pur orientata in modo diverso, è l'opera di Benz E., 1969.

8 Cfr. la v. «*étimasie*» curata da Leclercq H., 1948, vol. V. I, coll. 671-673. Sull'immagine del trono vuoto, si veda Kantorowitz E., 1957: 414 sg.

*Visio sancti Pauli*, il cui nucleo principale risale con molta probabilità al terzo secolo:

Et conuertens uidi thronos aureos, et in ipsos diademas et zonas positas. Et respexi et uidi in interiora duodecimum murum altum in ordinem thronum qui in multa gloria uidebantur, ita ut nemo ualeat enarrare laudem eorum. «Qui sunt qui sessuri sunt super thronos?»». Et respondit angelus et dixit mihi, «Hi sunt throni eorum qui bonitatem et innocentiam habent et intellectum cordis, qui semetipsos stultos fecerunt propter deum, nescientes scripturas multas neque psalmos plures, sed unius capituli memores de preceptis dei, et audientes hec operati sunt in minuta diligentia, et studium rectum habentes coram dominum»<sup>9</sup>.

Un secondo caso ricorre nella visione di Bernoldo, scritta da Hincmar:

Indi ueni in quemdam locum tenebrosum, ad quem ex alia parte lux resplendebat de vicino loco satis lucidissimo, et pulcherrime florido, et odorifero, ad eundem locum tenebrosum. Et uidi ibi jacere nostrum Carolum regem in luto ex sanie ipsius putredinis, et manducabant eum vermes, et iam carnem illius manducata habebant et non erat in corpore ipsius aliud nisi nervi et ossa. Qui uocans me ex nomine meo dixit: «Quare me non adiuuas? Prende illam petram, quae iuxta te est, et elevato capite, pone illam sub capite meo»: sicut et feci. Et dixit mihi: «Vade ad Hincmarum episcopum, et dic ei, quia illius et aliorum fidelium meorum bona consilia non obaudiui, ideo ista quae uides, pro culpis meis sustineo» [ ... ] Ego autem uolens propius ad illum locum accedere uidi tantam claritatem, et tantam suauitatem, tantumque decorem, quantum humana lingua dicere non potest. Et uidi ibi multitudinem hominum diversi ordinis in albis uestibus collaetantium, et quaedam sedilia lucida, in quibus homines adhuc non sedebant, quibus praeparata erant<sup>10</sup>.

Un altro esempio di troni vuoti e una situazione simile si ha nella *Visione di Isaia*, dalla quale forse quella di Hincmar dipende:

Quando nos ascendimus in septimum celum uidi ibi lumen mirabile et inenarrabile et angelos innumerabiles et iustos uidi

<sup>9</sup> *Visio Sancti Pauli*, 1935: 140 sg.

<sup>10</sup> Hincmar Rhemensis, 1852; qui *De uisione Bernoldi presbyterum*, è alla col. 116 sg. Il re cui Hincmar accenna è Carlo il Calvo. È singolare il fatto che si abbia qui un «peccato di Carlo», in modo parallelo a quello di Carlo Magno di cui ci dicono altre visioni (cfr. sull'argomento Lejeune R., 1961; e, più specificamente sulle testimonianze mediolatine, Gaiffiers B. de, 1955. Si tratta di un *topos*?

quosdam exutos stolis carnalibus et existentes in stolis excelsis, et erant in gloria magna stantes sed in thronis suis non sedebant, corone autem glorie non erant super eos<sup>11</sup>.

Cesario di Heisterbach offre una testimonianza ancora più pertinente, in quanto ci dice di un solo trono vuoto riservato a un'anima santa:

Legi in libro visionum beatae Aczelinae, quod in coelesti mansionem sedem viderit vacuum mirae pulchritudinis et gloriae, et dictum est ei, quod esset cuiusdam caeci de Alemannia<sup>12</sup>.

Anche nella *Legenda sancti Francisci* di S. Bonaventura, meglio nota come *Legenda major*, si trova un trono vuoto. Chi ha la visione è fra' Pacifico:

Cum enim esset in comitatu viri Dei et una cum ipso in quadam ecclesia deserta ferventi oraret affectu, in ecstasi factus, vidit inter multas in caelo sedes unam ceteris digniorem, pretiosis ornata lapidibus et omni gloria refulgentem. Miratus intra se praecelsi refulgentiam throni, anxia coepit cogitatione perquire, quis ad illum deberet assumi. Audivit inter haec vocem dicentem sibi: «Sedes ista unius de ruentibus [i.e. gli angeli ribelli] fuit et nunc humili servatur Francisco»<sup>13</sup>.

Infine, nella *Visione di Tundalo* – con cui la *Vida de Santa Oria* presenta più d'una similarità<sup>14</sup> – l'ultima immagine è quella d'un seggio vacante:

Erat quoque juxta illos unum sedile mirabiliter ornatum, in quo nemo sedebat. Dixit autem anima: «Cujus est istud sedile, aut quare sic vacat?». Respondit ei Malachias, dicens: «Ista sella est cuiusdam de fratribus nostris, qui nondum migravit a corpore, set, dum migraverit, in tali sede sedebit»<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> *L'ascension d'Isaie*, 1909, cap. 9: 6-10, alle pp. 174 sg.

<sup>12</sup> Cesario di Heisterbach 1851, I: 174 sg. Il «liber visionum» cui Caesarius rimanda è certamente quello di Othlon, ma le edd. in *PL* (146, col. 341 sgg.) e in *MGH, SS* 13: 378 sgg.) sono parziali, e non vi si riscontra alcuna menzione della beata Azzelina.

<sup>13</sup> Bonaventura, *Legenda Sancti Francisci*, VI: 6, in Bonaventura, 1891, 8: 521.

<sup>14</sup> Oltre alla «sella vacua» (che, come abbiamo visto, si riscontra in altre visioni), troviamo varie flagranti similarità fra le visioni di Tundalo e di Oria, a cominciare dalla descrizione dell'albero del paradiso, spiegato come *typus ecclesiae* – spiegazione che potrebbe essere applicata anche per Berceo –. Simili sono: l'apparizione di quattro vescovi che hanno i loro corrispettivi nei quattro canonici incontrati da Oria; l'incontro di Raudano, il padre spirituale di Tundalo, e l'incontro di Urraca da parte di Oria; il desiderio di rendere permanente la residenza in paradiso («Domine, quid tanti mali egi umquam, ut ad corpus meum, relicta tanta gloria, redire debeam?», e Oria, str. 97: «No querría del oro tornar a la escoria»). Ma queste similarità, unitamente a quelle delle descrizioni dei beati, richiederebbero uno studio a parte.

<sup>15</sup> *Visio Thugdali*, 1882, p. 34.

In nessuna delle visioni ricordate il «sedile vacuum» ha un ruolo drammatico comparabile a quello svolto nella visione di Oria. Qui la prima apparizione dello scranno s'inserisce pianamente nel fluire della narrazione:

En casa de las vírgenes, toda la az pasada,  
trobo muy rica siella de oro bien labrada,  
de piedras muy preciosas toda engastonada,  
mas estava vazía è muy bien seellada.

Vedié sobre la siella muy rica acithara,  
non podrié en est sieglo cosa seer tan clara;  
Dios solo faz tal cosa que sus siervos empara,  
que non podrié comprarla toda alfoz de Lara.  
(*cuartetas* 77-78)

Da quel fulgido seggio vacante promana un arcano messaggio, ma non è recepito immediatamente. Gli occhi della santa, quasi in una carrellata, indugiano sui particolari dell'abito della custode della «siella» e dei martiri cristiani. È un indugio che non rallenta la tensione del racconto, anzi la crea, sottolineando il contenuto desiderio da parte di Oria di conoscere quel misterioso messaggio che il lettore, a sua volta, è preparato ad intendere come il momento culminante della *Vida*. Quando questa tensione sembra aver raggiunto la sua perfetta dosatura, Berceo affronta il tema «alto» del seggio: prolungando la sua descrizione avrebbe corso il rischio di aprire un'inutile digressione:

Dexemos lo ál todo, a la siellä tornemos,  
la materia es alta, temo que peccaremos;  
mas en esto culpados nos seer non devemos,  
ca ál non escrevimos, si non lo que leemos.  
(*cuarteta* 89)

Ed ecco la soluzione del mistero:

Non se podié la freyra de la siella toller,  
díxoli a Voxmea que lo querrié saber:  
«Esti tan grant adobo ¿cuyo podrié ser?  
ca non serié por nada comprado por haver».

Recudióli Voxmea, díxoli buen mandado:  
«Amiga, bien has fecho e bien as demandado;  
todo esto que vees a ti es otorgado,  
ca es del tu servicio el Criador pagado.  
(*cuartetas* 94-95)

Da questo momento la vicenda terrena di Oria non potrà più essere la stessa.

Berceo, dunque, nel concepire la «siella vacia» di Santa Oria, attingeva ad una ben attestata tradizione, ad un *topos* con il quale la letteratura visionaria rappresentava la beatitudine e l'esaltazione degli umili servi di Dio: il poeta riojano sapeva bene *quibus adminiculis* costruire la visione della sua santa! Ma l'acquisizione di questo dato può valere soltanto ad avviare un discorso più complesso sull'utilizzazione artistica che Berceo fece di tale tradizione, cioè sul come seppa fonderla in un organico tessuto poetico. E a questo proposito sarà istruttivo ricordare qui, in forma preliminare, il dialogo svoltosi fra il Curtius e Dámaso Alonso<sup>16</sup>.

Il dialogo verte su alcuni versi di Berceo, ricavati dal testo della *Vida de Santa Oria*:

A vemos en el prólogo nos mucho detardado,  
sigamos la estoria, esto es aguisado,  
los días son non grandes, anochezá privado,  
escribir en tiniebra es un mester pesado.  
(cuarteta 10)

Negli ultimi due versi della quartina, il Curtius vede la presenza di un *topos* e non «il sentimento d'angoscia davanti alla notte»<sup>17</sup>, come voleva Dámaso Alonso. Questi, invece, convinto che Berceo, come i poeti di tutti i tempi, «tiene su corazoncito», pensa che in quei versi il monaco di San Millan «nos haya perpetuado las condiciones de aquel mismo instante en que él estaba escribiendo: en la tarde de unos de los días cortos del año»<sup>18</sup>. Ma il dialogo fra i due maestri non è istruttivo per quel che ci può dire su questi versi, quanto per il diverso modo di problematizzarli: tenace sostenitore della continuità culturale che egli ricostruisce attraverso l'indagine dei *topoi*, il Curtius sembra dissacrare il mito romantico dell'originalità poetica; Dámaso Alonso, pur riconoscendo che ogni poeta è condizionato dalla propria tradizione letteraria, reclama per l'artista un margine di originalità, e dal critico esige un'attenzione verso ciò che di nuovo, di personale e di poetico rinviene nelle opere di quello. Da una parte, dunque, quello che è stato definito l'«eleatismo»<sup>19</sup> del Curtius, e dall'altra l'idealismo di Dámaso

<sup>16</sup> Alonso D., 1944, p. 29 scrive: «Allá por el año de 1243, Gonzalo de Berceo vivía en su frío Norte. Siempre nos le imaginamos escribiendo, apresurado, antes el terror medieval de la noche». Curtius E. R., 1949, riprende la frase riportata per avviare il suo discorso polemico, che ripete in Curtius E. R., 1960: 3 sgg.). La replica di Alonso è in Alonso D., 1964.

<sup>17</sup> È un *topos* che normalmente ricorre in chiusura delle opere (Cf. Cicerone, *De orat.*, 3: 209), perciò «es liegt offenbar kein persönliches 'Erlebnis' des Dichters vor, sondern Anwendung eines gebräuchlichen Schemas» (Curtius E. R., 1960: 6).

<sup>18</sup> Alonso D., 1964: 84. Sui versi di Berceo in questione ha scritto pagine belle Varvaro A., 1967: 24 sgg.

<sup>19</sup> Petronio G., 1958.

Alonso: frigidamente scientifico l'uno, ingenuamente impressionistico l'altro – e le due posizioni, irrigidite dall'intenzione polemica, si compongono in un'eristica. Eppure, se non si fraintende il proposito del Curtius si può recuperare in parte l'esigenza di Dámaso Alonso. Il Curtius infatti vuole semplicemente ricostruire le costanti letterarie e culturali, l'eristica su cui i poeti occidentali si sono basati per svolgere il loro discorso poetico, non già con il proposito di negare a questi originalità o espressività, bensì per provare che originalità ed espressività si realizzano entro un prestabilito sistema di moduli formali, di temi e di immagini che nel loro complesso si presentano come una serie di fili sparsi su cui il poeta ordisce la sua creazione. L'ordito impone prima di tutto la selezione di questi fili – già un segno d'originalità; quindi il *topos* può consentire al poeta delle deviazioni o delle innovazioni originali perché esso possa essere omologato con il discorso poetico, e proprio in questa omologazione trovare la sua espressività semantica; infine il *topos*, lungi dal soffocare l'originalità artistica, di fatto ne garantisce la comunicabilità e la dignità letteraria, in quanto è per definizione un luogo comune artisticamente provato. Ma lasciamo che studiosi meglio versati in simili argomenti dirimano questi sottili problemi<sup>20</sup>, e torniamo alla « siella » di Santa Oria «ya que viene muy bien al caso».

Sembra chiaro che se Berceo voleva descrivere una visione celeste doveva mettere nel suo paradiso gli angeli, i santi, e magari l'albero *typus ecclesiae*, e forse un trono vuoto o il gallo del paradiso o i quattro fiumi, ecc. ; mentre se avesse voluto descriverci l'inferno vi avrebbe messo i diavoli, i laghi di pece bollente, le fiamme che avvolgono le anime dei peccatori, i ponti stretti, le spade roventi, ecc.: tutto questo glielo metteva a disposizione e glielo imponeva (i suoi lettori non avrebbero trovato verosimile un paradiso o un inferno diversamente concepiti) la tradizione: a lui fra tutti questi elementi era consentita soltanto la scelta. È anche chiaro, però, che fra la *Vida de Santa Oria* e le visioni ricordate esiste una notevole differenza di risultati artistici, nonostante la presenza, comune a tutte, di un trono vuoto e di altri particolari tematici: l'opera di Berceo ha una protagonista con delle caratteristiche morali costanti, risolte e sfumate in una narrazione drammatica, ricca di *pathos* e sapientemente strutturata, mentre invano si cercherebbero elementi simili nelle visioni anteriori. Da queste Berceo ricavò l'immagine del trono vacante perché ne intuì la potenziale risorsa drammatica, e ne fece il nucleo centrale del suo racconto. C'è di più: per adattare l'immagine tradizionale al dramma della caritatevole, umile e paziente Oria, Berceo dovette modificarla, e far sì che – contrariamente alla tradizione secondo cui il trono era sempre riservato ad una persona diversa dal visionario – colei cui la « siella » è promessa e la visionaria siano la stessa persona.

---

<sup>20</sup> Oltre alla bibliografia che Della Terza D., 1967 aggiunge come appendice al suo profilo del filologo tedesco, si possono consultare con profitto: Alonso D., 1960; Veit W., 1963; Pöggeler O., 1960. Per ulteriori riferimenti bibliografici cfr. Cherchi P., 1973.

La prima e spontanea reazione a questa promessa si ha proprio qui nel paradiso :

«Si como tu me dizes» –díxoli Santa Oria–  
a mí es prometida esta tamanna gloria,  
luego en esti tálamo querría ser novia;  
No querría del oro tornar a la escoria  
(*cuarteta* 97)

Ma Voxmea le risponde che la promessa sarà adempiuta solo quando la vita di Oria sarà terminata. Né vale a mutare questa sentenza l'intercedere delle tre vergini martiri presso il Signore. Non visto, il Signore le parla:

Díxoli: «Piense Oria de ir a su logar,  
non vino aún tiempo de aquí habitar:  
aún ave un poco el cuerpo a lazarar,  
dessend verá el tiempo de la siella cobrar».  
(*cuarteta* 102)

Oria compie qui la prova più alta della sua umiltà: pensa di non poter tornare in paradiso, non perché disperi della grazia del Signore (ciò che le farebbe meritare l'inferno), ma perché

Los Cielos son muy altos, yo peccadriz mezquina.  
(*cuarteta* 104 a)

Ma Dio la rassicura del suo fermo amore che Oria ha sollecitato con i suoi martirii, e le promette che le renderà piana la via per il ritorno in Paradiso. Con questa promessa certa, le tre vergini la riaccompagnano alla sua cella, dove subito Oria si risveglia:

Abrió ella los ojos, cató en derredor,  
non vido a las mártires, ovo muy mal sabor;  
vidose alongada de muy grande dulçor,  
avié muy grande cuyta e sobejo dolor.

Non cuydava veer la hora ni el día  
que podiesse tornar a essa confradia;  
doliése de la siella que estaba vazía,  
siella que Dios fiziera a tan gran maestría.  
(*cuartetos* 109-110)



Con questi versi limpidamente essenziali, Berceo apre una nuova fase del suo racconto, ch  a questo punto la vita di Oria subisce una svolta, anzi un capovolgimento. Oria   ormai certa che dopo la sua morte sieder  sulla «siella» dorata che nessuno le pu  togliere; ormai deve vivere all'altezza del suo destino, deve meritare se stessa; non   pi  figura destinata a realizzarsi, ma imitazione della sua figura gi  realizzata.   una situazione potenzialmente tragica e certamente paradossale. Se infatti la nostalgia del seggio vacante fa sentire ad Oria come ingombrante ostacolo ogni momento del suo vivere, ora il vivere in preghiera ed in martirio   per  l'unico modo di ottemperare alla volont  di Dio e di manifestargli il proprio amore. Perci  l'indelebile dolcezza della visione paradisiaca diffrange in dolce l'amaro di questa vita, e la potenziale tragedia di chi si sente alienata, sia pur momentaneamente, dal bene che solo   suo, si risolve in una dolce consolazione.

Nella tensione di tale situazione paradossale, le virt  di Oria, pur rimanendo formalmente identiche a quelle che precedettero la visione, hanno una funzione diversa: ora la sua carit  non vale a procacciarsi l'amore di Dio, ma a ringraziarlo dell'amore concesso; ora ella non si umilia per essere esaltata, ma perch    stata esaltata; ora la sua pazienza non   solo attesa trepida del Paradiso, ma speranza certa di ritorno al Paradiso. Oria, insomma,   gi  accolta in Paradiso, ma la sua dimora   in questa terra, in una cella dove con ardore di carit  ringrazia Dio con le sue sofferenze fisiche: Oria   gi  santificata in vita.

Berceo, con tersa sobriet , suggerisce questo dramma nei versi citati, e in altre due sole quartine condensa la vicenda di Oria successiva alla visione:

Por estas visiones la reclusa don Oria  
non dio en s  entrada a nulla vanagloria;  
por amor de la alma non perder tal victoria  
non fazi  a sus carnes nulla misericordia.

Martirava las carnes d ndolis grant lazerio,  
compl  dias e noches todo su ministerio,  
ieiunios e vigalias e rezar el salterio,  
quer  a todas guisas seguir el evangelio.  
(*cuartetas* III-II2)

Tale sobriet  non   senza motivazioni poetiche. Si pensi, per esempio, al fatto che non compare n  in questo punto n  in altra parte dell'opera l'episodio della tentazione del diavolo, ricordato nella *Vida de Santo Domingo* (*cuartetas* 316-333); e alla luce di quanto abbiamo detto sembrer  ingenuo dire con Giovanna Maritano che Berceo «pare non voler turbare la serenit  di questo poema con visioni che non siano di felicit , di paradiso»<sup>21</sup>. In re-

<sup>21</sup> Maritano G., 1964: 16.

altà Berceo non poteva, se voleva costruire coerentemente la vicenda di un personaggio consapevole del proprio destino eterno. Il dramma di Oria non poteva esser reso con la tentazione del diavolo, perché il suo vero dramma sta nella costante prossimità del paradiso ancora preclusole; e a renderlo il poeta non si dilunga in minuziose analisi psicologiche, ma, come i suoi contemporanei, lo oggettivizza tutto nella rappresentazione, nelle ripetute visioni di Oria: l'elemento «terreno» ha la semplice funzione di *background* o di intervallo scenico fra le varie visioni.

Ed ecco che dopo undici mesi di preghiera e martirio Oria ha una seconda visione. Questa volta però è il paradiso che scende ad illuminare la sua cella e a farle pregustare fisicamente la *dulcedo* celeste. Con la Madonna e il suo corteo di vergini scende anche l'annuncio della morte imminente. Ma già sul punto di morte Oria ha una terza visione: questa volta è trasportata sul Monte degli Olivi, dove ebbe inizio l'agonia di Cristo<sup>22</sup>. Il parallelismo è ovvio, ma esso si giustifica solo pensando che Oria è un'*imitatio Christi* in quanto per lei come per Cristo morire significa ritornare alla pace celeste. Infine, la morte cristiana con un'ultima preghiera di ringraziamento a Dio.

Ma «la labor» di Berceo non termina qui, perché in realtà la vita vera di Oria comincia solo al momento del «pasamiento». Ma chi potrà conoscerla se non quelli che con lei fruiscono della beatitudine celeste? Ebbene, Oria stessa potrà darcene un ragguaglio, poiché dall'alto del suo seggio scende ancora sulla terra a consolare la madre e a dirci – con una ben dosata tecnica dell'incastro – che la promessa di Dio è stata adempiuta. L'ultimo suo gesto è ancora un atto d'umiltà e d'amore per Dio e per i suoi figli.

[1973]

POSTILLA. Il testo di Berceo è quello dell'ed. a cura di Dutton B., e sostituisce l'edizione della BAE adottata nella versione originale di questo nostro saggio.

---

<sup>22</sup> Ma cfr. Burke J. F., 1973: «Perry has sought a meaning for the olive trees around the mountain but can find no specific referent and simply points out that 'after all it is the Garden of Olives'. He believes that Gonzalo de Berceo has located Oria last vision there as a prefiguration of her death since the Mountain of Olives is the scene of Christ's agony before His Crucifixion. I do not believe that the poet is primarily referring to Christ on the Mountain of Olives before His death, although this is true by typological implication, but to the Ascension of Jesus to the Father which took place upon the Mount of Olives» (p. 303). In ogni modo, morte e ascensione si prestano ugualmente bene al nostro discorso circa il «ritorno». Per quanto riguarda il simbolo degli olivi, sospende che Perry T. A., 1968: 113 non riesca a chiarirlo e lo spieghi come «a mere realistic necessity». Non sappiamo, almeno da Turollo, che il ramo dell'olivo «senifet pais e humilidet»? L'umiltà di Oria sta per tradursi in pace e beatitudine celeste.

## 4.

### JUAN MANUEL'S *LIBRO DE LOS ESTADOS* (2: 6-32) AND GODFREY OF VITERBO'S *PANTHEON* (BOOKS 13-14)

Juan Manuel's *Libro de los estados* has been published five times, but it has been fully annotated only once. The first two editions appeared simultaneously in Madrid in 1860. One was by Juan Pascual de Gayangos (BAE, 51: 278-367); the other was by Antonio Benavides (*Memorias de D. Fernando IV de Castilla*, I: 444-599). The third edition appeared over one century later (Barcelona, CSIC, 1968) published by José Maria Castro y Calvo. We owe the fourth – actually the first really critical edition – to the collaboration of R.B. Tate and J.R. Macpherson<sup>1</sup>. The last is that by José Manuel Blecua<sup>2</sup>, who has published the work as part of his two-volume edition of the *Obras completas* of Juan Manuel. After a century of neglect, the *Libro* seems to be receiving some long overdue attention. Considering the importance that the notion of “estado” has in Juan Manuel's thought (it certainly plays a decisive role in the *Conde Lucanor*), there is no doubt as to the central place this treatise deserves in the canon of his works. This renewed availability will prompt (*hoc est in votis*) detailed studies on all of its aspects. Tate and Macpherson in their historical commentary have opened the way by clearing up many allusions, by pointing out sources and parallels with other works of Juan Manuel. The following pages proceed in the same direction.

Chapter twenty-three of the second book of the *Libro de los estados* is quite brief, and it could be taken as an exemplary instance of *praeteritio*. Juan Manuel limits himself to mentioning a subject and declines to develop any of its parts, for it would take him too far; and he refers any curious reader to another source:

---

<sup>1</sup> Manuel J., 1974.

<sup>2</sup> Manuel I., 1982. The *Libro de los estados* is found I, pp. 195-502. All quotations are from this edition.

[Otroso], la razon por quel vendieron por xxx dineros, dexolo de poner aqui, por que seria muy luengo si lo oviese a dezir commo estos xxx dineros fueron fechos et traydos al tesoro de Jerusalem; mas si lo quisieredes saber, fallar lo hedes enel libro que llaman *De infancia Saluatoris*<sup>3</sup>.

Maria Rosa Lida de Malkiel<sup>4</sup> was the first scholar to call attention to this chapter as an example of Juan Manuel's disconcerting way of quoting his sources. Indeed the apocryphal gospel *De infantia Salvatoris* does not mention Judas' thirty coins. Lida de Malkiel suggests that Juan Manuel confused the apocryphon he quotes with *De vindicta Salvatoris*, another apocryphal gospel which presents the emperor Titus selling thirty Jews for a piece of silver. This hypothesis, sagacious as it may be – it has been accepted by Tate and Macpherson (1974, p. 301) and J.M. Blecua (1982, p. 455) –, creates some perplexity since in the *De vindicta Salvatoris* we find a mention of the thirty coins, but nothing is said about their origin and about their long journey to the temple in Jerusalem, that is, the two things that seem to interest Juan Manuel. I would like to present another text here which gives us the story of these thirty coins in full and which may, at the same time, explain Juan Manuel's allusion. In order to identify this text we must examine Juan Manuel's chapter. It contains allusions to two different, though interrelated, facts: one is the reason for the price of selling Jesus; the other, the origin of the thirty coins.

The reason why Judas sets the price of his betrayal at thirty pieces of silver is not found in the Gospels, but rather in the medieval "legend of Judas Iscariot," a legend which Juan Manuel summarizes in the following way: «mato a su padre et caso con su madre et sienpre fizo malos pecados» (Chap. 29, p. 458). This widespread and long-lasting legend originated in the 12th century. It portrays Judas as a parricide, a commiter of incest, and a traitor. The reasons for his betrayal vary considerably from one version of the legend to another. Sometimes Judas, Christ's purse-bearer, steals for covetousness or greed, sometimes to feed his family; in other versions he steals because his mistress has stolen thirty pieces from him, and he either wishes to be repaid the exact amount he has lost or claims that thirty *decimae* were owed him as the salary for his job<sup>5</sup>. Juan Manuel could have had in mind any one of these apocryphal reasons.

As to the origin of the thirty coins, there is no mention of them either in the canonical or apocryphal Scriptures. This legend appears for the first

---

3 *Ibidem*: 455.

4 Lida de Malkiel M. R., 1950-51: 112.

5 A still unsurpassed study on the origin, diffusion and variety of versions of this medieval legend is that of Baum P. F., 1916. For a more recent study see Hahn T., 1980.

time in the *Pantheon* of Godfrey of Viterbo, in a poem of sixty-nine lines. Since it is not easily accessible<sup>6</sup>, I transcribe some of its pertinent parts here:

Denariis triginta, Deum vendit Galilaeus,  
 Quos et Apostolus hic describit Bartholomaeus,  
 Unde prius veniant, quis fabricavit eos.  
 Fecerat hos nummos Ninus, rex Assyriorum,  
 Et fuit ex auro Thares fabricator eorum.  
 Cum quibus instituit rex Ninivita forum.  
 Regia denarijs erat his impressa figura.  
 Rebus ut aeternis exempla daret valitura,  
 Formaue sic fieret perpetuata sua.  
 Filius illius Thares, qui dicitur Abram,  
 Sustulit hos nummos post haec, cum coniuge Sara,  
 Quando iubente Deo transiit in Chanaan.  
 His nummis tunc emit agros, a Hierichonitis;  
 His etiam Joseph est emptus ab Ishmahelitis;  
 Hos tenuit Pharao dives in aere suo;  
 Hosque sibylla potens habuit regina Necaula  
 Austri regina, quae post Salomonis ab aula  
 In templum nummos dat reverenter eos.  
 Quos Nabuchodonosor, templo prius expoliato,  
 Detulit in Babylon ubi militis insolidatum,  
 Regibus in Sabba dicimus esse datos.  
 Hos reges Sabba quos post nova stella vocavit  
 Ferre Deo nummos Veterum scriptura notavit<sup>7</sup>  
 Cum tria, tres socij, dona tulere magi

<sup>6</sup> Gotfridus Viterbensis 1559. This is the only complete edition of the *Pantheon*. It was partially reprinted by Johann Pistorius and Gotthelf Struve Burkhard in *Rerum Germanicarum scriptores insignes qui historiam et res gestas Germanorum medii potissimum aevi [... ] consignarunt* (Ratisbone, 1726), II: 1-392. Partial editions, limited to the “historical” sections are those of Muratori L. A. (*Rerum Italicarum Scriptores*, 7: 353-520; reprinted by Migne I. P., *PL.*, 198: coll. 875-1044; and *MGH, Scriptores*, 22: 137-338; neither one contains our poem). It was published by Du Ménil E. 1847: 321-24. Du Ménil, however, bases his text on a manuscript source found in the Bibliothèque National of Paris. The poem that we quote in the Basel ed. of 1559 is found in *Pantheon*, Pars XIV, columns 406-407, and the titles reads: «Quod triginta denarij, quibus venditus est Christus, fabricati sunt tempore Nini regis Assyriorum, et de manu in manum usque ad Christi tempora pervenerunt».

<sup>7</sup> This line is missing in the 1559 text, and I have integrated it with the Du Ménil's text. The lacuna becomes obvious if one notices the strophic order: each strophe contains three lines, the first two being rhyming hexameters and the third a pentameter. Our transcription makes it clear, but in the Basel edition the “terzetto” system is not made evident. Incidentally, this text contains an allusion to St. Bartholomew's Gospel: it is therefore an important witness for an apocryphal text about which only two allusions exist through the 19th century (see Cherchi P., 1984).

The poem goes on to say that after the Magi left, the infant Jesus got from the Heavens an «inconsuntilis tunica» which would always fit Him. Then the Holy Family is forced to flee to Egypt by Herod's persecution. During the flight they hide the thirty coins (*aurum*), the incense, the myrrh, and the tunica which held the coins. Some shepherds find these gifts and take them away. An Armenian astrologer examines these gifts and, through the stars, becomes aware of Christ's «portentum». When Christ began his preaching, an angel told the astrologer to return to God all the gifts that had been taken away from him.

Denarios triginta Deo, quos inde tulerunt,  
In Gazam templi Iesu mandante dederunt,  
Quos Iudam pretio post habuisse ferunt.

The poem, at this point, retells the well-known story of Judas' returning the money to the high priests of the Synedrium, his death, and the disposal of the thirty coins: fifteen are used to buy the orchard where Judas hangs himself, and the remaining fifteen are distributed by lot among the soldiers who guard Jesus' tomb. Godfrey closes his poem by cautioning his readers against the discrepancy between this legend, which he purports to have taken from St. Bartholomew's gospel, and the canonical gospels: the latter say that Judas' coins were made of silver, not of gold as St. Bartholomew states.

This poem tells us «*commo estos xxx dineros fueron fechos et traydos al tesoro de Jerusalem*» (II, Chap. 23, p. 455). As we have seen, it deals with a few episodes of the infancy of Jesus, but this may not be the reason why Juan Manuel refers his readers to the *Liber de infantia Salvatoris*. His conclusion may have been caused by the position of the poem in Godfrey's work, in book 14 of the *Pantheon*, a book (*pars*) which focuses on the events of the New Testament, and whose first chapter is entitled: «*De patre et matre Mariae Virginis et de ipsius nativitate, secundum librum De infantia Salvatoris*» (col. 387). The chapter that follows bears the title «*Angelus Gabriel annunciat Annae nativitatem Virginis Mariae secundum librum infantiae Salvatoris*». The apocryphal *Liber de infantia Salvatoris* is not mentioned any more in the course of this book; but since it is mentioned twice at its beginning, it is possible for a reader to infer that the events present in this book are abstracted from the apocryphon. Such a possibility is stronger if one assumes that the inference is due to a process of memory association or to an error of "perseverance," as textual critics would say.

But did Juan Manuel read the *Pantheon*? The mention of a rare legend (Juan Manuel is perhaps the first writer to allude to it in any vernacular<sup>8</sup>)

---

<sup>8</sup> Some indications of the diffusion of this legend can be found in Sandys W., 1833: LXXXV-LXXXVII, and Baum P. F., 1916: 545. It should be remembered that many local churches in

and its association with an apocryphal gospel make a strong case for the hypothesis which we have just formulated. Some, however, may demand further proof and would be convinced only when Juan Manuel's familiarity with the *Pantheon* is fully demonstrated: after all, couldn't Juan Manuel have known the thirty-coin legend through another source? Fortunately, the evidence of his knowledge of the *Pantheon* is easy to produce.

We can start with a generic consideration. Godfrey's universal history was a primary source of information for the compilers of the *General Estoria*<sup>9</sup>. It was, therefore, a treasured work in the Alfonsine circles where Juan Manuel was brought up. This fact alone makes plausible the suggestion that Juan Manuel – passionate historian that he was – knew the *Pantheon*.

Circumstantial evidence in this regard can be offered by the presence of a simile in both authors. Juan Manuel proves Mary's virginity by a «*semejança natural*», namely: «el sol, que es criatura, entra et sale por vna vedriera, et la vedriera sienpre finca sana; pues si esto es en criaturas, mucho mas puede seer et es en el criador» (II, 8: 443). This may be compared with Godfrey's «*similitudo de partu Virginis*»:

Ut radio solis vitream penetrante fenestram  
 Permanet integritás dum splendor intus et extra  
 Integra Virgo magis concipit atque parit<sup>10</sup>.

Equally circumstantial are other correspondences between the *Pantheon* and the *Libro de los estados*, such as the history of the six days creation and the problem of the human soul.

Besides these small points, however, there is a series of correspondences which offer an irrefutable demonstration that Juan Manuel knew Godfrey's work quite well. Chap. 6-32 of the second part of the *Libro* (pp. 431-62) form a peculiar section of the work. Here Juan Manuel gives a number of rational explanations of the major events which mark the birth of Christianity, from the Virgin Mary's conception to Jesus' death and resurrection. Almost all the topics he chooses to discuss are suggested by Godfrey in book 13 of his *Pantheon*. Both authors seem guided by the same intention. Juan Manuel's explanations are meant (as he states in Chap. 6) to shield the Christian faith against possible objections raised by Christians as well as by Jews, Moslems, and heathens. In his book Godfrey culls «*testimonia omnium*

---

the wake of the Crusades claimed to have some of Judas' coins in their reliquaries: see Mely F. de, 1889.

<sup>9</sup> Just opening at random Alfonso el Sabio, 1930, Primera Parte, book 6, chap. 20: 156.

<sup>10</sup> Col. 392. Unfortunately this simile, ingenuous as it may be, is not very rare. Berceo 1975, strophe 209, used it in his *Loores* before Juan Manuel. See on this subject Ricard R., 1946: 321, where Juan Manuel is quoted. See also and Dagens J., 1949, who incorrectly places the origin of this metaphor in *Apocalypses* 21, whereas it is a 12th-c. creation. See Tate and McPherson in Manuel J., 1974: 301, n. 137.

prophetarum quae sunt de Domino Iesu Christo ad defensionem fidei Christianae, et Iudeorum sive haereticorum confusionem» (col. 322). It is interesting to note that both writers purport to follow Moses' style in order to present Christian truths in the plainest way and thereby to avoid arousing any doubts<sup>11</sup>.

Chap. 7:413-17, is essentially an index of the topics to be discussed in the following chapters.

Chap. 8: «fabla en commo sancta Maria fue certificada por el angel que avia de nasçer della el Fijo de Dios» (442). This title does not fully represent the chapter's content, which touches upon the Annunciation as well as upon the mystery of Mary's virginity and the Incarnation. Godfrey deals with these themes in the sections entitled «Quod Christus de Virgine sine virili admixtione natus est» (col. 331) and «Quod filius qui dicitur Deus factus est homo» (col. 328).

Chap. 9: «fabla en qual hedat fue la nascença de Ihesu Christo» (p. 445). It focuses on the same subject that Godfrey handles in «Quod Christus temporis Herodis erat nasciturus» (col. 329). Juan Manuel in this chapter considers again the problem of Mary's virginity and the mystery of Incarnation to establish the lineage of David - Jaffe - Christ. Godfrey treats this theme in «Quod Christus de stirpe David nasciturus erat» (cols. 329-31).

Chap. 10: «qual fue la razon [ . . . ] por que nuestro Sennor nasciera ala media noche, quando cantaua el gallo» (449) has no correspondence in the *Pantheon*.

Chap. 11: explains why «nuestro Sennor quiso nasçer en aquella villa que llaman Velleen» (p. 449). Godfrey has the same: «Quod Christus in Bethlehem nasciturus erat» (col. 332).

Chap. 12-14: examine the meaning of some symbols related to Jesus' birth: «la razon [ . . . ] por que [ . . . ] quiso nacer en el portal et non en casa çerrada» (450); «por que [ . . . ] quisiera nasçer en el pesebre» (451); and why «quiso nacer en casa agena» (451). These themes fall under the general heading «Quod Christus mansuetus et pauper venturus erat» (cols. 333-34).

---

<sup>11</sup> Godfrey, in the first chapter of this book XIII writes" «Verumtamen quia Iudaei nostri adversarij, scripturam metricè prolatam, pro minori forsitan autoritate suscipiunt, quam si stylo simplici sicut ipse Propheta [i.e. Moses] protulit, verbo tenus prosaice proferantur. Ego autem haereticis occasionem malignandi in hac parte subtraxi, et quicquid de prophetis dicere proposui, stylo simplici, de verbo ad verbum brevissime compilavi, ne forte legentibus maior esset obscuritas vel adversarijs occasionem praestarem» (col. 322). Juan Manuel seems to echo him: «[... ] los omnes [ ... ] non podemos entender las cosas sotiles spirituales, sinon por algunas semejanças. Et por ende, el sancto propheta Moyses, por que entendio que si dixiese las cosas de Dios casi sotil mente commo son et commo lo el entendia, que [non] bien [las] entiendrien las gentes» (chap. 6: 432)



Chap. 15: it tells us the reason «por que nuestro sennor Ihesu Christo quisiera nascer en el mes de dizienbre» (p. 452). It has no parallel in Godfrey's *Pantheon*.

Chap. 16: «faba [ . . . ] la razon por que los reys de Sabaa vinieron adorar a Ihesu Christo» (452), and corresponds to Godfrey's «Quod magi Christo munera obtulerunt» (col. 332).

Chap. 17: «por que la estrella fue naçida en el naçimiento de Ihesu Christo» (453) has no specific correspondence in Godfrey's work, but this theme is dealt with in the above mentioned chapter «Quod magi. . . »

Chap. 18 and 19 (453), concerning the Holy Family's flight to Egypt, have no correspondence in book 13 of the *Pantheon*, but Godfrey talks about the same event in book 14: «Joseph in Aegyptum fugit» (col. 394).

Chap. 20 and 21 (454) deal with the fact that Jesus began preaching only at the age of thirty and only for three years. Godfrey does not treat these subjects.

Chap. 22 re-establishes the chain of correspondences. Touching upon the reason why Christ «consintió ser preso et muerto de tan vil gente commo los iudios» (455), it corresponds to Godfrey's «Quod Christus tradidit semetipsum oblationem Patri pro nobis» and «Quod Christus traditus est ab impiis ludaeis» (cols. 336-37).

Chap. 23: it deals with the reason why Jesus was sold for thirty pieces of silver. As we saw, this chapter is inspired by a poem found in book 14 of the *Pantheon*, rather than in book 13, from which almost all the other correspondences are drawn.

Chap. 24: why Christ «quiso ser açotado et tormentado» (455) parallels «Quod flagella et palmas et ictus sustinuit Christus» (col. 337-38) and «Quod Christus tacuit dum pateretur» (col. 338).

Chap. 25: it considers the reason why «al Fijo de sancta Maria non dieron otra muerte sinon de cruz» (456), and corresponds to «Quod in ligno suspendendus erat Christus» (col. 339).

Chap. 26: it focuses on «la razon por que sangre et agua salio del costado de Ihesu Christo» (456), and is inspired by «Quod de vulnere eius sanguis et aqua exiret» (col. 342).

Chap. 27: it tells «[por] que la cruz fue de tres maderos» (457). Godfrey talks about the three kinds of wood which formed the cross, but he does so in book 14: «Trias quaedam in sacro ligno crucis» (col. 404).

Chap. 28: it explains why the resurrection of Christ «se tardo fasta el terçer dia» (457). The same problem was foreshadowed by Godfrey's «Quod per triduum redijt ab inferis» (col. 343).

Chap. 29: «fabla qual fue la razon por que [quiso que] ludas Scariote, seyendo vno de los sus apostoles, lo vendiesse» (458). It corresponds to «Quod discipulus familiaris erat Christum ad precium venditurus» (col. 336).

Chap. 30: it examines the reason why «quando Ihesu Christo subio a los çielos le vieron todos los que estauan conel» (459). Godfrey touches upon this theme in his «Quod Christus usque ad Patrem ascendit in coelum» (cols. 343-45).

Chap. 31: it tells us the reason why God «envio el Spiritu Sancto sobre los apostoles el dia de Çinquaesma» (459). Godfrey's corresponding text is entitled «Quod Christus sedet ad dexteram Patris et misit in Apostolos Spiritum sanctum» (col. 345).

Chap. 32: it concludes Juan Manuel's theological *excursus*. It deals with God's omnipotence, and the reason «por que fue [Ihesu Christo] verdadero Dios et verdadero omne» (460, lines. 16-17). Godfrey includes the same subject in one of his opening chapters, «Quod Christus est Deus et Dominus omnium» (cols. 325-27).

These extensive correspondences between the two texts exclude the possibility of a mere coincidence. It is true that a few chapters in the *Libro* show Juan Manuel proceeding *suo Marte*, and it is also true that some subjects treated by Godfrey (e.g., the dogma of the Trinity, the symbols of bread and wine, etc.) do not interest Juan Manuel; and it is also true that Juan Manuel arranges his materials respecting the chronological sequence of events more than Godfrey does; but these few discrepancies do not lessen the flagrant evidence of the correspondences.

Yet, if after establishing these correspondences we go on to examine them in detail, we see at once that they hardly go beyond the enunciation of the subject matter. Let us compare two chapters: for example, chapter 26 and its parallel in the *Pantheon*.

Juan Manuel:

Otrosi, la razon por que fue ferido en el costado et sallio del sangre et agua seyendo ya muerto, segund yo tengo, esto fue por nos dar a entender el sacrificio que el ordeno del su cuerpo; ca por ende dicen los saçerdotes: «Del costado de nuestro sennor Ihesu Christo sallio sangre et agua; por ende, los mesclaremos en vno por que lo quiera santificar para nuestro melezinamiento» (456).

### Godfrey of Viterbo:

Zacharias propheta dicit: «Cum egrederetur vir ab Oriente, ecce aquae redundantes a latere dextro» scilicet Christi. Item Prophe-  
ta de eadem aqua dicit: «Flumina aquae viventis egredientur de corpore ipsius». Aqua ista vivens est baptisma, quod vivificat cre-  
dentes in Christo (col. 342).

### We may also compare chap. 30:

Otrosi, subio a los çielos en cuerpo et en alma veyendo lo toda  
la gente, por mostrar manifiesta mente que era Dios et omne  
verdadera mente (459).

with what we called a “corresponding” chapter in the *Pantheon*. Actually, this chapter of Godfrey is one of his longest and the only passage in it that parallels Juan Manuel's is the following:

David subiunxit: «Visi sunt ingressus tui Deus, ingressus Dei mei, regis mei qui est in sancto». Videntibus enim omnibus Ap-  
ostolis et quingentis viris, ascendit in coelum (col. 344).

These two examples show that the subject matter is the same in both authors, but their way of dealing with it is different. They both give a clear idea of the distance existing between the Latin text and its vernacular imitation. That distance, however, does not cancel at all the notion of “source” that we have used so far, because another relationship surfaces in the examples just quoted. It is clear that Godfrey is simply compiling a list of prophecies concerning a particular event; Juan Manuel is giving instead an explanation of each one of those events. Godfrey opens his titles with a declarative *quod*, “What the Prophets saw will happen”; Juan Manuel substitutes for it a *quia*, “la razon por que” an event occurred. In other words, we have here the complex relationship between a prophecy and its fulfillment, between the Old and the New Testament. It is a relationship which was called *figuralis* because it was based upon the notion of *figura*. We need not speculate as to whether Juan Manuel was aware of this notion, for he is quite explicit about it and even uses the technical term *figura* at the opening of this theological section of his *Libro*:

Otrosi pueden [i.e., los sacerdotes] vençer a ios judios, mostrán-  
doles por su ley que por los dichos delas sus prophetas que todas  
las cosas que en su ley fueron dichas, que todo fue figura desta

nuestra et que todo lo que fue dicho del Mesías, que todo fue dicho et se cunplio por Ihesu Christo (423).

The same idea is expressed in chapter 26 of book one:

Ca como quier que las patriarchas et las prophetas que fueron ante que Ihesu Christo viniese en sancta Maria et tomase muerte en la cruz por saluar los pecadores, todos merescieran ser saluos; pero que la ley que los judios avian era figura desta que an agora los christianos, et non era del rodo conplida, por ende nunca ellos pudieron yr a Parayso fasta que Ihesu Christo dio esta ley (241).

Transferring the notion of *figura*<sup>12</sup> to an intertextual analysis, we may say that Godfrey's text is the *figura* of Juan Manuel's. Thus, *Pantheon*, rather than being a material source, is a stimulating text which generates a discourse bearing the mark of an original mind.

One might admire as original the «razones» which Juan Manuel sees in some major Christian events. His explanations are methodologically close to those produced by the typological hermeneutics of theologians, and a systematic survey of the figural reading done by the Church Fathers as well as by medieval *doctores* may, perhaps, show his debts towards the authoritative interpreters of the Prophets. This would be worth doing, but for the time being there is another question that matters more. Why did Juan Manuel decide to devote such a large space to these problems in a book which was meant to illustrate the concept and the nature of the *estado*? The answer lies in his concept of *estado*, an historical *status*, bearing specific functions and with metaphysical roots. Such, at least, are the *estados* of the Emperor and of noblemen which Juan analyzes in book one of his treatise. The *estado* of the clergy is not different as far as its metaphysical origins are concerned, but its function is unique. It consists in explaining that specific relationship between its historical being and the providential design which makes the priest indispensable for all mankind. In other words, a priest must preach *catholice* the eternal truths. He must explain why these truths were first figurally foreshadowed and then clearly revealed and fulfilled. Priests are the followers of the prophets: both speak the truth, but the prophets speak before the events while priests do so after the events. They are able to understand and explain how a *figura* becomes *historia*. Thus Juan Manuel's *excursus*, inspired by Godfrey of Viterbo's *Pantheon*, is meant to explain both the theological and the historical function of the priestly *estado*. It should be noted as a corollary that Juan Manuel limits his observation to historic facts

---

<sup>12</sup> On this notion see Auerbach E., 1959. See also Lubac H. de, 1959-1964, in particular the chapter «omnia in figura», vol. 4:60-84.

and avoids dogmatic matters as much as possible. This is not only because of his Dominican bent but also because he needed to bring to the fore the “reasons” of history: indeed there is no *estado* without an historical life.

[1985]



## 5.

### ‘EL SALTO DEL REY RICHALTE’ (CONDE LUCANOR, I, 3) E IL PROBLEMA DELLE FONTI

Nel 1985 apparve sul numero della rivista *Modern Language Notes* (MLN) dedicato alla letteratura spagnola una mia nota intitolata «‘El salto del Rey Richalte’: *Conde Lucanor*, I, 3». Ricordo che la cosa mi sorprese perché non pensavo più che la rivista l’avrebbe pubblicata considerando che l’avevo presentata quattro anni prima e non avevo mai ricevuto alcun riscontro né d’accettazione né di rifiuto. Avevo ricevuto un mesetto prima le bozze accompagnate da una lettera del Prof. Harry Sieber, direttore di turno del numero ispanico annuale della rivista, il quale si profondeva in grandi scuse per il ritardo dovuto al fatto che la mia nota era stata seppellita fra non so quali carte di un assistente ed era riapparsa alla luce per un puro caso e mi pregava di correggerle immediatamente per evitare di rimandare la pubblicazione all’annata successiva. La nota fu pubblicata e non mi sono mai più occupato dell’argomento fino a quando mi è capitato di leggere recentemente un articolo di César Domínguez<sup>1</sup>, apparso sulla rivista argentina «Incipit». L’articolo presenta nuove fonti sull’episodio manuelino, e per dimostrarne la cogenza e l’importanza l’autore ritiene opportuno cospargere una coltre di sale sulle proposte precedenti in modo da fare un deserto sul quale accampare solitaria e indisturbata la “nuova fonte”. A fare le spese di questa ripulitura sono stato io, attaccato espressamente e anche rudemente con linguaggio aggressivo che sembra tipico dei giovani smaniosi di farsi valere. Domínguez, infatti, ricorda che almeno due autori prima di me, David Hook e Colin Smith, avevano alluso alla fonte che io indicavo e che, evidentemente, avrei avuto il torto di studiare per esteso, esponendomi alle critiche ricordate. Ma ricostruiamo i capi della questione perché il lettore possa seguirci.

---

1 Domínguez C., 1997.

Il passo dal *Conde Lucanor* di Juan Manuel è ricavato dall' *exemplo tercero* della prima parte del libro, ed è il seguente:

Et de que esta razón ovo dicha, acomendó el cuerpo et el alma a Dio et pidió quel acorriesse, et signóse del signo de la sancta Cruz et mandó a los suyos quel ayudassen. Et luego dio de las espuelas al cavallo et saltó en la mar contra la ribera do estavan los moros. Et commo quiera que estavan cerca del puerto, no era la mar tan baxa que el rey et el cavallo non se metiessen todos so el agua, en guisa que no paresció dellos ninguna cosa. Pero Dios, así como señor tan piadoso et de tan gran poder, et acordandose de lo que dixo en el Evangelio, que non quiere la muerte del pecador, sinon que se convierta et viva, acorrió entonces al rey de Inglaterra, libról de muerte para este mundo et diol vida perdurarle para siempre et escapól de aquel peligro del agua. Et endereçó a los moros<sup>2</sup>.

A questo passo ne accostavo un altro ricavato dal *De bello gallico* di Giulio Cesare, passo che qui trascrivo:

Nostris militibus cunctantibus, maxime propter altitudinem maris, qui decimae legionis aquilam ferebat, contestatus deos, ut ea res legioni feliciter eveniret, «Desilite», inquit, «commilitones, nisi vultis aquilam hostibus prodere: ego certe meum rei publicae atque imperatori officium praestitero». Hoc cum voce magna dixisset, se ex navi proiecit atque in hostes aquilam ferre coepit. Tum nostri cohortati inter se ne tantum dedecus admitteretur, universi ex navi desiluerunt. Hos item ex proximis [primis] navibus cum conspexissent, subsecuti hostibus adpropinquarunt. Pugnatum est ab utrisque acriter [...] Nostri simul in arido constiterunt, suis omnibus consecutis in hostem impetum fecerunt atque eos in fugam dederunt<sup>3</sup>.

Chiosavo il riscontro con varie osservazioni riguardanti le similarità e le differenze (anche se per Domínguez non avrei insistito su questo aspetto); ricordavo altri episodi di salti “risolutivi” nella tradizione antica e romana; suggerivo un’interpretazione sul significato allegorico dell’episodio, e accennavo agli studiosi che avevano indicato antecedenti. Fra questi ultimi ricordavo gli studi del Knust che indicava “the immediate source” nel “Saltus templarii” incluso nei *Sermones* di Jacques de Vitry. Su quest’ultimo punto Domínguez sferra il suo primo colpo facendomi notare che Knust

---

2 Manuel J., 1994, p. 31 sg.

3 Julius Caesar, 1926, IV:25-26: 115.



dice testualmente: « V. damit eine 'De saltu Templarii' betitelte Geschichte nach Harl. Ms.Nr. 463. Bl.3» Per chi non lo sapesse, il riferimento alla nota del Knust si capisce meglio ricordando che si trova nella sua edizione del *Conde Lucanor*, edizione alla quale non poté apportare l'ultima mano e fu pubblicata postuma da Adolf Birch-Herschfeld (Leipzig, Seele, 1900), per cui quel «V.», equivalente a *Vergleiche* e al nostro «Cfr.», può essere interpretato come rimando ad una fonte o ad un episodio simile. Checché ne dica Domínguez, quel "V." di Knust è semplicemente un rimando ad una futura ricerca che potrebbe prospettare sia l'esistenza di una fonte sia di una "somiglianza", una differenza sulla quale dovremmo tornare.

L'attacco di Domínguez ha tre elementi. Il primo è quello appena ricordato, e non è detto che, nonostante il suo tono arcigno, Domínguez abbia tutta la ragione perché il testo di Knust è quanto meno ambiguo. Per il momento mi limito ad osservare che un po' di "elasticità" sarebbe tornata molto comoda allo stesso Domínguez quando arriva a proporre delle fonti che qualcuno potrebbe considerare come pallidi "analoghi".

Il secondo punto è che David Hook avrebbe alluso alla "fonte cesariana" in un articolo apparso sul *Neophilologus* del 1979, sei anni prima della pubblicazione della mia nota, la quale, come ricordavo, giacque dimenticata per un periodo quasi altrettanto lungo presso la redazione di MLN. L'articolo di Hook<sup>4</sup> è dedicato ad un episodio del *Mio Cid*, e nella nota 13 del suo articolo (51) dedica queste tre righe all'episodio del *Conde Lucanor* e alla possibile fonte cesariana:

An interesting illustration of the 'stock situation' of warfare is provided by comparing the episode of Caesar examined here [scil. l'episodio da noi ricordato] with the story of "King Richard's leap" as retold by Don Juan Manuel in *Conde Lucanor*, exemplo III.

Dovrei chiedere venia perché queste tre righe mi erano sfuggite? Dopo tutto si trovano in un saggio che verte su un soggetto estraneo all'argomento da me preso in considerazione. Semmai sentirei una colpa maggiore di aver ignorato un alleato il quale si occupa con competenza del tema che disturba tanto Domínguez, cioè la conoscenza dell'opera di Cesare in Spagna. Domínguez, che conosceva questo saggio, non ha saputo o non ha voluto ricavarne dati che gli avrebbero impedito di essere così perentorio nel negare la conoscenza dell'opera di Cesare da parte di Juan Manuel.

Veniamo, dunque, al terzo punto che Domínguez ha tenuto per ultimo in quanto basterebbe da solo a distruggere la mia proposta, e pertanto limito la mia replica all'esame di questo punto:

---

4 Hook D., 1979.

En tercer y en último lugar, la propuesta de Cherchi quedaría totalmente invalidada por el hecho de que don Juan Manuel, tal vez a diferencia del autor del Cid, muy probablemente non haya tenido acceso a la obra latina mencionada en particular ni a ninguna otra obra de César en general. Ni siquiera podría sustentarse esta hipótesis a través de un texto “intermediario” entre Julio Cesar y don Juan Manuel como serían, por ejemplo, la *General Estoria* o la *Estoria de España* alfonsíes, ya que ambas dependen para los hechos de Cesar en Britania de la *Historia regum Britanniae* de Godofredo de Monmouth, la cual carece del salto del aquilifer. (156 ss).

Tuttavia in una nota a questo passo Domínguez<sup>5</sup> riporta l'opinione di David Hook: «Knowledge of Caesar in some form on the part of Juan Manuel cannot, of course, be disproved; it certainly has not been proved». Ma se Cesare era in qualche modo conosciuto in Spagna, perché tale conoscenza doveva essere preclusa a Juan Manuel? Aggiungo che Domínguez non è il primo ad avanzare riserve sulla mia proposta: infatti già qualche anno prima di lui l'aveva fatto, e con altro garbo, Guillermo Serés in una nota della sua edizione a conclusione della quale diceva: «no consta, sin embargo, ninguna noticia de que el príncipe castellano hubiese leído a César»<sup>6</sup>. Certo è vero che altre prove della conoscenza di Cesare da parte di Juan Manuel avrebbero dato un sostegno notevole alla mia proposta; tuttavia, pur isolata come sembra, non potrebbe bastare da sola a provare tale conoscenza? Non è una funzione del lavoro sulle fonti quella di ricostruire la “biblioteca”, reale o mentale, di un autore? Quanti dati sono necessari per provarlo? Partire dalle “conoscenze sicure” per trovarne poi la conferma in episodi specifici è indubbiamente un procedimento sicuro, tuttavia non si può escludere il procedimento inverso, ossia quello di partire dal rinvenimento di una fonte per ricostruire o almeno ipotizzarne la presenza in una determinata area culturale.

In ogni modo è evidente che davo per scontato un fatto che in realtà non risulta poi tanto corrente. L'opera di Cesare era davvero conosciuta in Spagna? E se lo era, in quale misura e modo può essere documentata? Si direbbe che, stando alle affermazioni di Domínguez, il problema non si ponga affatto: Cesare come autore è del tutto assente nella Spagna di Juan Manuel. Alla supposta assenza di Cesare in Spagna deve aver contribuito il fatto che le sue opere circolassero sotto altro nome. Ricordo d'aver sempre saputo che nel Medioevo le opere di Giulio Cesare non ebbero una circolazione così vasta come l'ebbero nel Rinascimento<sup>7</sup>; comunque erano tutt'altro che sco-

5 Domínguez C., 1978: 157, n. 32.

6 Manuel J., 1904: 343.

7 Sul tema si veda la raccolta di studi a cura di Moreno Hernández A., 2010. Si ricordi che la prima versione in spagnolo dell'opera di Cesare apparve nel 1450 ed è basata sulla traduzione

nosciute. Esse circolavano sotto il nome di Julius Celsus, nome sotto il quale vengono citate ed usate da autori quali Vincenzo di Beauvais<sup>8</sup>, Petrarca<sup>9</sup> e Boccaccio. Questa paternità viene ricordata anche da David Hook<sup>10</sup>, e con questa identità le opere di Cesare erano conosciute anche in Spagna. Non ho più memoria del percorso della mia ricerca: probabilmente feci qualche rapido controllo sulla vecchia ma sempre insostituibile *Bibliografía hispano-latina clásica* di Marcelino Menéndez y Pelayo<sup>11</sup> dalla quale risultava un ms. del dodicesimo secolo presso il monastero di Santa María de Ripoll, ricordato come *Gesta Iuli*. Dalla stessa *Bibliografía* risultava un altro ms. del secolo quattordicesimo conservato all'Escorial (M. III, 10) attribuito a Iulio Celso Costantino. Evidentemente consideravo questi due dati sufficienti per non dover allargare la ricerca, tanto più che la prova "concreta" dell'esistenza di Cesare in Spagna non era assolutamente indispensabile per la tesi che sostenevo. Per la cronaca, Giulio Celso di Costantinopoli era un recensore dei *Commentarii* di Cesare, e per molti secoli fu scambiato per l'autore<sup>12</sup>. Lo studio di Cesare nel Medioevo, anche quello spagnolo, non può prescindere da questo scambio di paternità e non giustifica affermazioni così categoriche come quelle riferite.

Tuttavia ora mi rendo conto che la presenza dell'opera di Cesare in Spagna suscita qualche problema o meglio qualche frustrazione, perché si ha il senso che essa ci sia e tuttavia non si riesce a stringerla e a provarla in modo definitivo. Hook,<sup>13</sup> ad esempio, ricorda che anche Ramón Menéndez Pidal si limitava ad ipotizzare nella *Primera Chronica General* la presenza del *De bello gallico* che sarebbe stato usato per complementare le *Historiae* di Orosio: gli sembrava come un anello che mancava, ma non riusciva a trovarlo. Aggiungo quanto dice Sánchez-Prieto Borja, il più recente editore della *General estoria*: «los alfonsinos no utilizan a Virgilio y a Julio César aunque son conocidos. ¿Acaso no tenían a su alcance un ejemplar de sus

---

italiana di Pier Candido Decembrio; cfr. Avenzoza G., 2010: 480 sgg.

8 *Speculum Historiale*, VI, 5.

9 Petrarca F., 2003, cap. III, 8 e 10. Nella stessa opera, XIV, 31, Petrarca ricorda Giulio Celso come testimone oculare delle campagne galliche di Cesare.

10 Hook D., 1979, p. 52 n. 19.

11 Menéndez y Pelayo M., 1902, I: 394 e 395 per i due mss. ricordati, mentre per tutti gli altri testi relativi all'opera di Cesare, manoscritti o testi a stampa di commenti e traduzioni e florilegi, la bibliografia procede fino alla p. 471, offrendo così un ricchissimo panorama della fortuna di Cesare in Spagna, anche se essa fu piuttosto povera fino al Quattrocento. Il ms. Ripoll, che Menéndez y Pelayo trova indicato in un catalogo della biblioteca, si trova ora a Vienna (cfr. Beer R., 1895: 86, e Manitius M., 1935: 41, entrambi ricordati da Hook D., 1979: 52).

12 Il problema della paternità fu sollevato da Coluccio Salutati nel *De Tyranno*, e poi discusso da vari filologi, come G. G. Scaligero, e finalmente risolto da D. Vos (Vossius) nella sua edizione del *corpus* cesariano (1697).

13 Hook D., 1979: 49.

obras?»<sup>14</sup>. Se si può concedere che alla corte di Alfonso non si conoscesse l'opera di Giulio Cesare o di Giulio Celso, ma si può davvero immaginare che non si conoscesse l'opera di Virgilio?

E se la conoscenza del *De bello gallico* fosse avvenuta per via indiretta, proprio per quell' "intermediario" che Domínguez decisamente esclude, magari un intermediario per via di un'altra lingua romanza accessibile nella penisola iberica? Se ci orientiamo in tale direzione i documenti non mancano, e ora posso presentarne uno di grande autorevolezza. Ci riferiamo a *Li fait des Romains* del 1213 ca. che incorporò in gran parte il *De bello gallico* di Cesare attribuendolo a Giulio Celso e traducendolo in francese, lingua certamente non estranea nella cultura spagnola medievale. Qui troviamo l'episodio dell'*aquilifer* che salta in mare e trascina dietro di sé i soldati romani, e per l'occasione acquista addirittura un nome proprio. Eccolo:

Par <mi>lor retrere, li chevalier romain se doutoient toutes eures d'antrer avant, por la parfondece de l'iaue et por la borbe, come cil qui ne savoient le gué; tant que Soeva, qui portoit l'aigle de la disiesme legion, s'ecria a haute voiz et dist: «Seignor chevalier de la disiesme legion, dont Soeva porte l'ensaigne, salliez avant, se vos ne volez perdre vostre baniere et livrer l'aigle a voz anemis, car je sui qui abandonnerai mon cors orendroit ou servise dou comun de Rome et de Cesar nostre commendeur». Si come il ot ce dit, il sailli jus de la nef en l'aive, si se fiert otote l'aigle en mi les Bretons. Lors amonesta li uns l'autre des chevaliers que ne lessassent pas lor aigle perdre a deshonor; et saillirent tuit des nes. L'autre legions sailli ensemment tote des outres nes. (II, 10, 6)<sup>15</sup>.

*Li fait des Romains* ebbero una fortuna notevolissima in Francia e in Italia<sup>16</sup>, ma purtroppo non abbiamo dati che ne attestino la fortuna in Spagna<sup>17</sup>,

<sup>14</sup> Alfonso el Sabio, 2009, Vol. I: CII. Sulle fonti della *General Estoria* si veda Eisenberg D., 1976.

<sup>15</sup> *Li fet*, 1935: 169 sg. La versione del volgarizzamento italiano si legge in *Li fatti*, 2012: 232: «Quando Bretoni videro le galee così acostare e si fieramente lanciare e trarre, si ssi trassero indietro. Li cavalieri romani tuttavia li dottavano, per la profondità del mare e per coloro che tuttavia erano loro ala 'ncontra: tanto che uno prudentissimo uomo romano il quale avea nome Cesare, [...] la 'nsegna del'aguglia sopra la decima legione, si gridò ad alta boce e disse: "Signori cavalieri, salite inazi se no volete perdere vostra bandiera, se no volete che l'abiano nostri nimici; ch'io sono quelli ch'abandoneroe il mio corpo nel servizio di Roma e di Cesare. Così come l'ebe detto, si iscese al'acqua cola bandiera i mano e fedio tra Bretoni; e così tutti suoi cavalieri il seguitaro per no perdere la bandiera del'aguglia, e gli altri fecero il somiglia[n]te».

<sup>16</sup> Sull'argomento si veda Flutre L.-F., 1932; Croizy-Naquet C., 1999. Si veda anche Beer J., 2012. Il saggio della Beer costituisce il capitolo ottavo del vol. elettronico.

<sup>17</sup> Nessuna traccia nei repertori bibliografici più attendibili quali il BOOST 1984; e il database *PhiloBiblon* 1999.

anche se tale assenza sembra addirittura strana<sup>18</sup>, e che per il nostro proposito non è adeguatamente colmata dalla traduzione portoghese fatta nel Quattrocento. Comunque stiano le cose, alla luce dei dati presentati non possiamo dire con certezza che Juan Manuel lesse l'episodio dell'*aquilifer* romano nell'opera di Cesare nella versione originale o in un volgarizzamento. Non ci rimane che rivolgerci a César Domínguez sperando che ci presenti una fonte in modo così decisivo da non lasciarci più alcuna speranza di salvare la nostra proposta. Seguiamolo, dunque:

Antes de continuar se hace necesario reflexionar sobre el concepto de motivo para así poder decidir por qué cauces pudo don Juan Manuel obtener información y (re)construir el episodio que nos ocupa. El motivo constituye una unidad sgnica mínima de la articulación secuencial narrativa, es pues un elemento eminentemente sintáctico del repertorio cultural cuya combinación con otros elementos sintácticos da origen al cuento. En esencia pertenece al registro oral pero, evidentemente, ello no impide su introducción en el registro de la escritura. Su contenido semántico mínimo, que puede ser calificado como de tipo antropológico-simbólico, permite su inserción en diferentes secuencias narrativas debido a su capacidad para ser atribuido a las diversas actualizaciones del plano actancial. En el caso que nos ocupa, se trataría del motivo B184.I.10 "Magic horse makes prodigious jump" – sin olvidar el motivo más genérico F1071.I.10 "Prodigious jump" – de origen hindu. (pp. 158 ss.).

Dopo queste affermazioni, Domínguez affastella dati in cui figurano testi di ogni genere, folklorici e colti, contenenti tutti l'immagine di un salto in mare, e alcuni di questi aventi per protagonista Riccardo Cuor di Leone. Sennonché a raccolto finito egli si rende conto di non aver fornito alcuna indicazione certa del come i testi addotti siano arrivati in Spagna e particolarmente alla conoscenza di Juan Manuel: il suo studio indica piuttosto un motivo o un tema, ma non proprio "una fonte". Non voglio entrare nella girandola di ipotesi, di illazioni e di scorciatoie su cui viene condotta questa indagine. L'autore stesso constata il limite della propria ricerca, tanto che esclama:

Estos problemas de transmisión podrían invalidar la hipótesis aquí propuesta, como sucediera con aquélla de Cherchi. Sin embargo, y a diferencia de ésta, parece evidente que de alguna

---

<sup>18</sup> Tuttavia, non manca qualche indizio, per esempio, Díez de Games Gutierre, 1997; qui nel cap. IV, p. 250, si trova una personificazione di Roma che, secondo l'editore (n. 105), echeggia un passo de *Li fait des Romains*.

manera, don Juan Manuel tuvo conocimiento del famoso - por haber sido relatado en al menos cinco obras – salto del rey Ricardo en el desembarco de Jafa. (p. 169),

dove ritorna il vizio di forma di presentare come “evidenti” fatti che “de alguna manera” sarebbero arrivati alla conoscenza di Juan Manuel. E verso la chiusura Domínguez raccoglie i frutti delle proprie ricerche in una conclusione “teorica”:

El estudio filológico sobre las fuentes constituye un viaje mítico hacia los orígenes, hacia el “Texto–progenitor”. En tanto que mito, implica un esfuerzo de comprensión y organización de la realidad, esfuerzo que se plasma en la forma metafórica del ser simplemente presente. Simple presencia atravesada sin embargo no sólo por huellas de textos futuros, sino también por huellas de textos pasados. (p. 171)

Non voglio entrare nel merito del tipo di “estudio filológico” che Domínguez propone, né ancor meno intendo negare validità alla sua ricerca. Trovo solo un po’ deludente che non lo sfiori minimamente l’idea che i testi da lui ricordati possano dipendere dall’episodio dell’*aquilifer* romano: dopo tutto sono testi nati in ambienti dove Cesare (Julius Celsus) era certamente conosciuto, e la figura del conquistatore romano poteva essere un degno antenato di Riccardo Cuor di Leone impegnato in una crociata. Non credo che Domínguez ritenga che i suoi testi riferiscano un fatto “realmente” avvenuto, ma sembra che tragga maggior soddisfazione dal postulare che i suoi testi/fonti derivino piuttosto da un lontanissimo “proto-testo” hindu!

Comunque questo è un argomento che qui non conta. Più che contestare le proposte di Domínguez, vorrei solo ridimensionarle e magari degradarle dallo stato di certezze a quello di ipotesi. La ricerca del mio interlocutore, come del resto egli stesso sembra ammettere, è una proposta che rientra come la mia nella sfera delle “ipotesi”, e questo si può dire senza rossore perché è una zona in cui rientra una serie infinita di lavori filologici che si occupano di “fonti”. Io credo di aver presentato l’ipotesi più plausibile, anche perché ho avanzato almeno due testimonianze della presenza di Cesare in Spagna e due testi con l’episodio in questione; Domínguez non ha dubbi sulla superiorità della sua, non foss’altro perché alcuni dei cinque testi da lui ricordati menzionano il salto del Re Riccardo, anche se nessuno di questi testi sia mai arrivato in Spagna: lasciamo che i lettori decidano in merito.

Infatti, cos’è una “fonte”? È un termine generico che abbraccia fatti diversi e in situazioni varie. Se questa viene esplicitamente menzionata e riportata da chi la usa preferiamo chiamarla “citazione” o “ripresa letterale”. Se invece

manca una dichiarazione autoriale, epperò fra un testo e la sua supposta fonte esistono corrispondenze tali da rendere evidente il prelievo, possiamo parlare o di plagio o di “fonte diretta”: il primo termine non viene usato dai medievalisti, perché la pratica del “plagio” non aveva la connotazione negativa che acquisterà nelle culture moderne. Esiste poi un terzo tipo che è anche il più comune, ed è quello per il quale abbiamo trovato sinonimi quali “analogia”, “similarità”, “allusione” che a loro volta presentano sottoclassi come “topos”, “motivo comune”, “luogo comune”, “tema presente in...” e altri del genere ai quali, comunque, si estende frequentemente la nozione di “fonte” senza ulteriori distinzioni; se poi si preferisce una semplificazione razionale di simili fenomenologie, si può parlare di “intertestualità” e di “interdiscorsività”, come fa Cesare Segre<sup>19</sup>, distinguendo rispettivamente le “fonti dirette” da quelle “generiche” ossia riconducibili ad un patrimonio culturale comune. Ciascuna delle classi e sottoclassi indicate permette allo studioso di valutare in modo diverso la natura della fonte, e per questo le sfumature hanno una funzione alla quale non si rinuncia impunemente. Sono cose risapute, e le ricordo qui solo per vedere che utilità si possa trarre dalla modesta polemica che stiamo trattando. Chi lavora a questo genere di cose sa per esperienza che le proposte di “fonti” vengono spesso invalidate da altre proposte che risultano più convincenti non per bontà di scienza ma per l'intervento del buon senso che stabilisce se una fonte sia più persuasiva di un'altra. Ricordo, ad esempio, che Alberto del Monte<sup>20</sup> nel 1951 identificò la “fonte” del *Ritmo cassinese* nei *Dialogi* di Sulpicio Severo, e la sua proposta fu confermata dalla notizia data simultaneamente da Leo Spitzer<sup>21</sup>, che attribuiva la scoperta ad una sua studentessa. Sennonché qualche anno più tardi Cesare Segre nel 1957 indicò nella *Collatio Alexandri regis cum Dindimo rege* «la fonte diretta» del *Ritmo cassinese*<sup>22</sup>. Ma non è detta l'ultima parola: non si può escludere che un giorno affiori una fonte ancora “più diretta”, magari nel senso di un autografo, di una testimonianza diretta ... chissà! Questo tipo di concorrenza è molto meno frequente nei casi in cui esistono corrispondenze testuali irrefutabili, come proprio avviene nel caso di Juan Manuel il quale nel suo *Libro de los estados* riprende puntualmente vari paragrafi dal *Pantheon* di Goffredo da Viterbo<sup>23</sup>: Juan Manuel capiva che, trattando un argomento “teologico” e comunque non “narrativo”, l'aderenza stretta alle fonti fosse la via più sicura, invero la sola, da seguire.

Ora il caso appena citato del *Pantheon* ci porta al cuore del problema della nostra modesta polemica. L'opera di Goffredo da Viterbo era ben conosciuta fra gli autori che lavoravano nello *scriptorium* di Alfonso el Sabio, e la sua circolazione in area iberica è ben documentata. In questo caso siamo certi

19 Segre C., 2014.

20 Del Monte A., 1951.

21 Spitzer L., 1952 e in Spitzer L., 1959.

22 Segre C., 1957.

23 Cherchi P., 1985, e il cap. 4 della presente raccolta.

che la fonte materiale, il testo e i codici del *Pantheon* erano accessibili a Juan Manuel. Ma come dobbiamo comportarci nel caso che questa prova materiale non esista o comunque non si riesca a produrla? È il caso del *De bello gallico* di Cesare, ma è anche il caso dei testi indicati da Domínguez perché niente prova che essi abbiano avuto una circolazione spagnola. Che fare in casi del genere? Se manca la prova materiale dobbiamo rinunciare a parlare di fonti anche quando possiamo appoggiare le nostre proposte su evidenze schiaccianti? A me è capitato di aver indicato la fonte de *Los doce trabajos de Hércules* di Villena nella *Fiorita* di Guido da Pisa<sup>24</sup>, ma non ho trovato alcuna traccia materiale dell'opera italiana in Spagna: scomparve nel rogo della biblioteca di Villena? scomparve per logorio fisico, come spesso accade per le opere di consumo intenso – lo provano i molti libri di cavalleria sopravvissuti in esemplari rarissimi forse perché nessuno ne faceva collezioni trattandosi di opere popolari o forse per il logorio al quale venivano sottoposte per la frequentissima lettura – anche se questo non sembra il caso della *Fiorita*? Potrebbe esserci stato un intermediario, magari una traduzione poi scomparsa, un evento legato ad un viaggio-visita; ma sono tutte possibilità senza alcun riscontro con i dati di cui disponiamo. Una sola possibilità possiamo escludere, e cioè che vi sia stata una trasmissione “orale” di un documento così poco “folklorico”. Comunque l'ipotesi più economica è che Villena abbia consultato direttamente la *Fiorita* di Guido da Pisa, ipotesi che la coerenza di riscontri e la loro estensione trasformano in certezza.

In generale a me pare che si possa parlare di “fonti” anche quando manchi una documentazione concreta, materiale, anche quando non sia possibile applicare il principio dell'*habeas textum* da poter addurre come “fonte” per provare che sia stata utilizzata. L'archeologia medievistica ha prodotto spesso sorprese di considerevole rilievo: codici allestiti in Spagna o in Francia sono oggi reperibili in qualche biblioteca russa o polacca o statunitense, per cui la materialità della fonte può aver avuto vicissitudini che a volte sottraggono i dati primari delle nostre ricerche. E allora suppliamo con ipotesi che sono più o meno persuasive, come sono del resto tutte le ipotesi, le quali, una volta confermate, cessano di essere tali.

Il fatto più interessante è che la ricerca delle fonti sia un esercizio molto praticato nonostante la consapevolezza in chi lo esercita di avanzare proposte che sono appunto delle ipotesi di lavoro. Ciò dipende dal fatto che si è sempre saputo, cioè che la letteratura nasce dalla letteratura, e la ricerca delle fonti offre una conferma di questo principio. Il rinvenimento o l'agnizione di una fonte consente di capire molte cose di un'opera e del modo in cui il suo autore lavorava, per cui un'indicazione in tal senso ha un significato critico, tanto che il riscontro diventa valido solo se lo si utilizza con questa funzione. Ma anche quando non le si valorizzi nel senso critico, le indicazioni delle fonti hanno pur sempre il pregio di segnare piste di

---

24 Rimando a Cherchi P., 2002, e al cap. 8 della presente raccolta.



ricerca che poi l'archeologia filologica percorre sia per chiuderle sia per confermarne la fecondità. L'importante è che le proposte siano ragionevoli, che apportino almeno un qualche elemento di approssimazione verso una "vera fonte". Per esserlo devono offrire corrispondenze di natura tale da ridurre al minimo la possibilità di una coincidenza fortuita anche se altri elementi poi non mantengano una corrispondenza assoluta, poiché in questo conta molto la libertà che l'utente si riserva di esercitare nella sua veste di creatore. Non è utile pensare che esistano "proto-geniture", perché discorsi di questo genere allargano smisuratamente le possibilità di coincidenze e cancellano quella specificità sulla quale si basa la vera ricerca delle fonti. Dire che "uno scrittore legge" è dire tutto e non dire niente, mentre per il lavoro filologico ha un valore incommensurabilmente maggiore chiedersi *come* e *cosa* legge l'autore di cui vogliamo ricostruire la biblioteca.

Le proposte ragionevoli stimolano la ricerca, e chi le avanza deve capire che probabilmente non si sarebbe mai mosso a farlo se altri studiosi prima di lui non l'avessero stimolato a mettersi su quella strada, proponendo a loro volta ipotesi che possono sembrare discutibili, ma che proprio per questo promuovono la discussione e la ricerca. Si ricordi che, se le fonti esistono, esse contano solo quando vengono alla luce o quando vengono scoperte, e come ciò avvenga non è sempre determinabile dal metodo o dalla dottrina del ricercatore, ma molte volte sono un regalo della fortuna e del caso<sup>25</sup>. Né bisogna mai dimenticare che le *trouvailles* sono a volte ingannevoli perché può accadere di trovare una fonte che di fatto non ha mai conosciuto da parte di un autore il processo indispensabile del prelievo o della imitazione: noi possiamo essere certi di aver trovato una fonte mentre l'autore può giurare di non esserne stato consapevole. Esiste, infatti, e lo ricordava perfino Hook,<sup>26</sup> la poligenesi, la nascita spontanea e indipendente di fatti identici, e questo è vero soprattutto per i fatti folklorici. Ricordo che Benedetto Croce,<sup>27</sup> leggendo un romanzo di Annie Vivanti, *Naia tripudians*, s'imbatté in un episodio in cui il protagonista giace con una donna e l'indomani scopre che questa ha la lebbra. Un evento del genere si stampa nella memoria, tanto è singolare. Il critico cercò nel deposito della sua memoria portentosa il luogo dove aveva trovato un episodio simile, e ricordò di averlo trovato in un'opera barocca tanto rara che probabilmente solo lui l'aveva letta dopo secoli. Pertanto egli escludeva assolutamente che l'autrice moderna la conoscesse, e per questo si imponeva la conclusione che la combinatoria della mente umana è molto più limitata di quanto non si ritenga, e finisce con l'inventare, come se fossero nuove, storie già narrate da altri.

Forse la mia proposta sulla fonte cesariana del racconto di Juan Manuel rimane una semplice ipotesi; e lo stesso si deve dire di quella di César

<sup>25</sup> Su questo aspetto del lavoro filologico mi permetto di rimandare Cherchi P. 2006: 43-86.

<sup>26</sup> Hook D., 1979, p. 48.

<sup>27</sup> Croce B., 1931.

Domínguez. Forse qualcuno più fortunato di noi s'imbatterà un giorno nella "vera fonte" manuelina, per cui alle nostre rimarrà semplicemente il merito che viene riservato ai "caduti" nel corso della ricerca. Una medaglia del genere non è disonorevole, anche se il solo merito di chi ne viene insignito è quello di aver percorso una strada sbagliata e che proprio per questo nessuno dopo di loro l'imboccherà mai più. Per quel che mi riguarda sarei felice se la mia nota contribuisse almeno a far conoscere meglio la *Rezeption* dell'opera di Cesare nella penisola iberica.

[2014]

POSTILLA. Il titolo originario di questo saggio era: *Ancora sul salto del Rey Richalte* (Conde Lucanor, I, 3): *il problema delle fonti*.

## 6.

### UNA CITAZIONE DI JUAN MANUEL DA UN «FILOSOFO SARDO»

La citazione alla quale si allude si trova nel capitolo XII del *Libro de la caça* di Juan Manuel:

Et dize don Johan que a éstos acaesçe segund dize un philóso-pho que fue de çerdenna que dize así: «Vituperator sçiençie testis est ignorançie», et esto quiere dezir, que el maltraedor de la sçiençia que est testigo de la neçedat<sup>1</sup>.

Non è una citazione di grande rilievo, tuttavia è normale volerla identificare soprattutto perché l'autore è Juan Manuel e perché, grazie ad essa, si potrebbe ricostruire una parte sia pur minima della sua biblioteca o almeno aggiungere un nuovo tassello o titolo alle sue letture; inoltre l'identificazione e la conoscenza del contesto in cui appare consentirebbe di valutare meglio il valore della sentenza stessa e quindi l'uso che il nostro autore ne fa<sup>2</sup>.

Ma ciò che incuriosisce maggiormente in questa citazione è l'identità del filosofo che era della Sardegna. Chi era? La prima a porsi la domanda è stata María Rosa Lida de Malkiel, la quale, per la sua grande autorevolezza, è stata anche quella ad aver avuto l'ultima parola nel senso che nessuno è riuscito (ha osato!) andare oltre il suo *nescitur*. Scrive la dotta ispanista:

No sé de otro 'filósofo' natural de Cerdeña que el obispo Lúci-fer de Cálaris (Cagliari) que en su celo contra los arrianos acabó siendo él mismo hereje, pero no hallo en sus escritos la frase en cuestión<sup>3</sup>.

---

1 Manuel J., 1989: 234.

2 Un'interpretazione l'ha avanzata Di Stefano G., 1965: 386.

3 Lida de Malkiel M. R., 1950-1951; e in Lida de Malkiel M. R., 1966: 92-132, e qui il passo citato è a p. 116.

Nessuno ha obiettato che Lucifero non è il solo sardo ad essere un ‘filosofo’ (ma si parlerebbe più propriamente di un ‘teologo’) perché alla lista si potrebbero aggiungere Eusebio di Vercelli – nato appunto in Sardegna e strenuo avversario di Lucifero – e Simmaco, nato anche lui in Sardegna e morto nel 514 durante il sedicesimo anno del suo papato. È vero, comunque, che queste informazioni rimangono gratuite nel senso che nei testi dei due sardi ricordati non appare la citazione di Juan Manuel, pertanto la correzione vale solo a risparmiare la fatica di chi pensa di leggere tutti i «filosofi sardi» per identificare la citazione manuelina.

È possibile, però, orientare la ricerca in una nuova direzione che, se non risolverà del tutto il problema, si approssimerà almeno alla soluzione. Il filosofo potrebbe essere Pietro d’Abano, il quale, come indica il nome, non era sardo; tuttavia sappiamo, per sua stessa testimonianza, che visse per un certo periodo in Sardegna. Nel suo *De venenis* al cap. 33 dedicato all’oleandro leggiamo «cuius copia est in insula Sardiniae, et ego expertus sum illud et vidi»<sup>4</sup>; nel cap. 41 dedicato al «ficus faraonis» leggiamo: «Et hoc ego vidi in Sardinia in iudicatu Galluriae ubi istarum ficuum est abundantia ...»<sup>5</sup>.

La conferma di tale proposta verrebbe dal rinvenimento della citazione manuelina fra le opere dell’aponense. Ma anche sotto questo rispetto rimaniamo nelle vicinanze e non arriviamo al centro. Nel *Conciliator differentiarum philosophorum et medicorum* alla *differentia* quinta leggiamo:

Propter secundum vero sciendum quod aliqui dehonestaverunt scientiam istam precipuam, sicut reliqua ab idiotis vituperantur quandoque cum quolibet scientia tot hostibus exponantur quot eius extant vituperantes et ignorantes nihil enim diligitur nisi cognitum. Quorum aliqui id commiscere quia sensibus inexpertis ac intellectu obnubilati non potentes attingere ad ea quae permittitur cum non solum dispositiones corporis doceant exteriores cognoscere, verum etiam interiores, nec tantum praesentia, verum et futura putant equidem sic reliquis ut sibi evenire: horum ridiculum est non parvum. Nam enim si nycticoracis oculus lucem solis intueri nimium valet reliqua non poterunt animalia, quorum defectus est in promptu, cum seipsos vituperent et non artem<sup>6</sup>.

Come si vede, son presenti gli elementi che appaiono nella citazione, ossia la *vituperatio* della scienza e l’ignoranza del vituperatore, e siccome il senso del passo è identico a quello della sentenza, questa sembra un estratto di quello.

4 Cito da Pietro d’Abano, 1949: 54.

5 *Ibidem*: 61.

6 Pietro d’Abano, *Conciliator* 1526, ca. 8°.

Ma più cogenti e più numerosi (forse, però, uno spoglio integrale del voluminosissimo *Conciliator* potrebbe modificare quest'impressione) sono i passi che troviamo nel *Lucidator dubitabilium astronomiae* dello stesso Pietro d'Abano. Particolarmente ricca di idee simili a quelle della citazione è la prima «differentia» nella quale si discute il ruolo della scienza e le varie discipline in cui si suddivide. Ecco uno dei passi in cui Pietro d'Abano attacca quelli che denigrano le scienze semplicemente perché non le conoscono:

Aliqui vero, eo quod etiam scita celerius, oblivioni mandantur.  
Sed dicendum: hos et illos non oportere ab aliis vituperari, cum  
se ipsos dehonestant aperte, ut declarabitur in hiis que deinceps<sup>7</sup>.

Oppure – e con un linguaggio molto vicino a quello del *Conciliator* – questo altro passo:

Alii autem vituperaverunt eo quod, volentes in ipsa proficere,  
non potentes in eius cognitionem pervenire, aut scitam memo-  
rie commendare, ceteris extimavere idem contingere. Unde  
ipsius ignari, tamquam invidi eidem inimicantur. Omnis nam-  
que scientia tot subiacet hostibus quot extant ipsius ignorantes<sup>8</sup>.

Sembra plausibile immaginare che da frasi di questo genere sia nato un epifonema che poi Juan Manuel riprese. Le prove circostanziali sono favorevoli a quest'ipotesi. Il *Conciliator* e il *Lucidator* furono stesi nel 1303 e rivisti e completati nel 1310, cioè un trentennio prima dell'apparizione del *Libro de la caça* se questo è davvero databile al 1338 come si propende a credere. Si può aggiungere che il *Lucidator* doveva essere ben accolto in Spagna perché Pietro d'Abano s'allineava sulle posizioni prese dagli astrologi arabi operanti in Spagna. In ogni modo non importa documentarne la presenza in terre iberiche, in quanto è molto difficile che Juan Manuel ne avesse una conoscenza diretta – tra l'altro, in tal caso, egli avrebbe citato alla lettera un passo e non una sentenza riassuntiva, sempre che davvero questa sentenza esista nelle opere di Pietro d'Abano e sia sfuggita alla nostra ricerca. Juan Manuel sicuramente citava da un conoscitore dell'opera di Pietro d'Abano, ed è su questa pista che gli indizi presentati ci dovrebbero porre: forse lì, negli ambienti dove poteva esserci interesse per l'opera del filosofo, ci si imbatteva in colui che ridusse ad epifonema una delle tesi dell'aponense. Forse questo coniatore accompagnava l'epifonema ricordando che Pietro d'Abano, solitamente chiamato «aponensis» o «paduensis», era stato in Sardegna e da ciò nacque l'errore di ritenerlo senz'altro di nazione sarda.

7 Pietro d'Abano, 1992: 124.

8 Ivi: 130.



## 7.

### QUATTRO CHIOSE AL *LIBRO DE BUEN AMOR*

#### A). EL RETRATO DE DON AMOR

El retrato de Don Amor dibujado por Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, ha llamado la atención por ser tan diferente de la imagen tradicional que se tiene de este dios:

Un omne grande, fermoso, mesurado, a mí vino;  
yo le pregunté quién era; dixo «Amor, tu vezino»<sup>1</sup> (181c-d)

No el niño alado y rubio, pues, sino un hombre hermoso y alto; no el Cupido de la tradición clásica, sino un «vecino» llamado «Amor».

Ahora bien, como la literatura nace de la literatura<sup>2</sup>, y como el Arcipreste es un malabarista en esta operación de partenogénesis, se ha intentado buscar modelos a este burgués «dios de amor». María Rosa Lida de Malkiel ha sido la primera en indicar un modelo en el gigante Enán, el interlocutor del protagonista-narrador del *Libro de las delicias* escrito por el médico de Barcelona Yosef ben Meir ibn Sabarra (ca. 1140?). Según Lida de Malkiel, la manera en que los dos personajes se encuentran «recuerda la aparición de don Amor, no como el niño dios de la poesía grecorromana o el adolescente del *Roman de la Rose*,

---

1 Ruiz J., 1982: 143.

2 Este principio, que se podría entresacar de obras como la de Curtius o Gombrich, no tiene, desde luego, valor absoluto. Sin embargo, encaja muy bien con el *Libro de Buen Amor*, libro de «memorias literarias», como la búsqueda de fuentes ha probado repetidamente. Aun un episodio aparentemente tan realista como el encuentro del Arcipreste con una «dueña fermosa, de veldat» (c. 1322) en la Iglesia, depende de una tradición literaria como ha demostrado König B, 1960: 73-5. La presencia de este *topos* no ha sido notada por los editores del *Libro de Buen Amor*.

sino como ‘un ome grande’»<sup>3</sup>. Esta semejanza –que constituiría una prueba más del origen mudéjar del *Libro de Buen Amor*– ha parecido demasiado vaga. J. McLujan, reseñando el ensayo de Lida de Malkiel, ha objetado que hay gran diferencia entre un «gigante» y un «omne grande»<sup>4</sup>. G. Sobejano piensa lo mismo y cree que la figuración de don Amor «debería ser puesta en relación [...] con el hecho (que no veo explicado por nadie) de que el poeta concibe a don Amor como marido de doña Venus y no como hijo; y además, no debe olvidarse que un maestro de habilidad y de medida mejor queda encarnado en ese hombre grande, hermoso y medurado que en el travieso niño de la mitología»<sup>5</sup>. J. Joset, comentando la cuaderna, no está convencido de la propuesta de Lida de Malkiel, y no le «extrañaría que se hallase un retrato –con el detalle corolario de Venus mujer de don Amor– en la tradición ovidiana europea»<sup>6</sup>. Y, de hecho G. B. Gybbon-Monypenny ya había hecho este hallazgo: «The only work in which I have seen Amour described as Venus’s husband is Nicole de Margival’s *Dit de la Panthère d’Amours* [...]. It is, perhaps, no more than coincidence that in this work too the poet-lover is advised by both god and goddess in turn as to how to approach his beloved»<sup>7</sup>. Tal vez sea por este hallazgo que A. Blecua afirma que el retrato de don Amor «corresponde a una de las varias representaciones medievales del dios mitológico, que no se ajusta a los esquemas clásicos»<sup>8</sup>. ¡Lástima que Blecua no nos diga cuáles son estas «representaciones medievales»!

Como el único dato hasta ahora cierto de un «señor de amor» se ha encontrado en el poema de Nicole de Margival, la inferencia de que Juan Ruiz hallara ahí su modelo es casi irrefutable. Sin embargo, las cosas no son así, ya que la figuración de Amor como hombre –rey, caballero, o, sencillamente «hombre hermoso»– es desde el siglo XII perfectamente documentable. Se encuentra, por ejemplo, en un texto de la tradición goliardesca, la *Altercatio Phillidis et Florae*, texto probablemente conocido por el Arcipreste<sup>9</sup>:

Inter haec aspicitur  
 Cythereae natus,  
 vultus est sidereus,  
 vertex est pennatus,  
 arcum laeva possidet  
 et sagittas latus:  
 satis potest conjici

3 Lida de Malkiel M. R., 1959, y Lida de Malkiel M. R., 1966: 41-91, donde la cita está en la página 23.

4 McLujan J., 1963: 63-4.

5 Sobejano G., 1973: II.

6 Ruiz J., 1982: 74

7 Gybbon-Monypenny G. B., 1970: 127, donde también está la cita. Véase también Marmo V., 1983: 44.

8 Ruiz J., 1983: 34.

9 Cfr. Lecoy F., 1938: 253.



potens et elatus<sup>10</sup>.

donde de la figuración tradicional del arquero sale, como de una larva, la de un hombre hermoso («vultus sidereus»), fuerte («potens») y alto de estatura («elatus»).

El dios de Amor aparece como un mortal cualquiera en otro texto del siglo XII también conocido por Juan Ruiz. Es el *De amore* de Andreas Capellanus. Aquí, en el quinto diálogo del primer libro donde se describe el palacio de Amor, se ve en persona su dueño:

Quum autem vehementer crederem meum inter ipsos dominum equitare, non modice gavisus, prout poteram, nitebar praedictae appropinquare militiae. Intuens autem diligenter oculorum ipsum visu nullatenus percipere potui, quia non aderat inter ipsos, quumque magis equitantibus appropinquarem et attentius decoram valde multitudinem intuerer aspiciens, vidi hominem praecedentem et in spectabili equo nimis formoso sedentem aureo diademate coronatum<sup>11</sup>.

La tradición provenzal tuvo sus dioses de amor. En el poema único conocido de Peire Guillem, *Lai on cobra sos dregs estatz*, se habla del dios de amor como «Bel e gran e fort», y se dice también:

Ab tant vec vos venir de lai  
 un cavazier,  
 bel e gran e fort e sobrier  
 e lonc e dreg e ben talhatz!  
 Dir vos ai a que'l conoscatz:  
 tot so que'l ve de lhui fa festa,  
 que'l peal a bloy sus en la testa,  
 e fon per la cara vermelhs,  
 car tocat l'i ac lo solelhs,  
 qu'escapatz fo del clar mati.  
 Et anc nulhs hom que fos aqui  
 non vi plus gay ni menhs iros.  
 Los huelhs ac vars e amoros,  
 e'l nas fo bels e gen formatz,  
 e las dens foro, so sapchatz,  
 plus blancas que non es argens;  
 la boca fresca e rizens;

<sup>10</sup> *De Phyllide et Flora*, estrofa 72 del texto publicado en *Carmina burana*, 1847; la estrofa està en la pág. 164.

<sup>11</sup> Andreas Capellanus, 1982:104 y 106.

larc ac lo col, la gola bianca  
 plus que neus ni flors sus en branca;  
 amplas espallas e costatz,  
 e pels flancs fon gros e cairatz;  
 lonc cors e dalgutz per sentura:  
 e fon larcs per la forcadura,  
 cambas e coichas de faisso<sup>12</sup>.

Versos que casi en forma idéntica se encuentran también en el poema *Jaufre*<sup>13</sup>.

En la literatura del norte de Francia se dan muchos ejemplos de «señores» y «reyes» de amor además del de Nicole de Margival ya recordado por G. B. Gybbon-Monypenny. Una reseña muy rica de todos los «juicios de amor» (donde Amor aparece como juez) y de muchos poemas alegóricos (donde Amor está personificado como hombre mayor) se puede ver en el estudio de Doris Ruhe<sup>14</sup>.

Otro ejemplo importante se encuentra en el tercer capítulo de la *Vita Nuova* de Dante. La segunda vez que ve a Beatriz y que le saluda, Dante se encierra en su habitación y se duerme:

E pensando di lei mi sopragiunse uno soave sonno, ne lo quale m'apparve una maravigliosa visione: che me pareva vedere ne la mia camera una nebula di color di fuoco, dentro a la quale io discernea una figura d'uno signore di pauroso aspetto a chi la guardasse; e pareami con tanta letizia, quanto a sé, che mirabile cosa era; e ne le sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche; tra le quali intendea queste: «Ego dominus tuus...»<sup>15</sup>.

Estos datos y otros que se podrían añadir son suficientes, creo, para demostrar la presencia de una tradición a la cual el Arcipreste se atuvo cuando quiso crear a don Amor. Esta tradición innovadora respecto al modelo clásico no tendría que extrañarnos. El niño alado y travieso, que personifica la irracionalidad del amor, tenía que ser persona no grata en el mundo cortés ya que éste no podía concebir el amor como pura fuerza irracional. De hecho, en este mundo el amor aun siendo una pasión, y por lo tanto no

<sup>12</sup> De este texto, que sobrevive en un manuscrito único, hay dos ediciones parciales, la primera en Reynouard M., 1938, los versos citados están en las págs. 405-406; la segunda en Bartsch K. F., 1904, col. 291-96. de la cual se cita (columnas 291-92). Una edición completa la está preparando Taylor R., 1981, donde se presentan datos interesantes para el problema que aquí tratamos.

<sup>13</sup> Véase Vuylsteke M., 1975, donde la comparación con el *Jaufré* está en la pág. 814, nota 38 (pero ya Bartsch K. F., 1904 había notado tal semejanza). El libro que Vuylsteke reseña es el de Ruhe D., 1974.

<sup>14</sup> Ruhe D., 1974.

<sup>15</sup> Dante Alighieri, 1980: 17-18.

racional, es también un manantial de virtud, de civilización y es uno de los *magnalia*, como diría Dante<sup>16</sup>, del gran canto cortés. Es normal, pues, que la prosopopeya de esta fuerza sea un «señor fermoso y mesurado».

[1986]

B). L'ARCIPRESTE E IL *DECRETUM GRATIANI*

Nel prologo del *Libro de Buen amor* vi sono alcuni rimandi al 'Decreto', ossia al *Concordia discordantium canonum* più comunemente noto come *Decretum Gratiani* o semplicemente, in volgare, *Decreto*. Si tratta di rimandi problematici non perché abbiano in sé qualcosa di eccezionale o per estensione o per contenuto, ma perché non son stati riscontrati. Sono in tutto cinque, e il fatto che non uno solo di essi abbia un riscontro testuale o approssimativo nella fonte sembrerebbe indicare una negligenza o una strategia artistica da parte dell'autore piuttosto che un'incapacità o distrazione da parte degli editori e commentatori dell'opera, ai quali potrebbe esser sfuggita una parte di quelle citazioni, ma non tutte. Tuttavia, prima di potersi pronunciare su tale problema vediamo esattamente come stanno le cose. E prima di tutto ecco i passi in questione:

1) E viene otrosí esto por rrazón que la natura umana que más aparejada e inclinada es al mal que al bien, e a pecado que a bien; esto dize el decreto (42-45).

2-3) Otrosí fueron la pintura e la escriptura e las imágenes primera mente falladas, por rrazón que la memoria del omne desleznadera es; esto dize el decreto. Ca tener todas las cosas en la memoria e non olvidar algo más es de la divinidad que de la umanidad; esto dize el decreto (46-50).

4) Ca mucho es cruel quien su fama menos preçia; el derecho lo dize (68).

5) Que la ordenada caridad de si mesmo comiença; el decreto lo dize (69-70).

Si è riprodotto il testo di G. B. Gybbon-Monypenny [Ruiz J., 1988] e in parentesi si riporta la sua commatizzazione) e non perché sia il testo più attendibile, ma perché il suo commento si impegna più degli altri sul problema che qui ci interessa. Infatti, commentando il primo dei passi riportati, dice: «Ni esta *sententia*, ni las demás que el autor atribuye al 'decreto', o al 'derecho', se encuentran en el *Decretum Gratiani*, como se vien suponiendo». E per alcune di queste *sententiae* adduce dei passi affini ricavandoli dallo *Speculum iudiciale* di Guglielmo Durando (Guillaume Durant), senza però arrivare a proporli

<sup>16</sup> *De Vulgari eloquentia*, II, 2.

come fonte diretta di Juan Ruiz. L'autorevolezza di queste conclusioni si ricava dal fatto che anche Alberto Blecua, il più recente editore del *Libro de buen amor* [Ruiz J., 1992], le accetti senza punto modificarle.

Ora, come si diceva, la filza di rimandi espliciti e il mancato riscontro risulta sorprendente se si pensa alla *expertise* in materia giuridica che Juan Ruiz dimostra nel suo lavoro: basta ricordare che: nello stesso prologo egli cita con precisione una decretale delle *Clementinae*; che la disputa fra il saggio greco e il «ribald» romano con cui si apre l'opera è di origine giuridica, in quanto si basa su una glossa di Accursio; e che il famoso episodio del processo alla scimmia dimostra una certa pratica di cultura forense. Come mai, allora, le citazioni dal *Decreto* sono introvabili? Distrazione da parte dell'autore? È possibile sostenerlo per un caso o due, ma come si può fare lo stesso per tutti i casi? Si può pensare che *decreto* sia un termine generale per indicare il *corpus* del diritto canonico nella forma in cui era accessibile all'Arcipreste? Non sarebbe impossibile; ma è inverosimile non solo perché manca un uso di citare il *Decretum* (non il *Derecho*) in tal modo generico, ma soprattutto perché le *Clementinae* vengano citate con precisione. Potrebbe essere che Juan Ruiz parafrasi il testo dei canoni a tal punto da renderne difficile l'identificazione? La possibilità in questo senso esiste, ma la verifica si può avere soltanto identificando il testo parafrasato. Allo stato attuale della ricerca non rimane da pensare se non che l'Arcipreste, citando passi inesistenti da un testo autorevole quanto altri mai, crei un prodromo di quell'ambiguità che domina il libro: autorevolissimo in quanto libro/testimonio di una vicenda personale, ma fragilissimo, poi, per il continuo contraddirsi delle autorità citate. Ma se davvero questo fosse il caso, Juan Ruiz sarebbe autore modernissimo, autentico precursore di un Borges.

Naturalmente tutte le ipotesi fatte fin qui cadrebbero se trovassimo nel *Decretum* i passi corrispondenti a quelli citati da Juan Ruiz. E pare che sia possibile almeno per alcuni casi, tanti da consentire conclusioni diverse da quelle di Gybbon-Monypenny.

Partiamo dall'ultimo dei passi citati. Gybbon-Monypenny lo commenta in questo modo: «Juan Ruiz parece atribuir este proverbio muy conocido a una fuente jurídica, tal vez al *Speculum*, pero no lo he localizado hasta ahora». Probabilmente egli ha in mente il proverbio inglese «Charity begins at home», un proverbio diffuso anche in altre lingue. Ma la frase esiste – e forse si è da lì in seguito proverbializzata – nel *Decretum Gratiani*, precisamente nel *De Poenitentia*, 'distinctio prima', cap. 19: «Quid vult ordinate elemosina dare a se ipso debet incipere». La fonte non lascia dubbio sul fatto che *ordenada* significhi “che procede con ordine”, e che *caridad* nel testo ruiziano valga elemosina e non «amor Dei», come si potrebbe pensare.

Vediamo il penultimo passo. Gybbon-Monypenny, non trovandone riscontro nel *Decretum*, cita Guglielmo Durando: «Fama est illese dignitatis status, vita ac moribus comprobatus [...] & qui hanc negligit crudelis est».

Non c'è dubbio che il testo dalla *Speculum iudiciale* sia vicinissimo al nostro. Tuttavia, non è necessario scomodare Guglielmo Durando quando il passo si trova nel *Decretum*, precisamente nella *Causa XII*, 'quaestio prima', canon «Nolo ut» (cap. X): «Tenete quod dixi, atque distinguite. Duae res sunt, conscientia et fama. Conscientia necessaria est tibi; fama proximo tuo. Qui fidens conscientiae suae negligit famam suam, crudelis est». Alla luce di questo riscontro si dovrebbe accettare il testo di Chiarini [Ruiz J, 1964] che legge *Decreto* dove gli altri editori hanno *Derecho*.

Vediamo i passi 3-4 che abbiamo messo insieme non solo perché nel testo sono uniti, ma perché sembrano complementari. Del passo n. 4 non ho trovato alcun riscontro; mentre per il passo n. 3 si potrebbe citare la conclusione di un canone e l'intero canone successivo:

Nam quod legentibus Scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus: Quia in ipsa etiam ignorantes vident, quid sequi debeant: in ipsa legunt, qui literas nesciunt. Unde praecipue gentibus pro lectione pictura est; et Venerabiles imagines Christiani non Deos appellant, neque serviunt eis, ut Diis, neque spem salutis ponunt in eis, neque ab eis expectant futurum iudicium: sed ad memoriam et recordationem primitivorum venerantur eas, sed non serviunt eis cultu divino nec alicui creaturae.

I due passi sono dal *De consecratione*, 'distinctio' III, canones 'Prelatum' (cap. XXVII) e "Venerabiles imagines" (cap. XXVIII). Da qui Juan Ruiz ricava l'idea delle immagini pittoriche per conservare la memoria nelle persone di poco intelletto. Il tutto sembra una glossa di Juan Ruiz al testo del *Decretum*, incluso il discorso generale sulla memoria umana rispetto a quella divina per cui «esto dize el decreto» significherà: «questo è il significato di quanto dice il *Decreto*».

La prima citazione rimane senza un riscontro preciso; comunque, si può citare almeno un passo che le si avvicina. È l'affermazione che apre la *Causa XII*, 'distinctio' I, cap. 1: «Omnis aetas ab adolescentia in malum prona est». Si tratterebbe, allora, di una parafrasi del testo o di una glossa non diversa da quella che abbiamo appena visto.

Ora, le glosse o le parafrasi lasciano un margine di incertezza sull'ubicazione precisa del testo parafrasato o glossato, tanto che altri potrebbe addurre testi diversi da quelli da noi presentati. Quello che si può escludere è che si tratti di citazioni tradotte alla lettera: ciò risulta da un'escussione delle *Wortkonkordanz zum Decretum Gratiani*, a cura di Timothy Reuter e Gabriel Silagi (Monaco di Baviera, *Monumenta Germaniae Historica*, 1990, 5 voll.). Ma si deve escludere anche che si tratti di citazioni da testi inesistenti perché i due riscontri precisi indicati non lasciano dubbi sul fatto che Juan Ruiz conoscesse benissimo il *Decretum*. Il tutto porta a concludere

che l'Arcipreste non ironizzava nel rimandare al *Decretum* e non era affatto distratto o mal informato nel citarlo: anzi lo conosceva tanto bene da poterlo citare alcune volte alla lettera e altre parafrasandolo.

C'è infine un ultimo caso dove egli parla di *derecho* che non si deve intendere come “diritto civile” in generale, e questo, nel contesto del discorso è per antonomasia *el decreto*. È un passo che si trova verso la fine del prologo:

lo primero, que quiera bien entender y [e] bien juzgar la mi entención, por qué lo fiz, e la sentencia de lo que y dize, e non al son feo de las palabras; e segund derecho, las palabras sirven a la intención e non la intención a las palabras (79-81).

Il passo segue il canone *Humanae aures* della *Causa XXII*, ‘quaestio’ V (c. 11), in parte parafrasandolo e in parte traducendolo:

Humanae aures verba nostra talia judicant, qualia foris sonant. Divina vero judicia, talia ea audiunt, qualia ex intimis proferuntur. Certe noverit ille, qui intentionem et voluntatem alterius variis explicat verbis: quia non debet aliquis verba considerare, sed voluntatem et intentionem, quia non debet intentio verbis deservire, sed verba intentioni.

Il riscontro potrebbe autorizzare la correzione di *derecho* in *decreto* – come abbiamo avuto modo già di notare – o quanto meno confermare il fatto che l'Arcipreste usi qui il termine intendendo in modo generico “il diritto canonico”.

[1993]

C) COYTA NON HA LEY (LBA, 928A)

Fra i tanti luoghi problematici del *Libro de buen amor* di Juan Ruiz c'è anche il verso iniziale della quartina 928:

Como dize un derecho que «coita non ay ley»  
coitándome Amor, mi señor e mi rey,  
doliéndome de la dueña mucho, esto me crey,  
que estava coitada como oveja sin grey<sup>17</sup>.

---

17 Ruiz J., 2001: 156.

Il problema che divide gli interpreti è se risolvere l'abbreviazione *drho* come *dicho* o piuttosto come *derecho*; e se si legge *dicho* se ne vorrebbe trovare una conferma nelle raccolte di detti o di proverbi; mentre per poter leggere senz'altro *derecho* dovremmo trovare un riscontro preciso nei testi giuridici. Entrambe le letture hanno i loro validi sostenitori, ma il fatto che gli uni non abbiano prevalso sugli altri significa che mancano argomenti decisivi in favore di una delle due proposte; e infatti, come spesso succede, le prove che si portano in campo sono prevalentemente di natura negativa, in quanto si limitano a dimostrare l'inaccettabilità della lezione rifiutata perché ritenuta priva di garanzie assolute. Vediamo gli argomenti presentati dai più recenti editori.

Chiarini [Ruiz J., 1964] accoglie *derecho* ricordando che si tratta di «lezione congetturale di Ducamin», e ricorda anche che nel cap. II dei *Soloquia* di S. Agostino si trova la frase «Legem non habet necessitas», e che un proverbio simile a «coita non ay ley» è registrato in francese antico. Aggiungerei che «Necessitas non habet legem» si trova anche nel *Secretum secretorum*, XXXIV, 4<sup>18</sup>, e nelle *Auctoritates Aristotelis*<sup>19</sup>. Ma né l'autorità di S. Agostino né quella di un proverbio motiverebbero la congettura, visto che *derecho* significa “diritto”: se avesse il significato di *dicho*, perché sarebbe necessaria una lezione diversa per congettura?

Il primo a difendere la lezione *dicho* è stato Juan Corominas (1967); tuttavia è una difesa sostenuta con poca convinzione. Egli ricorda che Richardson (*Etymological Vocabulary to the Libro de buen amor*) rifiuta *derecho* perché

ni se trata ahí de precepto jurídico alguno ni está documentada tal acepción de esta palabra». Ma continua notando che «dicho en J. Ruiz, si no me engaño, no aparece nunca más en el sentido general de 'cosa dicha, frase', pero no en la ac[epción] popular moderna de 'dicho sentencioso o proverbial', y que por otra parte 'derecho sí aparece claramente una vez (733b) en el sentido de 'proverbio' y no de 'aforismo legal', sino aplicado a asuntos no jurídicos (aunque pueda creerse que esta aplicación fuese secundaria). La cuestión es harto dudosa, pero en todo caso no debemos desechar a la ligera la sugestión de Du[camin], y hará que estudiarlo mayor<sup>20</sup>.

Corominas concede che la lezione del manoscritto dia *derecho* benché potrebbe essere un errore. La sua è, dunque, una proposta aperta a modifiche. Forse la prova con maggior peso per la difesa della lezione accettata è il rimando alla quartina 733b, dove, effettivamente, la lezione *derecho* potrebbe prestarsi all'interpretazione di 'proverbio'; comunque l'esperienza ci dice

<sup>18</sup> *Secretum secretorum*, 1963.

<sup>19</sup> *Auctoritates Aristotelis*, 1974: 272, num. 23.

<sup>20</sup> Ruiz J., 1967: 360.

che la frase «quien mucho fabla yerra, dice el derecho» potrebbe avere un'attestazione nella letteratura giuridica, e che prima o poi spunti fuori, come è successo per altri casi del “Prologo”.

G. B. Gybbon-Monypenny [Ruiz J., 1988] propende per la lezione *derecho*, e come aveva già notato in vari casi del “Prólogo” («el derecho lo dize», o «dize lo el derecho») «derecho» sarebbe un termine generico indicante non uno dei *corpus iuris* bensì un manuale come lo *Speculum iudiciale* di Guglielmo Durandus, detto Lo Speculatore. Ma mentre per i casi studiati nel “Prólogo” ruiziano lo *Speculum* offre qualche riscontro per quanto labile, nel caso della nostra quartina rimane muto; tuttavia, per Gybbon-Monypenny il fatto che Juan Ruiz usi varie volte l'espressione «lo dice el derecho» sarebbe un argomento sufficiente per proporre anche qui la lezione *derecho*, ed egli dubita che «el sentido sea precisamente ‘refrán, dicho, frase’»<sup>21</sup>.

Jacques Joset, nella sua edizione [Ruiz J., 1972] propone un compromesso:

La abreviatura del ms. *drho* debe de desarrollarse en *derecho* no *dicho* (como hace Corominas, aunque en la nota de la pág. 360 se muestre más prudente). A pesar de las dudas di G[ybbon] M[onypenny], pág. 300n. creo que derecho vale aquí ‘refrán, dicho, frase proverbial’ como en 733c. El sentido es tanto más seguro cuanto que la frase está ampliamente documentada desde el ciceroniano «Necessitas non habet legem» (*De consuetudine*, I, 4, citado por Jauralde Pou, pág. 294 n.) retomado por San Agustín (“Legem non habet necessitas”, citado por Chiar[ini] pág. 173n.), hasta el «Nezesidad hace al onbre trastornar i traxinar» de Correas, pág. 229b<sup>22</sup>.

Un piccolo problema in quest'affermazione è che non esiste un testo ciceroniano intitolato *De consuetudine* – forse confusione col titolo delle *Decretales* (I, 4) – e la frase che gli attribuisce Jauralde Pou (Barcellona, PPU 1988) non risulta nelle opere di Cicerone.

Alberto Blecua (Madrid, Cátedra 1992), commentando il verso nelle sue «Notas suplementarias» dice:

Corominas lee dicho pero el ms. como transcribió correctamente Ducaim, está dreho. En cambio me parece necesaria la enmienda de Corominas –ha o ó per ay–, que se correspondería con la frase ‘legem non habet necessitas’, que Chiarini documenta en San Agustín. Gybbon-Monypenny sugiere que un *derecho* es un tratado jurídico como los mencionados en el Prólogo. Para el tránsito de “sentencia jurídica” a “dicho” vid. Morreale (1968, 1971).

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Ruiz J., 1981, II:20.



Effettivamente Margherita Morreale («Boletín de la Real Academia Española», 1967. p. 217), ricorda che

La afinidad entre derecho y los muchos vocabulos casi sinónimos que designan el mismo concepto [ ... ] puede explicarse por la regula iuris, que constitue un puente entre la literatura jurídica y el habla popular.

Il che sarà vero, ma solo in senso molto generico, e nella fattispecie non offre alcun supporto esegetico, perché le due lezioni sarebbero equipollenti. Infatti, a voler essere precisi, bisognerebbe prendere come modello di “regole giuridiche” le 88 *regulae juris* che chiudono il *Liber Sextus Decretalium*, delle quali effettivamente alcune potrebbero avere un’origine “popolare” (come per esempio la VI «Nemo potest ab impossibile obligari») ma non perché ne abbiamo le prove, bensì perché l’apparente ovvietà del principio (anche se giuridicamente i concetti di “possibile” e di “obbligo” son ben complessi) ce le fa ritenere antichissime e di patrimonio comune; altre *regulae*, invece, come la prima («Beneficium Ecclesiasticum, non potest licite sine institutione canonica obtineri») non hanno niente a che vedere con «el habla popular». Per altro, sembra improbabile che il *De regulis juris* apparso nel 1298, abbia fatto sentire i suoi effetti nel linguaggio comune al punto da autorizzare scambi semantici tra *derecho* e *dicho* o sinonimi, e che poco dopo un mezzo secolo Juan Ruiz ne fosse consapevole. La citazione di un passo della *Celestina* apportato dalla Morreale traduce senz’altro una *regula iuris*, ma bisogna ricordare che erano passati circa due secoli e che per giunta Fernando Rojas era un giurista. A riprova ricordo che l’espressione italiana «chi tace acconsente» viene dalla regola 48 «Qui tacet consentire videtur», ma è registrata per la prima volta solo nel ’700<sup>23</sup>.

Credo che sia possibile dirimere la questione indicando che esiste nel *Decretum* (*De consecratione*, ‘distinctio’ I, canon XI (‘Sicut non alii’, § 1) la frase citata da Juan Ruiz:

Satius ergo est Missam non cantare, aut non audire, quam in illis locis ubi fieri non oportet: nisi pro summa contingat necessitatem, quoniam necessitas legem non habet.

Come nel prologo, dunque, Juan Ruiz cita il *Decretum* anche come *derecho*, e lo cita con precisione. Rimane sempre la difficoltà dell’articolo

23 Cfr. Cherchi P, 1998; Tuttavia non si può escludere che la *regula iuris* corrispondente abbia un’origine popolare perché nei *Loci communes* (Parte I, sermo 75) di Antonio Melissa o Antonio Monaco, bizantino del sec. XI, troviamo la sentenza attribuita vagamente ai “teologi”, che, nella resa latina di Conrad Gesner suona: *Silentium pro consensu haberi docetur, etiam proverbio* (Migne, *Patrologia Graeca*, 136, col. 991). L’espressione italiana, comunque, è formulata in modo tale da non lasciar dubbi sulla provenienza dalla *regula* ricordata.

indeterminato, “un derecho”; ma questa scomparirebbe se intendessimo o che l'autore allude ad uno dei diritti (canonico e civile), utilizzando tale vaghezza per dare una base più ampia al principio, oppure che per *derecho* intenda “canone” o “legge” e non *dicho*: la semantica accetterebbe più facilmente una metonimia (il tutto per la parte) che una cataresi, con un passaggio da una forma di sapere a un'altra. In ogni modo, se si vuol sanare il testo restituendo una lezione ineccepibile, si può correggere “un” in “el”: l'emendamento sarebbe il più economico; sarebbe confermato da altre attestazioni di “el derecho” nell'opera; e lo si può giustificare pensando che «dize un derecho» contenga un errore di perseveranza in cui il copista, inizialmente portato meccanicamente a scrivere «dize un dicho», si sia subito corretto modificando il sostantivo ma non l'articolo.

[1998]

#### D). MONGIBEL

Il primo esempio del peccato d'invidia che Juan Ruiz presenta è quello del primo uomo che si macchiò di tale peccato, Caino:

Por la envidia Caín a su hermano Abel  
matólo, por que yaze dentro en Mongibel<sup>24</sup>.

L'episodio è così noto che rende pressoché automatica l'identificazione di Mongibel con l'inferno, l'unico posto in cui Caino possa espiare il suo peccato. Ma perché Mongibel, cioè l'Etna, anziché un altro simbolo o un altro sinonimo dell'inferno? Da dove ricavava Juan Ruiz questa equivalenza? Il primo commentatore del *Libro de buen amor*, J. Cejador y Frauca (Madrid, Espasa-Calpe, 1913), non se ne fa un problema, limitandosi ad osservare che «aquí Mongibel, volcán conocido, es el infierno»<sup>25</sup>.

Altri editori, come Chiarini e Corominas non appulcrano alcuna chiosa al toponimo forse perché convinti che il lettore non abbia difficoltà a stabilire l'equazione Mongibello/inferno. Ma editori più attenti al tessuto culturale dell'opera hanno sottolineato il problema. Jacques Joset, [1981] nella sua edizione, glossa:

<sup>24</sup> Ruiz J., 1981, *cuarteta* 281 a-b., vol. I: 108.

<sup>25</sup> Ruiz J., 1913: I: 106. Più attento alle curiosità del lettore si mostra Aguado J. M., 1929. Dopo aver ricordato il mito di Encelado, il gigante sepolto sotto l'Etna, l'Aguado aggiunge che Dante, *Inf.* XIV, 56 “juntado al mito antedicho con otro en que bajo el mismo monte fingía la fragua de Vulcano - hace machacar bajo él a esta divinidad en su yunque, de donde tal vez Juan Ruiz tomó pie para designar con este nombre al infierno”. (471)

Mongibel: nombre medieval del Etna, aquí símbolo del infierno, quizás por ser muy devastadoras sus erupciones (la de 1183 mató a 15.000 personas) o bien por ser recuerdo degradado y transformado de la mitología que allí situaba la fragua de Vulcano.

Ancora più impegnato appare G.B.Gybbon-Monypenny nella sua recentissima edizione [1988] per i “Clásicos Castalia”:

Mongibel: En italiano, Mongibello, o sea, el monte Etna, célebre volcán de Sicilia. De donde sacó Juan Ruiz la idea de que fuese símbolo del infierno (al que parece aludir como si fuese una cosa muy sabida) queda por descubrir. En la mitología clásica es donde el dios Vulcano tiene su fragua. Pero no se asocia con el infierno. Y si Dante alude a Mongibello en el Infierno (Canto xiv, v. 56), es sólo con referencia al mito de Vulcano. Tampoco Pietro Bembo, quien subió a Etna en el año 1493, alude al infierno en el *De Etna*, relato de su hazaña, aunque sí a la mitología clásica. La forma Mongibel, más las relaciones históricas entre Aragón y Sicilia, sugieren un origen catalán o valenciano. Con respecto a lo cual es interesante la asociación de ideas en siguiente pasaje del *Llibre de les dones* donde Salomón expresa en una serie de imágenes la locura de los que se fían de las mujeres: “Doncs qui no squiva ferir les roques ab semblants coques, naus, caraveles, sens remes e veles, carta, govern; en foc d’infern que es vol calfar, dins en lo Far prop Mongibel, l’Estrangòl, vell volcam fumòs...” (ed. “El Nostres Classics”, p. 132, l.8 e ss.)<sup>26</sup>.

È una nota che merita una risposta perché sembra indicare una ricerca ampia ma infruttuosa; e vale la pena rispondere anche perché non rimanga l'impressione che Juan Ruiz proceda qui in modo originale, creando una nozione affatto nuova. Un po' di archeologia letteraria metterà in luce, e agli strati più superficiali, una solida tradizione alla quale l'Arcipreste attingeva.

Prima di tutto vediamo che nella mitologia classica le cose non stavano esattamente come le presenta Gybbon-Monypenny. Il mondo antico ebbe nozioni disparate circa l'ubicazione dell'inferno. Lo Stige, per esempio, era uno dei fiumi infernali (e per estensione l'inferno intero) legato in qualche modo all'Arcadia; l'Averno aveva la sua entrata nei pressi di Pozzuoli; l'Acheronte era legato all'Epuro e portava all'Ade che, invece, non ha un luogo ben precisato e sta sotto la terra in un luogo eternamente buio. Ma l'Etna come sede o porta dell'inferno è senz'altro cospicua fra queste ubicazioni varie perché sulle sue falde si svolge la storia del ratto di Proserpina, data dagli dei in sposa a Plutone, re degli inferi che abita, appunto, sotto l'Etna. I lettori di

---

<sup>26</sup> Ruiz J., 1988: 163.

Ovidio (*Fasti*, IV, iii) o di Claudiano (*De raptu Proserpinae*) associarono per generazioni e generazioni il mondo infernale con l'Etna. Basta ricordare alcuni versi d'Ausonio per averne una conferma:

Qualis floricomā quondam populator in Aetna  
virgineas inter choreas Deoida raptam  
sustulit emersus Stygis fornacibus Orcus.  
(*Epist. Theoni*, vv. 49-51)

E questa tradizione pagana emerge anche nel mondo cristiano ormai lontano da quello antico e in strati culturali non alti, come prova un passo di Antonio Pucci:

Proserpina fu figliuola del detto Minos, la quale secondo poeti trastullandosi una fiata tra' fiori nel tempo della primavera e correndo per un prato a piè di Mongibello, Pluto, iddio dello 'nferno, la prese e portollane in su un carro per la bocca di Mongibello. (*Libro di varie storie*, XXVI, 14; ed. Varvaro, Palermo, presso l'Accademia, 1957: 185 sg.).

Con l'avvento del cristianesimo le cose mutarono alquanto: si definirono con maggior varietà le pene infernali (legate per lo più ad un fuoco inestinguibile), ma si evitò ogni tentativo di localizzare l'inferno. S. Agostino (per citare una sola testimonianza di questa prudente riluttanza) confessava di non potersi pronunciare circa la precisa ubicazione del regno di Satana. Parlando, infatti, dell'"*ignis aeternum*" dice che: «in quae mundi vel rerum parte futurus sit, hominum scire arbitror neminem, nisi forte cui Spiritus divinus ostendit» (*De civitate Dei*, lib. XX cap. xvi, *PL* 41 col. 682) L'inferno cristiano fu concepito fin dalle origini come un luogo sprofondata nella terra, spesso al centro di essa così da rendere impossibile l'identificazione topografica con una qualsiasi parte del pianeta. Tuttavia l'idea del fuoco come strumento primo di punizione, e il fatto che fosse ritenuto eterno, favorì o perpetuò l'immagine dell'Etna se non proprio come luogo dell'inferno, almeno come il fenomeno naturale atto a render più da vicino la rappresentazione di un incendio senza fine. Già nel secondo secolo Minucio Felice, nell'*Octavius*, cap. 35, attesta la possibilità di tale paragone:

Nec tormentis aut modus ullus aut terminus. Illic sapiens ignis urit et reficit; carpit et nutrit, sicut ignes fulminum corpora tangunt nec absumunt; sicut ignes Aetnae et Vesuvi montis, et ardentium ubique terrarum flagrant, nec erogatur; ita poenale illud incendium non damnis ardentium pascitur, sed inexas corporum laceratione enutritur. (*PL* 3, col. 348 sg.)

Isidoro di Siviglia nel cap. 47 del *De natura rerum liber*, dedicato al monte Etna, dice:

Constat autem ad exemplum gehennae, cuius ignis perpetua incendia spirabunt ad puniendos peccatores, qui cruciabuntur in saecula saeculorum. Nam sicut isti montes in tanta temporis diuturnitate usque nunc flammis aestuantibus perseverant, ita ut nunquam extingui possint, sic ignis ille ad crucianda corpora damnatorum finem numquam est habiturus<sup>27</sup>.

Il Venerabile Beda, nel *De natura rerum* al cap. 50 intitolato “Incendium Aetnae” scrive:

Tellus Siciliae, quae cavernosa et sulphure ac bitume strata, ventis pene tota et ignibus patet, spiritu introrsus cum igne concertante, multis saepe locis fumum, vel vapores, vel flammam, eructat, vel etiam vento acrius incumbente, arenarum lapidumve moles egerit. Inde montis Aetnae ad exemplum gehennae ignium tam diutinum durat incendium... (*PL*, 90, col. 276).

Con una spiegazione etimologica compatibilissima con la mentalità medievale, Giuliano di Vézelay ricorda i peccatori dell’inferno come “ethnici” perché questi peccatori «pulchre et urbane Dominus Ethnicos appellat [*Matt.* 5: 47] ab Aethna in quo iugis ignis est denominatio vocabulo, tamquam igneos et ardentem» (*Sermones*, IX; ed. D. Vorreux. Parigi 1972: 224)

Più che una menzione merita Gervasio di Tilbury perché a lui si deve una celebre pagina dove vien ricordata la leggenda del re Arturo che abita in un luogo meraviglioso collocato entro l’Etna, un luogo che fa pensare al Purgatorio come ad una parte speciale dell’inferno. In questa stessa pagina Gervasio si sofferma sulla natura vulcanica della Sicilia, e si chiede:

Cur Sicilia tanta fiunt incendia ac terrae motus? respondeo, quod in terra est abyssus, id est immensa profunditas sic dicta, quia hic fundus nobis imperscrutabilis; de qua abyssu scriptum est: Rupti sunt omnes fontes abyssi magnae. (*Otia imperialia*, ed. Leibnitz, 1707: 922).

La citazione scritturale fa pensare all’inferno. Infatti, dopo un lunga discussione su questo mondo abissale fatto di sconvolgimenti tellurici, affiora l’immagine che ci è ormai familiare: «Inde mons Aetna ad exemplum gehennae tam diutinum eructat incendium» ( *ibid.*).

---

27 Isidorus Hispalensis, 1867, p. 78.

Bartolomeo Anglico, nel *De rerum proprietatibus*, un'enciclopedia che ebbe larga diffusione, dà una somma delle varie credenze, incluse quelle che pongono senz'altro i "loca poenalia" (siano questi inferno e/o purgatorio) nell'Etna:

Aetna est mons in Sicilia insula, ex quo erumpit ignis cum sulphure, quemadmodum in gehenna,[...] Hic mons ab illa parte, qua flat Eurus vel Affricus, habet speluncas plenas sulphuris usque ad mare deductos, quae speluncae in se recipientes fluctus, ventum creant, qui agitatus, ex sulphures ignem gignit, unde et incendium fumosum ad terram, ab hoc monte erumpere consuevit [.....] In hoc etiam monte saepe dicuntur apparere quaedam figurae, et audiuntur saepe ab incolis terrae circa montem Aetnae gemitus et voces querulosae; unde a plerisque creditur, quod ibi sint loca poenalia, in quibus animae aliquae puniuntur, quod tamen non assero, sed beatum Gregorium in dialogo suo videtur de hoc facere mentionem. (Lib. XIV, cap. 10, ed. Frankfurt, Minerva, 1964: 599-600)

Non sembra necessario riportare altre testimonianze perché esse non farebbero altro che confermare quanto già abbiamo appreso. Sarebbe invece più utile presentare qualche testimonio in volgare che oltre a documentare una continuità della tradizione che identifica o stabilisce un'analogia tra l'inferno e il fuoco dell'Etna, darebbe alla menzione di Juan Ruiz una dimensione più normale. In effetti i documenti in tal senso non mancano, soprattutto in Italia, forse perché la vicinanza geografica alimentava l'immaginario. Già s'è visto il passo di Antonio Pucci che pur rimandando ad altra tradizione preservava l'identità fra il vulcano e il regno di Plutone. Già qualche secolo prima l'autore del *Detto del gatto lupesco* parlava del Mongibello quale sede del defunto re Arturo; e verso la fine del Duecento Bono Giamboni lo poneva in stretta relazione con l'inferno:

E quando i detti Vizî insieme co le anime de le lor genti furono in inferno, meritaro tanta pena e tormento che il solfo e 'l fuoco di ninferno multiplicò e crebbe di tal guisa che la terra non potte tanto incendio patire, anzi ruppe in molte parti del mondo, e apparve il fuoco di sopra a la terra, e spezialmente in Mongiubello, ch'è un gran monte in Cicilia. E allor fue manifesto a le genti che 'l ninferno era nel ventre della terra per lo detto fuoco che allotta apparve, il quale è poscia sempre durato<sup>28</sup>.

---

28 Giamboni B, 1968, cap. LIX: 98.

Qualche testimonianza esiste anche in Francia. In provenzale, Peire Vidal ricorda il Mongibello in un passo non trasparente, ma che, forse, l'accezione di "monte inferno" potrebbe chiarire<sup>29</sup>. In francese antico, il Mongibello appare come sede della fata Morgana; ma dato il legame fra potere demoniaco e magia, il Mongibello rimane pur sempre una sede di diavoli<sup>30</sup>. In castigliano, invece, non si registra alcuna menzione del Mongibello anteriore a quella di Juan Ruiz. Non è escluso, però, che questa lacuna dipenda dalla nostra ricerca. Ma se anche qualche possibile testimonianza anteriore al *Libro de buen amor* non venisse a galla, che cosa cambierebbe? Juan Ruiz, anche senza l'intermediario della Catalogna che gli poteva aprire il mondo siculo-napoletano (dove, tra l'altro, non risulta alcuna testimonianza nel senso qui voluto), e senza l'intermediario di altre culture romanze, poteva attingere agevolmente dalla cultura latina medievale la ferma nozione che il Mongibello e l'inferno fossero in qualche modo, metaforico o no, collegati<sup>31</sup>. L'Arcipreste sapeva abbastanza di teologia per dare al toponimo il senso traslato di inferno; ma sapeva anche abbastanza di arte poetica per adornare il suo dettato di un elemento culto e che per giunta si compiacque di evidenziare con una rima ricca.

[1990]

POSTILLA. Le discrepanze bibliografiche presenti in queste "glosse" dipendono dalla diversità di sede e di data in cui sono apparse. Per l'indicazione delle rispettive origini bibliografiche si rimanda all'appendice di questo volume.

---

29 Peire Vidal, 1960. Ci riferiamo alla canzone-serventese n. XXXV, ed. Avallè («pus ubert ai mon ric thesaur»). L'editore riporta e discute tutti i commenti relativi al toponimo, e le difficoltà sono notevoli. Forse il significato di inferno può risolvere la questione e, tra l'altro, impostare fin dall'inizio il tono « infernale » di alcune parti di questo serventese.

30 Per riscontri precisi si rimanda a Flutre L.-F., 1962.

31 È interessante riportare una testimonianza che, pur essendo più tarda rispetto a Juan Ruiz, dimostra la diffusione di queste leggende. Pero Tafur 1934: 230 riferisce: « [...] de allí fuemos a la çibdat de Catánea, ques en la falda de Mongibel, la terçera boca del Ynfierno ». Poco prima Pero aveva menzionato altre bocche d'inferno: « Partí desta çibdat, e fui a Pati, una pequeña çibdat, en la mesma ysla, e allí enfrente está la ysla de Bolcán, que dizen que es una de [las] tres bocas del Ynfierno, porque continuadamente lança fumo e tronidos e salen grandes escorias por la boca, que corren fasta el agua, e tan livianas son, que andan ençima del agua. E luego çerca está otra boca, que llaman Estrángulo, que ansimesmo faze aquel ruido que lo otro » (p. 228). Come si vede l'Etna non godeva l'esclusiva assoluta d'essere il solo luogo dell'inferno. In effetti già il passo di Minucio Felice accennava al Vesuvio; e il passo di Bono Giamboni non lascia dubbi sull'esistenza di altre sedi infernali legate a vulcani. A questo proposito si ricorderà che lo Stromboli (Estrángulo) e Lipari erano legate alle leggende di S. Bartolomeo, di S. Calogero e, pertanto, all'idea del purgatorio ritenuto per molto tempo una parte dell'inferno. Su queste credenze si vedano specialmente Graf A. 1915, pp. 644 e seg.; Le Goff J., 1981, pp. 278 sgg. Tuttavia l'Etna primeggiò fra gli altri vulcani, sia per la sua grandezza sia per tutta la tradizione letteraria che aveva destato.





## 8.

### LOS DOCE TRABAJOS DE HÉRCULES DE VILLENA Y LA FIORITA DE GUIDO DA PISA

El asunto principal de esta nota es presentar la fuente que inspiró a Enrique de Villena *Los doce trabajos de Hércules*, fuente de la cual dependen muchos de los datos, la misma estructura y, en gran parte, la metodología exegética de ese raro tratado mitográfico. Queda entendido –y resultará claro del presente trabajo– que la identificación de una fuente tan importante no disminuye para nada la originalidad de la obra de Villena, sino más bien permite evaluarla y apreciarla mejor basándose sobre datos más concretos de los que hasta ahora se han indicado. De hecho es fácil entender que una obra considerada entre las más importantes del prerrenacimiento español haya sido estudiada con el debido rigor filológico por investigadores con credenciales impecables. Entre ellos sobresale Margherita Morreale quien, hace ya casi medio siglo, publicó una edición crítica del tratado de Villena con un ensayo introductorio que es todavía imprescindible. La estudiosa dedica un apartado de su «estudio preliminar» a «las fuentes de Los doze trabajos» donde rastrea las menciones de *auctores* que se encuentran a lo largo de la obra, y las examina para entrar en parte en el método de la labor artística de Villena y sobre todo para evaluar la amplitud de su erudición. Una primera conclusión de esta reseña es que «aunque no sean tan numerosa y tan dispares las fuentes citadas por Villena, no es despreciable el alcance de sus lecturas latinas, que abarcan desde los autores clásicos hasta Dante y Petrarca. De los griegos sólo cita de primera mano a Tolomeo; por mediación de Pedro Coméstor recoge un pasaje de Platón. Pero los nombres que campean en sus páginas son, como era de esperar, Boecio, Séneca, Virgilio, Ovidio y Lucano»<sup>1</sup>. Sin embargo la estudiosa advierte que algo se le escapa, que la reconstrucción de “las fuentes” no la satisface del todo porque su familiaridad con la literatura de la época le dice que tiene que haber habido una fuente/

---

1 Villena E., 1958: xxviii.

modelo, una obra específica que permita una reconstrucción de conjunto, algo como una “superfuente”; y aunque no llegue a identificarla se atreve a hacer una hipótesis. Démosle la palabra:

Ya vimos que la *Consolación de la Filosofía* le sugirió a nuestro autor la disposición de los doce trabajos (puesta “segunt orden artificial o de dignitat”). Bien sabía que otros escritores de la antigüedad habían señalado una agrupación distinta, pero la de Boecio le parece “la más común e aprovada (16, 6), y de hecho constituyó el canon medieval del dodecatlos.

En cuanto al contenido de los trabajos, la escueta enumeración que hallamos en la *Consolación de la Filosofía* (viii, iv), y su muy concisa exposición de cada hazaña (por ejemplo, “Abstulit saevum spoliium leoni”) parecen muy breves para que el recopilador español traiga a colación justamente a Boecio cuando cita al autor de la narración de los trabajos (cf. por ejemplo, 23, 5). ¿Sería éste un Boecio glosado, de los muchos que circularon en la Edad Media? Una glosa extensa de los mencionados versos de la *Consolación* explicaría no sólo el armazón de los *Doze trabajos*, sino también buena parte de su contenido narrativo. Pero el hecho es que las glosas de Trevet y otras que he podido consultar, son demasiado sucintas para que se puedan considerar como fuente principal de la “historia nuda”<sup>2</sup>.

La intuición de Morreale ha sido feliz, pues esa supuesta fuente en efecto existe y es obra de autor bastante conocido. Tal vez la dificultad de identificarla se deba al hecho de que no sea obra típica de glosador, y menos aún de un glosador de Boecio. Los hallazgos del tipo que voy a presentar tienen a menudo un carácter fortuito y vienen a confirmar la noción corriente de que las fuentes, como las etimologías, no se las busca sino que se las encuentra.

La “superfuente” de *Los doce trabajos* es una sección de la *Fiorita d’Italia* o sencillamente *Fiorita* de Guido da Pisa, autor conocido sobre todo por sus dos comentarios a la *Comedia* de Dante<sup>3</sup>. Tal vez la *Fiorita* —compuesta entre 1321 y 1337— pueda considerarse como obra propedéutica al comentario a la *Comedia*, casi una pequeña colección de historias antiguas, una especie de guía histórica para leer la obra dantesca; de todos modos, fuera ésta u otra su función, consta que el tratado tuvo una vida independiente de la obra dantesca y una difusión notable, signo indiscutible de popularidad. Desgraciadamente a esta popularidad medieval no ha correspondido una atención editorial moderna, hasta al punto de que la única edición integral

<sup>2</sup> *Ibidem*: xviii y sg.

<sup>3</sup> Sobre el fraile pisano y la bibliografía relativa a su obra y ambiente cultural, véase Mazzoni F., 1971; consúltese también Canal A., 1981.

moderna (hay un incunable boloñés de 1490) es la publicada por Luigi Muzzi en 1824, aunque una edición parcial de la última sección de la obra haya tenido numerosas ediciones, con el título de *I fatti di Enea*, porque fue utilizada en las escuelas como “texto di lingua” o de pura toscanidad.

La *Fiorita* está dividida en dos partes; la primera contiene varias secciones que presentan respectivamente las historias de Moisés, Job, los dioses paganos y, en fin, los trabajos de Hércules que tienen un breve apéndice de cuatro capítulos - o “rubriche” según las define el autor - dedicados a los jueces bíblicos y a la historia de Agamenón; la segunda parte está dedicada exclusivamente a las historias de Eneas.

La sección dedicada a Hércules - la única que aquí nos interesa - está repartida en los siguientes capítulos<sup>4</sup>: 1) «Di Ercole»; 2) «Della prima fatica d'Ercole, che dominò li centauro»; 3) «Della seconda fatica d'Ercole, come combattè con lo leone»; 4) «Della terza fatica d'Ercole, come scacciò le arpie»; 5) «Della quarta fatica d'Ercole, che rapì li pomi d'oro»; 6) «Della quinta fatica d'Ercole, che cavò Cerbero dell'inferno»; 7) «Della sesta fatica d'Ercole, che diede a mangiare a' cavalli lo re di Tracia»; 8) «Della settima fatica d'Ercole, che uccise l'idra»; 9) «Della ottava fatica d'Ercole, che tolse uno corno ad Acheloo»; 10) «Della nona fatica d'Ercole, come uccise lo re Anteo»; 11) «Della decima fatica d'Ercole, come uccise Cacco a' piè del monte Aventino»; 12) «Della undecima fatica d'Ercole, quando uccise lo porco salvatico»; 13) «Della morte di Meleagro»; 14) «Della duodecima fatica d'Ercole, quando sostenne lo cielo».

Antes de tratar la primera «fatica», Guido indica el modelo adoptado al ordenar la materia: «Ma, quando memoria facciamo d'Ercole, poniamo qui vi a onore di lui, perché fu molto virtudioso ed utilità de' lettori, li dodeci grandi fatti, che fece nel mondo, li quali Boezio nel quarto libro de consolatione le chiama le dodeci fatiche d'Ercole»<sup>5</sup>. Guido se refiere a un *metrum* boeciano que es útil transcribir en parte:

Herculem duri celebrant labores.  
 Ille Centauros domuit superbos,  
 Abstulit saevo spoliū leoni  
 Fixit et certis volucres sagittis,  
 Poma cernenti rapuit draconi  
 Aureo laevam gravior metallo,  
 Cerberum traxit triplici catena.  
 Victor immitem posuisse fertur  
 Pabulum saevis dominum quadrigis.

4 Las “rúbricas” que se indican son las xcvi-cx. La edición de la cual procederán las citas es la de Luigi Muzzi, Guido da Pisa, 1824. De esta edición hubo dos reimpressiones florentinas (1865 y 1866).

5 Es el período conclusivo de la cortísima “rúbrica” xcvi (“Di Ercole”), en Guido da Pisa 1824: 190.

Hydra combusto periit veneno,  
 Fronte turpatus Achelous amnis  
 Ora demersit pudibunda ripis.  
 Stravit Antaeum Libycis harenis,  
 Cacus Evandri satiavit iras  
 Quosque pressurus foret altus orbis  
 Saetiger spumis umeros notavit.  
 Ultimus caelum labor inreflexo  
 Sustulit collo pretiumque rursus  
 Ultimi caelum meruit laboris.  
 (*metrum* VII, vv. 14-31)<sup>6</sup>

La secuencia y el número de los trabajos de Hércules presente en la obra de Villena son idénticos a los que encontramos en Boecio y en Guido da Pisa. Como luego veremos, al empezar su tratado Villena declara que su modelo es Boecio, y no, como esperaríamos, Guido de Pisa, cuyo nombre u obra él nunca menciona. Y no habría motivo de poner en duda tal declaración si Villena entiende limitarla al número y a la secuencia; pero sí hay dificultad en creer, como opina Morreale, que esos versos tan sucintos puedan haber sido modelo de una obra tan vasta y rica. Además se da el caso que Guido da Pisa empieza a tratar los trabajos de Hércules con una declaración parecida: la coincidencia es significativa no porque se enumeren y se ordenen las «fatiche» de una misma manera, sino porque no era necesario nombrar a Boecio ya que su canon se había vuelto un lugar común. Pero ésta también podría ser una simple coincidencia y no el resultado del uso de una fuente. De todos modos esta coincidencia se volvería en prueba de filiación y se añadiría a otras si se pudiese demostrar que Villena utilizó la *Fiorita* cuando compuso su tratado. Para averiguar que en efecto ocurrió así hay que cotejar los dos textos. Empecemos con el primer «trabajo», copiando por completo el capítulo que se le dedica: es un poco largo pero es indispensable verlo en su integridad porque sólo así se podrá apreciar la labor de “re-escritura” o de “intertextualidad” muy óbvía en el proceso de amplificación hecho por Villena.

[Capítulo primero]

Por diversas maneras la orden de aquestos trabajos han los auctores variado, algunos poniéndolos segund orden natural e de tiempo e otros segunt orden artificial e de dignitat. E aprovada es la que Boecio ha tenido en el su cuarto libro De consolacion, en el metro final, siguiendo la orden de dignitat. E allí ha puestu qu'el primero trabajo fuese domar los çentauros. E por esso,

---

<sup>6</sup> Boetius, 1962: 361 e 363.

siguiéndolo, aq̄este trabajo porné primero en orden e asentaré como çimiento en este primero capítulo, contando la istoria, siquiera poética ficción, que es tal.

[Historia] Segúnd Ovidio en el su Metamorfóseos ha registrado, afirmase que fue un gigante a quien llamaron Uxio, el cual se enamoró de Juno, deessa del aire, fija de Saturno e madrastra de Ércules. Aq̄este gigante, aviendo lugar e vagar, quiso con la dicha Juno carnalmente juntarse, mas non consintió ella nin por voluntad se inclinó al loco desseo de Uxio. Non embargante que se viesse en poder de tal gigante en logar apartado, guardó con todo eso su honestad, defendiéndose non por fuerça corporal, mas por ingenio e presto consejo de muger entendida, formando en el aire imagen fantástica de muger en la niebla espessa que era entre Uxio e ella a figura de sí mui aína e caso sin tiempo por arte divinal. E aquesta imagen así formada acatando Uxio, cuidó que fuese la verdadera Juno que él amava. E así se juntó con aquella sombra, presumiendo usar carnalmente de Juno, que tanto cobdiçiado avía.

E por este juntamiento empreñóse aquella sombra o mentirosa figura por misterio e voluntad de la deessa. E non solamente conçibió, mas, llegado el tiempo común del parto, parió de una vegada, siquiera de un vientre, animales çiento, que de la çinta arriba avían figura humana e usavan de cavalleriles armas, e de la çinta ayuso avían forma cavallar pelosa e la cola cresçida, corriendo en dos pies con grant ligereza fasta se egualar con el curso de los arrebatados vientos en su correr.

Aquestos animales llamó aquella hedat çentauros. E éstos destruén, gastavan e corrién con su esquiva desmesura bestial dissipando lo que ante sí fallavan e cuanto podién. Del número de los cuales fue Quirón, maestro de Archilles, e Neso, el que furtó a Dainira, e otros de quien los poethas fazen grant minçión.

Oyendo Ércules el daño que aquéstos en la tierra fazían, movido por favor de virtud e grandez de coraçón cavalleril, quiso empaçar la grant osadía de aquéstos e refrenar el su viçioso atrevimiento. Zelando el bien de la patria común e el sosiego d'ella, non dudó ponerse a peligro, peleando personalmente con los dichos çentauros, informado que por el su padre Uxio fue temptado corromper la su madrastra Juno, e por aquella cobdiçia en la figura mentirosa de la nube engendró aquellos chimerinos o mezclados de diversas naturas animales, que embargavan la política vida del cuerpo místico de la cosa pública.

Aqueste Ércules, por la divinidad de su madrastra Juno ayudado en este caso, sobró los çentauros, fuera echándolos e encogendo en las ásperas selvas del monte Pelias; e por el su miedo escondidos en las oscuras cuevas del monte Ossee, non osando más tornar entre los omnes a quien daño fazían, dándose al uso del caçar las bestias fieras en las esquivas espesuras e desabitadas de Rodope. Fue así librada la tierra de tal subjecçión e daño por aqueste virtuoso cavallero Ércules, a rememrança del cual e gloria pusieron en las istorias los poetas aqueste trabajo; e aun a exemplo de los estonçes bivientes e de los que después avían de venir.

[Alegoría] Esta manera de hablar es fabulosa, ca non es semejable de verdat nin conforme a las obras de natura comunes e usadas. Empero la su significación, segúnd Fulgencio ha declarado en la su *Methología* e los otros que descubrieron las figuras poéticas por razón qu'el fructo de aquéllas fuese entendido e cogido a beneficio de la moral vida, entiéndese por la deessa Juno la vida activa, que acata las temporales cosas e se ocupa en ellas. Por esso es dicha deessa del aire, a mostrar la poca firmeza de las temporales cosas, empero es divinal por seer de las cosas que convienen a la conservación de la vida de los omnes. Es dicha madrastra de Ércules, que es interpretado virtuoso, e por eso porque las ocupaciones temporales contrallan, tientan, turban e desvían al omne virtuoso, embolviendo e abaxando la sabieza humana en las terrenales cosas, faziéndole bien paresçer lo que le embarga venir al su devido fin.

E por Uxio se entiende el omne cobdiçioso que non cura de virtud, poniendo toda su esperança en los temporales e fallaçedores bienes, enamorándose de la vida activa, queriéndola del todo aver a su uso. E estos tales la alcançan menos por non aver consigo el çimiento de virtud e buena entençión.

Por esso la dicha vida activa por éstos non derechamente busca causa error e escuresçimiento de cognosçer virtud en el entendimiento de aquéllos, faziéndoles entender engañosamente que la vida activa sea solamente para alcançar e conservar temporales bienes; lo que non es, sinon para conservar e mantener virtud e vida contemplativa. Este error es la niebla a semejança de sí que la vida activa representa al cobdiçioso, en la cual engañado se delecta e usa de aquélla por actos non devidos. Allí se engendran mostruosos efectos e desaguisadas costumbres, que al prinçipio paresçen humanas e la su fin es bestial e sin honra.

E éstos son los çentauros, cuya muchedumbre es significada por el número de çiento, non dando reposo a la morança de los omnes querientes segúnt razón bevir. Estos çentauros van armados en la parte delantera defendiendo sus maliçias e colorándolas, mas la su fin es desnuda e cognoçcida, dexando cola de mala nombradía, non teniendo alguna firmeza, fuyendo así como el viento, mostrando que poco dura la vida de los viçiosos e en viento se convierte, vanesçiendo por olvidança. Contra los tales los virtuosos por zelo de la cosa pública batallan esforçadamente, reprehendiéndolos e refrenando por temporal poderío, apartado de la congregación de los omnes dados a vida çevil tan nozible embargo. E así son fuera echados los viçios e embiados a los desiertos e montes, que se entienden por los profundos pensamientos mostruosos e enconandos, non dexando los malos pensamientos de fuera poner en obra.

[Verdad] Esto dicho es la alegórica significación, empero la verdad de la estoria fue así. Que Uxio era un grand señor en la tierra de Greçia, todo inclinado e dado a la vida activa. E por cobdiçia de enseñorear muchas gentes e subjugar los pueblos se ingenió domar cavallos e cavalgarlos. E fizo así en el comienço çiento de cavallo, que armados corrién aquella tierra, faziéndose obedesçer por temor servil e estragando su voluntad los abitadores de aquellas comarcas. E los omnes e gentes d'esa sazón de tal novedat maravillados como de cosa que de antes non avían visto, cuidáronse que el omne e el cavallo en que cavalgava fuesen un cuerpo mezclado e compuesto de humana e cavalluna figuras. E pusiéronles nombres çentauros, porque eran çiento e porque corrién como aura, que quiere dezir viento o aire movido.

Sabiendo esto el muy fuerte Ércules, fijo de Júpiter e de Almena, fue en aquellas partes e batalló contra los çentauros dichos e vençiólos e fuera echólos de la tierra, confinando aquéllos en las montañas desiertas, dando lugar e azina de virtuosamente e reposada bevir a los que d'ello avían propósito.

[Aplicación] Esto fue istoriado por la figura de suso dicha en el primero párrafo a perpetual memoria e duró fasta que es llegada fasta este nuestro tiempo. Çiertamente es espejo o lumbre al estado de los príncipes mayormente entre los otros, onde pueden claramente veer las virtudes e vida al su estado convenientes. Aprendan, por ende, los que súbditos e vasallos rigen punen de semejar a Ércules, manteniendo justiçia, perseverança e fortaleza. Guerreen los çentauros, que son los criminosos e malfechores sin bien alguno e, de otra manera, las malas costumbres o

detestables usos, e dexen al pueblo bien queriente bevir en reposo. Por el guerrear de los çentauros la justiçia comotativa usen, penando los malos, siguiendo aquel exemplo. E por el reposo de los pueblos la justiçia distributiva, que es más noble parte, cognoscan se deve por ellos cumplir, gualardonando los buenos fechos e serviçios e dando benefiçios a los meresçientes e honrando los virtuosos por favor e testimonio de virtud.

E si spiritualmente esto querrés aplicar al estado de perlado, que deve fuir a los viçios e desechar las malas doctrinas, reluziendo por exemplos e buena fama, sería muy proprio aquesto que en esta istoria es sicho allegar. E por razón de abreviar, déxolo a la discreción vuestra. Que por esta e por los otros estados sabrá deduzir este trabajo mejor que por mí podría ser expresamente puesto. E dó fin al primero capítulo<sup>7</sup>.

Cotéjese ahora este capítulo con la correspondiente historia de Guido da Pisa.

#### Rubrica XCVII

##### Della prima fatica d'Ercole, che domò li centauri

La prima fatica d'Ercole, seguitando l'ordine di Boezio, fu a domare li centauri. Questi centauri furono certi animali mostrosi mezzi uomini e mezzi cavalli, li quali secondo li poeti furono generati nella nebbia. Scrive Ovidio nel metamorfoseos che Ission volse una volta iacere con Iunone matrigna d'Ercole. Ma ella, non volendose congiungere con lui e dalle sue mani non potendo scampare, interpose fra se e lui la nebbia formata molto d'una donna, con la quale Ission si congiunse, credendosi congiungere con Iunone; ma di questo congiungimento nacqueno li centauri. Ma questo non fu mai che uomo di nebbia potesse generare. Ma Ovidio e gli altri poeti composeno questa fabula e molte altre per ordinare ed addrizzare la vita umana. L'utilità, che se ne cava di questa fabula, è questa. Iunone significa la vita attiva, la quale sta in procacciare le cose temporali; e perciò è detta matrigna d'Ercole, lo qual è interpretato virtuoso e glorioso. E, come la matrigna naturalmente è inimica del figliastro, così la vita attiva è inimica dell'uomo savio e virtuoso. E ciò viene a dire che la troppo sollicitudine delli beni temporali impedisce l'uomo nelle cose virtuose. Con costei, cioè con la vita attiva allora vuole Is-

---

7 Villena E., 1994, I: 11-16. El haber escogido esta edición como base de las citas que siguen no implica un juicio negativo de la edición de Morreale: se debe sólo al hecho que la edición de Cátedra (quien anuncia una nueva edición crítica) resulta ser de más cómoda lectura por sus criterios editoriales "modernos".



sion congiungersi, quando l'uomo è troppo desideroso de' beni di questo mondo, che è prefigurato per Issione. Nella vita attiva Orazio pone summa felicitate. Ma Iunione, cioè la vita attiva, interpone tra questo cotale e la nebbia, cioè la scuritate della ragione, che la troppo sollecitudine delli beni temporali offusca ed ottenebra lo intelletto. Che, come veggiamo manifestamente, lo troppo amore delli beni temporali ci fa piacere lo mondo più che 'l cielo e più lo corpo che l'anima, più lo danaro che Dio. Ed in questo modo poi nascono li centauri, li quali in parte sono uomini e in parte cavalli. Così simigliantemente, quando noi insistiamo sulla vita attiva troppo disordinatamente, in parte siamo uomini e in parte bestie. Uomini siamo, quando con li beni temporali vogliamo sollevare li nostri bisogni; ma allora siamo bestie quando in essi ponemo felicitate. Che Ercole domasse li centauri non significa se non che domò in suo tempo con la molta scienza, che egli ebbe, gli uomini, che erano dati troppo alle cose terrene, ed indusseli alle cose virtuose. Questo che è detto per li poeti delli centauri, è tutta cosa fabulosa. Ma la verità della istoria è questa, che in Tessaglia fu uno gentiluomo, che ebbe nome Issione, lo qual prima domò cavalli, e disse che furono in numero di cento, e sopra essi fece montare cento uomini con li quali tutta Grecia infestava. E questi furono li primi cavalli che in Grecia fussen cavalcati. E, perché furono cento in numero e, come vento, correato, furono appellati centauri, che viene a dire cento uomini correnti come vento. Ma la gente grossa, che prima vide l'uomo a cavallo, pensò che l'uomo e lo cavallo fussero tutto uno corpo. E però favoleggiolmente si favoleggia di loro. Questi furono i primi uomini, che co' cavalli andarono infestando l'umana libertate. E perciò Dante [ ... ]<sup>8</sup>

La primera e inmediata impresión es que el texto de Villena cuadruplica en tamaño el de Guido da Pisa. La impresión se repite a lo largo de cada capítulo. Pero una lectura más atenta nos revela que Villena abulta o amplifica materiales que encuentra en la *Fiorita*. Los dos autores, como hemos visto, se dicen seguidores de Boecio. Los dos indican la fuente del primer trabajo en la *Metamorfosis* de Ovidio, pero si leemos los versos que Ovidio dedica a los centauros «hijos de una nube» y sobre todo al episodio de Ixión que quiere violar a Juno, vemos que se trata de pocos versos, distanciados entre ellos (*Metam.*, XII, 504-6 y 539-41) y hechos de escuetas alusiones sin añadidura de detalles narrativos, y por lo tanto resulta difícil entender cómo

8 Guido da Pisa, 1824: 191-193. La parte omitida (poco menos de una página), además de citar unos versos de Dante, trata de monstruos parecidos a los centauros recordados por Jerónimo, Darette Frigio y otros autores: materia, pues, que a Villena no le parecería interesante para su asunto mitográfico.

dos autores diferentes por siglo y por cultura hayan podido enriquecerlos de una misma manera. En ambos autores se nota el detalle de que Juno sea «madrastra» de Hércules, detalle que no se encuentra ni en Ovidio ni en otro mitógrafo. Es verdad que Villena cita a Fulgencio mientras Guido no le nombra; pero si leemos el texto del mitógrafo latino vemos que dice solamente que «Junonem vero activae vitae praeposuerunt» como se lee también en Guido, pero éste explica en qué consiste la vida activa: «la quale sta in procacciare le cose temporali; e perciò è detta matrigna d'Ercole, lo qual è interpretato virtuoso e glorioso», y Villena lo traduce a la letra, integrando los datos que ponemos entre corchetes: «la vida activa, que acata las temporales cosas [e se ocupa en ellas. Por esso es dicha deessa del aire, a mostrar la poca firmeza de las temporales cosas, empero es divinal por seer de las cosas que convienen a la conservación de la vida de los omnes]. Es dicha madrastra de Ércules, que es interpretado virtuoso». La interpretación alegórica llega a conclusiones parecidas en Guido y en Villena. Idéntico en ambos autores es el método de la exposición porque de cada trabajo de Hércules se presenta el cuento o la «historia nuda» del mito, luego su «utilidad» o sentido alegórico-moral (aunque éste no esté presente de manera sistemática en Guido), y en fin «la verdad» o explicación evemerística; la única diferencia exegética entre los dos autores es que Villena concluye siempre con una «aplicación» mientras en Guido ésta sistemáticamente falta. Si, en fin, se cotejan la historia mítica de los centauros y luego la versión evemerística de la misma, resultan evidentes las semejanzas entre el texto italiano y el castellano. Se podría pensar que Villena sacó estas historias de Boccaccio, del *De genealogia deorum gentilium* o de las *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*<sup>9</sup>, suponiendo que ya por entonces las obras de Boccaccio circularan en España; de todos modo una lectura paralela demuestra diferencias decisivas que implicarían unas modificaciones radicales (cambio de datos y de fuentes) del texto de Boccaccio por parte de Villena, mientras no se detectan modificaciones de tal naturaleza al cotejar la *Fiorita* y *Los doce trabajos*.

¿Qué conclusiones podríamos sacar de lo visto? La presencia en *Los doce trabajos* de una fuente como la *Fiorita* me parece bastante certera, por lo menos en este primer capítulo. Es normal, pues, seguir cotejando las dos

---

9 Boccaccio G., 1965. Véase el comentario al canto XII de la *Comedia*, “Esposizione allegorica”, xxxviii, 27-36. será suficiente ver este párrafo: «E per ciò essi son figurati mezzi uomini e mezzi cavalli, racconta di loro Servio una cotal favola in dimostrazione donde ciò avesse principio, e dice che, essendo certi buoi di un re di Tesaglia fieramente stimolati da mosconi, e per questo essere messi in fuga, il detto re comandò a certi suoi uomini d'arme gli seguitassero. Li quali non potendo correre quanto i buoi, saliti a cavallo e giuntili, gli volsero indietro; e abeverando essi i lor cavalli nel fiume di Peneo, e tenendo i cavalli le teste chinate nel fiume, furono da quegli della contrada veduti solamente la persona dell'uomo e la parte posteriore de' cavalli: e da que' cotali, li quali non erano usi di ciò vedere, furono stimati essere uno animal solo mezzo uomo e mezzo cavallo; e dal raportamento di questi trovò luogo la favola e la figurazion di costoro» (Boccaccio G., 1965: 601). La misma historia Boccaccio la cuenta en el *De genealogia deorum gentilium*, IX, 28, siempre siguiendo la *aucltoritas* de Servio.

obras para ver hasta qué punto van juntas, y averiguar si las coincidencias notadas en este primer capítulo no pasan de ser un episodio aislado. La impresión general de una lectura paralela de las dos obras es que Villena hace una extensa y florida amplificación de la obra de Guido. Sería útil comprobar esta impresión con un cotejo sistemático, pero siendo imposible hacerlo aquí - esta responsabilidad queda a cargo de un futuro editor o comentarista de *Los doce trabajos* - basta limitarse al cotejo de algunos pasajes cuyo valor probatorio sea tal que prueben sin dejar duda la relación entre las dos obras.

Tomemos, por ejemplo, el capítulo segundo, donde Villena renuncia a contar la “historia verdadera” por la siguiente razón:

E la verdat de aqueste trabajo fue así como la istoria lo cuenta en el párrafo primero sin ficción poética o semejança metafórica alguna. Por ende en este párrafo terçero no es menester apurar la verdat de la istoria, segúnt la orden començada e departida en estos capítulos. [cap. II, p. 19]

La misma justificación se encuentra en Guido da Pisa:

[ ... ] E nota tu, che leggi, che questo è istorico e non fabuloso; che come si dice, così è vero che con un leone combattesse e che l'uccidesse e lo scorticasse e in segno di vittoria lo corio addosso sempre portasse. [p. 195]

Veamos partes semejantes del capítulo séptimo:

El seteno trabajo de Ércules fue cuando vençió e se apoderò en la serpiente que se llamava Idria, guarnida de muchas cabeças, la cual destruí las encontradas e partes de aquella región, venenando e corrompiendo el aire e sorviendo los animales e los frutos de la tierra.

[Historia] La istoria es puesta assí. En Greçia era un lugar paludoso e encharcado en manera de tremendal, que se llamava por los de aquella comarca Lerne, onde avía una sierpe de estraña figura con muchas cabeças, a la cual dezían Idria. E avía tal natura que por una cabeça de aquellas que le fuese tajada le nascièn tres, en manera que quanto más trabajavan en su muerte los que la querían acabar por tajamiento de aquellas cabeças, tanto más ella por su natura multiplicava en su vida por crecimiento de cabeças. E por cada cabeça que le crecía ella usava de nueva fuerças e más dañoso empesçimiento, en tanto que los habitantes de aquella región non podièn sobrelevar tanto embargo nin temprar tan poderoso mal. Por eso acordaron ir a otras partes

a buscar su vida e dexar la su propia tierra, pues labrar non lo podían nin aun los salvajes frutos coger e mucho menos los huesos de sus muertos asconder en sepultura. Todos lo ingenios, fuerças e paranças ya provadas contra la dicha sierpe sin fructo o provecho, non avían reposo para tomar entre sí consejo nin algúnt tiempo del año les era remedio e aliviamiento.

Así desesperados, fueron por muchas tierras buscando la vida e consejo cómo de tan pestifero e esquivo mal podrían ser librados o, al menos, aver algúnd espaçio para morar e tornar en e a la patria o tierra suya, a la cual la nativa e natural amor mucho les inclinava.

Contesçió por el mucho buscar que oyeron la fama del glorioso Ércules, que por su virtud por todo el mundo era nombrado, mayormente que estirpava o derramava los tales nozimientos del mundo doquier que los sopiese, por dar reposo a los pueblos y acresçentar la población de la tierra. Alegres e con esperança fueron a él por longura de días, aspereza e esquividad de fragosos caminos. Contáronle la amargura e fuerça del exilio o apartamiento e la causa espantable del su desterramiento.

Ércules, oído que los ovo, movido de animosidad piadosa e de piedat animosa, fue con ellos al dicho lugar, confiando en su virtud jamás non vençida con voluntad de sobrar la veninosa sierpe. E quando fue allá, asaz estovo maravillado de la vista de la sierpe por su desvariada figura e muchedumbre de ponçoñosas cabeças. Con todo eso non dubdó provar por tajamiento si pudiera aquellas derribar cabeças, cuidando que ante que otras cobrasen el ponçoñoso poderío, las que quedasen serién de tajar acabadas. Mas la natura e propiedad singular e desconveniente de la dicha Idra obrando con su condición, quanto más Ércules se apresurava en tajar las serpentinias cabeças, las renovadas e siguientemente salidas más aína cobravan su fuerça e con maior poder abivando doblavan el defendimiento.

Veyendo esto Ércules, dexó por aquella manera ofender la engañosa Idra, e non fallesçió consejo al su ingenio muy claro, mandando traer muchedumbre de leña e ordenar en manera de muro en derredor de aquel lugar. E aquella ençendida, lançó grant fuego e levantó grandes flamas que parecían al çielo llegasen. Así fue ardida la fiera sierpe e toda la espesedumbre del feno o yervas de aquel logar, do ella se escondía e morava. Fueron por el sutil fuego la muchedumbre e cuasi sin cuenta cabeças en çeniza convertidas en uno, que non pudieron ser tajadas suçesivamente por la dura espada. En esta manera ovieron

reposo de los de allí moradores por el de Ércules beneficio, a cuyo loor esto fue recordado.

[Alegoría] Aquesta manera de hablar es poética [ ... ] (págs. 51-54)

[Verdad] Ésta es alegoría, fermosamente segúnt lo pusieron por palabras encubiertas a fin de criar e acreçentar buenas costum-bres. Pero la verdat de la historia, segúnt sant Isidro en las Ethimologías pone e otros concordando con él que lo han expuesto, es esto. En Greçia era una gran llanura a que dezían Lerne, onde avía muchas bocas que manavan agua en tanta cantidad e abundança demasiada que toda aquella tierra de enderredor gustava e afogava, que non podían dar los moradores a ello decurso o es-corrimento, ca la llanura non era pendiente. segúnt era menester. E, por ende, provaron çerrar aquellas bocas finchéndolas de piedras e arena. E por una que çerravan, el poder del agua rompiendo por otra parte, la dura tierra en muchas bocas con mayor fuerça manava. Por esto fue dicha Idra, que quire dezir agua en lengua griega; e llamáronla sierpe porque andava serpentina-mente a bueltas e torçida. Fizo tanto de daño que los moradores dexaron aquella región, fasta que Ércules veno, sabiendo esto. E por su claro ingenio, queriendo proveer e remediar contra este abondoso mal, fizo fuegos de çiertos materiales compuestos que por su natura fazían detener el su corrimiento e decurso de la poderosa agua e bolver por otras partes en el fondo de la tierra. Por manera que de allí adelante aquella tierra fue libre, abitáble e bien poblada.

Non curé de poner aquí como se fazen los dichos fuegos, segúnd la opinión de algunos que d'ello han escripto, por non alongar las razones o enxerir lo que no faze a la entinçión moral.

E esto que Ércules fizo fue escripto por singular maravilla e beneficio a loor e nombradía suya. E segúnt escribe Petrus Comestor, Platón, el philósofo, escribió esta istoria en la su verdat por otra manera, dziendo que en Greçia fuera una donzella de tanta sçiençia dotada que todas las artes e sçibilidades humanas le eran manifiestas, sobre todo en la lógica era muy complida, tanto que por sufismas engañava los disputantes con ella e les fazía otorgar sus proposiciones por fuerça de sutiles argumen-tos, fasta que veno Ércules, ya experto en las artes e filosofia, como dicho es en el cuarto capítulo, que por verdaderas e reales demonstraciones convirtió en sçeniza e desfizo los paresçientes e sufísticos argumentos de la dicha donzella. Onde por cuales-quiera d'estas dichas vías fuese es provechoso enxemplo.

[Aplicación] Conviene bien tal semejanza a los estados [...] (págs. 55-56)

Y cotéjeselo con el capítulo entero de la *Fiorita*:

Rubrica CIII

Della settima fatica di Ercole, che uccise l'idra

La settima fatica d'Ercole fu, quando a uno serpente, che aveva nome idra, che ha molti capi, diede morte. La fabula è questa. In Grecia era uno palude, che si chiamava Lerna, nello quale palude si dice che era uno serpente, che avea molte teste ed avea questa natura che, tagliando un capo, ne rimettea tre. Allo quale palude venendo Ercole e non possendo atterrare lo detto serpente, che, quanti capi tagliava, tanti più ne rimettea, all'ultimo tutto lo palude riempiette di legne ed arse lo detto serpente. La verità della istoria, secondo che dice Isidoro, fu questa. In Grecia è una pianura, nella quale erano molti meati, cioè bocche, le quali gitavano acqua in tanta abbondanza, che tutta la contrada guastava, e però si chiamava Ira, che tanto viene a dire in greco, quanto in latino acqua. Li uomini della contrada mettendose a turare le dette bocche, quanto più ne turavano, tanto più crescevano, come è natura d'acqua, che, togliendole una via, a mano a mano che si trova l'altra. Ercole vedendo che li uomini della contrada non si sapeano liberare da quel pericolo esso solo con tutte le bocche turò. Ma Platone, secondo che pone maestro Pietro Mangiatore, questa istoria pone in altro modo. Dice che in Grecia fu una femina di tanta scienza e sì grande sofistica, che ogn'uomo con false dimostrazioni ingannava. Ma Ercole litigando una volta con lei tutti li suoi argomenti con vere dimostrazioni le ruppe e vinse. [pp. 202-203].

Si a pesar de las evidentes semejanzas entre los dos textos quedara alguna duda sobre la dependencia de Villena de la *Fiorita*, la sola mención de Petrus Comestor y de Platón - mención ya notada por Margherita Morreale - vendría a disiparla.

Otra prueba indirecta es la atribución a Fulgencio de la «historia nuda» de Atheleo (Acheloo) en el octavo trabajo; pero, como nota Morreale, en Fulgencio no se encuentra tal historia ni nuda ni vestida, pero sí se la encuentra en forma sustancialmente idéntica en la *Fiorita* de donde Villena la sacó, pero la atribuyó a una fuente “normal” en asuntos mitográficos sólo para esconder la verdadera, la cual, por ser en vulgar, carecería de la auctoritas necesaria en un tratado de materia mitológica.

Igualmente difícil de explicar en el trabajo oncenso (la matanza del puerco calidonio) sería esa especie de *excursus* sobre la muerte de Meleagro si no hiciera lo mismo Guido da Pisa, dedicándole a la materia una “rubrica” entera. En este mismo capítulo (p. 88) ocurre una mención del *Contra Jovinianum* de San Jerónimo, mención presente también en la *Fiorita* (p. 212).

Y para terminar veamos la conclusión de Guido sobre la “dodicesima fatica”:

[ ... ] E questo è assai manifesto nella undecima fatica di sopra, la quale fu in uccidere lo porco di Calidonia, che quella, come dice Ovidio, la fece Meleagro (e così fu la verità) lo quale Boezio lo chiama Ercole. Mostrase adunque che questo nome d’Ercole è soprannome delli uomini molto forti. Santo Agostino eziandio dice in lo libro de civitate dei, che Sansone, lo quale fu lo duodecimo re del populo di Isdrael, per la sua mirabile fortezza fu reputato Ercole. Reputavano adunque li antichi che quelli singulari uomini, li quali singulari fatti faceano, come combattere con le bestie salvatiche, debellare e spegnere li tiranni e con le scienzie illuminare lo mondo, fusseno Ercoli, cioè li reputavano mirabilmente virtuosi. Seneca nell’ultimo libro delle sue tragedie pare che metta che li fatti d’Ercole siano figure divine, cioè che tengano figura di Dio; onde sotto il nome d’Ercole chiamando a Dio dice “o tu domatore delle fiere salvatiche e pacificatore del mondo, poni mente qua giù in terra, e, se alcuna bestia, cioè tiranno conturba li popoli, con le tue saette abbattigli” (p. 218)

Villena lo sigue muy de cerca:

E aquí dieron los istoriales conclusión e pusieron fin a los notables de Hércules trabajos. Algunos queren dezir de los espedores que muchos Hércules segúnt ya es dicho en el capítulo ante d’este, e que no fueron todos estos trabajos por un Hércules solo acabados. Esto parece tenga sant Agostín en el XVIII libro *De la çibdat de Dios*, onde fabla de los fechos de Hércules. Otros entienden que esto spiritualmente entender se deve, tomando por Hércules Dios, que es domador de todos los viçios e de toda bestiales costumbres. Assí paresçe que lo diga Séneca en fin de su postrimera tragedia, invocando a Dios que cate a los ombres del mundo e tuelga los viçios, llamandolo en aquel lugar domador de las fieras e allegandole los erculinos trabajos. D’esta guisa por diversas e altas declaraciones los valientes en çiençia han impugnado los viçios, siquiera desechando o reprehendiendo e

favoreando, manteniendo e sembrando, siquiera acrescentando, las virtudes. (pp. 105-106.)

No parece necesario seguir haciendo otros sondeos y acumular más evidencias de préstamos porque los presentados demuestran claramente que Villena se inspiró en la *Fiorita* y la utilizó hasta tal punto que en ella se puede identificar la “superfuente” imaginada por Morreale<sup>10</sup>.

Llegados a esta primera conclusión hay que considerar otros aspectos o problemas que surgen siempre que se hable de fuentes. El primero es éste: ¿qué evidencia hay que Villena conociera directamente la *Fiorita*? Por lo que se puede averiguar, en toda la península ibérica no existe huella de manuscritos de la obra de Guido<sup>11</sup>. La dificultad no es insuperable pues la falta de testimonios no impide suponer que haya habido, aunque limitada, una circulación manuscrita de la *Fiorita*. Es probable también que si Villena disponía de una copia de la obra ésta terminara en la hoguera que destruyó su biblioteca. Esta última hipótesis adquiere más fuerza si pensamos al interés que tuvo Villena en la obra de Dante y consecuentemente en sus comentadores, entre los cuales destacaba Guido da Pisa. De todos modos, la falta de evidencia material no anula el hecho que un texto sea fuente de otro porque la última evidencia estriba en los textos mismos y en la relación que los une.

¿En qué relación están la *Fiorita* y *Los doce trabajos de Hércules*? Se podría decir que se relacionan como la sinopia con el fresco que se le sobrepone, como un esbozo con el retablo, como la pauta de un cuento con el cuento mismo. Genette hablaría de “palinsesto”. Dicho en otras palabras, la *Fiorita* es un texto que Villena reescribe con intenciones que se podrían definir como “narrativas”. Los pasajes que hemos comparado indican de manera obvia que Villena amplifica el texto italiano y lo hace con los recursos típicos de la *amplificatio*, sobre todo con la perífrasis, la digresión, la descripción y la *expolitio*. Si, por ejemplo, Guido habla de un vergel, Villena se entretiene en describirlo con los toques típicos del lugar ameno; si Guido alude a la ferocidad de Cerbero, Villena recarga atributos y particulares para darle relieve digno de la dimensión mítica. Y la retórica no es la única forma de la *amplificatio*: a menudo Villena añade datos que le serían familiares gracias a su frecuentación de los clásicos. Así, por ejemplo, si Guido cita el

---

<sup>10</sup> Es preciso decir que la sección relativa a las “fatiche d’Ercole” de la *Fiorita* aparece, plagiada casi a la letra, en *L’aquila volante*, una recopilación de historias fabulosas atribuida en el pasado nada menos que a L. Bruni Aretino (véase, entre otros, Mazzatinti G., 1880); como es obra compuesta hacia la mitad del siglo XV no puede ser la fuente directa de Enrique de Villena. Recordamos de paso que se ha consultado como posible fuente de Villena la *Fiorita* de Armannino de Bolonia (todavía inédita), puesto que es obra parecida a la de Guido da Pisa y que en algunas tradiciones manuscritas presenta contaminaciones con ésta, y que además circuló en España (véase Shiff M., 1905: 352-354); sin embargo no resulta que Armannino se ocupe en alguna forma significativa de los trabajos de Hércules.

<sup>11</sup> La reseña más amplia de los manuscritos de Guido es la de Bellomo S., 1990. Nada resulta del BOOST ni de otras bibliografías de manuscritos.



nombre de un personaje de la Eneida, Villena suele añadir datos relativos a su alcurnia o sus gestas. En otros casos explica los hechos de forma más amplia que su fuente, y generalmente lo hace recurriendo a la lectura de sus clásicos preferidos (Virgilio, Lucano, Ovidio, Fulgencio ...). En total todas estas ampliaciones confieren al tratado de Villena la calidad narrativa de una «tentativa de novela alegórico-mitológica», que es como Menéndez y Pelayo juzgaba *Los doce trabajos de Hércules*<sup>12</sup>.

Pero Villena emplea a veces la *abreviatio*. El caso más claro es la supresión de los versos de Dante que Guido cita con frecuencia: Villena menciona a Dante una sola vez (en la “alegoría” del cap. V, p. 40) y lo cita con sentido diferente al de Guido. Muchas veces lo que parece una supresión resulta ser una transposición puesto que Villena manipula los materiales de la fuente según un criterio de *dispositio* bastante libre, tal vez porque el tratamiento de un tema bajo puntos exegéticos diferentes podía incurrir fácilmente en repeticiones.

En general la influencia de la *Fiorita* se concentra y es más marcada al principio de los capítulos, es decir en la parte “epigráfica”, donde se da en ciernes el tema principal y se citan las autoridades más importantes de las que procede la historia. Luego se concentra en las partes que Villena llama «historia nuda», y en las partes que van bajo el apartado «verdad», es decir en las partes propiamente narrativas. La influencia de la *Fiorita* está completamente ausente en las «aplicaciones» que cierran siempre los capítulos de Villena: éstas son las partes «estamentales» como las define Pedro Cátedra<sup>13</sup>, partes que representan la voz política y ética de *Los doce trabajos*.

En conclusión, Villena utiliza la *Fiorita* para componer el primer tratado mitográfico español. Quizá la falta de tradición en ese género le aconsejó escribir una obra más bien narrativa que científica y en lugar de escoger una fuente más erudita, como sería el *De Herculis laboribus* de Coluccio Salutati, escogió una obra más popular y más legible, porque, en fin, a Villena le interesaban los *mythoi* como narración de la cual se pueda fácilmente extraer una moral y una «aplicación» política y práctica.

[2002]

POSTILLA – Questo saggio è stato ristampato in Pedro M. Cátedra y Paolo Cherchi, *Los doce trabajos de Hércules* (Zamora, Antón de Centenera, 1483). Estudios. Santander, Universidad de Cantabria, 2007.

12 Menéndez y Pelayo M., 1894, vol. V: xxxix-xli; debo esta cita a Torres-Alcalà A., 1983: 123.

13 En la introducción a Villena 1994.



## 9.

### ANCORA SUL TITOLO DEL *LIBRO DE LOS GATOS*

Sembra che l'attenzione degli studiosi del *Libro de los gatos* si concentri sul suo strano e misterioso titolo, forse pensando che quella stranezza contenga una chiave di lettura per un contenuto che per altro sembra abbastanza chiaro. Il che ha creato uno squilibrio e quasi un paradosso, perché tanta attenzione ha fatto sì che quel titolo costituisca un problema filologico autonomo a tutto scapito dell'opera, la quale è del tutto degna di studio da parte di chi si occupa della narrativa breve medievale anche perché esce dai normali parametri delle raccolte di *exempla* entro cui sembra inquadarsi. La sua singolarità consiste nel fatto che le favole, quasi tutte di matrice esopica – quindi aventi animali per protagonisti –, vengono non solo moralizzate, bensì lette spesso anche in chiave allegorica. Questi due *sensus*, morale e allegorico, chiamano quasi sempre in causa il mondo ecclesiastico (prelati di alte sfere) o meglio monastico (monaci e frati) ma anche il mondo sociale con le sue disuguaglianze fra i ricchi e i poveri, fra i potenti e gli inermi. La coda delle *expositiones*, che accompagna quasi tutti i sessantasei *enxiemplos* della raccolta, si distingue per l'estensione delle singole interpretazioni e per la varietà delle stesse in quanto, ad una proposta di lettura allegorica o morale, talvolta se ne aggiungono altre in versioni diverse, e forse tale molteplicità dipende dalla tradizione del testo che è andato accumulando. Il tutto rende insolita questa raccolta specialmente in terra iberica, che aveva conosciuto la forma del racconto breve di tradizione araba ed ebraica, e conosceva il valore didattico degli *exempla*, ma non l'aveva mai ribadito con l'insistenza e con le dimensioni che invece riscontriamo nel *Libro de los gatos*: basta paragonare questi aspetti ai distici moraleggianti che chiudono i racconti del *Conde Lucanor*. Un altro aspetto singolare di queste code morali e allegoriche riguarda la materia, così insistentemente satirica nei riguardi

del mondo ecclesiastico e delle ingiustizie sociali<sup>1</sup>. Il tutto si spiega con il fatto che il *Libro de los gatos* sia un volgarizzamento delle *Fabulae* di Odo di Cheriton (m. 1247), un monaco premostratense inglese, il quale scriveva per un'udienza specifica costituita, appunto dai suoi confratelli e dal mondo ecclesiastico in generale. La sola differenza tra le *Fabulae* di Odo e il *Libro de los gatos* è che le prime si chiudono con un'interpretazione morale e allegorica di dimensioni leggermente ridotte rispetto a quelle figuranti nel volgarizzamento spagnolo. In questo sistematico collegamento di racconto/interpretazione morale e allegorica Odo sembra appartenere ad una tradizione inglese dalla quale vengono, sia pure a distanza di qualche secolo, le favole di Walter (Gualtiero) Anglico (fl. 1175 ca.) – che entrarono nel canone degli *auctores octo* col titolo di *Aesopus* – e specialmente la raccolta dei *Gesta Romanorum* (a cavallo fra il XIV e il XV sec.), che non raccoglie più favole ma aneddoti storici e li correda di ampie spiegazioni allegoriche e spesso anche anagogiche. Comunque la robusta presenza della satira ecclesiastica e fratesca non sarà tutta frutto di una fonte così specifica come è quella di Odo, perché in essa avrà avuto il suo peso anche la corrente satirica che specialmente nel tardo Trecento sembra aumentare il volume. Ricordiamo che l'anonimo *Libro de los gatos* fu composto<sup>2</sup> fra il 1350 e il 1400, e quindi si colloca in un ambiente in cui circolano le opere dell'Arcipreste de Hita (*Libro de buen amor*), in un periodo in cui fiorì la poesia "cancioneril", così ricca di componimenti satirici nei riguardi degli ecclesiastici.

Ma per il momento il contenuto del *Libro de los gatos* non ci interessa se non nella misura che può avallare la nostra proposta di interpretare il titolo. Già il primo editore dell'opera, Pascual de Gayangos<sup>3</sup>, trovava stranissimo questo titolo, e misterioso rimase anche per lettori come Amador de los Ríos<sup>4</sup> e Menéndez y Pelayo<sup>5</sup> – il quale non credeva di poterlo giustificare con la presenza di "gatti" in sei o sette racconti. Ma il primo tentativo "scientifico", per così dire, cioè di natura filologica, viene dalla tesi dottorale di George T. Northup<sup>6</sup>, che produsse (1908) un lavoro fondamentale sul *Libro del los gatos*, in cui, come era prevedibile, si occupava anche del titolo. Secondo lui *gatos* sarebbe una lettura erronea di *quentos*, quindi non errore del volgarizzatore bensì del copista del cui lavoro ci rimane l'unico manoscritto che tramanda l'opera e che attualmente si conserva presso la Biblioteca Nacional di Madrid. Northup avanzava la sua proposta con molta cautela, tuttavia confidava nel buon senso che la ispira, e pensava che cercando altre

1 Sulla critica clericale e sociale insiste Bizzarri H. Ó., 1987-1988. Lacarra M. J., 1986, rileva che anche le *Fabulae* di Odo contengono una critica clericale come conseguenza del IV Concilio Laterano del 1215 che mise in luce il malcostume del clero.

2 Per la datazione qui accettata si rimanda a Darbord B., 1981.

3 *Libro de los gatos*, 1860.

4 Amador de los Ríos J., 1861-1865, il nostro *Libro* è presentato nel vol. IV, n. 1863.

5 Menéndez y Pelayo M., 1905: CIII.

6 Northup T. G., 1908. Il problema del titolo viene discusso a p. 491.

soluzioni più cerebrali il problema non sarebbe mai stato risolto in maniera convincente. Tanta onestà unita alla ragionevolezza assicurarono alla proposta di Northup una discreta longevità. Ha avuto soltanto un'effimera concorrenza nella proposta di Louis G. Zelson<sup>7</sup> il quale vede in *gatos* un calco dell'aramaico *agadah* ossia 'racconto' o anche 'raccolta' di varia; e quindi il libro avrebbe un'origine ebraica. Maria Rosa Lida<sup>8</sup> prese una strada del tutto diversa cercando di spiegare la parola *gato* mettendola in relazione con il contenuto dell'opera. A suo parere *gato* è un termine usato ai giorni del *Libro de los gatos* (lo si trova nel *Calila y Dimna* e nel *Conde Lucanor*), e precisamente nell'espressione *gato religioso* col significato di "religioso bigotto"; e ricordava che *gato* significava anche cataro, e del resto il tedesco *Katzer*, "eretico", sembra confermarlo. L'autorevolezza di Maria Rosa Lida appoggiata al riscontro filologico ha conquistato oggi la maggioranza. Eppure non manca chi dubita e dissente. Fra questi è John E. Keller<sup>9</sup>, il quale refuta la vecchia tesi di Northup di *gatos* come corruzione paleografica di *cuentos*, e non è convinto dalla proposta di Maria Rosa Lida perché la diffidenza verso la perfidia dei gatti non è solo iberica ma è universale. A queste tesi egli ne oppone due: accetta la proposta di Hermann Knust<sup>10</sup> avanzata un secolo prima – secondo la quale l'inizio della raccolta spagnola sarebbe andata persa e probabilmente in quei racconti ed eventualmente nel prologo perduto ci sarebbe stata la spiegazione del titolo –, e accetta anche la proposta di Zelson, di vedere nel misterioso *gatos* un calco dall'ebraico *agadah* o anche, aggiunge Keller, dell'arabo *gaṭ'ah*, 'pezzo' e quindi 'pezzo letterario', da cui lo spagnolo *gata*, e quindi *gatos*: dopo tutto, il *Libro de los gatos* è una collezione di "pezzi di letteratura". In questa girandola di proposte Keller avanza anche l'ipotesi che quel *gatos* sia da vedere in rapporto etimologico con il latino *catus* che deriverebbe dal verbo *catar* (col significato di captare), e *catus* sarebbe l'equivalente di "intelligente", "acuto", fatto che conferma con una citazione tratta da Isidoro. Ma sorprendentemente lascia cadere nel nulla questo riscontro, e non tenta in modo alcuno di metterlo in relazione con il libro.

Sulla possibilità che *catus* abbia una qualche rilevanza con il nostro titolo è ultimamente intervenuto con una breve nota Barry Taylor<sup>11</sup> il quale ritiene che esso risalga ad un'abbreviazione che si trova in un ms. della Bayerische Staatsbibliothek (CIm 5337) che dice «Incipit libellus fabularum Aesopi cati» (fol. 25or), un manoscritto che contiene anche le favole di Odo

7 Zelson L. G., 1930.

8 Lida de Malkiel M. R., 1951.

9 Keller J. E., 1953.

10 Knust H., 1865: 1-42 e 119-141; la tesi appena ricordata si trova a p. 130. Il lavoro di Knust fu fondamentale perché identificò la fonte del *Libro de los gatos*. Una rassegna delle numerose teorie riguardanti il titolo si trova in Devoto D., 1984. L'edizione di Darbord B. (*Libro de los gatos*, 1984) riproduce anche il testo latino delle favole di Odo.

11 Taylor B., 1989.

di Cheriton. Quel *cati* sarebbe un'abbreviazione di un c[vis] Atti[ce] e questa abbreviazione avrebbe indotto il volgarizzatore spagnolo in inganno. Quando le ipotesi non hanno alcun freno ...! Né trova consensi l'idea di Hugo Óscar Bizzarri<sup>12</sup> secondo il quale il misterioso titolo sarebbe volutamente ambiguo, come accade, ad esempio, con il "buen amor" di Juan Ruiz: non convince perché nel *Libro de los gatos* non si trova traccia di una qualche ambiguità.

Probabilmente ha ragione Maria Jesus Lacarra<sup>13</sup> quando offre un bilancio di tutte queste ipotesi e prevede che il problema dello strano titolo rimarrà per sempre irrisolto, visto che nessuna delle proposte ha persuaso tutti; e, lasciandolo cadere come un infruttuoso intralcio, la studiosa procede ad esaminare il libro dal punto di vista puramente letterario. Poco importa se i suoi risultati non convinceranno sempre tutti, perché il dissenso nel mondo dell'interpretazione è pressoché normale e quindi previsto, e di solito chi formula un'interpretazione critica è consapevole della sua effimerità. Ciò non accade nel mondo della filologia perché il mondo dell'interpretazione conosce forme di dissenso ben diverse da quelle consentite nel mondo della filologia: in questa i risultati sono o non sono evidenti e univoci; in quella i risultati devono essere persuasivi ma la loro natura non esclude tutti gli altri solo perché diversi; e questo deriva dalla convinzione che nella sfera dell'interpretazione letteraria entri in gioco una componente di soggettività che non è mai sufficiente a delegittimare il ricorso ad essa da parte di altri interpreti.

Accade spesso, però, che anche nel mondo della filologia esistano elementi colorati, e anche a tinte forti, di soggettività. E non tanto nelle famigerate "scelte" fra lezioni adiafore specialmente al momento di chiudere uno stemma genealogico, quanto invece in un tipo di procedimento molto più diffuso e per questo mai teorizzato. Molto spesso nel tentativo di risolvere un problema filologico (una datazione, un'attribuzione, una lezione e simili) si procede per ipotesi, e succede che nel corso del tempo affiorino numerose ipotesi che cercano di imporsi sulle altre, e questo processo può continuare indefinitamente fino a quando non ci si imbatte nella soluzione che vanifichi tutte le altre, che abbia tutte le credenziali della "verità", e che in quanto tale declassi a semplici ipotesi i suggerimenti anteriori sostituendoli definitivamente con la soluzione nuova, accettata da tutti poiché a tutti appare evidente, giusta e irrefutabile. È il caso di cui ci occupiamo: nessuna ipotesi ha persuaso tutti, ma ciò non toglie che sia necessario o utile rinunciare a suggerirne delle nuove, sperando che il silenzio faccia svanire il problema. Semmai è utile continuare a proporre soluzioni che se non sono certe atterranno almeno la nostra insoddisfazione per i risultati di cui disponiamo,

<sup>12</sup> Bizzarri H. Ó., 1988.

<sup>13</sup> Lacarra M. J., 1986: «no se ha hallado todavía, a mi juicio, una explicación convincente, pese a que se hayan escrito numerosas páginas» (p. 2).

e saranno un segno che intendiamo tener viva la ricerca, confidando che tale spinta forzi la verità a rivelarsi. Lo studioso fortunato che raggiungerà per primo un traguardo del genere avrà il vantaggio di trovarsi già fatto tutto quel lavoro di valutare e scartare ipotesi che costituisce il preambolo di molti contributi filologici definitivi; per di più, grazie ad essi, quel fortunato studioso capirà meglio la portata della propria scoperta. Spesso le intuizioni, anche in campo filologico, scaturiscono da ricerche inconcludenti, da ipotesi smesse, da piste percorse e abbandonate. Con questo spirito e con questa consapevolezza di muovermi nella sfera del probabile – quello, appunto, delle ipotesi – vorrei qui proporre altri dati che potrebbero stimolare a risolvere il problema del nostro misterioso titolo; e nel farlo mi attengo alla condizione indispensabile richiesta in casi del genere, cioè che l'ipotesi sia abbastanza ragionevole per evitare il rischio di un immediato rigetto.

Credo che valga la pena seguire la pista aperta da Keller e da lui troppo corrvamente abbandonata tanto che non si capisce perché si sia limitato semplicemente ad indicarla. Keller<sup>14</sup>, si ricorderà, aveva visto in *gato* il risultato di *catus* latino col significato dell'aggettivo "saggio" o "ingegnoso" e non tenta in modo alcuno di mettere questi significati in relazione con il libro che utilizzerebbe tale aggettivo nel titolo. Anche l'ipotesi etimologica viene da lui presentata in modo troppo debole per mancanza di dati, e questo fa sì che la possibilità di una relazione del significato di "ingegnoso" e il nostro titolo rimanga ad un livello di intuizione disarmata, che non dà appiglio ad alcuna discussione. Egli si limita, infatti, a riportare, e con qualche imperfezione, l'*auctoritas* di Isidoro.

Riprendiamo il passo di Isidoro, rilevandolo dalle *Etymologiae*:

Musio appellatus, quod muribus infestus sit. Hunc vulgus catum a captura vocant. Alii dicunt, quod cattat, id est videt. Nam tanto acute cernit, ut fulgore luminis noctis tenebras superet. Unde a Graeco venit catus, id est, ingeniosus, ἀπό τοῦ καίεσθαι<sup>15</sup>.

Non era il caso di scomodare Isidoro – certo autorevolissimo nella cultura medievale – per vedere nell'aggettivo *catus* il significato di "acuto", significato attestato nel latino classico: basterebbe citare Cicerone («sed homo catus numquam terminat nec magnitudinis nec diuturnitatis modum», *Tusc.*, 2, 45) oppure Orazio («voce formasti catus et decorae/ more palestra», *Carm.*, I, 10, 3-4). Comunque il passo isidoriano è importante come punto di partenza per una linea di ricerca fondamentale per il nostro discorso. In quella definizione infatti esistono gli elementi per stabilire un ponte fra l'aggettivo *catus* e il sostantivo *cato*, che non è solo il gatto ma il nome dell'autore ritenuto l'*ingeniosus* per antonomasia. Parliamo ovviamente di Catone, l'autore

<sup>14</sup> Keller J. E., 1953: 443-445.

<sup>15</sup> Isidorus Hispalensis, 1911, XII, 2: 38.

dei *Disticha Catonis* che per secoli furono il *vademecum* degli studenti di grammatica latina e dell'insegnamento "ingegnoso" e spicciolo di morale.

L'uso del nome "Cato" per indicare il suo libro – e per estensione, e in generale, un libro di morale impartita in modo ingegnoso (ad esempio con apologhi o favole) e acuto (detti sentenziosi) – appare già consolidato nel dodicesimo secolo, e probabilmente ha una lunga storia precedente. Il dato emerge nell'*Accessus Catonis*, il secondo degli *accessus* risalenti al dodicesimo secolo e pubblicati da Huygens:

Duos Catones erant Romae, Censorinus Cato et Uticensis Cato. Ideo Censorinus dicitur Cato, qua bonus iudex erat et bene et iuste de omnibus iudicabat; ideo autem Uticensis Cato dicitur quia devicit Uticam, quae est regio in romano imperio. Sed Censorinus Cato cum videret iuvenes et puellas in magno errore versari, scripsit hunc libellum ad filium suum, insinuans et rationem bene vivendi et per eum docens cunctos homines ut iuste et caste vivant. Alii dicunt quod huic libello nomen non ab auctore, sed a materia sit inditum: catus enim sapiens dicitur. Dicitur autem ideo ad filium suum scripsisse, ut eo utiliora collegisse videatur. Materia eius sunt precepta bene et caste vivendi. Intentio eius est representare nobis qua via tendamus ad veram salutem et ut diligenter eam appetamus et omni studio inquiramus, non ad tempus, sed perseveranter, utilitas est hunc librum legentibus ut vitam suam sapienter instituere agnoscant<sup>16</sup>.

Abbiamo riportato il passo per esteso per ricordare che nel Medioevo era nozione comune che fossero esistiti due Catoni, uno l'Uticense e l'altro il Censore; era una nozione diversa da quella che si diffuse a partire dal tardo Cinquecento quando si capì che il libro didattico attribuito a Catone risale ad un periodo posteriore a quello in cui vissero i due Catoni: infatti i *Disticha Catonis* furono composti nel terzo o quarto secolo d. C. da uno sconosciuto Dionysus Cato. Abbiamo citato per esteso anche per far vedere che troviamo i *loci* obbligati dell'*accessus*, – *auctor, materia, intentio* ... – e ciò impone di indicare l'identità dell'autore. Ma con nostra sorpresa vediamo che questo autore e la sua opera prendono il titolo dalla materia, cioè *Cato*, legato a *catus*, è sinonimo di libro di materia morale didattica; e questa sinonimia spiega il titolo del libro, dove *Cato* diventa per antonomasia o per sineddoche il libro didattico che conosciamo, un po' come avviene col più tardo "calepinus" – così denominato da Ambrogio Calepio autore di un celebre *Dictionarium* – che presto sostituì il nome comune di ogni dizionario.

---

<sup>16</sup> *Accessus ad auctores*, 1970: 21.



La stessa nozione appare nell'*accessus* a Catone dovuto a Remigio d'Auxerre<sup>17</sup>:

In exordio uni[us]cuiusque libri septem apud antecessores nostros praelibanda erant: quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando. Quis: requirebatur quis esset et qualiter nomen ei impositum esset, et ideo sciendum est quia huic operi praetulavit nomen Catonis ... (p. 179) Catus graece, latine dicitur ingeniosus vel callidus: inde videtur esse tractum hoc nomen Catonis ab ingenio. (p. 182)

Mancini nota come al *quis* non si risponda direttamente ma solo dopo una sorta di parentesi, e si capisce il perché: il nome del titolo corrisponde a quello stesso dell'autore, per cui *auctor* e *materia* coincidono. Il fatto che la risposta con l'etimologia del nome venga un po' più tardi nel corso della citazione spiega il perché del ritardo.

Considerazioni molto simili, anche "verbatim", si trovano nel *Dialogus super auctores* di Conrad d'Hirsau:

Verum ne morosa sententiarum protractio lectorem tedio conficeret, Cato in hoc opere suo distico processit, binis versibus comprehendens quidquid moribus tenendum persuadere voluit et utile iudicavit. Denique nomen Catonis ab ingenio tractum est, quia catus ingeniosus dicitur<sup>18</sup>.

Il nesso Cato/*ingeniosus* o semplicemente 'saggio' viene consacrato dal grande dizionario di Giovanni Balbi, il *Catholicon*. Qui sotto il lemma "Cato" si legge:

Cato –a – catus dicitur autem cato –tonis quia astutus fuit ad modum illius animalis – unde canonicus – ca – cum dicitur autem et hoc catonista – ste quidem qui sequitur catonem et secta illius. Duo autem catones dicunt fuisse ambo amatores virtutis, Maior Censorinus avunculus minoris philosophorum peritissimus. Minor nepos eius rigidus dictus est uticensis quia se Utice interficit. Vel cato dicitur a catus –ta – tum hinc quosdam<sup>19</sup>.

E sotto il lemma "Cattus" si legge:

<sup>17</sup> Studiato e parzialmente pubblicato da Mancini A., 1902; la nostra citazione è distribuita in due pagine, rispettivamente 179 e 182.

<sup>18</sup> Conrad d'Hirsau, in *Accessus ad auctores*, 1970; il passo da noi riportato si trova alle pp. 83-84.

<sup>19</sup> Balbi G., 1497, fol. M n. r<sup>o</sup>.

Cattus – ti quoddam animal ingeniosum, scilicet murilagus – quod alii dicunt gattus per g scilicet sed corrupte, unde dic. catta –e et dicitur cattus -a catus, quasi cautus per syncopam eo quod fit cautus in muribus capiendis, et scribitur cattus pro animali per geminum t<sup>20</sup>.

All'origine della definizione di Giovanni Balbi c'è quella di Ugucione da Pisa nelle sue *Derivationes*:

Item a mus hic musio –nis, quia muribus infestus sit: hunc vulnus captum a captura vocat; alii dicunt quia captat, idest videt: nam tanto acute cernit ut fulgore luminis noctis tenebras superet; unde a greco venit catus, id est ingeniosus, a kageste, vel catus quasi cautus; hunc vocant gatam corrupte<sup>21</sup>.

Questa definizione si trova sotto il lemma “MUS”, ed essa va combinata con un'altra che si trova sotto la voce “CAVEO”:

Cautus componitur incautus, et comparatur, item cautus sincopatur et dicitur catus, -a, -um, idest cautus inde hic catus quoddam animal ingeniosum, scilicet murilegus, quod alii dicunt gatus per 'g' corrupte, unde hec cata, et hic Cato –onis quia astutum fuit ad modum illius animalis<sup>22</sup>.

I *Disticha Catonis* entrarono a far parte degli *auctores octos* che nel Medioevo costituirono il canone dei testi per l'insegnamento della grammatica latina e addirittura aprono la serie. E all'opera si allude spesso semplicemente come *Cato*, come concedeva l'uso medievale che indicava l'opera con il nome dell'autore (ad esempio *Donatus*) o con l'incipit (ad esempio *Janua* che indicava il *Donatus* il cui incipit era «Janua sum rudibus»).

Il campo semantico si allarga pensando alla forma anteriore alla supposta sincope di *cautus*. Questa voce deriverebbe, secondo quanto abbiamo visto in Ugucione, da *caveo*, e questa etimologia è accettata da Guglielmo Britone

Caveo, caves, cavi, cavere, id est videre, prospicerem causa vitandi aliquid cautelam adhibere. Inde cautus, ta, tum quod potest esse nomen vel participium<sup>23</sup>.

---

20 *Ibidem*.

21 Ugucione da Pisa, 2004: 815, 13-14

22 *Ibidem*: 202, ad vocem CAVEO, n. 2.

23 *Summa Britonis*, 1975: I: 115.

Non è improbabile che una perlustrazione capillare a raggio più vasto apporti dati ulteriori al nostro conciso *dossier*. È possibile che nuovi dati confermino il significato già rilevato, e in tal caso servirebbero almeno a dare consistenza ad una tradizione.

Una tradizione in questo senso sembra confermata dalle testimonianze in lingue volgari, a cominciare dalla Spagna. Qui l'idea di un "Catón" come titolo di un libro di consigli morali doveva essere diffusa. Lo prova l'esempio seguente:

Amigos, yo, el que este libro fiz, oí una vez leer un libro de castigos al que llamavan Caton, que castigava a su fijo et dezia le esta Razon  
Fijo lee muchos libros et muchos dictados  
Mas de quantos leires, no fagas sus mandados. ...<sup>24</sup>

Il testo riportato conferma che il titolo indica insieme l'*auctor* e la *materia* come abbiamo visto nei casi mediolatini. Ma addirittura troviamo che insieme alla forma normale Catón, sopravvive la forma *Cato*, un vero latinismo col duplice significato di autore e di opera. A riprova ricordiamo i versi del Marqués de Santillana ricavati dalla sua *Comedieta de Ponza*:

A ésta consiguen las siete donzellas  
que suso he tocado en otro logar,  
e le van en torno bien commo centellas  
que salen de flama o ríos de mar:  
las tres son aquellas que fazen logar  
en el parayso al ánima digna,  
e las quatro aquéllas a quien la doctrina  
de Cato nos manda por siempre observar<sup>25</sup>.

E dello stesso Marqués de Santillana riportiamo un passo dai *Proverbios*:

E por çierto, de los tiempos aun non cuydo yo que sea el peor  
dependido aquel en que se buscan o inquieten las vidas e muer-  
tes de los virtuosos varones, assí commo de los Catos, de los  
Scipiones; e de los xristianos, los godos, e los doze Pares; de los  
ebreos, los machabeos.<sup>26</sup>

La citazione è interessante anche per la forma plurale *Catos*.

---

<sup>24</sup> Dal *Libro de la tres creencias*, pubblicato da Menéndez Pidal R., 1966: II: 438. Il testo è del sec. XIV, quindi coevo del *Libro de los gatos*. Qui non c'è dubbio che si tratti dei *Disticha Catonis* perché la citazione ne traduce un distico.

<sup>25</sup> Marqués de Santillana, 1998:178; i versi riportati sono dalla str. 39, vv. 305-312.

<sup>26</sup> Ivi, p. 218.

Il termine *Cato* col significato indicato non è esclusivo dello spagnolo. Esiste anche in italiano, come attesta una menzione nell'esordio del *Ritmo Laurenziano* del dodicesimo secolo:

Salva lo vescovo senato, lo mellior c'unque sia na[to],  
..... ora fue sagrato tutt'allumma 'l cercato.  
Né Fisolaco né Cato non fue sì ringratiato (vv.1-3)<sup>27</sup>,

dove *Fisolaco* è sicuramente un titolo che sta per l'autore, e lo stesso sarà di *Cato*.

Esiste in provenzale, come risulta da un verso di Guiraut de Borneil della canzone «Un sonet fatz malvatz et bo»:

Detorn me vai e deviro  
Foldatz, que mais sai de Cato<sup>28</sup>.

Nella *tenzo* fra Pui del Puei e N'Aymericis si legge:

N'Amerycs, ab un tal doctor  
Conosc que vos est encontraz  
Don ha tot lo drech seres sobratz,  
E qe acses lo sen de Cato<sup>29</sup>.

E perfino Chaucer nei *Canterbury Tales*, precisamente i versi nel *The Nun's Priest Tale*:

But nathleese, as touchyng daun Catoun,  
That hath of wysdom swich a greet renoun,  
Though that he bad no dremes for to drede,  
By God, men may in olde bookes rede  
Of many a man moore of auctorite  
That evere Caton was, so moot I thee  
That al the revers seyn of this sentence ...<sup>30</sup>

---

27 *Poeti del Duecento*, 1960, I: 5.

28 Giraut de Borneil, 1989, 54: 19-20. Il commento della Sharman, a p. 172 dice: "*Cato*: Marcus Porcius Cato (234-149 BC) Roman statesman, orator and first Latin prose writer of importance. His works were widely read in the medieval schools; see Schrötter, *Ovid und the Troubadours* (Halle, 1908), pp. 11-12". Ma mi sembra indubbio che Guiraut de Borneil pensi esclusivamente all'autore dei *Disticha Catonis*, perché, anche se ignorava che i *Disticha* fossero opera di epoca imperiale, di Catone il Censore non conosceva certamente il *De agri cultura* o il titolo di altre opere che a lui si attribuiscono.

29 Bartsch K. F., 1856: 134-135, vv. 9-12. Per altre citazioni in provenzale si rimanda al repertorio di Chambers F., 1971: 96, *ad vocem* "Cato, Caton".

30 Chaucer G., 1933: 239-240.

[vv. 2971-2977. «Ma ciononostante, benché Catone, che ebbe tale rinomanza per la sua sapienza, consigliasse di non aver paura dei sogni, per Dio, uno può aver letto libri di maggior autorità di quella che ebbe Catone, i quali dicono esattamente l'opposto di ciò che Catone pensa»].

Condensando tutti i prelievi riportati, potremmo avanzare l'ipotesi che anche nello strano titolo *Libro de los gatos*, sia da vedere un altro campione in volgare del *catus* latino inteso come “il saggio” per antonomasia. Come si sia arrivati a quel plurale non è facile da spiegare, specialmente se pensiamo che una consapevole relazione di *catus* con Cato avrebbe portato più probabilmente a un *Catones* e poi a *gatones*; ma abbiamo visto almeno un caso in cui abbiamo la forma *Catos*. Quello che sembra certo è che *cato* fosse ormai un sostantivo corrente col significato di saggio, e che l'autore del *Libro de los gatos* l'abbia usato in questa accezione per esibire un cultismo, rendendolo senza difficoltà al plurale con *catos*, poi facilmente corrotto da qualche copista in *gatos*. La proposta sembra più credibile se pensiamo ad un *Libro de los catos* inteso come una variante di un *Libro de los sabios*, titolo per niente estraneo alla tradizione della letteratura didattica e sapienziale romanza medievale: di insolito aveva solo un cultismo, e chi lo ha volgarizzato in modo banale l'ha reso più incomprensibile di quanto non sarebbe stato nella versione colta. Se la nostra ipotesi coglie nel giusto, essa può aiutarci a capire meglio il senso del libro la cui “sapienza” non sarà relativa soltanto ai racconti, ma si estenderà, e forse in maniera determinante, alle moralizzazioni e alle allegorizzazioni che accompagnano ogni racconto e che contengono la vera natura sapienziale del libro.

Ci auguriamo che questa nostra ipotesi induca altri studiosi a raccogliere altri documenti che con il loro peso servirebbero a trasformare un'ipotesi in certezza.

[2011]



## IO.

### IL TOSTADO E LE *GENEALOGIE DEORUM GENTILIUM*

Un modo, sia pur indiretto, di celebrare la pubblicazione delle *Genealogie deorum gentilium* curata da Vittorio Zaccaria<sup>1</sup> – pubblicazione che corona la grande impresa editoriale, *Tutte le opere di Boccaccio*, diretta da Vittore Branca per «I Classici Mondadori» – è quello di aggiungere una tessera alla storia della fortuna di cui l'opera godette, tessera di notevole importanza in quanto riguarda un personaggio di grande spicco, esegeta e teologo operante nella Spagna del primo Quattrocento. E a riproporne il nome è l'edizione, anch'essa recentissima, di una sua opera intitolata *Sobre los dioses de los gentiles*<sup>2</sup> nella quale l'influenza di Boccaccio è per la prima volta puntualmente documentata.

L'esegeta e teologo di cui si parla è Alfonso Fernández de Madrigal meglio noto come El Tostado. Questi nacque in provincia di Avila attorno al 1411, studiò a Salamanca, e fu designato come delegato per il Concilio di Basilea, ma non poté parteciparvi perché fu obbligato a recarsi a Siena per difendersi davanti a Eugenio IV contro le accuse di eresia suscitate da alcune sue proposizioni teologiche. Al ritorno dall'Italia si rinchiuso in un monastero certosino dove prese l'abito e da dove uscì come consigliere del re Juan II di Castiglia (1444), il quale ottenne che Eugenio IV nominasse il sapientissimo Tostado vescovo di Avila (1445). El Tostado morì nel 1455.

La sua fama di dotto è ampiamente documentata, e la ricchezza e varietà della sua produzione la giustifica appieno. Purtroppo tanta nomea non ha il corrispettivo in una letteratura critica o nella cura moderna dei suoi scritti, per cui sono scarsi gli studi sulle sue opere che, per giunta, si devono consultare quasi tutte in edizioni antiche, spesso difficilmente reperibili. Pertanto la recente pubblicazione del trattato *Sobre los dioses de los gentiles* – auspicata già vent'anni prima da José Fernández Arenas che

---

1 Boccaccio G., 1988.

2 Vedi: Tostado, 1995.

considerava l'autore come il “primer mitógrafo español del Renacimiento”<sup>3</sup> – costituisce un evento degno di segnalazione, tanto più che del trattato non esiste neppure una menzione nei lavori classici sull'argomento, da quello di O. Gruppe (*Geschichte der klassischen Mythologie und Religionsgeschichte während des Mittelalters im Abendland und während der Neuzeit*, supplemento al *Lexicon* del Roscher), a quelli di J. Seznec (*La survivance des dieux antiques*), o di Don Cameron Allen (*Misteriously meant*) e degli stessi spagnoli, come J. M. de Cossío (*Fábulas mitológicas en España*), per non citarne che alcuni.

Il titolo completo del trattato è *Libro de las diez questiones vulgares propuestas al Tostado e las respuesta e determinación dellas sobre los dioses de los gentiles e las edades e virtudes*, ma i curatori accettano il titolo vulgato *Sobre los dioses gentiles* che sopprime l'aspetto “cuestión” invero tutt'altro che trascurabile; comunque, il problema sarebbe minimo se i curatori non intervenissero in modo ancor più sostanziale sopprimendone due capitoli, il sesto e il settimo, dedicati rispettivamente alle età della vita umana e all'ordine delle virtù teologali e cardinali, cioè due capitoli sufficienti a provare che il Tostado non avesse concepito il suo lavoro come un vero trattato di mitografia come i curatori vorrebbero farlo apparire; e che non lo sia si può dedurre anche dal numero limitato delle divinità prese in esame. Semmai il motivo ricorrente della distinzione fra poesia e filologia fa pensare che si tratti di un'opera mitografica *sui generis*, e forse proprio per questo ancor più interessante di quanto non lo sarebbe una sistematica raccolta dei miti antichi.

La cura del trattato non manca di aspetti pregevoli. Dopo una rapida «aproximación biográfica al Tostado» e una rassegna delle «sus obras», i curatori tracciano una breve storia della mitografia dall'antichità fino al Medioevo: un profilo succinto, ben informato (anche bibliograficamente: pregevole il recupero di un saggio di Benedetto Croce «Gli dei antichi nella tradizione mitologica del Medio Evo e del Rinascimento», in *Varietà di storia letteraria e civile*, serie II, Bari, Laterza, 1949, pp. 50-65, sfuggito a chi recentemente si è occupato di testi come quello del Cartari) e lucido nell'esposizione delle principali linee su cui procede la mitografia degli dei antichi (evemeristica, allegorica, catasterica o “astralismo”), linee tutte presenti nel trattato del Tostado. Prima di passare alla scoperta principale di quest'edizione, i curatori ricostruiscono per sommi capi la storia della fortuna delle *Genealogie deorum* di Boccaccio in Spagna. Quindi, dopo aver ricordato alcuni critici che accennano vagamente a un'influenza di Boccaccio sul trattato, concludono: «Ahora bien, ninguno de los autores señalados se ha percatado que detrás de las numerosísimas citas de las que se hace gala el Tostado se esconde una fuente básica y fundamental hasta el momento ignorada, la *Genealogia deorum* de Boccaccio, y ello no por via de imitación o

---

3 Fernández Arenas J., 1970. La citazione è a p. 342 sg. Si noti che tale affermazione è basata su *Sobre los dioses*, che, come vedremo, non è certamente né la prima né la più importante opera mitografica del Tostado.



de lectura atenta, sino de traducción casi literal». (p. 47) E in effetti i riscontri che seguono, su due colonne, non lasciano dubbio sul fatto che Boccaccio venga ripreso e tradotto alla lettera; e se si scorre il commento, se ne trova una continua conferma nei numerosi riscontri con l'opera boccacciana.

Il testo mi sembra curato bene<sup>4</sup>, e il commento documenta in modo preciso il debito verso le *Genealogie*, superando così le affermazioni generiche e vaghe fatte precedentemente da chi aveva toccato il tema (per esempio Arturo Farinelli); e per questo i curatori vanno ricordati e lodati. I quali, come spesso accade in casi simili, rimangono folgorati dalla loro propria scoperta, e, avendo trovato un filone di ricerca, lo perseguono senza preoccuparsi di altri aspetti: senza badare, per esempio, ad altre fonti (eccetto a chiarire entro il testo stesso e tra parentesi quadre i rimandi a fonti specifiche: Isidoro, Ovidio, ecc.) o senza valutare in che misura e con che strategia venga usata la fonte boccacciana. Detto in altre parole, la scoperta – per altro facile e prevedibile – avrebbe dovuto creare uno stimolo a procedere oltre, a muoversi in un campo intertestuale più aperto, più articolato onde valorizzare meglio la presenza di una fonte così importante.

Uno dei libri che avrei tenuto presente è il *Comento o exposición sobre Eusebio* dello stesso Tostado, perché raccoglie e analizza un numero di miti così alto da consentire di parlare dell'opera come di un'enciclopedia mitografica<sup>5</sup>, e da far nascere la domanda perché mai il Tostado, dopo aver scritto un lavoro tanto ponderoso sui miti antichi abbia voluto ritornare sull'argomento con un trattatello di dimensioni infinitamente più ridotte. Per avere un'idea della vastità dell'opera si pensi che è divisa in cinque parti, oltre ad un prologo di ben 72 capitoli distribuiti in 106 carte in folio; la prima parte contiene 201 capitoli, la seconda 463, la terza 399, la quarta 475, la quinta 554<sup>6</sup>. Se si considera che la rassegna dei miti comincia fin dal prologo<sup>7</sup> (già nel cap. xliii «Del rey Cicrope et de como fue puesto el nombre de Athenas, et declaración de la fabula del Ovidio segun la contienda de los dioses»), e si fa più sistematica a partire dalla parte terza fino ad occupare esclusivamente la parte quinta, si avrà un'idea della ricchezza mitografica contenuta in questi cinque grossi volumi in folio. Se ci si stupisce che la letteratura moderna abbia ignorato il libricino *Sobre los dioses de los gentiles*, cosa non dovremmo dire per la dimenticanza del ponderosissimo *Comento*!

Ora, considerando che le “dieci questioni” del nostro trattato riguardano 1) Apollo, 2) Nettuno, 3) Giunone, 4) Narciso, 5) Venere, 8) Diana, 9)

4 Tuttavia apporrei qualche correzione, come ad esempio a p. 97 sostituirei *De nuptiis Mercuri et Philologie* con *De nuptiis Mercurii et Philologie*, anche se forse il testo base offre la lezione trascritta.

5 Per avere un'idea della ricchezza di quest'opera si pensi che vi si trovano anche tre capitoli sul Veglio di Creta del canto XIV dell'*Inferno* dantesco (parte V, capitoli CXVIII-CXXI) in relazione al fiume Acheronte (si veda il prossimo capitolo del prossimo volume).

6 Ricavo questi dati da Tostado, 1506-1507.

7 Sui miti contenuti nel *Comento* dà qualche ragguaglio Keightley R. G., 1977, l'unico lavoro attendibile sul *Comento*, e l'unico a sottolineare la ricchezza mitografica dell'opera.

Minerva, e 10) Cupido, sarebbe stato opportuno – naturale, direi – vedere se esista qualche rapporto fra i due testi. Infatti, a parte il caso di Narciso, i temi delle «cuestiones» son trattati per esteso nella quarta e quinta parte del *Comento a Eusebio*. Se mettiamo a confronto alcuni di questi testi vediamo che procedono in modo parallelo, anzi in molti punti con corrispondenze letterali precise. Preleviamo, ad esempio, dall'edizione in esame un brano dalla nona questione su Minerva, in cui si esaminano i nomi della dea:

La segunda parte de la nona cuestión era cuántos nombres tenía Minerva. Diremos que tiene muchos, llámase Minerva, Tritonia, Palas, Athena, Flava, Virago: éstos son los nombres que entre los autores e poetas le fallamos ser atribuidos.

El primero es Minerva: éste es nombre latino fingido para significar sabiduría e ingenio, e conviene a esta deesa en quanto dizen que ella falló diversas artes; e dízese Minerva quasi manus vel munus variarum artium, que quiere dezir «mano o don de diversas artes». Ansí lo dize Ysidoro, libro octavo *Ethimologiarum* capítulo De diis gentium [11, 71]: Minerva apud grecos Athena dicitur, id est femina; apud latinus autem Minervam vocatam quasi dea et munus artium variarum. Quiere dezir: «Minerva entre los griegos llamada Athena que significa fembra; entre los latinus es llamada Minerva, que quiere dezir deesa e don de diversas artes». E conviene en estas ambas derivaciones que se llame mano de diversas artes e don de diversas artes: la una le conviene en quanto falladora, aunque fuesse muger; la otra le conviene sólo en quanto deesa, en quanto ella falló diversos ingenios e artes. Agora fuesse deesa según los gentiles, agora fuesse entre ellos tenida por muger mortal, se llama mano de diversas artes, porque por sus manos falló muchas artes según luego diremos.

E llamósse mano porque las artes que ella falló no eran artes speculativas o racionales, mas operativas o factivas; artes speculativas son gramática, lógica, geometría, astrología: todas las siete artes que llamamos liberales, ca éstas no tienen alguna obra que corporalmente se faga, mas consisten en el acto del entendimiento e por eso son especulativas; artes factivas o operativas son las mecánicas o manuales, ansí como las edificativa, fabricativas, navegativas e todas las otras. Minerva no falló artes algunas especulativas, mas sólo artes factivas, assí como texer, coser, plantar e otras tales, las quales todas por mano se exercitan; pues devió ser llamada mano de diversas artes e no entendimiento de diversas artes.

La otra derivación, que es don de diversas artes, le conviene en quanto ella es deessa, es a saber que da o que dona a los hombres diversas artes. Era ésta la manera entre los gentiles: ellos creyeron a Minerva falladora de diversas artes e deessa. En quanto deessa, e creían que podía ella dar a quien quisiesse conocimiento e sotileza de las artes, e por esto todos los artifices manuales, que en sus artificios querían aver perfección e grande sotileza, oravan a la deessa Minerva e ofrescíanle sacrificios o dones e de ella entendían que rescibían cumplimento de lo que querían. E porque esto era quanto a todos los artifices, fue dicha Minerva don de diversos artificios; de esto escribe Ovidio, libro *Fastorum* [III, 809 ss.], e Ysidoro, libro XIX *Ethimologiarum*, capítulo *De inventione lanificii* [20, 1-2]. Empero podíase aún llamar don de diversas artes en quanto muger mortal e falladora, ca, en quanto las falló, las donó a los hombres, e enseñandolas para que las pudiesen tener, como primero esto no pudiesen no seyendo falladas. Mas la primera razón de esta derivación es más conveniente, porque cierto es que los gentiles a Minerva suplicavan por los ingenios e de ella pensavan que los rescibían quando los avían. E no sólo aquellos que oravan pensavan de Minerva esto rescebir, más aún si algo tuviesse ingenio grande cerca de alguna arte, aunque no oviesse suplicado por él a Minerva, dezían que gelo dava Minerva.

Es de considerar que aunque este nombre Minerva convenga a todas las quatro suso nombradas e a todas las otras que Tulio nombra Minervas, libro *De natura deorum* [III, 23, 59], porque todas ellas alguna novedad de ingenio al mundo traxiessen o siquier aquellas tierras, en las quales fuessen conocidas, ca en otra manera no les dieron esse nombre significante artes e ingenio. Empero conviene mayormente este nombre a la primera Minerva, e esto es por dos razones: la primera por quanto ésta falló más ingenios que las otras, según parece de las cosas que los autores de ella afirman, e ansí meresció mejor el nombre; lo segundo porque ella falló primero las artes que otras Minervas, e puesto que las otras fallasen después muchas artes, por quanto ella fue comienzo a las otras, de esto fallar cuéntase el su ingenio por mayor e ansí este nombre más desvió a ella que a las otras convenir.

El segundo nombre es Tritonia, el qual tiene dos derivaciones: llámase Tritonia quasi terrens tonando o Tritón, de un lago nombrado Tritón.

La primera derivación conviene a Minerva la tercera, que fue falladora de las guerras, porque en las guerras ha grande estruen-

do e espantos, e muchos de los estruendos de la guerra se fazen por la sola arteria de guerra; e los que son sabios de la guerra no temen aquello, porque no ha ahí alguna causa de temor, e los no sabios de esto temen: esto es lo que Aristóteles dize, libro III *Ethico*. *Multa sunt inania belli*. Quiere dezir: «Muchas cosas son vanas en la guerra». Llamólas vanas porque aunque a los no experimentados causan temor, no tienen en sí verdadera causa de temor, e por éste puso ende Aristóteles que avía una especie de fortitudo que llaman fortitudo militaris, la qual es por sola experiencia según la qual los experimentados aprenden a no temer algunas cosas e a tener confianza en los tales casos, la qual no ternían salvo por aquella experiencia, mas quanto a los verdaderos temores no son éstos más confiantes o esforçados que los otros no sabios, mas por el contrario más fuyen, según ende dize Aristóteles; e por quanto Minerva enseñó las guerras, ella enseñó a fazer estruendos e a no temerlos.

La otra derivación conviene a la primera Minerva, la qual fue fallada cerca del lago llamado Tritón en África. De este nombre Tritón fue llamada Tritonia: esta derivación es mejor que la precedente por quanto concuerda más al nombre. Otrossí conviene más a la autoridad de los autores, ca todos afirman aver seido fallada cerca del lago Tritón de África: así lo afirma Pomponio Mella en su *Cosmographia* [I, 7, 36] e Augustino, libro XVIII *De civitate dei*, capítulo VIII [XVIII, 8], e Eusebio, libro *Cronicorum* [30, 20-26]. E así como fue fallada cerca del lago, así fue nombrada Tritonia de él, esto dize Augustino: *Temporibus Oigii Minerva ad lacum que Tritonis dicitur virginale apparuisse fertur etate unde et Tritonia appellata est*. Quiere dezir: «En el tiempo del rey Ogige, cerca del lago nombrado Tritón, dizen que apareció Minerva en hábito virginal, de lo qual fue llamada Tritonia». Este fallamiento fue en el tiempo del rey Foroneo, de los argivos segundo rey, ca Eusebio, libro *Cronicorum*, pone esto de Minerva fallada cerca del año duodécimo del reino de Foroneo, lo qual cae sobre el año tres mil e quatrocientos e seis de los años del mundo, según cuenta Eusebio, e así desde aquel año fasta al nascimiento de Christo son mil e setecientos e noventa e dos años, e añadiendo mil e quatrocientos e cinquenta e tres que passaron desde Christo nascido fasta agora, son tres mil e dozientos e quarenta e cinco años que en el mundo pareció aquella que fue llamada la primera Minerva.

El tercero nombre es Palas ....<sup>8</sup>

---

8 Tostado, 1995, pp. 217-222.

In questo lungo brano il solo passo boccacciano addotto come fonte riguarda la sezione relativa al nome di Tritonia:

Triton autem dicta est a loco seu a lacu quem penes primo comparuit, qui Triton in Africa computatus est. Fictionibus igitur sic expositis ad hystoriam veniendum est et sciendum Minervam fuisse virginem quamdam [...] ut Eusebius ait, regnante Argivis Phoroneo, primo apud Tritonam paludem seu lacum Africe comparuit [...] Dicit autem Pomponius Mela in Cosmografia, quod incolae arbitrabantur eam ibidem genitam et fabule fidem faciunt [...] De hac enim dicit Augustinus in libro De civitate dei, quod, Ogigio in Actica regnante, eam in virginali etate paruisse apud lacum Tritonis ...<sup>9</sup>

Ma da dove viene il resto? Vediamo ora il brano corrispondente dedicato ai nomi di Minerva nel *Comento*:

El primero nombre es Minerua. Este nombre conuiene a todas las ansi nombradas en quanto fueron mugeres et entre los gentiles fueron auidas por deesas et conuiene otrosi ala sabiduria. Donde es de pensar que este nombre Minerua no era nombre proprio et natural, puesto a alguna persona desde su nascimiento mas despues segun alguna propiedad en ella fallada por honrra gelo ponian. Ansí como fue de este nombre Mercurio et de este nombre Jupiter los quales no fueron de algunos varones al comienço, mas despues fueron dados a algunos por mucho los honrrar porque ellos son vocablos que ensi traen significado de grande excelencia. Esto es de este nombre de Minerua ca segun la interpretacion latina quiere dezir Minerua Manus arcium variarum que quiere dezir mano de diuersas artes o artificios. Et por quanto el saber et viueza de ingenio es donde salen todos los artificios al saber llaman propriamente Minerua. En esta manera fue este vocablo dado a diuersas mugeres entre los gentiles alas quales otrosi fue dado que fuessen tenidas por deesas porque ellas fallaron algunos artificios o cosas nueuas que fasta su tiempo no fueran falladas et ansi ellas son mano de artificios diuersos et con razon son llamadas Mineruas. Lo qual aun con mas razon conuiene a la primera que a las otras empero aun fasta aqui no fablamos de Minerua saluo en quanto significa el saber. El segundo nombre es Tritonia el qual conuiene propriamente a la primera Minerua et no a otra alguna porque se llama Tri-

---

<sup>9</sup> *De Genealogia deorum*, II, 3, 73, 27 sgg. I curatori (p. 221, n. 8) ricavano dal testo dell'edizione V. Romano (Bari, Laterza, 1951).

tonia de Triton un lago cerca del qual fue fallada esta Minerua ansi da la razon de este nombre Ysidoro l. VIII ethmologiarum. Hae Minerua Tritonia dicitur. Triton enim Affrice piclus est circa quem fertur virginali apparuisse etate propter quod Tritonia nuncupata est. Quiere dezir Minerua fue llamada Tritonia por que Triton es un lago en Affrica cerca del qual afirman auer aparecido esta Minerua en edad de moza o virgen por lo qual Tritonia fue llamada. Otros dicen que este nombre se conuiene a la otra Minerua que fallo las guerras et es princesa de ellas et dizese Tritonia quasi terrendo tonans o terrene tonando quiere dezir que espanta a los hombres con grande estruendos de los mouimientos turbados sin otra cosa aun son terribles empero no es este el verdadero seso mas propriamente se llama Tritonia de Triton segun dixo Ysidoro et afirma Agustino lib. XVIII de ciui. dei.

El tercero nombre es Palas [...]<sup>10</sup>

Il raffronto porta a concludere che il materiale presentato in *Sobre los dioses gentiles* sia una *amplificatio* di quello contenuto nel *Comento a Eusebio*, materiale che non ha riscontro nelle *Genealogie*. E che si tratti di un'*amplificatio* anziché di un *compendium* vien confermato anche da quel che sappiamo sulla cronologia delle due opere: *Sobre los dioses* fu composta negli anni 1452-1453, cioè poco prima della morte del Tostado, mentre il *Comento a Eusebio* è un'opera rimasta incompiuta e alla quale l'autore lavorò fra il 1550 e il 1551, e precedentemente ne aveva intrapreso una stesura in latino che rimase incompleta ed è ancora inedita. Quanto è esteso il travaso fra le due opere, cioè quanto materiale del *Comento* fu utilizzato nel trattato sugli dei? Con un po' di pazienza si potrebbe fare una rassegna puntuale e rispondere con precisione: nel frattempo l'ipotesi è che i prelievi siano moltissimi, senz'altro superiori, per estensione e frequenza, ai prelievi dall'opera boccacciana. Per il momento quel che si deduce con certezza dal commento moderno è che il ricorso alle *Genealogie* sia frequente ma non sempre uguale in intensità: per esempio nei capitoli dedicati a Narciso e a Cupido i riscontri sono saltuari, minimi e generici.

Ciò non diminuisce affatto l'importanza dei prestiti da Boccaccio, ma li problematizza in modo diverso. Prima di tutto: il Tostado utilizzò le *Genealogie* nel Comento? Se si risponde negativamente, si può concludere che il Tostado conobbe l'opera boccacciana solo poco prima di affrontare le sue "cuestiones", o che solo tardi capì di che tesoro poteva disporre? E se si risponde positivamente, in che misura ne fece uso? Utilizzò la versione castigliana o l'originale latino di Boccaccio?

<sup>10</sup> Tostado, 1506-1507, Parte IV, cap. 34, fol. XVIIv. L'unico intervento in questa citazione e nelle seguenti, è la sostituzione della minuscola iniziale dei nomi propri con la maiuscola.

Alla prima domanda credo che si possa rispondere positivamente anche se solo in modo parziale. Prendiamo la seguente storia, riportando prima il testo boccacciano e a continuazione quello del Tostado<sup>11</sup>:

Pritus seu Pretus, ut Lactantio placet et Servio, filius fuit Abantis Argivorum regis. Huic, ut fere omnes asserunt, coniunx fuit Stenoboe, Homerus autem dicit Athiope, ex qua tres sustulit filias, que iam adulte, eo quod formosissime essent elate, templum Iunonis intrantes, se pretulere Iunoni; quam ob rem turbata Iuno, illis furorem immisit talem, ut vaccas arbitrarentur, et aratra timentes silvas optarent, ut ait Virgilius: «Pretides implerunt falsis mugitibus agros». Ovidius aliam refert insanie causam, dicens has in Cea insula se vaccas creditas, eo quod furto facto ex armentis Herculis prestitissent consensum. Sed quacunque causa factum sit, egre tulit infortunium Pretus, proposuitque regni partem, et quam ex eis mallet in coniugem, ei qui illas in pristinam mentem revocasset. Cuius premii cupiditate tractus, Melampus Amythaonis filius curandas assumpsit, et, ut ait Vitruvius in libro Architecture, eas apud Clitorim Arcadie civitatem duxisse; ibidem enim spelunca est ex qua profluit aqua, ex qua si quis biberit fit abstemius et ob id apud eam in lapide epygrama grecis carminibus scriptum est, testificans aquam non esse ydoneam ad lavandum, et vitibus inimicam. Ibi autem, peractis sacris, eas purgavit et pristinae restituit menti, et sic regni partem et coniugium unius consecutus est. Pretus autem, secundum Eusebium, annis xvii regnavit, eique successit Acrisius frater.

Huius ego filias, si medelam Melampodis intueor, vino fuisse ultra quam deceat mulieres avidas arbitrator et, potate, non numquam se patri regi preferre ausas; quam ob rem Iunonis iram, id est regnantis patris, meruere, et castigate in partem alteram, instigante vino, muliebriter in furiam verse, se vaccas, id est servas et iugo subditas clamitabant. Quod cum forsitan sepius contigisset, vexatus infortunio Pretus eas tradidit Melampodi curandas; qui cum eas aqua predicta potasset, hostes vini fecit et furor abiit consuetus. (Boccaccio 1988, 30: 232 e 234)

---

11 Il riscontro che segue è la prima documentazione di un prelievo diretto. Keightley R. G., 1977 alla nota 21 annunciava «an edition of the part of the Latin commentary dealing with Hercules in the introduction to which I examine in detail el Tostado's treatment of an extended passage of Boccaccio's *Genealogie*» (230). Non mi risulta che questo lavoro, che tra l'altro si occupa della redazione latina del *Comento*, sia mai stato pubblicato. Keightley R. G., 1986 è tornato sul tema, con un contributo nel quale la presenza del *De genealogia* è studiata solo saltuariamente.

## El Tostado lo segue molto da vicino:

Capitulo cxxv. Del rey Prito et delas tres sus fijas que en vacas se tornaron.

[ ... ] Este Prito segun afirma Lactancio et Seruio fue fijo de Abante rey delos Argiuos et sucedio en el reyno et su madre fue llamada Stenoboe et ansi lo afirman los autores aunque Omero le pone otro nombre llamandola Antiope. De esta ouo Prito tres fijas la cuales eran muy fermosas et viniendo a edad crescida ensoberueciendo con la fermosura entraron en el templo dela deesa Juno et osaron ygualarse con ella. Juno de esto muy enojada embio enfermedad de locura en todas tres hermanas con la qual tanto saliendo de sentido creyan que eran vacas et por tales se tenian et no por donzellas porende auiedo miedo de yugo et arado fuyan delos lugares delos hombres acogendose alas montañas segun afirma Virgilio en la Eneydas. Ouidio esso mismo afirma estas donzellas auer seydo locas et segun su errado pensamiento en vacas tornadas mas pone otra auer seydo la causa segun se toca en el lib. vii de metha. Qualquier causa que auiesse seydo de esta locura o enloquecimiento es ansi que Prito rey su padre viendo la enfermedad de sus fijas prometio que qualquier que las sanasse ouiesse qualquier de ellas por muger con cierta parte de su reyno, Entonces Melampo fijo d'Anutaon con desseo del alto galardon tomo la cura delas donzellas. La manera dela cura fue que Melampo las leuo a una cibdad de Archadia llamada Clitorio onde esta una cueua dela que nasce agua contraria al vino et ende fizo ciertas cerimonias de purgaciones segun afirma Victruvio en el libro del arte architetonica por quales sano alas donzellas como primero fueran et ouo vna de ellas por muger et cierta parte del reyno delos Argiuos. Esto toca Ouidio libro xv. methamorphosis. Dando la causa porque la fuente de Clitorio d'Archadia faze aborrescer el vino diziendo que Melampo fijo de Aminta curo a las donzellas fijas de Prito dela locura con yeruas et con palabras de encantamentos: et las fezes de esta purgacion del mal que aquellas donzellas tenian: echo en aquella fuente delo qual se causo mal sabor enel agua dela fuente et aborrescimiento de vino: en las cosas suso puestas desta curacion afirma Lactancio sobre la Thebayde d'Estacio.

Capitulo cxxvi. Declaracion dela fabula delas tres fijas del rey Prito en vacas tornadas.

Cerca delo suso dicho es de afirmar algunas cosas ser fingidas: otras ser ystoria. ca lo que afirma Ouidio dela causa dela virtud dela fuente de Clitorio cierto es ser poetica narracion como aquella



fuelle no haya tomado aquella virtud de nueuo por algun accidente mas siempre la touo siendo ella natural. Es la verdad que Prito touo tres fijas como diximos: las quales fueron fermosas: empero eran mal enseñadas o mal inclinadas: et dandoles ellas al vino mas delo que cumplia embriagauanse algunas vezes: et entonces ellas salidas de buen sentido dezian algunas palabras injuriosas al padre ygualandose conel. Entonces el padre enojado castigaualas agriamente et ellas conel dolor del castigo et conel vino el qual aun no dexauan llamandose siruas et maluenturadas querianse enforçar. El padre doliendose del tan grande mal diolas a Melampo que las curasse et el seyendo sabio en las yeruas et otras naturalezas conociendo la virtud dela fuente de Clitorio leuolas alla et dandoles a beuer del agua de aquella fuente fizoles aborrescer el vino. E segun esto se aplica la fabula en quanto dizen que estas fueron fermosas et soberuias es verdad. Empero quando dizen que se ygualaron con Juno entiendese que injuriauan al rey su padre ygualandose con el en palabras: el qual se entiende por Juno la qual es señora delos reynos. Lo que dizen que esto fazian con soberuia: la qual nascia dela fermosura assaz se puede ansi entender empero la causa principal era por quanto eran mal tempradas en el vino. Lo que dizen que ellas se tornaron locas por la fuerza de Juno: es encobrimiento dela fabula: ca la su locura era por el vino et primero eran enloquecidas que se ygualassen conel rey entendido por Juno: empero la fabula non conuiene en otra manera contar por que no seria creyble. Ca seyendo ellas primero de buen seso no se podia entender como se tornassen locas ssaluo por la voluntad delos dioses: entre los quales Juno es la mas poderosa de todas las deesas. Quando dizen que ellas creyan que eran vacas et temian el yugo et fuyan es de entender que Prito su padre las castigaua duramente: et como ellas se viessen subiectas a este castigo: lo qual es contra la voluntad delos soberuios creyan ser subjectas et malaumenturadas ansi como los bueys son al yugo muy subjectos: et por quanto desseauan mucho fuyr deste castigo: al qual sabian ser subjectas dizese que fuyan temiendo el yugo et arado yuan a los montes: et esto no es al saluo que fuyan: et mas querian ellas por si mismas enforçarse que sofrir tantas penas de su padre.

Prito entonce viendo este mal que les venia del grande desseo del vino diolas a Melampo que las curasse: et esto fizolo et porque non podia ser conueniente curacion saluo quitando les el desseo del vino busco aquella fuente de Clitorio: et dando les a beuer de aquella agua fizo les aborrescer el vino.

Capitulo cxxxvii. Continuase et acabase la declaracion dela fabula delas tres donzellas tornadas en vacas.

Esta parece bien la entencion d'Ouidio li. xv metha. el qual afirma auer seydo curadas las fijas de Prito ala fuente de Clitorio ....

Un prelievo tanto chiaro ed esteso autorizza a pensare che non sia l'unico in questa sterminata opera. Ma per provarlo in modo irrefutabile e soprattutto per misurarne l'estensione e valutarne il modo bisognerebbe imbarcarsi in una ricerca sistematica che la presente occasione non permette. Le difficoltà di un'impresa del genere sono intuibili sulla base dei raffronti già visti: da una parte si deduce che non tutti i materiali presenti nel *Comento* abbiano un corrispondente nelle *Genealogie*, e dall'altra sembra che Tostado sottoponga la fonte boccacciana ad amplificazioni tali (si veda come il capitolo boccacciano dia materia per tre capitoli tostadiani) da diluire la fonte fino al punto di occultarla o di renderla difficilmente rintracciabile. C'è da augurarsi che un giovane e volenteroso ricercatore si lanci in questa ricerca faticosa ma meritoria. A questo intrepido navigatore spetterà anche stabilire se Tostado si avvalga della traduzione in castigliano delle *Genealogie* o se tenga presente l'originale. Infine, gli sarà utile considerare il rapporto fra le due opere non solo al livello microtestuale dei singoli miti, ma anche a quello macrotestuale per vedere se i prelievi si estendano alla *dispositio* della materia: ciò pare che avvenga almeno per ampi nuclei, anche se Tostado segue l'ordine cronologico impostato da Eusebio, e non quello genealogico.

Tuttavia, nonostante l'esiguità dei riscontri effettuati, si può affermare che l'influenza del trattato boccacciano si faccia sentire nell'opera di Tostado prima ancora che egli componga *Sobre los dioses gentiles*, e si fa sentire in maniera tale da costringere a ridimensionare l'entità e l'importanza della scoperta fatta dai recenti editori, ma soprattutto ad apprezzarla in modo diverso.

In effetti *Sobre los dioses de los gentiles* non è un trattato mitografico vero e proprio: a parte il fatto che contenga anche argomenti non mitografici (i capitoli vi-vii) e che non badi al problema della "esposizione" delle favole, considera soltanto pochissimi miti che offrono il pretesto alle considerazioni sul rapporto poesia-mito che costituiscono il nucleo tematico e intellettuale principale del trattato, considerazioni fatte da un'angolatura che nelle *Genealogie* e nel *Comento* era implicita ma non del tutto chiara. Il trattato si presenta come una serie di dieci risposte ad altrettante domande. Non c'è ragione di credere che le "quaestiones" siano fittizie: nella cultura castigliana di quei decenni, con poeti come Enrique de Villena, il Marqués de Santillana (il quale commissionò una traduzione in castigliano delle *Genealogie* – fatta, a quel che sembra, da Martín de Avila<sup>12</sup> – e chiese al Tostado di tradurre la *Crónica universal de Eusebio*<sup>13</sup>), e con Juan de Mena, l'interesse per la letteratura mitologica era intenso, e non è impensabile che

<sup>12</sup> Cfr. Piccus J., 1966, II: 59-73.

<sup>13</sup> Cfr. Schiff M., 1905, pp. 40-43.

le domande venissero da quei circoli. Per questi poeti in volgare le opere di mitografi come Boccaccio offrivano un inesauribile tesoro di dati e notizie, ma potevano anche suscitare delle perplessità: per esempio, se un poeta in volgare vuole fare un'allusione a Minerva, e legge nel trattato boccacciano che ci furono varie Minerve, a quale di queste devi riferirsi? o può riferirsi genericamente a Minerva senza rispetto preciso della sua identità? O ancora: che differenza c'è tra Diana, Luna e Trivia se sono la stessa divinità? E perché Apollo avrebbe tanti nomi se egli era una sola persona? E perché gli antichi adoravano queste divinità? Sono domande che si pone tanto il poeta che intenda usare miti antichi quanto il lettore che voglia rendersi conto di quale divinità parli un qualsiasi poeta antico quando si riferisce a Venere o a Marte o a qualsiasi altra divinità dai molti nomi o epiteti. Ad alcune di queste difficoltà Tostado risponde in termini generali fin dai primi paragrafi che fungono quasi da introduzione generale al trattato:

A las propuestas questiones quien según la dignidad d'ellas satisfazer quisiesse, ternía mucho que extender su palabra; mas siguiendo la mayor brevedad que ellas para ser entendidas a recibir puedan, diremos lo siguiente: Era la primera d'ellas de Apolo, cuyo fijo fue e por cuántos nombres nombrado y por qué cosas por los gentiles le era sacrificado.

Tiene esta cuestión tres partes e a cada una d'ellas por si responderemos. La primera es cuyo fijo fue Apolo, e por quanto esta cuestión así demanda de Apolo como que uno solo fuese e así le oviessen de dar un padre. Diremos que no es Apolo uno solo, mas muchos, e por consiguiente ternán muchos padres.

E los poetas todas las cosas que pertenecían a los tres llamados Júpiter atribuyeron a cada uno, como que uno solo fuesse Júpiter. Esto mismo cerca de todos los otros dioses fazen. Las causas d'esto largamente declaramos en los nuestros comentarios sobre Eusebio delos Tiempos. E por quanto un hombre no tiene más de un padre, siguiendo los poetas sus principios de fabla a cada uno d'estos dioses un solo padre davan. Onde, aunque fuessen tres llamados por este nombre Júpiter, un solo padre a Júpiter dieron, que es Saturno, como que uno solo Júpiter fuesse; mas lo sabios, porque afirmaron ser tres llamados Júpiter, dieronles tres padres. Esto mismo es cerca de Apolo: según los poetas es uno solo, pues uno solo le dan por padre e éste es Júpiter, según él se loa hablando a Dane, la su muy amada, como Ovidio introduze, libro *Methamorphoseos* [517]; los sabios pusieron ser muchos nombrados Apolo e así danles diversos padres. (78-79)

Detto in parole più semplici (e ancor più brevi di quanto Tostado si riprometta di fare) il linguaggio dei poeti si serve di personificazioni, di simboli e di sintesi, mentre il linguaggio dei mitografi è analitico, critico e può essere astratto. I poeti trattano ogni essere divino come una persona, e in quanto tale questa non può avere che un solo padre; i poeti, inoltre, non concepiscono le astrazioni e ancor meno l'omonimia, per cui, ad esempio, se la guerra viene indicata da una divinità, a questa si deve dare un nome proprio che la distingua dalle altre divinità e le dia un ruolo di *agens* personificato. Le affermazioni relative al linguaggio figurato dei poeti e all'uso di personificazioni non sono certo una novità, e sembrerebbero appropriate per un manuale destinato a lettori affatto digiuni delle più elementari nozioni dell'*integumentum*, del senso delle favole, dei sensi della scrittura e così via dicendo. Ma non può dirsi lo stesso per quel che riguarda il criterio di "paternità" per identificare le personificazioni poetiche. Questa è l'idea attraverso la quale Tostado recupera il criterio di "genealogia" nella ricerca mitografica, e questo è il punto in cui l'influenza boccacciana si fa sentire non solo al livello di informazione bibliografica, ma al livello metodologico.

Il discorso "genealogico" è presente nella maggior parte delle "cuestiones". Vediamo la prima "cuestión" riguardante Apollo, la più lunga del trattato, e quella che sembra impostare il metodo dell'inchiesta. Si divide in vari capitoli: 1) "E pone la causa de dubdar en las presentes questiones"; 2) "De Apolo e del Sol e cuántos fueron"; 3) "Dize que fueron quatro Apolos"; 4) "Cúyo fijo fue Apolo"; 5) "De los xviii nombres de Apolo; 6) Por qué causa e razón los gentiles honraron e sacrificaron a Apolo e a los otros hombres por dioses". I sei capitoletti (per un totale di una trentina di pagine) sono una goccia rispetto agli ottantatre capitoli della quarta parte del *Comento* (cccii-cccxcv) in più di trenta grandi *folia* (cvi-cxxxix), su due fitte colonne. In quel *mare magnum*, oltre alla discussione su tutti i miti legati al nome di Apollo, figurano molti temi discussi nel trattato *Sobre los dioses* – per esempio che il Sole e Apollo non siano la stessa divinità<sup>14</sup> o i nomi del dio –; ma mancano del tutto le indicazioni sui "figli" di Apollo che costituiscono la parte maggiore del capitolo quarto; e qui il plagio o prestito da Boccaccio è certo. È utile osservare che il capitolo sesto (e gli altri del trattato riguardanti lo stesso argomento) sul perché gli antichi offrivano dei sacrifici ad Apollo e alle altre divinità antiche non abbia riscontri nelle *Genealogie* o nel *Comento*, ma sia comprensibile in un trattato in cui il tema della "personificazione" è importante.

---

<sup>14</sup> Se lo spazio lo consentisse dovremmo trascrivere almeno alcuni passi di queste corrispondenze per vedere ancora una volta che già nel *Comento* sia presente la *Genealogia* come fonte – dato confermato dalla menzione dell'*auctoritas* di "Juan Boccaccio" (cap. CCCXVI) e si potrebbe sostenere ancora una volta che i passi indicati dai commentatori come risalenti alle *Genealogie* in realtà risalgono al *Comento*; tuttavia, in questo caso specifico il ricorso diretto a Boccaccio sembra provato dal capitolo sui nomi di Apollo per il cui ordine Tostado segue le *Genealogie* e non il *Comento* dove, però, quei nomi sono disposti con una sequenza diversa.

L'osservazione si può ripetere per quasi tutte le altre "cuestiones" aventi una struttura identica a quella relativa ad Apollo. Vediamo il capitolo su Nettuno, diviso in: 1) "De Neptuno, cuyo fijo fue"; 2) "De los nombres de Neptuno"; 3) "Por qué los gentiles sacrificavan a Neptuno". Il primo capitolo contiene un elenco dei figli di Nettuno che non ha riscontro nel *Comento*. Lo stesso accade nella terza "cuestión": 1) "De Juno cuya fija fue"; 2) "De los fijos de Juno"; 3) "De los nombres de Juno"; "Por qué los gentiles sacrificavan a Juno"; o nella questione di Venere: 1) "Cuya fija fue Venus"; 2) "De los fijos de Venus"; 3) "De los nombres de Venus", in cui le sezioni "genealogiche" non hanno corrispettivo nel *Comento*, ma solo nelle *Genealogie*.

Dalle questioni ricordate si può dedurre che i problemi di cui Tostado si interessa in modo sistematico siano la paternità di ciascun dio o dea, i suoi vari nomi e i motivi e i modi del culto. Naturalmente ci sono delle varianti: per esempio nel caso di Narciso la paternità e i nomi non contano, mentre è importante il modo in cui morì, analizzato "secondo la verità" e secondo la versione "dei poeti"; nel caso di Cupido conterà la paternità ma non i nomi, e semmai si insiste sul significato del suo unico nome, sul suo potere, sulle sue insegne e sul suo legame con Venere. Nonostante tali varianti, gli argomenti genealogici e onomastici dominano il trattato. Entrambi sono argomenti squisitamente boccacciani; e mentre l'onomastica era importante anche nel *Comento*, il tema genealogico è trattato in modo sistematico solo nelle "cuestiones". Si direbbe che il Tostado, dietro le domande di esperti di poesia, abbia voluto rispondere alle perplessità suscitate dal criterio genealogico che, se per un verso dà una paternità a ciascun dio, per l'altro costringe a distinguere fra omonimi, per cui un poeta non può più alludere ad Apollo senza chiedersi esattamente a quale dei quattro Apollo si riferisca. La nuova mitografia di Boccaccio ha il vantaggio di incastonare in alberi genealogici le varie divinità, legandole a genitori e a figli con un reale legame di sangue, mentre la vecchia mitografia ancorata al criterio cronologico (che Tostado adotta nel *Comento* sulla falsariga di Eusebio) vede questi legami in modo affatto estrinseco. Ma se la nuova mitografia organizza in modo razionale e genealogico la grande tradizione dei miti antichi, i poeti non devono mutare il loro modo di pensare a Giove come ad una sola divinità: al poeta interessa, sì, la personificazione, ma egli personifica delle funzioni: per questo la poesia trasmette delle verità che non sono necessariamente storiche e che il mitografo "apre". Non a caso il padre della nuova mitografia chiuse le sue *Genealogie* con una difesa ed esaltazione della poesia. In questo modo Tostado rassicurava i poeti contro le confusioni che potevano sorgere dalla mitografia boccacciana; e lo faceva usando gli stessi strumenti e criteri boccacciani.

[1999]



## II.

### IL VEGLIO DI CRETA NELL'INTERPRETAZIONE DEL TOSTADO FORTUNA DI DANTE E/O BOCCACCIO NELLA SPAGNA DEL QUATTROCENTO

La fortuna di Dante in Spagna cominciò nel momento in cui Francisco Imperial – il genovese trasferitosi a Siviglia fin dagli ultimi anni del Trecento e ivi morto prima del 1409 – imitò la *Commedia* nel suo *Decir a las siete virtudes*. In quest'opera Dante viene assunto come guida per le sue qualità di poeta, teologo e dotto in ogni sorta di disciplina; e questa caratterizzazione di sommo saggio rimarrà immutata nella Spagna del Quattrocento. Chi voglia ripercorrere le tappe di quella fortuna, e non solo nella letteratura castigliana ma anche in quella catalana, non può prescindere dal *vademecum* allestito da Arturo Farinelli<sup>1</sup> con un'impressionante raccolta di testimonianze alla quale gli interventi successivi hanno potuto aggiungere molto poco, e il meglio, comunque, riguarda l'aspetto interpretativo più che quello documentario<sup>2</sup>. La mole della documentazione non lascia dubbio sul fatto che la presenza di Dante costituisca una vera costante culturale, viva soprattutto nelle imitazioni dei poemetti allegorici o *dezires* che la Spagna quattrocentesca produsse in quantità forse superiore a quella della Francia da dove la loro moda s'era irradiata; ma è vivissima anche in raccolte di sentenze e perfino nella lirica. La punta suprema di questa fortuna è il culto vero e proprio di cui il Marqués de Santillana fece oggetto Dante e la *Commedia*, raccogliendone manoscritti, traduzioni, e imitandolo spesso nelle sue opere allegoriche e liriche. E nel circolo del Santillana operò un teologo di grande reputazione, autorevolissimo, tra l'altro, anche in questioni di mitografia; e proprio in questa veste egli sarebbe dovuto entrare nella storia della fortuna dantesca in Spagna perché dedicò vari capitoli all'episodio del Veglio di

<sup>1</sup> Farinelli A., 1922: 31-195, ossia tutto il secondo capitolo «Dante in Spagna nell'Età Media».

<sup>2</sup> Per indicazioni bibliografiche su tale letteratura si rimanda a Arce J., 1965. Si veda anche l'introduzione di Nepaulsingh C. I., 1977 con rimandi alla bibliografia progressa.

Creta, capitoli sfuggiti al Farinelli e ai ricercatori che l'hanno seguito. Sono pagine interessanti per l'interpretazione dell'allegoria, ma soprattutto perché rappresentano un unico caso di «interpretazione» in quel mare di imitazioni e allusioni di cui è fatta la fortuna dantesca nella Spagna del XV secolo.

L'esegeta e teologo di cui si parla è Alfonso Fernández de Madrigal, meglio noto come El Tostado. Il quale nacque in provincia di Avila attorno al 1411, studiò a Salamanca, e fu designato come delegato per il Concilio di Basilea, ma non poté parteciparvi perché fu obbligato a recarsi a Siena per difendersi davanti a Eugenio IV contro le accuse di eresia suscitate da alcune sue proposizioni teologiche. Al ritorno dall'Italia si rinchiuso in un monastero certosino dove prese l'abito e da dove uscì come consigliere del re Juan II di Castiglia (1444), il quale ottenne che Eugenio IV nominasse il dottissimo Tostado vescovo di Avila (1445). El Tostado morì nel 1455. La sua fama di dotto è ampiamente documentata, e la ricchezza e varietà della sua produzione la giustifica appieno. Purtroppo tanta nomea non ha il corrispettivo in una letteratura critica o nella cura moderna dei suoi scritti, per cui sono scarsi gli studi sulle sue opere che, per giunta, si devono consultare quasi tutte in edizioni antiche, spesso difficilmente reperibili.

Le pagine alle quali si allude si trovano nel *Comento o exposición sobre Eusebio* che il Tostado scrisse tra il 1450 e il 1451 a complemento alla traduzione della *Chronica* di Eusebio commissionatagli dal Marqués de Santillana. Il *Comento* è un'opera immensa, e la si può definire come una vera enciclopedia mitografica. Per avere un'idea delle sue dimensioni si pensi che fu stampata in cinque volumi, corrispondenti alle cinque parti in cui è divisa l'opera; il prologo è costituito da ben 72 capitoli distribuiti in 106 carte in folio; la prima parte contiene 201 capitoli, la seconda 463, la terza 399, la quarta 475, la quinta 554<sup>3</sup>. Nella sterminata selva di miti antichi spiccano i capitoli che l'autore dedica all'episodio dantesco ricordato, perché sono gli unici ad avere per oggetto un mito «moderno»; e spiccano anche nel contesto generale delle interpretazioni dantesche per la proposta originale di vedere nei metalli che compongono la statua del Veglio di Creta non il succedersi delle età del mondo – come pensavano i primi commentatori della *Commedia* e come pensano anche molti commentatori moderni<sup>4</sup> –, ma il passare delle età dell'uomo.

Trascriviamo integralmente il testo, apportandovi interventi minimi, limitati all'adozione della maiuscola per i nomi propri, allo scioglimento di qualche abbreviatura, all'aggiunta di qualche virgola e di qualche punto fermo per agevolare la lettura di un testo altrimenti faticoso sia per il dettato lento e ripetitivo sia per la sintassi convoluta.

<sup>3</sup> Ricavo questi dati da Tostado, 1506-1507.

<sup>4</sup> Per una rassegna rapida di queste interpretazioni è utile la voce «Veglio di Creta» di Reggio G., 1970.



Occasione dei capitoli<sup>5</sup> – quasi una parentesi – è la discussione sui vari luoghi in cui gli *auctores* hanno posto il fiume Acheronte, e ciò spiega il «de otra manera» che si legge in apertura del capitolo 118.

Capitulo cxviii. Declaracion dela fabula de Acheron segun el poeta Dante.

Segun la fabula de Dante Acheron se entiende en otra manera por el rio Acheron que es del infierno et significase la verdadera tristeza. Dante quiso mostrar la condicion de todo el humanal linage por una figura de hombre et muy artificiosamente lo fizo. puso a esta statua en la ysla de Candia porque la ysla de Candia esta en medio de todos los mares ca no es cercada de un mar solo como otras yslas mas en medio de muchos mares segun dice Virgilio li. iiii delas Eneydas. Et por esto entre los autores se faze dubda en qual mar este la ysla de Candia como la determinan aun mas a muchos Solino enel Polistor ca. de Candia, dize que de parte de septentrion o cierço tiene el mar Egeo, de parte de medio dia tiene el mar Libico; otros empero le nombran mas mares en torno diziendo que de septentrion es el mar Egeo, de parte de occidente el mar Jonio o Mirtoo et el mar Carpatio; de parte de medio dia tiene el mar Africano o Libico et ansi la ysla de Candia es tocada de los mares de tres partes del mundo, et por esto se significa que Candia tiene acatamiento a todo el mundo. et porque esta ymagen tiene figura de todo el humanal linage que es por todo el mundo derramado deuio ser puesta aquella ysla. pone la enel monte Yda ansi llamado que es monte de Candia segun pone Virg. li. iiii de las Eneydas. este nombre Yda en griego significa fermosura por la que se entiende la fermosura delas cosas temporales enla qual estan o estar codician los hombres. esta fermosura de entender ser perescadera o ya perescida. por quanto puso esta statua o ymagen en un monte significase que donde estouiesse el hombre era poblado et agora esta en un monte parece que los lugares poblados perescieron et se fizieron desiertos. tal es la fermosura et bienandança delas temporales cosas ca peresce. Puesta la statua enel monte de Candia: ala qual cata todo el mundo porque entendamos todas tres partes del mundo concurrir en aquel hombre: el qual se resuelve en Acheron que es tristeza ca no ha gentes algunas en el mundo cuya no sea esta condicion. Esta ymagen es de viejo porque el humanal linage no es agora de nuevo començante mas de muchos tiempos. Empero esta levantada esta ymagen et no possada

<sup>5</sup> I capitoli si trovano nella quinta parte di Tostado, 1506-1507, e precisamente nei cc. xlvi<sup>o</sup>- xlviiii<sup>o</sup>.

o tendida en tierra por significar que el humanal linage puesto que sea antiguo avn dura.

Capitulo. cxix. delas partes dela estatua del hombre que pone Dante, como significan las edades et como la primera edad es la mejor.

Es esta statua compuesta de diuersos metales et parece del todo parescer ala ymagen que vio Nabucodonosor en su sueño que ansi tenia partes de oro et de plata et de cobre et de fierro et lodo. empero no la puso Dante aquella entencion a que la puso la sancta escriptura. ca segun Daniel el propheta interpreto significaua esta estatua quatro reynos que auian de venir por sucession de tiempo enel mundo. et despues caya una piedra del monte et quebrantaua los pies dela estatua que era un reyno de dios que se auia de leuantar sobre todos los reynos cuyo poder no auia de cessar et es el reyno di Christo enla yglesia ala qual obedescen todas las gentes. Dante entendio por esta statua el hombre segun todas las edades, et ansi es muy apartada significacion, empero conuienele tal cuerpo de diuersos metales para esto significar et avn que por esto diuersos metales se puedan alguna manera significar las edades del mundo mejor se significan las edades del hombre. porque mejor se faze esta distincion en cadavn hombre segun diuersas partes de su edad que en las edades diuersas del mundo. Empero Ouidio partio las edades quatro del mundo por quatro metales, oro, plata, cobre, fierro et semejante Virgilio et los otros poetas: lo qual largamente suso aplicamos fablando de Saturno et de Jupter et de estas edades. Mas [la] figura de Dante aplicaremos alas edades de cada vn hombre, la cabeça es la primera que es comienço del cuerpo significa la edad dela infancia o inocencia. esta es de oro, porque ansi como oro es el mejor de todos los metales ansi es esta la mejor de todas la edades. porque en todas las otras faze el hombre algo de que se despues arrepienta et en esta no como avn no tenga vso de discrecion. La segunda parte que es de pechos et de braços son de plata significan la segunda edad que es delos moçuelos desde seys o siete años fasta quatorze o quince; esta es mas fuerte que la primera mas no es tan noble. Esto parece porque esta es significada por los pechos et braços. en los pechos esta la anchura et fortaleza del cuerpo. enlos braços esta el poder de obrar. et ansi en esta edad segunda es el hombre mas fuerte para obrar que en la primera, et alguna cosa entiende que enla primera no auia. empero es esta menos noble que la primera ca esta es enla

qual los hombres comiençan a pecar. enla primera no podia auer peccado et sin comparacion es mas noble delante dios et absolutamente aquel es que es sin pecado que aquel que peca. por esto la primera edad fue figurada por el oro que es el mejor de todos los metales et en el qual no ha macula. la segunda por la plata, que es metal de menos valor que el oro

Capitulo cxx. de todas las otras partes del cuerpo como significan las edades.

La tercera parte del cuerpo que es desde los pechos fasta las piernas es de cobre por esta se significa la tercera edad que es mancebia o iuuentud et conuiene al metal de que es figurada. es el cobre metal mas duro que la plata et fazen del mas obras et es para fazer mas daños. empero es mucho de menor valor que la plata. ansi la edad tercera dela iuuentud mas dura es que la segunda delos moçuelos que se llama puericia et es para sofrir mayores trabajos et fazer mayores fechos et para mayores daños. Ca esta es la que comiença las guerras, et los daños grandes que vnos hombres a otros fazen han lugar en la tercera edad et enla primera no se comiençan ni enla segunda. es por esso esta edad peor que la passada como que en esta aya mayores pecados que enla segunda. et los pecados fazen al hombre de menos valor. La quarta parte del cuerpo que es las piernas et el pie izquierdo que son de fierro; por esta se significa la quarta edad que es llamada virilidad enla qual es el hombre varon entero ansi que es de xxx años. Conviene esta edad a este metal por quanto el fierro es aplicado a mas obras que el cobre et hace mas daños et es mas duro que todos los metales et con el quebranto de todas las cosas segun dixo Daniel. Esto conuiene ala edad de virilidad ca enesta fazen los hombres mayores obras ansi de fecho como de entendimiento et es mas cruel esta edad que las otras por que en ellas fazen los hombres mayores crueldades et durezas que en las passadas et esta sobrepuja a todas las otras edades et subjuzgales. Empero avn que el fierro subjuzgue et quebrante a todos los metales el es el que menos vale de todos ellos ansi es de esta edad quarta que avn que sea ella mas valiente que todas las otras edades es de menor valor porque en ella se cometen mas peccados que en las otras et estos fazen al hombre de poco valor. La quinta parte del cuerpo es el pie derecho et esta es fecha de tierra cozida. et por esta se significa la postrimera edad que es la vejedad: lo qual por razon se significa por los pies que son la fin del cuerpo como la vejedad es el cabo de la vida et no puso am-

bos los pies de tierra mas solo el derecho porque el mouimiento del cuerpo mas se faze sobre aquel pie que sobre el otro et mas sobre el afirmamos et contra el nos acostamos ansi la vejedad es contra la qual se acuesta toda la edad del hombre. Esta parte es fecha de tierra cozida, lo qual a esta edad se conuiene. la tierra no es metal et es mas flaca que los metales et avn de menos valor. Ansi esta edad es mas flaca que todas las otras et es ella enla qual el cuerpo se quebra ca en todas las otras puede el hombre morir mas no muere. en esta es necessario de morir por la disposicion del cuerpo en aquella edad. Dixose es de menor valor esta edad que las otras no ansi como las otras, ca ellas segun condicion natural vanse mejorando siempre desde la primera fasta la quarta. segun la virtud empeoran porque mas peccados se cometen procediendo la edad. Dela vejedad es por el contrario en amas maneras es de menor valor quanto al ser natural manifiesto es ca esta es muy flaca et a la muerte cercana et no es para algo de fecho obrar tomando vejedad por el grande enuegecimiento. Ca en otra manera la vejedad es buena para los consejos. empero la muy grande vejedad avn el buen sentido quita. Del ser segun virtud otrosi es peor quanto a algunos vicios que en la vejedad mas se confirman ansi como auaricia et inuidia et otros. Et qualesquier ellos sean son mas reprehensibles en el viejo que en los moços.

Capitulo cxxi. como se causa el rio Acheron delas lagrimas de aquella estatua et quales son los rios del infierno. et como se engendran unos de otros.

Esta estatua o ymagen en todas las partes del cuerpo tiene aberturas pequeñas por las quales corren lagrimas o gotas de agua saluo enla cabeça. Las lagrimas vienen de pesar et tristeza de coraçon que los hombres han de algunas cosas que no les plazen. Esto pertenesce alos pecados et males que los hombres fazen por los quales, quando tornados en buen sentido en ellos piensan, pesales de ellos et arrepientense et lloran. Correr gotas de agua de todas las partes del cuerpo no es al saluo auer el hombre en todas las edades significadas por aquellas partes del cuerpo algunas culpas: delas quales el hombre pueda auer pesar et llorar. Et por esto la primera parte que es la cabeça de oro no tiene alguna abertura porque en aquella edad no comete el hombre cosa alguna dela qual se pueda arrepentir como en la edad dela inocencia no pueda alguno pecar et no ha otra edad en que los hombres no pequen. Estas gotas destelladas et alos pies cogidas

de la estatua por las porosidades dela tierra coladas passa al infierno et ende fazen el rio Acheron. esto se puede entender que el destellamiento delas gotas ser recogimiento de pensamiento de todas las obras delos tiempos passados et de este pensamiento se sigue perdimiento de gozo o tristeza ansi como de aquellas lagrimas se coge el rio Acheron. Et en esta manera se puede auer nascimiento delos tres rios del infierno que son Acheron, Stix, Flegeton. Ca delas lagrimas de aquel hombre nasce Acheron. Et de Acheron nasce Stix et de Stix nasce Flegeton. Acheron significa sin gozo. Stix significa tristeza. Flegeton significa ardor porque del pensamiento delos males passados se coge perdimiento de gozo. Ca avn que alguno este gozoso si comienza a pensar o le ocurren en memoria los males passados pierde el gozo et esta sin el. esto es Acheron de aqui se sigue tristeza. ca avn que no sea una cosa estar sin gozo et tener tristeza de uno se sigue otro. Ca el que no tiene cosa alguna en que se goze luego incurrir en tristeza faziendolo esto la condicion natural. Esta es el rio Stix. de Stix nasce que significa ardor. Ca dela tristeza nasce ardiente dolor que es grande escozimiento o vasca del coraçon et esta es la mayor passion. Pues en esta guisa nascen estos tres rios et unos nascen de otros et son rios del infierno. Estos tres puedense llamar rios del infierno en dos maneras. La una es que sean estas passiones en nos et entonce son estos tres rios dentro de nos. Et porque lo que es dentro de nuestra anima es cosa escondida et tenebrosa ansi como el infierno es tenebroso dizese que son enel infierno estos rios porque estas tres passiones son dentro de nuestra anima et entonce verdad es que cogen estos rios delas gotas destelladas por las aberturas del cuerpo de aquella statua porque nascen de nuestros pensamientos delos males passados. Puedense tomar otrosi enel infierno et no se entiende que sean de agua. ca avn que enel infierno aya fuego verdadero e avn oviesse agua verdadera no es partida en rios tres como los poetas pusieron mas esto ellos refirieron alas passiones del anima. Et por quanto estas tres cosas enel infierno son mas complidamente que aqui dizese que ende son estos tres rios. Entonce diremos que nascen estos tres rios delos malos fechos que los hombres cometen en todas sus edades, porque por los males que los hombres fazen en tanto que viuen se les siguen enel infierno estas passiones. et no se entiende que se siguen aquellos rios enel infierno delos pensamientos que auemos delos males passados como por el contrario el pensamiento et tristeza que aqui avemos delos males passados no sean perdonados para no auer pena enel infierno. Empero puedese entender que estos

males significados por estos tres rios sean en solo pensamiento et sean en el infierno. Ca los que en el infierno estan de solo los pensamientos et memoria delos males passados que ende tiene han dolor grande avn que otro mal no ouiesse et esta pena se llama remorso o gusano dela consciencia et no es ende como aqui ca aqui el pensamiento et pesar que de estas cosas auemos es para auer perdon delos males et ende porque no ha lugar de perdon el pensamiento es causa de pena et el mismo es pena dura. Dixo Dante que aquella ymagen tenia buelto el gesto contra la cibdad de Roma por quanto esta statua significa a todos los hombres del mundo que son en diuersos reynos et tierras et el postrimero delos reynos carnales que fue el delos romanos. Ca antes del fueron algunos reynos que enseñorearon el mundo o lo mas del como el delos caldeos, asirios, medios, persos griegos ala fin fue el reyno delos romanos. Este disuelto no ha ni se espera ni verna otro reyno que sea sobre todo el mundo mas son reynos pequeños apartados por el mundo segun diversas partes de gentes saluo el reyno de Christo que es dela yglesia et es sobre todas las gentes mas no tiene regimiento carnal mas spiritual. et ansi acata esta statua ala cibdad de Roma como a su fin: porque ende es el cabo del reynar. esto toca Acheron ala deesa Ceres cuyo fijo pusieron algunos ser Acheron.

Non può non destare vera sorpresa un'interpretazione così impegnata e plausibilissima del Veglio dantesco, interpretazione unica in due modi: primo perché si presenta senza paralleli nella Spagna quattrocentesca in cui si avevano soltanto imitazioni della *Commedia*; secondo perché è il solo mito ricavato da un'opera moderna in un'enciclopedia dedicata in massima parte ai miti antichi. Ma la nostra sorpresa cresce se pensiamo che Tostado forse non vide mai il testo della *Commedia*, e lesse solo ciò che sullo stesso episodio aveva scritto Boccaccio nel *Genealogie deorum gentilium*! Ecco, infatti, il testo boccacciano:

Dantes autem noster de vero Acheronte infernali intelligit, et dicens quia in Creta insula senis sit statua ex variis metallis a Damiatia Syrie civitate in Romam versa, intendit loci congruentiam origini designare et tempora causasque.

Sed primo de loco videamus; dicit ergo statuam senis seu senem stare erectum, ut per hunc intelligamus humanum genus quod adhuc stat, esto antiquum sit, et stat in monte Yde. Yda enim idem sonat quod formositas, per quam sentire vult formositatem temporalium rerum, quam ut perituram designet, dicit olim montem illum letum, hodie vero tristem atque desertum.

In monte autem cretensi dicit, eo quod Creta insula tripartiti orbis media videatur; nam illi, ab arthoo Egeum est mare, et ab occiduo Yonium seu Myrtoum, que Europe sunt maria; a solis ortu est ille Ycareum mare atque Carpatium seu Egyptium, que asyatica maria sunt. A meridie vero et occiduo Affro alluitur ponto, et sic tribus orbis partibus terminus est, ut intelligamus non solum unam harum partium, sed omnes operam dare ut Acheron concreetur. Ipse autem ex guttis cadentibus, id est ex criminibus et operibus pravis fluxisque antiquarum etatum et presentis confectus est olim, et conficitur hodie, ut sentiamus ex criminibus mortalium amicti gaudium sempiternum. Verum ut appareat quia non omnis etas in hoc conveniat, aureum caput solidum esse dicit, ut per illud intelligatur innocentie primi parentis tempus, et nostrum, dum renati baptismate in infantia, simplices perseveramus. Demum venit argentea que, et si corporeis viribus videatur validior, viciis tamen efficitur vilior, et sic argentea scissa rimis, id est criminibus. Tandem tertia sequitur priorum sonerior et operum longe deterior et hec equo modo scissa est, et in augmentum agit miserie. Inde sequitur ferrea fortior, reliquarum etiam peior et obstinator. Ultimo sequitur testea, in quam omnis moles corporea inclinatur, et per quam mortalium fragilitas et senium designatur, et hec scissa est. Ex quibus quidem scissuris fit ut lacrimae effluant facientes Acherontem, id est gaudii perditionem, ex qua acquisitio tristitie sequatur necesse est, ut Stygis habeatur origo, et ex tristitia doloris incendium, qui Flegeton est, et ex hoc luctus et miserie, frigiditas sempiterna, quam Cocitus significat. Quod autem a Damiata in Romam versus sit, describit humanum genus, quod in campo Damasceno principium habuit, Romam regnorum mundi ultimum, id est finem suum, prospiciat. [*Genealogie deorum gentilium*, III, 5, 5-8]<sup>6</sup>.

Ogni lettore può fare per proprio conto l'esame comparativo dei due testi e concludere che El Tostado ha amplificato il passo di Boccaccio, aggiungendo qualche riferimento a Virgilio ed espandendo fino alla pedanteria la succinta fonte, per cui più che di "fonte" in senso tradizionale dovremmo parlare di un'operazione di intertestualità. È interessante che nessun elemento in questa amplificazione indichi una lettura diretta di Dante. In tal modo si spiega perché Tostado includa nel suo *Comento sobre Eusebio* un

---

6 Si cita da Boccaccio G., 1998, pp. 302 e 304. Si ricordi che il capitolo boccacciano dal quale riprendiamo il passo si intitola «De Acheronte infernali fluvio Cereris filio, qui genuit VI filios, Alecto, Thesiphonem, Megeram, Victoriam, Aschalaphum et Stygem», e che la parte relativa a Dante è solo quella finale del capitolo, ma Tostado, nei capitoli precedenti a quelli riportati, glossa con la solita profusione anche la parte iniziale, e ciò spiega il "de otra manera" con cui apre la "spiegazione" del mito del Veglio.

mito moderno; e quella che ci sembrava una tessera speciale della fortuna di Dante in Spagna si rivela invece come una tessera meno speciale della fortuna di Boccaccio in Spagna: meno speciale non perché di minor interesse o valore, ma perché i debiti di Tostado nei riguardi dell'opera boccacciana in questione sono molti, come credo di aver dimostrato in altra occasione<sup>7</sup>.

[1999]

POSTILLA – Nella versione originale i testi in latino e in spagnolo venivano seguiti dalla traduzione in italiano che in questa nuova sede è stata soppressa.

---

<sup>7</sup> Negli «Studi sul Boccaccio», dove si danno anche le indicazioni circa la letteratura critica sul Tostado come mitografo e della fortuna del Boccaccio in Spagna (è ristampato nel capitolo precedente di questo volume).



## I2.

### PER L'IDENTIFICAZIONE DEL "GAUFREDO" CITATO DAL MARQUÉS DE SANTILLANA

Nell'edizione più recente della *Defunción de Don Enrique de Villena, señor docto e de exçellente ingenio*, curata da Regula Rohland de Langbehn<sup>1</sup>, si leggono le seguenti ottave:

Perdimos a Homero, que mucho honorava  
este sacro monte do nos habitamos;  
perdimos a Ovidio, al qual coronamos  
del arbol laureo, que mucho s'amava;  
perdimos a Oraçio, que nos invocava  
en todos exordios de su poesia.  
Assi disminuye la nuestra valía  
Qu'en tiempos passados tanto prosperava.

Perdimos a Libio e al Mantüano,  
Macrobio, Valerio, Salustio e Magneo;  
pues non olvidemos al moral Eneo,  
De quien se laudava el pueblo romano.  
Perdimos a Tulio e a Casilano  
Alano, Boeçio, Petrarca e Fulgençio,  
perdimos a Dante, Gaufredo, Terençio  
Juvenal, Estaçio e Quintiliano. (ott.19-20, p.130 e sg.)

Sono ottave di grande interesse per il canone che delineano e compongono quella che potremmo chiamare "la bella scuola" del Marqués de Santillana e in genere di una nuova generazione della cultura castigliana

---

1 In Marqués de Santillana 1997: 122-132.

che si sta aprendo sempre più alle correnti umanistiche<sup>2</sup>. È un canone su cui si potrebbero fare numerose osservazioni a cominciare dagli accostamenti che forse non intendono avere alcun significato. Ad esempio, richiederebbe una sottigliezza notevole capire perché Omero nella prima ottava (è anche l'unico autore greco) sia collocato vicino a Ovidio e a Orazio; oppure come nell'ottava successiva Dante appaia a fianco di Terenzio e del non identificato Gaufredo, o perché Stazio appaia in compagnia di Giovenale e Quintiliano. Probabilmente gli accoppiamenti non furono pensati con il criterio di stabilire un canone e la collocazione avrà semplicemente ragioni metriche. Forse il Marqués intendeva creare soltanto una galleria di letterati insigni nei quali fosse possibile vedere i maestri ideali del defunto Enrique de Villena, e che nello stesso tempo ne rispecchiasse la versatile e disparata attività letteraria.

Ma la costruzione del canone, se mai il Marqués de Santillana intese consegnarlo a queste menzioni, non è il motivo per cui ci soffermiamo sulle ottave riportate: il discorso sul canone richiederebbe ben altro impegno dal momento che spazia in un campo culturale vastissimo. Il nostro proposito è molto più limitato, addirittura minuscolo in quanto ci interessa semplicemente proporre l'identificazione di un autore sul quale i commentatori non si pronunciano con sicurezza. Tutti gli autori ricordati, infatti, sono agevolmente identificabili, incluso il Magneo dietro il quale senza un minimo sforzo si riconosce Lucano, il cantore della *Pharsalia* in cui si narra delle gesta di Pompeo Magno; e così dietro Casillano vediamo agevolmente Johannes Cassianus, autore delle *Constitutiones* che ebbero una notevole circolazione. L'unico autore che rimanga non identificato con certezza è il "Gaufredo" collocato fra Dante e Terenzio, senza, però, che in questa collocazione, come abbiamo già detto, sia da cercare un significato.

Il primo a identificarlo con Jaufre Rudel fu Amador del los Rios, il quale fu anche il primo editore dell'opera di Santillana. Vale la pena trascrivere per intero il testo in cui avanza la candidatura del trovatore, e si vedrà – contrariamente a quanto si desume dalle menzioni dei commentatori più recenti, i quali lo riportano in modo parziale e inesatto – che la proposta è fatta con cautela e anzi con il suggerimento che dietro quel nome "Gaufredo" sia da vedere un cronista e poeta spagnolo. Ricordiamo che l'identificazione non ha luogo nelle note al testo, bensì nell'indice dei nomi:

GAUFREDO. Acaso alude don Iñigo, cuando escribe este nombre en su composicion á la muerte de don Enrique de Aragon, al celebrado Jofre ó Godofre de Rodel, uno de los primeros poetas provenzales, mas famoso aun por sus empresas amorosas que por sus versos. Segun el jesuita Quadrio murió en 1162, ena-

---

<sup>2</sup> Su questo aspetto e prendendo lo spunto proprio dalle ottave riportate ha scritto pagine rilevantissime Serés G., 2007.

morado de la condesa de Tripoli. Mas tambien pudiera sospecharse, y esto con bastante fundamento, que se refiere el marqués á Jofre Garcia de Loaysa, arcediano de Toledo que floreció durante los reinados de San Fernando y su hijo don Alonso, y que ademas de haber escrito una *Chrónica de España* en lengua castellana, puede no sin razon ser tenido por el autor del *Poema de Alexandro*, cuyo original, que poseia el marqués, se custodia en la bibl. de Osuna (Plut. III, lit. M., núm. 18). Mas dejando aparte esta cuestion para su propio lugar, en la *Historia de la literatura española* que hace años escribimos, bástenos lo apuntado, respecto de este autor, sin que la inseguridad de la cita nos consienta hacer otras observaciones (p. 217)<sup>3</sup>.

Come si vede, l'identificazione non è data per certa, anzi Amador ne propone un'altra che a suo parere avrebbe migliori credenziali. È interessante l'osservazione sul motivo della fama di Jaufrè Rudel: non sono i suoi versi ma la leggenda del suo amore per la contessa di Tripoli, il suo *amor de lonh*. La conseguenza è chiara: il trovatore non avrebbe i titoli sufficienti e comunque pertinenti per entrare a far parte di un canone letterario e di stare a fianco di autori di grande rilevanza nel campo delle lettere. E se mai Santillana avesse voluto includere un trovatore nella sua galleria, avrebbe quasi certamente scelto Arnaut Daniel che, tra l'altro, nomina, benché di seconda mano, come poeta provenzale nel suo *Proemio e Carta*<sup>4</sup>.

L'identificazione con Jaufrè Rudel, che poteva sembrare ovvia, quasi spontanea per noi moderni, non ha neppure tentato Curtius, il grande maestro di "canoni" e della trasmissione culturale realizzata dalla scuola. Nel suo classico *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* del 1948 ha modo di occuparsi dei versi ricordati del Marqués de Santillana e li contestualizza nella particolare cultura spagnola di matrice più "romantica" che "classica":

Spanien weicht auch unter dem Gesichtspunkt der Kanonbildung und der Epochenbezeichnung vom übrigen Europa ab. Die spanische Literaturgeschichte weist zunächst die Besonderheit auf, dass sie eine Romantik, aber keine klassik verzeichnet. Noch bemerkenswerter ist, dass die iberischen Autoren der Keiserzeit zur Nationalliteratur gerechnet werden. Die beiden Seneca, Lucan, Martial, Quintilian, Pomponius Mela, Juvencus, Prudentius, Merobaudes, Orosius, Isidor und andere erschei-

<sup>3</sup> Amador de los Rios J., 1852: 614.

<sup>4</sup> «Mediocre usaron aquellos que en vulgar escrivieron, asy commo Guido Janunçello, boloñés e Arnaldo Daniel, proençal. E commo quier que destos yo no he visto obra alguna, pero quieren algunos aver ellos sido los primeros que escrivieron terçio rimo e aun sonetos en romance, e asy commo dize el philósopho, de los primeros primera es la especulación» (in: Marqués de Santillana, 1988: 444).

nen in den verbreitetsten modernen Lehrbüchern, die damit dem Gebrauch des Mittelalters und der Renaissance getreulich folgen. Der Marqués de Santillana (15. Jahrhundert) geht in seiner Poetik von Isidor und Cassiodor aus. In seiner Leichenklage auf Enrique de Villena (+1433), gibt er einen Autorenkatalog, der folgende Namen umfasst: Livius, Virgil, Macrobius, Valerius Flaccus, Sallust, Seneca, Tullius, Cassalianus (?), Alan, Boethius, Petrarca, Fulgentius, Dante, Galfrid von Vinsauf, Terenz, Juvenal, Statius, Quintilian. Was bedeutet das? Santillana repräsentiert die erste Welle des Italianismus in Spanien, aber er konserviert zugleich die mittelalterliche Auffassung der *auctores*: alle sind gleich gut, alle sind zeit- und geschichtslos<sup>5</sup>.

È verissimo che il canone spagnolo sia diverso da quello italiano: un umanista italiano coevo del Marchese non avrebbe accostato Virgilio a Fulgenzio o a Boezio. Curtius, però, cade anche lui in qualche imprecisione: dimentica Omero e Lucano (Manneo); e rimane perplesso rispetto a Cassaliano che, come già osservato, è Cassiano, il quale è perfino presente nella Biblioteca di Santillana<sup>6</sup>. Tuttavia ciò che a noi interessa in questa occasione è che Curtius identifichi Gaufredo con Geoffroi de Vinsauf, e che lo faccia senza esitazione alcuna.

Il suggerimento di Curtius è stato accettato – attraverso la mediazione della traduzione in inglese del 1953 –, da Keith Whinnom e da Charles Faulhaber; e poi – sempre sulla scia della traduzione in spagnolo (1955) – da Luisa López Grigera, la quale riassume ottimamente lo *status questionis* in una densa nota che qui trascriviamo:

Acaso sea acertado identificar al Gaufredo de la «Defunción de don Enrique Villena» de Santillana con Gaufroi de Vinsauf, como hacen Curtius (ob. cit., pág. 376, n. 67) y Whinnom (ver n. 19), ya que sabemos que acaso Vinosalvo haya pasado por España, no tanto por la hipótesis de Langlois, como por el verso 2066 de la *Poetria nova*: «Jam maris trancurri, Gades in littore fixi» tal como lo advierte Charles Faulhaber. «Retóricas clásicas y medievales en la bibliotecas castellanas», en Abaco, núm. 4, pág. 199 nota 27, y sobre todo sabiendo que se conservan en las bibliotecas españolas tres códices de la *Poetria*, los tres de fin del siglo XIV, principios del XV, y que el *Breve compendium artis rhetorice* de finales del siglo XIV o principio del XV, de un tal Martinus cordubensis, se inspira fuertemente en la *Poetria* de Gaufridus»,

<sup>5</sup> Curtius E.R., 1948, p. 270.

<sup>6</sup> Per questa biblioteca si veda Schiff M., 1905; qui a “Jean Cassien” è dedicato il cap. XXVI: 160-161.

(Ch. F., ob. cit., pág. 156 núms. 118 y 119, aunque se podría pensar en la posibilidad de que la alusión de Santillana se refiriera a Gaufridus de Eversely, autor de un *Ars epistolaris ornatus*, que en el codice de Perugia (conf. Faral, pág. 115) lleva esta advertencia: "Gaufridus anglicus hoc fecit opus in laudem domini Alfonsi, illustris regis Castelle ac etiam Legionis". Este ars dictandi es «tal vez el primero escrito en España» (Ch. F. pág. 214, nota 55), sin embargo no se conserva en códices del siglo XV. Lo que sí sabemos cualquiera de ambos sea, es que Santillana en esa obra, como lo advierte Lapesa, «abandona el octosílabo, metro en que había compuesto los decires amatorios y emplea el verso de arte mayor, más adecuado a la sonoridad grandiloquente. E intensifica la elaboración retórica, lo recursos eruditos y el latinismo del lenguaje tratando así de levantar su estilo» (ob. cit., p.134). Lo que conviene agregar es que los hombres de letras. «perdidos», que recuerda Macrobio, Alano [de Insulis], Boecio, Tulio, Gaufrido [cualquiera de ambos] y Quintiliano, son retóricos<sup>7</sup>.

Sembra certo che, nonostante qualche esitazione e nonostante l'insopprimibile tentazione di avanzare altre candidature, la tendenza prevalente sia quella di seguire Curtius e di identificare "Gaufredo" con l'autore inglese della *Poetria*. Così risulta anche dalle note dei più recenti commentatori del Marqués de Santillana.

Fra questi è Maximilian Kerkhof<sup>8</sup>, il quale, però, non l'accetta *toto corde* e si limita ad includerla in un'ampia rosa di altre candidature:

Me parece que con más razón se pueda sostener que alude el Marqués a Jaufré de Foixa (Foixa), a quien cita en el prólogo a los *Proverbios* como continuador del *Arte de trovar* de Remon Vidal de Besalú [...] También don Enrique de Villena cita en el mismo contexto a Jofre de Foixa en su *Arte de trovar* [...] También es posible que se refiera a Galfrid de Vinsuaf (Galfredus de Vinosalvo), poeta inglés del siglo XII, autor de la *Nova Poetria*, Villena lo menciona en su *Consolatoria* (90-91).

Ma lo stesso Kerkhof deve averci ripensato e rifiuta in blocco le varie proposte da lui elencate. In effetti, non si può escludere che il Marqués volesse arricchire la sua galleria con il ritratto di un autore recente di un'*ars dictandi*

7 López Grigera L., 1975, vol. III: 299-315. La nota trascritta (numero 22) è a p. 304. I testi ai quali si rimanda in forma abbreviata sono Curtius E. R., *Literatura Europea y Edad Media Latina*, trad. cast. de Margit Frenk Alatorre, México, 1955; Whinnom K., *Diego de San Pedro's Stylistic Reform* in «Bulletin of Hispanic Studies», 27 (1960), pp. 1-15; e Ch. Faulhaber Ch., il cui lavoro viene citato *in extenso*.

8 Marqués de Santillana, 1977, pp. 90-91.

o di una *poetria* per onorare la memoria di Enrique de Villena, autore anche lui di un'*Arte de trovar*; ma il ricordo sarebbe poco lusinghiero: per un Enrique de Villena che si accompagna a un Virgilio, a un Dante a un Boezio e a un Cicerone, che cosa può offrire la compagnia di un oscuro Jaufre de Foxa o anche del più noto, ma ancora di statura modestissima, Geoffroi de Vinsauf? Tanto è vero che Kerkhof e il suo coeditore in un'edizione successiva al nome "Gaufredo" pongono la glossa: «el único [autor] que, entre varias posibilidades, no queda claro.»<sup>9</sup>

Lo stato di incertezza persiste, e la vediamo nel commento di Regula Rohland Legenbehn all'edizione da cui abbiamo ricavato il testo in cui appare il nostro misterioso Gaufredo. Comincia, anche questa curatrice, ricordando alcune delle proposte che la precedono e poi ne aggiunge una del tutto nuova:

Gaufredo: hay varias propuestas de identificación para este nombre. Amador propone Jofre o Godofre Rudel, trovador que Santillana no menciona en su *Prohemio e carta*. Puede ser Jofre de Foxa, citado por Villena en su *Arte de trovar*, o Galfrid de Vinsauf (Galfredus de Vinosalvo), poeta inglés del siglo XII, cuya *Poetria* fue bien conocida y difundida en España; este autor es mencionado por Villena en su *Consolatoria* y hay un ejemplar de su obra en la biblioteca del Marqués de Santillana"<sup>10</sup>.

A questa nota segue un rimando alle note sussidiarie che ricordano ancora un altro candidato:

Otra propuesta de López Grigera [1975: 304, n. 22] es que se trataría de "Gaufridus de Everseley, autor de un *ars dictandi*, quizá el primero escrito en España.

Pérez Priego, l'ultimo ad aver curato un'edizione della *Defunción*, accetta la proposta dominante e non osa più avanzare nuove identificazioni:

Gaufredo: Luisa López Grigera sugiere, como ya había propuesto Curtius, su identificación con Gaufrroi de Vinsauf, cuya *Poetria* fue bien conocida y difundida en España; o incluso con Gaufridus de Everseley, autor de un *ars dictandi*, quizá el primero escrito en España. También hace notar que en este catálogo de autores abundan los retóricos, como Macrobio, Alano, Boecio, Tulio, Gaufredo y Quintiliano («Algunas precisiones sobre el es-

<sup>9</sup> Marqués de Santillana, 1988, p. 162, nota ai vv. 152-160.

<sup>10</sup> Marqués de Santillana, 1997, p. 131, nota 139.

tilo de Antonio de Guevara», en *Studia hispánica in honorem R. Lapesa*, III, Madrid, Gredos, 1975, p. 304, n. 22)<sup>11</sup>.

Come si vede, dunque, le proposte non mancano e si ripetono, e sono tutte in misura diversa scarsamente credibili per il semplice fatto che i nomi ricordati non hanno e non ebbero mai la risonanza che autorizzasse la loro presenza in un canone. Del resto, la varietà delle candidature è un indice della debolezza delle stesse.

La perplessità generale è che tutti i candidati abbiano una notorietà così modesta, quando non del tutto inesistente, da poter esser identificati immediatamente: dovrebbe essere, insomma, un "Gaufredo" insigne e familiare insieme, quasi un'antonomasia per la sua stessa opera. Dovrebbe risultare strano che un autore nel complesso poco noto venga chiamato senza altro segno di riconoscimento, magari un etnico o il nome di una sua opera. Il nome "Gaufredo" e le sue varianti era troppo generico: certo non potevano essere i Gaufrido d'Auxerre, né i Gaufrido o Geofroi de Reims per il semplice fatto che nessun dato a noi noto li pone in relazione alla Spagna. Ma quel Gaufrido poteva benissimo essere Geoffrey di Monmouth, creatore delle leggende arturiane che circolarono in Spagna. E poteva essere Gaufrido di Viterbo, noto come Godofre che per antonomasia indicava la sua opera maggiore, ossia il *Pantheon* così intimamente legato alla cultura spagnola. Questi, secondo noi, era proprio il Gaufrido al quale si riferisce il Marqués de Santillana senza dover aggiungere nient'altro perché era sicuro che i suoi lettori l'avrebbero riconosciuto immediatamente. E forse abbiamo veramente identificato il "Gaufredo" dietro il quale sono state indicate persone diverse!

La candidatura di Goffredo da Viterbo ha in primo luogo una base nell'affinità del nome "Gaufredo" con il nome latino "Gaufridus"; ma in questo sarebbe alla pari con gli altri nomi di Gaufridus de Everseley e di Galfredus de Vinosalvo (Galfred e Gaufrid sono varianti normali del fonema *Wal/Gual*), ma la differenza è che il nostro *viterbensis* era una figura conosciutissima in Spagna. E la ragione di tale notorietà è il suo *Pantheon*, una sorta di storia universale che fu un modello e una delle fonti principali nella *General Historia* di Alfonso X el Sabio<sup>12</sup>. Il *Pantheon* fu una fonte cospicua anche di Juan Manuel che nel suo *Libro de los estados* riprese sezioni intere dall'opera del *viterbensis*<sup>13</sup>. Fu anche una fonte principale del *Compendi historial*, composto, e rimasto incompiuto, dal domenicano Jaume Domenech (m. 1385)

<sup>11</sup> Marqués de Santillana, 1991, *Poesías completas*, vol. II, p. 53. Le ottave riportate sono alle pp. 52-53.

<sup>12</sup> Lo studio migliore sull'argomento è quello di Materni M., 2009. Si veda anche Salvo García I., 2016.

<sup>13</sup> Si veda, Cherchi P., 1985, pp. 300-9 (ristampato nel presente volume).

per committenza del re Pietro IV d'Aragona<sup>14</sup>. La presenza del *Pantheon* si intreccia alla fortuna di due leggende di grande vitalità nella cultura spagnola e testimoniate da due opere notissime quali il *Libro de Alexandre* e il *Libro de Apolonio*, quest'ultimo da consultare oggi nell'edizione curata da Manuel Alvar<sup>15</sup>. La fama di Goffredo da Viterbo era sicuramente ancora viva ai tempi del Marqués de Santillana, e la sua reputazione era tale da poter meritare una menzione nella galleria dei grandi autori. Purtroppo non possiamo dire che il marchese ne possedesse un esemplare nella sua biblioteca; ma questa mancanza non è determinante per il nostro argomento, visto che non vi figura neppure Stazio. Notiamo, per concludere, che se il nostro Goffredo di Viterbo non è un “retórico”, come dice López Grigera, era tuttavia uno storico, e in quanto tale poteva tenere compagnia agli altri storici “perdidos” come sono Livio, Sallustio e Valerio Massimo.

Ogni proposta è tale perché non ha i criteri della certezza che ne farebbero un'affermazione chiara. Ma le proposte sono più o meno buone a seconda della loro plausibilità: forse è presuntuoso ritenere che la nostra proposta sia più credibile di tutte le altre avanzate fino ad ora.

[2020]

---

<sup>14</sup> Sull'argomento si veda Nigoi L., 2015, pp. 167-178. Questo saggio, e in genere il volume che lo contiene, è a tutt'oggi il sussidio maggiore e migliore per lo studio della fortuna di Goffredo di Viterbo, e soprattutto del *Pantheon*, in Europa e particolarmente in Spagna. Notevole per la diffusione spagnola è l'articolo del curatore del volume, Foerster Th., 2015, *Twilight of the Emperor: Godofrey's Pantheon and the Hohenstaufen Inheritance in Thirteenth-Century Castile and England*, Ivi, pp. 67-87. Sorprende, però, vedere che, in tanta perfezione bibliografica presente in questo e negli altri saggi raccolti nel volume, manchino i rimandi ai lavori di Materni M. e di Salvo García I. da noi citati nella n. 13.

<sup>15</sup> Alvar M., 1976, 3 voll.



### I3.

#### IL LIUTO E L'OROLOGIO DI CALISTO

*pero las horas del alma  
no se miden con el tiempo  
(Lope de Vega, Arcadia, lib. III)*

La prima reazione di Calisto alla pena d'amore è quella di chiudersi nel buio, come se volesse annientar se stesso e tutto ciò che lo circonda. Ma ad una decisione così radicale subentra una forma di cura più ragionevole e certamente più nobile: distrarsi o sublimare il dolore con la musica:

Cal. --¡Sempronio!

Semp. -- ¿Señor?

Cal. -- Dame acá el laúd.

Semp. -- Señor, vesle aquí.

Cal. -- ¿Cuál dolor puede ser tal

que se iguale con mi mal

Semp. -- Destemplado está ese laúd.

Cal. -- ¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquél que consigo está tan discorde, aquél en quien la voluntad a la razón no obedece, quien tiene dentro del pecho agujones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas, todo a una causa? Pero tañe y canta la más trista canción que sepas.

[*La Celestina*, Aucto primero. Tutte le citazioni sono da Rojas F. 1963: 39 sg.)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Tutte le citazioni sono ricavate da Rojas F., 1963. Per motivi che non ricordo più questo saggio fu stampato senza note. Qui si suppliscono in parentesi quadre le indicazioni ritenute indispensabili e per allora attuali. L'edizione de *La Celestina* utilizzata in quella circostanza era una "edizione di servizio": in quei giorni si attendeva l'edizione critica a cura di Patrizia Botta, che per vicissitudini editoriali ben note uscì in modo parziale solo nel 2001 (Rojas F., 2001).

Calisto cerca da prima il rimedio della musica. Glielo suggeriva una lunga tradizione che aveva addirittura Aristotele come *auctoritas* poiché nell'*Etica a Nicomaco* scriveva:

Amantes enim fistulas non possunt sermonibus attendere si audiant fistulantem, magis gaudentem fistulativa quam praesenti operatione; secundum fistulativam igitur delectatio eam quae circa sermonem operationem corrumpit (X, 5, 1175b, 36)

e lo confermava San Tommaso, spiegando, appunto, questo passo:

Videmus enim quod illi sunt qui sunt amatores sonitus fistularum non possunt attendere sermonibus qui eis dicuntur quando audiunt aliquem fistulantem, ex eo quod magis gaudent in operatione fistulativae artis quam in praesenti operatione, scilicet in in auditione sermonum sibi dictorum. Et sic patet, quod delectatio quae fit secundum operationem fistulativae artis corrumpit operationes secundum sermonem. (*Exp. Eth.*, X, 7, 2045 [ed. Corpus Thomisticum online]).

Si tratta, in fondo, di esperienza abbastanza comune, perché la *delectatio* musicale assorbe completamente l'attenzione, cancellando perfino la coscienza del tempo perché l'unico tempo che conti è quello della musica che si ascolta. Lo diceva un poeta come Ovidio:

Exul eram, requiesque mihi, non fama petita est,  
mens intenta suis ne foret usque malis.  
Hoc est cur cantet vinctus quoque compede fossor,  
indocili numero cum grave mollit opus.  
Cantat et innitens limosae pronus harenae  
adverso tardam qui trahit amne ratem;  
quique refert pariter lentos ad pectora remos,  
in numerum pulsa brachia pulsat aqua.  
fessus ubi incubuit baculo saxove resedit  
pastor, harundineo carmine mulcet oves.  
Cantantis pariter, pariter data pensa trahentis,  
fallitur ancillae decipiturque labor.  
Fertur et abducta Lyrnenside tristis Achilles  
Haemonia curas attenuasse lyra. (*Tristia*, IV, 1, 2-16).

È vero, infatti, che «cantando il duol si disacerba», come diceva Petrarca (*Canzoniere*, XXIII, 4); ed è vero fino al punto da costituire un vero pericolo poiché – come nota Petrarca nel *De remediis utriusque fortunae* (I, 23

«De cantu et dulcedine a musica»), opera frequentatissima dall'autore della *Celestina* – se la *delectatio* musicale ispira sentimenti nobili in animi generosi, essa può anche suadere il facile diletto e la distrazione da grandi impegni. Ed è grazie a questo potere che i medici davano alla musica un valore terapeutico efficace specialmente nel caso degli amanti di amore *he-reos*. Basterà citare un solo esempio, ripreso dal *Lilium medicinalis* o *Lilio de medicina* di Bernardo Gordonio – ossia il misterioso Bernardo citato fra le *auctoritates* della *Celestina*, la cui opera in versione volgare è stata recentemente pubblicata da John Cull e Brian Dutton – il quale parlando della cura della malattia d'amore così dice:

Provechosa cosa es mudar el regimiento e estar entre amigos e conocidos, e llévenlo por lugares de fuentes e de montes de buenos olores e de fermosos acatamientos e de fermosos tañeres de aves e de instrumentos de música. (Gordonio B., 1991, II, 20, § 'Cura', [p. 108b])

Eppure nel caso di Calisto il rimedio non è efficace; anzi la dissonanza che nasce fra musica e stato d'animo di Calisto sembrerebbe aggravare la malattia. Ed è forse per questo che egli chiede a Sempronio che continui a cantare purché canti «la más triste canción que sepa».

Ma perché le canzoni più tristi, se aggravano la pena? Potrebbe essere ancora una volta il suggerimento di un medico, perché lo stesso Bernardo Gordonio dice:

E si a la razón no es obediente e es mancebo, sea castigado en tal manera que sea açotado fuertemente e muchas vezes fasta que comience a feder, e después nombrenle cosas mucho tristes, porque la mayor tristeza faze olvidar la menor tristeza. (*Ibidem*)

Il precetto si adatta approssimativamente a un paziente come Calisto, non più 'mancebo' e non passibile di 'açotes'; tuttavia rimane valido il principio che un fatto molto triste relega in penombra una tristezza minore. In realtà Calisto, nutrito di letteratura, poteva ripetere con Properzio:

omnes humanos sanat medicina dolores:  
solus amor morbi non amat artificem (*Eleg.*, II, 1, 57-58)

senza dire che tutta la tradizione lirica cortese aveva cantato la pena d'amore. Una canzone triste presenterà una storia, un personaggio, un motivo triste; ma la presenta in modo esemplare, con quella monumentalità e inalterabilità conferitale dallo statuto letterario; e chi la canta immedesimandosi in essa crede di vivere un'esperienza identica, quindi a sua volta esemplare,

istoriabile. In tal modo l'amante si consola, diventando un eroe, il protagonista di una vicenda d'amore esemplare. Questa è la consolazione che Calisto cerca.

E che accada proprio così risulta da ciò che Celestina racconta a Melibea:

Mel. -- Ni te pregunto eso ni tengo necesidad de saber su edad, sino qué tanto ha que tiene el mal.

Cel. -- Señora, ocho días. Que parece que ha un año en su flaqueza. E el mayor remedio que tiene es tomar una vihuela y tañe tantas canciones é tan lastimeras, que no creo que fueron otras las que compuso aquel Emperador y gran músico Adriano, de la partida del ánima, por sufrir sin desmayo la ya vezina muerte. Que aunque yo sé poco de música, parece que hace aquella vihuela hablar. Pues si acaso canta de mejor gana se paran las aves á le oír que no aquel antico, de quien se dice que movía los arboles y piedras con su canto. Siendo este nascido, no alabaran a Orfeo. [aucto quarto, vol. I: 187]

L'informazione mira a commuovere Melibea; ma dal punto di vista dello sviluppo del dramma ha scarso rilievo. Del resto anche il fatto che Calisto chieda il liuto e chieda di ascoltare canzoni può sembrare un fatto di poco peso, un riempitivo scenico, un motivo drammatico che rimane senza sviluppo. E così sarebbe se il tema non riaffiorasse alla fine dell'opera in due occasioni. Una volta prima dell'ultimo incontro, quando Melibea chiede a Lucrezia che temperi l'ansia dell'attesa dell'amato con il canto:

Mel. -- Canta más, por mi vida, Lucrecia, que me huelgo en oyrte mientras viene aquel señor, e muy paso entre estas verduricas, que nos oyrán los que pasaren. [ ... ] ¡O, cuán dulce es oyrte! De gozo me deshago. No cesses, por mi amor. [Aucto decimonono, II: 177]

Quindi durante l'ultimo incontro:

Cal.-- Vencido me tiene el dulçor de tu suave canto; no puedo más sufrir tu penado esperar. ¡O mi señora y mi bien todo! ¿Cuál mujer podría aver nacida, que desprivasse tu gran merecimiento? ¡O salteada melodía! ¡O gozoso rato! ¡O corazón mío! ¿E cómo pudiste más tiempo sufrir sin interrumpir tu gozo y cumplir el deseo de entrambos?

Mel. -- ¡O sabrosa trayción! ¡O dulce sobresalto! ¿Es mi señor de mi alma? ¿Es él? No lo puedo creer. ¿Dónde estabas, luziente sol? ¿Dónde tenías tu claridad escondida? Avía rato que escu-

chavas? ¿Por qué me dexavas echar palabras sin seso al ayre, con mi ronca voz de cisne? Todo se goza este huerto con tu venida. Mira la luna quán clara se nos muestra, mira las nubes cómo huyen. ¡Oye la corriente agua desta fonteza, quánto más suave murmurío su río lleva por entre las frescas yervas! Escucha los altos cipreses, cómo se dan paz unos ramos con otros por intercessión de un templadico viento que los menea. Mira sus quietas sombras quán oscuras están y aparejadas para encobrir nuestro deleite.

Cal. -- Pues, señora e gloria mía, si mi vida quieres no cesse tu suave canto. No sea de peor condición mi presencia con que te alegras, que mi ausencia, que te fatiga.

Mel. -- ¿Qué quieres que cante, amor mío? ¿Cómo cantaré que tu desseo era el que regía mi són e hazia sonar mi canto? Pues conseguida tu venida, desaparecióse el desseo, destemplóse el tono de mi boz. [Aucto decimonono, II, pp. 179-181]

Infine il tema affiora dopo la morte di Calisto, quando Melibea, dopo aver detto ai genitori della sua vicenda amorosa, pensa di gettarsi dalla torre e seguire così l'amato non solo nella morte ma nel modo di morire. Per un estremo di *pietas* filiale Melibea vuole che i suoi genitori non siano presenti, perciò chiede un favore che può sembrare plausibile per le ragioni esposte sopra circa la *delectatio* musicale:

Mel. - Más, si a ti plazerà, padre mío, mandar traer algún instrumento de cuerdas con que se sufra mi dolor o tañendo o cantando, de manera que, aunque aquexe por una parte la fuerza de su accidente, mitigarlo han por otra los dulces sonos y alegre armonía. [Veynteno aucto, II, p. 191].

Melibea non è consapevole di ripetere, anche in questo, ciò che Calisto aveva fatto all'inizio dell'opera. Ma non c'è dubbio che la ripresa del tema indica che il circolo dell'azione è chiuso, per cui quello che sarebbe potuto sembrare un elemento senza sviluppo e senza vera funzione drammatica acquista almeno la funzione di segnare i confini entro cui si svolge il dramma. Eppure non è solo questa la funzione strutturale del tema musicale. La sua posizione strategica ci dice che, paradossalmente, esso esiste proprio quando non ha alcuna vera funzione, quando dimostra la propria inutilità. Il canto, infatti, non consola Calisto e non salva Melibea. La musica entra nella *Celestina* solo dove esistono i vuoti d'azione, tanto che, come dice Melibea, la presenza del suo amato, la realizzazione del desiderio, spegne il canto. Ma sono vuoti importanti perché riempiti dal desiderio, e non conta se desiderio d'amore o di morte. Infatti la musica appartiene al mondo della contemplazione e del desiderio,

non a quello dell'azione, benché, nel caso della *Celestina*, serva a prepararla, ad intensificarne l'attesa, cercando di sopprimere proprio quell'elemento che misura l'attesa, cioè il tempo. In questo senso il dramma di Calisto e Melibea è molto diverso da quello tipico dell'amante cortese. Per questi il canto è tutto, anzi si può dire che sia l'amore cortese stesso: il desiderio, principio e fine di un canto perpetuo di amanti i quali temevano che il loro amore si realizzasse (come diceva Rilke) perché tale realizzazione avrebbe spento il canto. Questa non è la paura di Melibea, e infatti l'ultimo suo canto si spegne nell'amplesso di Calisto. Nel mondo della *Celestina* il canto esprime un desiderio che non si appaga di sé stesso, ma annulla provvisoriamente il tempo per gli amanti che attendono di vivere immersi nel tempo, nell'azione che appaghi il desiderio. In questo senso il liuto è l'opposto dell'orologio, il vero nemico degli amanti. E non è un caso se nella *Celestina* l'orologio entra per la prima volta nel linguaggio dell'amore.

L'orologio e il tempo non erano nemici degli amanti cortesi, perché la categoria in cui meglio s'iscrive l'amore lirico-cortese (pensiamo ancora ai trovatori) è piuttosto quella dell'eterno. Il Vecchio alato non planò mai nei cieli di Provenza perché il tempo, nel senso di *Chronos*, visita solo quelle culture dove si coltiva la storia. Esistono, è vero, frequenti allusioni al tempo (chi non ricorda i versi di Bernart de Ventadorn: «Lo temps vai e ven e vire Per jorns, per mes e per ans»?); ma queste valgono solo per opporgli l'immutabilità del sentimento amoroso e la mancanza di ogni evento che venga a modificarlo. Anche le ripetute allusioni al mutare delle stagioni si rivelano notazioni fisiche più che notazioni temporali, e servono a creare un termine di paragone rispetto al mondo sentimentale dell'amante. Esistono anche i temi del ricordo e della speranza che sembrerebbero tradire una coscienza del tempo; ma, a veder bene, ricordo e speranza sono modi dell'irrealizzato o dell'assente anziché riferimenti a precisi punti temporali (quanto è vicino il momento ricordato o quanto è lontano il momento sperato?). L'amore del trovatore è intellegibile solo se è sempre, in ogni attimo, identico a se stesso, perché ogni mutamento, rappresentando possibili gradi inferiori di qualità, lederebbe l'assolutezza di dedizione amorosa a una bellezza anch'essa proclamata suprema e non passibile di rughe. Gioia e dolore si alternano nella ciclotimia del trovatore; tuttavia ciò non comporta alcuna nozione di tempo perché gioia e dolore son soltanto due temi da considerare sinotticamente e simultaneamente in quanto nell'amore cortese si integrano. L'amore trobadorico, insomma, è fatto di storie senza trama, di storie che sono piuttosto effati di un'irrequieta immobilità sentimentale, dove espressioni che sembrano denotare un progresso (*s'ameliorar*, *s'enantir*, ecc.) sono semplicemente indicazioni di una dinamica ideale senza autentico movimento. L'amore del trovatore esiste senza scadenze, senza principio e senza fine; è un amore il cui senso del tempo coincide tutt'al più con quello del

movimento circolare, di un perpetuo ritorno al principio, di una perenne ripetizione di se stesso.

Tuttavia il Padre Tempo riuscì, in rare occasioni, a screpolare la compatta superficie della convenzione cortese, creando addirittura due generi minori che sembrano basati sulla nozione di tempo e sono potenzialmente narrativi. Sono l'*alba* e la *serena*, legate rispettivamente al sorgere e al tramonto del giorno, cioè alla nozione più semplice, drammatica e ovvia del tempo. L'*alba* s'incentra sul momento del distacco. I due amanti dopo aver passato insieme la notte vengono informati dal grido della guardia che il sole sorge, e si lasciano maledicendo il giorno che li sottrae alla beatitudine amorosa, quella beatitudine che, come insegna San Tommaso, annulla la coscienza del tempo in quanto «delectatio secundum se quidem non est in tempore: est enim delectatio in bono iam adepto quod est quasi terminus motus» (*Sum. Theol.*, I-2 q. 31, a. 2). Gli amanti passano dall'eterno al tempo; ma questa situazione ricca di possibilità narrative si risolve semplicemente in una serie di effati, in un dialogo farcito di imprecazioni e promesse. Il genere era noto persino a Celestina che, esperta di amori, definisce meglio di noi il senso dell'*alba* nei riguardi del tempo:

Cel. - Si de noche caminan, nunca querrian que amaneciese; maldicen los gallos porque anuncian el día y el reloj porque da tan apriessa. Requieren las cabrillas y el norte, haziendose estrelleras. Ya quando ven salir el lucero del alva, quiéreseles salir el alma; su claridad les escuresce el coraçón. [Aucto tercero, I: 138]

E una vera situazione da alba vivono Melibea e Calisto la notte del primo loro incontro, quando il diletto amoroso ha creato una sospensione del tempo vissuto, non del tempo reale:

Cal. -- Ya quiere amanecer. ¿Qué es esto? No me parece que ha una hora que estamos aquí, y da el reloj las tres. [Aucto quatorzeno, II: 119].

La *serena* s'incentra invece sulla situazione opposta: l'amante attende la notte per passare dal tempo all'eterno. L'unico campione sopravvissuto (e forse l'unico in assoluto) di questo genere si deve a Guiraut Riquier. È un componimento di tre strofe chiuse da una sorta di ritornello. Vediamo la prima strofa:

Ad un fin aman fon datz  
per sidons respiegz d'amor,  
e'l sazoz e'l luec mandatz  
e'l jorn que'l ser dec l'onor

penre, anava pessius  
 e dezia sospiran:  
 - jorn ben creyssetz a mon dan,  
 e'l sers  
 auçi-m e sos loncx espers.  
 [ed. Martín de Riquer, *Los trovadores*, n. 343]

Come si vede c'è qui quello che Greimas chiamerebbe “un contratto”, una scadenza, un impegno, o, più semplicemente, un appuntamento che potrebbe avviare un racconto. Ma questo manca, perché la storia rimane ferma a sottolineare l'angoscia dell'attesa che allunga spasmodicamente il giorno. Il ritornello ci dice che nella *serena* si ha il monologo anziché il dialogo; così la situazione drammatica tipica dell'alba cede ad una situazione lirica, con più alto potenziale di scavo psicologico.

Ora, mentre il tema centrale dell'*alba* – il distacco e l'imprecazione al troppo rapido carro di Febo – ha illustri antecedenti nel mondo classico (basti pensare ad Ovidio, *Amores* I, 13, oppure *Heroides* XVIII, 111-114), il tema della *serena* non ha, almeno per quel che ne sappia, alcun antecedente classico, ad eccezione di uno spunto in un verso di Ovidio nella storia di Piramo e Tisbe (*Metam.*, IV) in cui si legge «lux, tarde discedere visa, Pracipitatur aquis» (vv. 91-92). Il tema è una creazione medievale, lievitato dalla poesia lirica amorosa e utilizzato per lo più in un contesto lirico-elegiaco di stampo ovidiano, non cortese. Esso appare nel XII secolo nei vari rifacimenti pseudo-ovidiani della favola di Piramo e Tisbe. Ne citiamo un esempio (ripreso dall'ed. di Paul Lehmann in *Pseudo-antike Literatur des Mittelalters*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1927: 40-41):

Tempora cum noctis sint pacta, queruntur amantes,  
 sol quod ad occasum non properanter eat.  
 «Heu, nox tarda venit, que nos coniungere debet!  
 Et querimur tardum sideris esse iubar.  
 Devotis precibus te nos, o Phebe, rogamus,  
 ut cito quadrupedes precipitare velis.  
 Phebe, recordare, quod quondam pignus amoris  
 imperio Veneris ferre coactus eras.  
 Phebe, fave nobis nec protrahe tempora noctis,  
 immo tuos cicius merge sub equor equos.  
 Phebe, iube veniat nox exoptata sororque  
 auxilium nobis, si patiare, ferat» (vv. 135-146)

dove è efficace l'uso del soggetto al plurale («queremur» ecc.) ad indicare che i due amanti, pur pregando separatamente (e quindi monologando) esprimono un identico desiderio che li unisce nell'attesa della notte.



Il tema è ripreso dal volgarizzatore della favola (*Piramus et Tisbé*, ed. C. De Boer, vv. 596-603) ma senza amplificazioni e senza la resa mimetico-lyrica della fonte. Notevole è il fatto che esso figuri anche fra le angosce di un grande personaggio romanzo, Lancillotto, il “Chevalier de la Charrette” di Chrétien de Troyes [1963], che maledice il giorno e la notte mentre attende di visitare Ginevra:

Lanceloz ist fors de la chanbre  
 si liez que il ne li remanbre  
 de nul de trestoz ses enuiz.  
 Mes trop li demore la nuiz,  
 et li jorz li a plus duré,  
 a ce qu'il i a enduré  
 que cent autre ou c'uns anz entiers.  
 [ed. Roques, vv. 4533-4539]

Si tratta, evidentemente, di pochissimi spunti rispetto ai numerosi campioni di albe (*albas* provenzali, *aubes* francesi, *alboradas* gallego-portoghesi, *Tagelieder* germanici), genere formalizzato e privilegiato da molti autori. Ma il tema dell'attesa dell'incontro doveva avere un suo sviluppo particolare in virtù del potenziale narrativo che conteneva, quindi in un genere non lirico.

La fortuna del tema si deve, salvo errore, al Boccaccio che in Fiammetta crea il primo personaggio che veramente misuri il tempo nel cielo a spanna a spanna e ne riporti i risultati sul sistema incompatibile del cuore. Fiammetta apre la serie dei personaggi moderni nati da quell'irriducibile antagonismo di tempo e amore, non più drammatizzato sulla falsariga di una convenzione poetica, ma vissuto in una psicologia tormentata. E il tormento di Fiammetta è così singolare che anche il sole e la luna diventano prosopopee del suo delirio d'attesa. La sua vicenda d'amore, narrata nella celebre *Elegia di Madonna Fiammetta* (Boccaccio G., 1994) s'incentra infatti sul tema dell'attesa che viene annunciato con una situazione da *alba*, quando Panfilo le fa il seguente giuramento:

Donna, io ti giuro per lo luminoso Apollo, il quale ora surgente oltre a' nostri disii con velocissimo passo di più tostana partita dando cagione, e li cui raggi io attendo per guida; e per quello, indissolubile amore che io ti porto, e per quella pietà che ora da te mi divide, che il quarto mese non uscirà che, concedendolo Iddio, tu mi vedrai qui tornato. (cap. II, 13: 62).

La scadenza crea l'attesa che può avere una misura oggettiva soltanto nel corso del sole e della luna:

Poi che 'l dì, le sue ore finite, era dalla notte occupato, nuove sollecitudini le più volte mi s'apprestavano. Io dalla mia puerizia nelle notturne tenebre paurosa, accompagnata da Amore era divenuta sicura; e sentendo già nella mia casa ciascuno riposare, sola alcuna volta là onde la mattina il sole montante avea veduto, me ne saliva, e quale Arunte tra' bianchi marmi de' monti Luca ni i corpi celesti e i loro moti speculava, cotale io la notte lunghissime ore traente, sentendo alli miei sonni le varie sollecitudini essere nemiche, da quella parte il cielo mirava, e i suoi moti più ch'altri veloci, meco tardissimi reputava. E alcuna volta vòlti gli occhi attenti alla cornuta luna, non che alla sua ritondità corresse, ma più aguta l'una notte che l'altra la giudicava, tanto era più il mio disio ardente, che tosto le quattro volte si consumassero, che veloce il corso suo. Oh quante volte, ancora che freddissima luce porgesse, la rimirai io a diletto lunga fiata, immaginando che così in essa fossero allora gli occhi del mio Panfilo fissi come i miei! Il quale io ora non dubito che, essendogli io già uscita di mente, non che egli alla luna mirasse, ma solo un pensiero non avendone, forse nel suo letto si riposava. E ricordami che io, della lentezza del corso di lei crucciandomi, con varii suoni, seguendo gli antichi errori, aiutai i corsi di lei alla sua ritondità pervenire; alla quale poi che pervenuta era, quasi contenta dello intero suo lume, alle nuove corna non pareva che di tornare si curasse, ma pigra nella sua ritondità dimorava, avvegna che io di ciò l'avessi quasi in me medesima talvolta per iscusarla, più grazioso reputando lo stare con la sua madre, che negli oscuri regni del suo marito tornare. Ma bene mi ricordo che spesso già le voci in prieghi per li suoi agevolamenti usate io le rivolsi in minacce, dicendo: "O Febea, mala guiderdonatrice de' ricevuti servigi, io con pietosi prieghi le tue fatiche m'ingegno di menomare, ma tu con pigre dimoranze le mie non ti curi d'accrescere. E però, se più a' bisogni del mio aiuto cornuta ritorni, me così allora sentirai pigra, come io ora te discerno. Or non sai tu, che quanto più tosto quattro volte cornuta, e altrettante tonda t'avrai mostrata, cotanto più tosto il mio Panfilo tornerammi? Il quale tornato, così tarda o veloce come ti piace corri per li tuoi cerchi". (cap. III, 10: 73)

Siamo ben lontani, come si vede, dalla semplice imprecazione ad un concetto astratto di giorno o di notte. Intanto non è l'attesa della notte, ma la notte dell'attesa; o, se si preferisce, è l'attesa della notte per poter meditare sull'attesa amorosa. Quindi è flagrante la sostituzione della luna al sole come metro del tempo: Selene o Diana sono divinità femminili e pertanto

più vicine alla psicologia di Fiammetta, anche se questa, da innamorata e obbediente, con l'appellativo di Febea tradisce il suo ruolo di satellite rispetto al sole che è Panfilo. Ma il passo è soprattutto notevole per quella dimensione materiale – non spaziale! – data al tempo. I corni della luna, il suo crescere, la sua pienezza ... tutto trasforma questa luna in una stupenda clessidra celeste che placidamente scandisce il tempo dell'attesa ma senza registrare il tormento della mancanza e le ansie della speranza. Perciò la luna è una complice avversa, una divinità mite e fredda che con la sua implacabile presenza crea un'aura di sortilegio. Quest'ultima osservazione ci porta a sottolineare che un altro importante aspetto del passo è il ricorso frequente alla mitologia classica e perfino l'utilizzazione di precise fonti letterarie. Così, con questo corredo di preziose tessere letterarie, il motivo dell'attesa degli amanti misurata col ritmo degli astri entra a far parte cospicua di uno dei grandi *magnalia* della tradizione letteraria amorosa, anche se tale cospicuità non è data tanto dalla frequenza quanto da quella preziosità che gli amori comuni non possono invilire. *L'elegia di madonna Fiammetta*, la prima *heroida* moderna, ebbe una grande fortuna, specialmente nel secondo Quattrocento.

Al Boccaccio -- che usa in altre occasioni il motivo in questione (*Filostrato* III, 44, *Filocolo* I, 173) -- Chaucer s'ispirò per il 'Canticus Troili'; e la lezione del Boccaccio arrivò persino a Fernando Rojas.

Dopo il primo incontro amoroso, Calisto è tormentato dal desiderio di rivedere Melibea. Il che è possibile solo di notte: quindi le giornate sono per lui troppo lunghe, perché il carro di Febo può portare solo il tempo reale, non quello dell'amore. Le preghiere dell'innamorato non possono modificarne o accelerarne il corso, e l'inermità della preghiera ne accentua il pathos.

Cal. - De día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraíso [paraíso] dulce, en aquel alegre vergel, entre aquellas suaves plantas e fresca verdura ¡O noche de mi descanso, si fuesses ya tornada! ¡O luziente Febo, date priessa a tu acostumbrado camino! ¡O deleitosas estrellas, apareceos ante de la continua orden! ¡O espacioso relox, aun te vea yo arder en bivo fuego de amor! Que si tú esperasses lo que yo, quando des doze, jamás estarías arrendado a la voluntad del maestro que te compuso. Pues ¡vosotros, invernales meses, que agora estays escondidos viniéssedes con vuestras muy complidas noches a trocarlas por estos prolixos días! Ya me parece haber un año que no he visto aquel suave descanso, aquel deleytoso refrigerio de mis trabajos. ¿Pero qué es lo que demando? ¿Qué pido, loco, sin sufrimiento? Lo que jamás fué ni puede ser. No aprenden los cursos naturales a rodearse sin orden, que a todos es un ygual curso, a todos un

mesmo espacio para muerte y vida, un limitado término a los secretos movimientos del alto firmamento celestial de los planetas, y norte de los crecimientos y mengua de la menstua luna. Todo se rige con un freno ygal, todo se mueve con igual espuela; cielo, tierra, mar, fuego, viento, calor, frío. ¿Qué me aprovecha a mí que dé doze horas el reloj de hierro, si no las ha dado el del cielo? Pues, por mucho que madrugue, no amanesce más ayua.  
[Aucto quatorzeno, II: 127-129]

Calisto chiede che le leggi dell'universo assecondino il suo desiderio mutando la loro natura. Vuole che il sole acceleri la sua corsa da oriente a occidente; vuole che le costellazioni invernali vengano a sostituire quelle estive perché le giornate siano più corte; vuole che l'orologio sia toccato dal fuoco d'amore. Sono tutti desideri impossibili, dei veri *adynata* della miglior lirica cortese, o anche della letteratura apocalittica. L'universo ha il suo ordine; le stelle e gli astri e le costellazioni hanno i loro immutabili corsi e cicli che creano un'armonia universale. L'amante vorrebbe che quelle leggi si modificassero e si adattassero al ritmo del cuore di chi attende un incontro amoroso. Ma il cuore degli amanti e l'orologio sono due macchine irriducibili l'una all'altra perché una è geometrica e l'altra non è schematizzabile. Nel contrasto fra le due l'amante si sente come l'unico essere in disarmonia con l'universo. Il dramma è grandioso, ma la mitopoeia di un amante che ha per antagonista l'universo è altrettanto grandiosa.

Calisto fu il primo grande di questi amanti ad sperimentare che «las horas del alma no se miden con el tiempo», come dirà Lope nel terzo libro dell'*Arcadia* («Menalca al reloj de Isabella»). È anche il primo amante che vive alle soglie della civiltà dell'orologio, l'ordigno che unifica e normalizza il tempo per tutti, l'ordigno che non può più misurare il tempo vissuto, che nel caso degli amanti ha una velocità speciale. Per questo, nella sua invocazione, le sfere celesti si associano, per la prima volta, alle frecce e alle ruote dell'orologio, creando una personificazione di cui si ricorderanno tanti altri poeti, specialmente del periodo barocco. Del Calisto amante che misura il tempo dell'attesa si ricorderà Giulietta nel celebre monologo «Gallop apace, you fiery-footed steeds»; e di lui si ricorda anche un altro grande amante, il grande hidalgo della Mancha, quando in una occasione attende la notte per un incontro d'amore «con la mayor ansia del mundo, pareciéndole que las ruedas del carro de Apolo se habían quebrado y que el día se alargaba más de lo acostumbrado, bien así como acontece a los enamorados, que jamás ajustan la cuenta de sus deseos» (*Don Quijote*, II, 71).

Il liuto e l'orologio: due motivi complementari e opposti insieme: il liuto cancella il tempo; l'orologio lo rende implacabilmente presente e lento. Il liuto e l'orologio sono l'arco e la lira di Calisto, il simbolo dell'armonia

contrastante che crea la tensione non di un amore senza trama e senza storia, ma di un'intensa e complessa azione culminante nella morte, che apre l'eternità, dove tempo reale e tempo vissuto finalmente coincidono perché lo stesso tempo si annulla.

[1996]



## I4.

### ANTONIO DE TORQUEMADA E OLAO MAGNO

Antonio de Torquemada lesse l'opera di Olao Magno verso il 1568, secondo un dato interno ricavabile dal *Jardín de flores curiosas*. La lesse in casa del Conde de Benavente di cui era segretario. Di questa lettura lasciò un ricordo cospicuo poiché il quinto e il sesto trattato del *Jardín de flores curiosas* devono la maggior parte dei materiali alla *Historia de gentibus septentrionalibus*<sup>1</sup>. Il debito è di entità tale che si può considerare come l'omaggio (o sarà una critica?) all'opera del vescovo di Uppsala, un omaggio senz'altro superiore, almeno in dimensioni, a quello che le renderà Cervantes col *Persiles y Sigismunda*. Inoltre, considerando che l'*Historia* di Olao era uscita solo nel 1555, cioè da poco più di un decennio, questo omaggio fa pensare piuttosto a una strumentalizzazione o a un bersaglio polemico perché potrebbe rispondere al bisogno di appoggiarsi all'autorevolezza di un'opera già fortunata presso il pubblico, o potrebbe essere proprio quel successo a farne l'oggetto di parodia, una sorta di demistificazione, un'esaltazione condita d'ironia, o potrebbe essere anche il risultato di una "scoperta" entusiasmante di materiali "meravigliosi" offerti dal mondo boreale, così estraneo culturalmente eppure vicino geograficamente. Comunque stiano le cose e indipendentemente dai risultati cui perverremo in questa breve presentazione, si capisce subito che il rapporto Torquemada/Olao sembra degno d'attenzione, non solo perché ci offre un notevole documento della fortuna di Olao, ma può anche rivelarci qualcosa sulla domanda culturale che agevolò quella fortuna.

Prima di entrare in argomento, diamo qualche ragguaglio su Antonio de Torquemada. Si può essere sbrigativi perché i dati di cui disponiamo sono pochissimi. Nato probabilmente attorno al 1508/1509 ad Astorga, studiò a Salamanca, viaggiò da soldato o da impiegato al servizio del governo in Italia (anche in Sardegna); negli ultimi suoi anni visse al seguito di

---

<sup>1</sup> Ci riferiamo alla *princeps* uscita a Roma, Magnus Olaus, 1555, opera che ebbe varie ristampe fino al Seicento inoltrato.

Alfonso Pimentel, conte di Benavente, e questo nuovo incarico gli diede la possibilità di usufruire di una discreta biblioteca e di aver l'agio di scrivere il *Jardín de flores curiosas* che fu pubblicata postuma nel 1570, a un anno dalla sua morte. Non era il suo unico libro: aveva pubblicato, oltre ad un perduto *Ingenio o juego de marro, de punto o damas*, un libro notevole, *Los coloquios satíricos*, quindi un romanzo cavalleresco, *Historia del invencible cavallero Don Olivante de Laura* – che si salva dall'oblio grazie alla condanna al rogo pronunciata dal prete del celebre 'scrutinio' della biblioteca di Don Quijote –, quindi un *Tratado llamado manual de escribientes*, anch'esso postumo (1574). Non c'è dubbio che il *Jardín* sia stata l'opera più fortunata di Torquemada. L'ultima delle stampe antiche (la nona) è quella del 1621. L'opera fu tradotta in francese, tedesco, in inglese e in italiano dal novelliere Celio Malespini col titolo *Giardino di fiori curiosi, in forma di dialogo; diviso in sei trattati nel quale si trattano alcune materie di humanità, filosofia, teologia, geografia, cosmografia et altre cose curiose et piacevoli* (Venezia, Salicato 1590), traduzione che ebbe tanta fortuna quanto l'originale, visto che fra il 1590 e il 1628 fu ristampata ben sette volte<sup>2</sup>. Probabilmente fu il successo dell'opera a muovere la stroncatura cervantina, poiché nello scrutinio già ricordato il *Jardín* viene menzionato e paragonato con il libro di cavalleria dello stesso Torquemada, quando il 'cura' dice di non saper «determinar cuál de los dos libros es más verdadero, o, por mejor decir, menos mentiroso» (*Don Quijote*, I, 6). Cervantes aveva colto appieno il senso di tutto il libro: è un libro di menzogne; tuttavia si tratta di menzogne diverse da quelle che abbondano nel libro di cavalleria dovute per lo più a mancanza di mimesi, mentre le "mentiras" del *Jardín* non hanno lo schermo della *factio* in quanto pretendono di riferire cose vere rinvenibili in natura e documentate nella storia. Le menzogne del *Jardín* sono in realtà le "meraviglie di natura", ragguagli su mostri e fatti del tutto anomali, cioè quel tipo di menzogne raccolte in opere appartenenti ad un genere letterario pseudoscientifico che aveva origini antiche e cultori modernissimi, quel tipo di menzogna, insomma, coltivato anche da Olao Magno.

L'importanza di Olao nel *Jardín* è fondamentale, secondo quel che si può dedurre da alcuni elementi strutturali. Il libro è costruito in modo tale che ad Olao viene assegnato il posto di rappresentante ultimo e maggiore di una lunga serie di *auctores* che vanno dal mondo antico a quello moderno, uniti dal comune interesse per quel "meraviglioso" che ad altri sembra menzogna. Ciascuno dei sei trattati del *Jardín*, infatti, pur occupandosi di una manifestazione particolare del meraviglioso, si ispira precipuamente (ma non esclusivamente) ad una fonte: il primo si rifa in gran parte a Plinio e a Solino; il secondo alla Bibbia, al Nuovo Testamento e ad alcuni rapporti

---

<sup>2</sup> Per questi dati cfr. l'introduzione di Allegra G., in Torquemada A., 1982, pp. 81 seg. Questa introduzione rimane a tutt'oggi lo studio migliore sul *Jardín*. Si ricordi anche Volpi G., 1984.



di viaggio; il terzo alla letteratura demonologica e folklorica, il quarto a fonti umanistiche, mentre il quinto e il sesto si rifanno, come già s'è detto, a Olao Magno. In tal modo si costruisce un ponte alle cui estremità stanno Plinio e Olao, mentre i piloni centrali son rappresentati niente meno che dall'*auctoritas* scritturale e dall'attendibilissima filologia umanistica. C'è un messaggio in questa struttura? I dati che si presentano son da porre tutti allo stesso livello di veridicità – Plinio con il *Genesis*, Vives con Olao Magno – o son tutti autori del meraviglioso, comunque lo si voglia intendere?

L'importanza di Olao è provata anche da un altro raccordo strutturale. Il *Jardín* appartiene formalmente al genere dei dialoghi. All'inizio si presentano dei signori in una situazione di *otium*, e alcune occasionali considerazioni sulla varietà dei fiori porta i protagonisti a scegliere come tema dei dialoghi della settimana le meraviglie della natura. Lo stupore che ne nascerà non sarà di poco conto, considerando come la gente sia prona a meravigliarsi per tutto quel che le riesca insolito. Uno dei dialoganti conferma questa disposizione ricordando lo stupore con cui furono ricevute alcune cose da lui dette il giorno prima fra un gruppo di gentiluomini. Erano cose «de quien se tiene poca noticia» (p. 103), e furono accolte come se venissero dall'altro mondo. Esortato a dire che cosa ha riferito, dice:

Muchas pudiera decir; mas lo que menos quisieron creer y de que se burlaron, como de fábula, fue que dije que había parte de la tierra habitada adonde venía a ser el día de medio año cumplido, y la noche de la misma manera<sup>3</sup>. (p.103)

Non c'è dubbio che qui si alluda all'opera di Olao perché il tema del quinto trattato sarà, appunto, la durata della notte e del giorno nel mondo polare, riferita dall'autorità di Olao Magno. Si può dire insomma che il *Jardín* parta da Olao, apra una lunga parentesi sul meraviglioso ricavato da tante altre fonti antiche e recenti, e si chiuda con Olao: in tal modo si prova che l'opera dello svedese si inserisca in una tradizione letteraria incentrata sul meraviglioso; ma, a differenza di tutte le altre fonti spogliate, è contemporanea, parla di un mondo contemporaneo, ed ha, presumibilmente, la credibilità di chi parla un linguaggio moderno e riferisce cose viste direttamente. Tuttavia non bisogna pensare che l'opera sia nata per celebrare Olao Magno; è vero, semmai, che Olao viene invocato a legittimare una materia. La testimonianza diretta circa un mondo mai visto pone le fondamenta per quel minimo di credibilità senza cui il meraviglioso diventa irreal e veramente “fantastico”, un genere che richiede altri criteri di leggibilità, altre strategie retoriche.

La ricerca di “curiosità” è programmatica. Lo annuncia il titolo di *Jardín*, che, come tanti altri affini di “selva” e “teatro”, indica un florilegio di cose

3 Questa citazione e le seguenti son riprese da Torquemada A., 1982.

slegate ma simili sotto qualche rispetto. Il genere della selva risale a Gellio, ed ebbe un rilancio fra gli umanisti come raccolta di *excerpta* o di *scholia*, (ad esempio, la *Varia historia* di Nicolò Leonicensi), libri fortunatissimi perché veramente “eterni”, cioè senza principio e senza fine, nel senso che son tenuti insieme non da una catena causale che lega un episodio all’altro, ma da una sequenza discontinua dove ogni prelievo ha la sua totale autonomia, ed è fruibile in sé, indipendentemente dal contesto. La fruizione o leggibilità è il risultato di una scelta oculata che accetta soltanto fatti storici o naturali memorabili, capaci di creare stupore. Grazie alla natura dei materiali e alla loro *dispositio* caotica, i libri di questo genere non vanno letti dall’inizio alla fine, ma sono godibili ad ogni apertura di pagina scelta a caso: sono opere veramente “aperte” nel senso che possono cominciare da qualsiasi pagina. Ora il libro di Torquemada è qualcosa di simile e di diverso insieme: è un florilegio, sì, ma è anche un florilegio omogeneo in quanto tutto incentrato su una materia non soltanto curiosa, ma “monstruosa” o fuori dal sistema delle aspettative normali. Sia il traduttore francese (che è il grande Chappuys) sia quello tedesco danno all’opera il titolo di *hexaameron*, perché, evidentemente, la ritengono una sorta di enciclopedia di modello esameroneo o dei sei giorni della creazione<sup>4</sup>, e sarebbe, quindi, un’opera organica, costruita con una tassonomia interna che manca, invece, alle “selve”: il *Jardín* verrebbe ad essere, insomma, la ricreazione di un mondo “altro” da quello che abbiamo sempre conosciuto, un mondo anomalo, dove la natura devia da quelle che, secondo la nostra ottica, sarebbero le sue regole, oppure le realizza in modo che per noi è sconosciuto, producendo cose meravigliose.

Il libro entra in argomento con una definizione della natura, intesa come principio di movimento e quiete. La definizione viene dalla *Physica* di Aristotele (*Phys.* II, 1, 192b 20), ma è poi integrata con quella di Levino Lemnio, cioè come «la voluntad o razón divina, causadora de todas las cosas engendradas, y conservadora de ellas, después que se engendran, conforme a las calidades de cada una» (p. 105). È l’idea di *natura naturans* e di *natura naturata*, in cui i concetti aristotelici di sostanza e di causa vengono fusi. Torquemada echeggia ben note discussioni senza attardarsi a chiarire, e usa tali concetti per dire o proclamare che la varietà della natura include anche quello che noi chiamiamo mostro. Ma, di nuovo, egli è corvivo: la discussione sui mostri è antica (per lo meno già da S. Agostino), ed è particolarmente intensa nel periodo in cui Torquemada scrive, non solo per il proliferare di studi teratologici ma per quello scrutinio razionalistico-scolastico al quale i fenomeni naturali anomali vengono sottoposti. Il problema in termini teologici si poneva in questo modo: il mostro è sì un prodotto di natura, ma “monstra” il potere di Dio o l’intervento del diavolo? Bisogna dunque creare

---

4 L'accostamento non può essere che generico poiché nelle enciclopedie si segue il racconto del *Genesi*, e quindi si procede seguendo la creazione degli elementi e si finisce con l'antropologia, mentre nel *Jardín* non esiste alcuna traccia di un disegno del genere.

una semiotica, e leggere con attenzione i segni di tali anomalie, e distinguere fra i vari tipi di mostri, fra ostenti e prodigi, fra miracoli e magia, fra prestigi e meraviglie. Torquemada si accontenta di un cenno semplificatore che lo esime da discussioni specializzate, ma che, tuttavia, gli dà quel tanto di rispettabilità “filosofica” per tenere in piedi il suo catalogo di meraviglie. Per il resto egli supplirà sistematicamente con citazioni di *auctores* che, secondo un principio invalso, sono a loro volta fonti di credibilità. Avremo quindi una raccolta erudita tanto priva di problemi quanto ricca di fatti curiosi la cui rassegna produce quel «veemente stupore» che si prova davanti al *thaumaston* come direbbe Aristotele, davanti a fatti eccezionali; ma è uno stupore confortevole non solo perché ci dice che la «natura per tanto variare è bella», ma perché ci presenta tali variazioni in un mondo che è di solito remoto nel tempo o nello spazio, per cui lo stupore non diventa terrore, ma stimola l’immaginario, il documento vien trasferito sul piano letterario, dove – nonostante il monito del Marqués di Santillana esplicitamente ricordato all’inizio del lavoro («Las cosas de admiración no las cuentas/ Que no saben todas gentes lo que son» [p. 104]) – la “meraviglia” è il fine e non il freno; e questo perché dalla meraviglia nasce la filosofia, come insegna Aristotele fin dai primi capitoli della *Metafisica*.

Il primo trattato è di argomento possiamo dire “antropologico”. Si occupa, infatti, di giganti, mostri, di parti multipli (fino ai cinquanta figli di Margherita di Irlanda, nati da una maledizione!), degli ermafroditi, di parti mostruosi (bambini con varie file di denti, o con un dente solo al posto di tutti i denti), una donna che partorisce un elefante, o un centauro, o concepimenti influenzati dall’immaginativa, popolazioni mostruose – davvero memorabili sono quegli etiopi che hanno due lingue e possono fare simultaneamente due conversazioni del tutto irrelate con due interlocutori diversi – satiri, uomini con la coda, uomini con due corpi, amazzoni, pigmei, lotta di questi con le gru, e così tanti altri dati, noti a chi ha letto Plinio o anche le raccolte umanistiche (*Comentarii urbani* del Volterrano o l’*Officina* di Ravisio Testore).

Ora, è vero che, davanti a queste cose incredibili, il dialogo qualche volta introduce il dubbio. Ad esempio, quando si parla dei satiri uno degli interlocutori dice:

Luis. Podrá ser que los [i.e. i satiri] haya en unos lugares y en otros; pero yo he visto a Estrabón, y, aunque trata todas estas monstruosidades, muestra tenerlo por cosa de fábula y que son fingidas. Y Sinforianio Campego, varón doctísimo, en un capítulo que hace de monstruos, va disputando por razones naturales que no puede haberlos, y que, si los hay, que no son hombres, sino animales brutos semejantes a hombres. Y Pomponio Mela

siente lo mismo, diciendo: los sátiros no tienen cosa ninguna de hombres si no en la semejanza.

Ant. Pues yo no quiero creerlo todo, ni dejar de creer que algunas cosas de ellas sean verdaderas. Y en lo de los sátiros, no debe de tener razón Pomponio Mela; y más justo es que creamos a San Hierónimo, el cual, en la vida de San Pablo, primero ermitaño, que está admitida y aprobada por la Iglesia, da testimonio de que sean hombres humanos y racionales. Y de la manera que los autores los pintan, es con la semejanza de hombres, aunque las cabezas tienen el hocico largo, a manera de perros, y con muy largos cuernos en ellas; los pies a la manera de cabrón, y otras cosas disformes de con los hombres, y muchos afirman haberse visto en los desiertos de Egipto. Los gentiles los adoraban en muchas partes por dioses. Y Pan, dios de los pastores, era sátiro, y así pintaban siempre su figura.

Ber. Esto de los sátiros, muchos son los que lo escriben, y así, se tiene por cosa muy averiguada; y Antonio Sabelico en sus *Aeneadas* dice que los hay en el monte Atlas, y que corren en cuatro pies y también en dos; y de cualquiera manera son velocísimos. Plinio afirma también haberlos en el fin de la India, en unos montes que llaman Subsolanos, no los teniendo por hombres; porque dice que es un animal dañósimo y malvado. Y Ovidio, en el *Metamorpheos*, dice que el Sátiro es un animal semejante al hombre, y que tiene cuernos en la cabeza, y los pies de hechura de cabra; pero si ellos son hombres que pueden usar de razón, yo me maravillo cómo non se tiene más noticia de ellos.

Ant. No hay de qué maravillarnos: porque la disformidad de su figura los hará tan salvajes, que les quite la mayor parte del uso de la razón; y así, huirán de nosotros tanto y más que cualquiera de los otros animales fieros; pero entre sí no dejarán de entenderse: porque todos los que escriben del monte Atlas dicen que se oye muchas noches, en el medio y en lo alto de él, muy grande estruendo y ruido de atambores y flautas y otros instrumentos, los cuales, tienen por cierto que hacen los sátiros en sus ayuntamientos, y que viniendo el día no se oye más, aunque algunos quieren decir que esto no lo causan los sátiros, sino otra obra de naturaleza, de la cual alguna vez trataremos (128-9),

Come si vede, il dubbio riguardante l'esistenza dei satiri è suscitato da un'*auctoritas*, ma è poi dissipato da altre *auctoritates* numericamente superiori e qualitativamente ineccepibili, visto che almeno in un caso si tratta addirittura di San Gerolamo. Tipica la spiegazione del mistero dell'occultamento dei satiri durante il giorno. Dubbi di questo genere affiorano di tanto

in tanto nel corso dell'opera; ma poiché sono risolti tutti nello stesso modo, si rivelano come ricorsi retorici piuttosto che come problemi reali.

Il secondo trattato è di argomento "naturale" nel senso che è dedicato alle meraviglie naturali: a fiumi, a laghi, a fonti e ad alberi con proprietà meravigliose. Una buona parte (credo ripresa da Agostino Steuco) è dedicata ai fiumi e alle fonti del Paradiso terrestre. Questo trattato è importante da un punto di vista strutturale perché introduce le meraviglie naturali corrispondenti a quelle del trattato quinto ricavate dalla *Historia* di Olo; inoltre il ricorso alla Bibbia conferma indirettamente, ma non meno autorevolmente, la veridicità delle meraviglie relative agli altri dati. È difficile, infatti, pensare che Torquemada sia ricorso al racconto scritturale con la celata intenzione di metterne in luce l' "ingenuità". Esistevano dei precedenti che l'autorizzavano a farlo: basti pensare al *Mirabilium divinatorum humanorumque volumina quatuor* di Symphorien Champier, o all'opera di Agostino Steuco, *Veteris Testamenti ad hebraicam veritatem recognitio* appena ricordata dove si parla delle meraviglie "geografiche" del mondo, del Paradiso terrestre e anche dei miracoli; ma è vero, per altro, che Torquemada non fa un solo passo verso l'interpretazione allegorica o anagogica come fanno questi autori, per cui la Scrittura viene presa "alla lettera" con tutto il rischio che ciò comporta.

Il terzo trattato si occupa del meraviglioso prodotto per magia, da streghe, incantatori e demoni. Qui ci si muove in un territorio familiare non solo nel senso che i dati riportati son spesso avvenuti in ambiente spagnolo – anzi proprio del paese di Torquemada (e ciò è caratteristico della letteratura demonologica e magica contemporanea che usa le categorie della vicinanza spaziale e temporale per accrescere il valore della testimonianza) – ma anche nel senso che il tema è uno dei più vivaci sia al livello colto che al livello popolare. Sarà questo il motivo per cui Torquemada dedica molto spazio alla discussione sulla natura dei demoni, sulle varie classi loro, sul perché Dio vuole che esistano, sulla negromanzia, sulla differenza tra magia naturale e magia nera, cioè su temi tutti di grande attualità, specialmente da quando era in corso la caccia alle streghe. Le fonti citate dal Nostro danno solo un'idea vaga della ricchezza della letteratura demonologica prodotta in quel periodo, ma poiché sono quasi tutte opere recenti, lasciano capire l'attualità dell'argomento che egli tocca.

Se il terzo trattato scruta i poteri demoniaci, il quarto si occupa della forza delle stelle. Ecco quindi un altro vecchio tema diventato centrale nelle discussioni del tempo, perché rinfocolato da tutta la ricerca umanistica intesa a provare che "sapiens dominabitur astris", ad esorcizzare la tirannia delle stelle; ma il successo di tale aspirazione non poteva essere assoluto: intanto perché la nozione che l'uomo fosse un microcosmo non poteva escludere le stelle; poi perché la filosofia non era riuscita a trovare basi più solide della ferrea legge celeste per ancorarvi l'etica; perciò nacque il compromesso che le stelle «inclinano ma non isforzano» come allora si diceva, intendendo

dire che il mondo degli astri influisce sul temperamento degli uomini e non già sul loro destino. Torquemada tocca questi soggetti, ma lo fa un po' alla buona, cioè senza entrare in particolari tecnici e senza produrre una gassia di citazioni, come normalmente accade negli autori che si occupano dell'argomento. Egli distingue con cura "fortuna" da "caso", "avventura" da "disavventura"; gli interessa il legame tra astrologia e medicina, fra erbe mediche e terapie. Un altro tema importante è se gli animali siano intelligenti (era un gran tema della "teologia naturale", trattato anche dal Sebond che Montaigne tradusse), cioè se abbiano uso di ragione o non sia invece istinto quello che li porta a compiere cose veramente meravigliose. Comunque si vogliano intendere questi fenomeni, è chiaro per Torquemada che la natura ha una sua intelligenza.

Il quinto e il sesto trattato son dedicati alle storie settentrionali. Si comincia con molte pagine sulla geografia di quelle terre. Gli antichi non le conoscevano perché ponevano i limiti del mondo abitato al Nord nei monti Rifei. Torquemada fa vedere come la geografia antica sia stata modificata dalle scoperte recenti, e come tutte le idee relative alla divisione delle zone climatiche vada cambiata. Le idee sulla zona torrida son state provate del tutto false. Per quel che riguarda il mondo settentrionale, egli ritorna sul tema delle giornate e delle notti che durano sei mesi, e usa come *auctoritas* Olao Magno che

pues es natural de Gocia y arzobispo upsalense, de creer es que sabrá la verdad de esto: pero yo me maravillo cómo acá no se tiene más noticia de ello, estando estas provincias y tierras tan cercanas de las nuestras, y que no hay otros muchos autores que lo escriban y digan como él lo dice. (p. 407)

In una natura così strana si verificano meraviglie che i dialoganti del *Jardín* sono curiosi di comunicarsi. E si apre così l'ultimo libro dove, dopo aver abbandonato gli autori antichi perché mal informati, Torquemada si attiene soprattutto a Olao Magno, e dalla sua *Historia* (ma anche dall'opera del fratello Giovanni e da Sasso Grammatico) riprende i dati meravigliosi di quel mondo: giganti, montagne, laghi e fiumi transitabili, maghi che vendono i venti, uomini che si trasformano in lupi, animali mostruosi e di proporzioni gigantesche, pesca di pesci come le balene, uccelli strani, flora ugualmente meravigliosa, e tutta una serie di *mirabilia*. Non sono terre abitate da barbari, ma da popolazioni in gran parte cristiane, e quelle che non lo sono potrebbero diventarlo più facilmente di quanto non lo sia per i maomettani. Con questa nota di auspicio proselitico si chiude il libro.

Il percorso è stato lungo: da Plinio o Solino o dai periegeti greci fino ai fratelli Magno e in special modo ad Olao, passando per gli *odeporica* umanistici

e gli storici medievali e moderni. Il percorso dimostra la persistenza di un tema al quale l'autorevolezza di nomi che lo trattano dà lustro e credibilità. Il *Jardín* è un grande emporio dei *mirabilia* che un succedersi di *auctores* hanno portato alla luce. Olao Magno è l'ultimo di un lunghissimo regesto di testimoni, l'ultimo non già in credibilità ma nel tempo. La sua recenziarietà non depone a sfavore della sua *reliability*; anzi viene a confermare quello che generazioni di *auctores* hanno sostenuto, cioè che nel mondo esistano esseri meravigliosi; e la conferma è ineccepibile perché il vescovo di Uppsala scrive di un paese del quale è nativo – quindi un paese che ama e conosce benissimo – e ne scrive col linguaggio dei dotti.

C'è, però, un altro senso in cui Olao può esser considerato l'ultimo: egli è lo storico di una terra meravigliosa che è veramente l'ultima Tule, l'ultimo angolo del mondo conosciuto che ancora rimanga avvolto da un certo mistero. L'idea non era di Torquemada, ma era diffusa fra i contemporanei; e per questo il *Jardín* celebra un'aspettativa. Come sia venuta a formarsi quest'idea non è facile dire. Il processo deve esser stato lungo. Intanto le leggende medievali arturiane e le riprese rinascimentali nel romanzo cavalleresco certamente contribuirono a perpetuare quel mito, che, per giunta, andava rafforzandosi man mano che le esplorazioni demitificavano le nozioni della geografia antica: più la mitica India e l'Etiopia del Prete Gianni recedevano nel mondo della credulità antica, più fortemente il mondo degli Iperborei s'imponeva nell'immaginario occidentale come il mondo dell'esotico e del mistero. C'era anche una notevole componente ideologica recente che riabilitava la tradizionale immagine dei "barbari" germanici e li legava al mondo della romanità cristiana. Ci saranno tanti altri fattori che mi sfuggono almeno a questo punto della ricerca. Comunque pare certo che fra gli storici (Giambullari, per fare un esempio italiano) si mostra incredulo nei riguardi di tanti prodigi descritti dagli storici scandinavi (Sasso e in parte anche l'Oloa della *Carta marina*), ma alcuni, come Luigi Guicciardini, sono più favorevolmente disposti ad accettarli<sup>5</sup>. Ma l'entusiasmo dei poeti per il mondo settentrionale è grande. Penso ancora ad un autore italiano, al grande Torquato Tasso che in più d'una occasione fa riferimento a Olao Magno e addirittura ne trae ispirazione per una tragedia rimasta incompiuta, *Galealto re di Norvegia*; e quando sta per terminare il *Torrismondo*, dice all'amico Ascanio Mori nel 1586: «Avrei bisogno di Sassone Grammatico e di Olao Magno»<sup>6</sup> e li chiede in prestito. A più riprese Tasso parla della materia «boreale» come la sola degna di poesia epica e nel mondo settentrionale egli trova una conferma dei miti antichi – come quello dei giganti, di Eolo (il mercante che vende il vento), dei Tritoni, delle Sirene, e accetta perfino

<sup>5</sup> Sul "mito" dei Goti si veda Costa G., 1977, da cui riprendo alcuni dati di questo paragrafo (cap. I: 47 sgg.).

<sup>6</sup> Tasso T., 1852-1855, vol. III: 28.

l'idea che la nobiltà italiana sia di origine germanica<sup>7</sup>. Anche la Spagna si gloriava d'averne un'aristocrazia gota di origine germanica come indicava l'espressione comune «ser godo» che era sinonimo di essere nobile. Anche in Spagna il legame col mondo gotico risaliva al periodo delle grandi invasioni ed era rimasto come un mito da contrapporre al mondo mussulmano.

Ora, il fatto problematico è che il *Jardín* non sia né un'opera di poesia né un'opera di storia, per cui il legame con Olao non è inibito dalle riserve degli storici ma non conosce neppure gli entusiasmi dei poeti. Perché, allora, Torquemada si rifà a quest'opera? Credo di non errare di molto dicendo che egli trova complementari anzi reciproche le proprietà che dividevano in due gruppi i lettori di Olao: per Torquemada egli era uno storico, e bastava questa qualifica a rendere credibili, vale a dire "storiche", le meraviglie che raccontava; e d'altra parte le sue storie erano leggibili perché trattavano anche di cose meravigliose.

Torquemada è in leggera dissonanza coi suoi tempi. Non sembra che si renda conto del fatto che tanto il meraviglioso quanto il concetto di storia fossero posti a fuoco da una discussione intensa. Il Cinquecento, specialmente la seconda metà, è un periodo in cui il mondo dell'occulto cade sotto scrutinio non per negare che esistono esseri e forze operanti fuori della norma, bensì per controllarle (è questo uno dei paradossi del discorso demonologico che perpetua una credenza per poterla esorcizzare almeno in parte!). Si pensi, per esempio alla fungaia di opere che sulla tradizione dei *Problemata* pseudo-aristotelici mette in luce un infinito numero di "curiosità" naturali (perché si suda di più dopo i pasti? perché il cane alza la gamba quando minga? perché gli elefanti fanno all'amore nell'acqua? perché i popoli nordici hanno gli occhi azzurri?) che sfuggono ad una spiegazione entro i termini tradizionali della fisica, ma di cui si cerca una ragione filosofica o scientifica quale poteva darsi allora, perché, come è stato detto giustamente, la scienza pregalileiana era costituita dallo studio delle "meraviglie"<sup>8</sup>. Un fenomeno tanto rilevante come l'ermafroditismo – discusso a lungo dai medici (esistono questi esseri?), dai giuristi (qual è lo stato giuridico di un ermafrodita: è uomo o donna? come lo si considera nelle leggi testamentarie e matrimoniali?), dai teologi (è un mostro, è una manifestazione della volontà divina o il frutto di un intervento diabolico?), per non dire poi dei cabalisti per i quali il problema del *Breshit* era legato ad una concezione ermafroditica, l'i-

7 Si vedano soprattutto i dialoghi *Il messaggero* e *Il Conte ovvero de l'imprese*, ma anche i *Discorsi del poema eroico*, in Tasso T., 1976.

8 Gillespie C. C., 1966, p. 266. Della "meraviglia" si potrebbe dare una definizione ricordando la frase ciceroniana: «Quod crebro videt, non miratur, etiam si cur fiat nescit. Quod ante non vidit, id, si venerit, ostentum esse censet» (*De divinatione*, II, 27) citato da Montaigne nel saggio |«D'un enfant monstrueux» (Montaigne M., 1962, *Essais*, II, 30). Il "problema", invece, si ha quando un fenomeno, visto con frequenza tanto da sembrare un fatto normale, si "problematizza", ossia se ne cerca la spiegazione, come ad esempio: "Perché si arrossisce quando si sente vergogna?" .



dea dell'uomo perfetto, che contiene un'indifferenziazione sessuale – viene catalogato dal Nostro come un fatto curioso fra tanti altri. Si pensi a tutto il discorso sulla magia o sull'astrologia, così vitale in una civiltà costruita sull'idea che l'uomo sia fabbro del proprio destino, ma proprio per questo impegnata a far quanta luce poteva sul mondo dell'occulto. In Torquemada non esiste alcuna disposizione critica verso quel mondo. Anche il meraviglioso vien visto con ottica diversa da quando il discorso viene posto su basi embriologiche (chi non ricorda le lezioni fiorentine sui mostri di Benedetto Varchi del 1548?), per cui si passa dal meraviglioso pliniano, di popolazioni remote, a mostri singolari aventi un vizio d'origine. Il mostruoso che troviamo nelle rassegne di un Ambrosio Paré, di Fortunio Liceti, di Levino Lemnio, di Pierre Boaistuau, di Corrado Lichostene, di Aldrovandi e tanti altri a partire dalla seconda metà del Cinquecento ci fa capire che il mostro (estendendo la nozione anche al mondo degli animali) è un problema e non una meraviglia. Assente in Torquemada è qualsiasi sentore della crisi che in quei giorni investe le ricerche degli storici, impegnati a distinguere *historia* da *fictio*, due generi spesso confusi perché hanno in comune l'elemento della *narratio*. L'entità della crisi si capirà pensando che era urgente non solo chiudere il problema delle falsificazioni di un Annio da Viterbo, ma anche stabilire in modo decisivo se la Bibbia sia *historia* o *fictio*. E fu proprio il teologo spagnolo Melchor Cano che durante il Concilio di Trento stabilì le regole per accertare la veridicità delle storie, e sempre dalla Spagna venne l'importante *ars historiae* di Sebastian Fox Morcillo. Niente di tutto questo turba la meravigliosa flora del giardino di Torquemada. Il suo è un giardino incantato dove fioriscono ancora quei frutti esotici che si chiamano *mirabilia*: li alimentava quella sorgente mai secca che si chiama immaginazione, o disposizione alla mitologia dell'altro. Torquemada non fu l'unico cultore di giardini del genere: si potrebbe fare facilmente un elenco di opere che raccolgono meraviglie pubblicate non solo in Spagna ma anche in altri paesi. Era, però, un genere in via di estinzione; ma nel suo autunno poteva trarre linfa da un'opera come quella di Oloa Magno in cui storia e meraviglioso s'intrecciavano. Probabilmente Oloa aveva intuito che una formula del genere sarebbe stata di successo presso un pubblico non ancora del tutto preparato a divorziare storia da fantasia, e un mondo che si muoveva a creare una poetica della "meraviglia". Egli aveva sicuramente avvertito che l'interesse per il mondo boreale era alimentato dal fascino del misterioso, del diverso, del "monstruoso" che provoca un "veemente stupore". Nella nostra tipologia delle fonti, l'opera di Oloa Magno rientra nella categoria delle "fonti rivelate" che, se ci privano del piacere della "scoperta", ci compensano dischiudendo un contesto culturale che spande luce sull'opera che prendiamo in esame.

[1998]



## 15.

### SOBRE LAS FUENTES DE LA *SILVA* DE PEDRO MEXÍA

La reciente edición de la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía cuidada por Antonio Castro (Madrid, Cátedra, 2 vols, 1989-1990), tiene muchos méritos. Entre ellos el menor, pero grandísimo, es el haber puesto al alcance del lector moderno un texto difícilmente asequible a pesar de su importancia, puesto que la *Silva* fue durante un par de siglos un verdadero *best seller* español y europeo. Los méritos mayores son desde luego los que dependen de la cultura y de la preparación filológica del editor. Por lo que puedo juzgar, el texto me parece *ne varietur*; las observaciones lingüísticas del comentario son atinadas y útiles; los índices rigurosos e indispensables; las notas de tipo histórico aclaradoras y generosas; la introducción sitúa históricamente muy bien la obra de Mexía, y ofrece una buena *mise au point* de la situación de los estudios sobre el autor y los géneros literarios que practicó.

Frente a tantos méritos parecerán desafinadas las reservas que siguen, aunque la intención que las dicta está más bien en tono con los versos horacianos «ubi plura nitent in carmine non ego paucis offendar maculis». Sin embargo las ‘manchas’ que voy a indicar no son epidérmicas ni superficiales, sino que llegan al corazón de la obra. Me refiero a la sección del estudio preliminar relativa a las fuentes de la *Silva*. Aquí Castro contabiliza las citas que se encuentran en la obra, las reparte por autores, saca estadísticas con todo un aparato de tablas y porcentajes, luego comparados con los presentados por María Pilar Cuartero Sancho. Este ejercicio aritmético lleva a las siguientes conclusiones: en la *Silva* 1) hay un peso abrumador de autoridades; 2) una supremacía absoluta de las autoridades antiguas; 3) pocos autores y obras, con muchas citas; 4) citas de segunda mano; 5) citas ocultas; 6) su autor estaba al tanto de las novedades editoriales; 7) la gran mayoría de sus fuentes son latinas o traducciones al latín; 8) fuentes más utilizadas, en consonancia con los temas más abundantes. Después de tales conclusiones

no es poca la sorpresa que uno se lleva al leer la siguiente declaración acerca del método adoptado en la preparación del aparato y del comentario: «Dada la extensión del texto de la *Silva*, hemos procurado encontrar un siempre difícil equilibrio en el uso de las notas, tendiendo más bien a restringir el número y extensión de las mismas, sin menoscabo de su utilidad y eficacia. Hemos concedido prioridad a las notas de carácter textual, lingüístico y de vocabulario, y solo subsidiariamente hemos atendido en ellas a las cuestiones relativas a fuentes, datos culturales e históricos y nombres propios de personas o lugares» (I:131). Desde luego un editor sabe el por qué de sus decisiones editoriales: pueden ser sus posibilidades y límites, el nivel cultural de sus lectores, su manera de entender un texto, como pueden ser también los criterios editoriales de la colección. Pero la *Silva* es una obra especial porque, como indica el mismo título –y lo declara explícitamente su autor y además lo entiende perfectamente su editor– quiere ser el fruto de una ‘varia lección’, un tipo de antología de ‘flores curiosas’ brotadas bajo lecturas de textos varios, un caudal de *excerpta* recogidos según una moda y una técnica debida a los humanistas. ¿Por qué, entonces, renunciar a comentar sobre este aspecto que se puede definir como el corazón, el meollo de la *Silva*, su primaria razón de ser obra de arte y de un género literario que manda que la literatura nazca de la literatura misma? Esta renuncia es de veras lamentable en cuanto nos priva de la posibilidad de ver de cerca la manera de trabajar de Mexía, cómo adaptaba y manejaba sus fuentes, cómo consiguió aunar tantos datos eruditos, cuál era el espesor real de su cultura. Las notas sobre las fuentes son tan esporádicas o son tan obvias que no solo no nos ayudan en lo mínimo a entender todos estos aspectos, sino que terminan dando la impresión de que no hay fuentes o que las que hay son casi todas las que el mismo autor declara. El comentario de Castro, combinado con las estadísticas de su introducción nos dejan con la impresión de una relativa escrupulosidad por parte de Mexía en la cita de sus fuentes; y de ahí sacamos la idea de una erudición auténtica del sevillano, una erudición además que el editor no nos aclara porque casi nunca identifica los textos citados por Mexía. Pero, claro está, todo lector encontraría menos arcana la erudición de Mexía si, por ejemplo, se le dijera que todos las anécdotas y los *auctores* alegados en los capítulos cuatro y cinco de la primera parte, los dos dedicados al tema del silencio y del secreto, tienen como fuente principal *El Reloj de los príncipes* (2:16) de Antonio de Guevara, quien a su vez saca todo el material del *De garrulitate* de Plutarco). El lector tendría una idea más clara de la escrupulosidad de Mexía si se le diera la fuente de la carta de Plutarco al emperador Trajano que se encuentra en el capítulo sexto de la primera parte:

Conocido tengo, de tu templança y humildad, nunca aver deseado el imperio, aunque siempre lo has procurado merescer

con perfección de costumbres; del qual tanto más digno eres juzgado, quanto menos has buscado manera para alcançallo. Assí que a tu virtud sola y a mi ventura daré la norabuena y parabién de tu elección, con tanto que uses y administres bien lo que bien has merecido. Porque, haziéndolo de otra manera, no tengo dubda sino que a ti pornás a peligro y a mí harás subjecto a las lenguas de maldizientes: a ti, porque Roma no sabe suffrir emperadores malos ni perezosos; lo que a mí toca, porque el pueblo, de los yerros y pecados de los discípulos, suele cargar la culpa a sus maestros. Y, assí, murmuran de Séneca por las culpas de Nerón, cuyo maestro era; y de los atrevimientos y excessos de sus discípulos dan el cargo a Quintiliano; y Sócrates es culpado por aver sido blando con su menor y pupilo. De ti, yo bien sé que lo harás perfectamente, si nunca te olvidares de ti mesmo, si ante de todas cosas, te ordenares a ti proprio; si todas las cosas dispusieres conformándote con las virtudes, todo [te] sucederá bien. Las reglas que has de guardar en govarnar y enmendar las costumbres, ya en mis libros te las tengo escriptas y mostradas. Si aquellas siguieres, Plutarcho es autor de tu vida: haziéndolo de otra manera, esta mi carta hago testigo que, por mi consejo y parecer, no se haze cosa en daño de la República y Imperio Romano. Dios te dé salud. (vol. I, pág. 217-8).

La fuente de esta carta, probablemente apócrifa, ha sido hasta ahora desconocida a pesar de los intentos de encontrarla. Puedo señalar que la carta constituye el primer capítulo del quinto libro del *Policraticus* de Juan de Salisbury:

Plutarcus Traiano salutem dicit. Modestiam tuam noueram non appetere principatum, quem tamen semper morum elegancia mereri studuisti. Quo quidem tanto dignior iudicaris, quanto a crimine ambitionis uideris remotior. Tuae itaque uirtuti congratulor et fortunae meae, si tamen recte gesseris quem probe meruisti. Alioquin te periculis et me detrahentium linguis subiectum iri non dubito, cum ignauiam imperatorum Roma non ferat, et sermo publicus delicta disciplinorum refundere soleat in praeceptores. Sic Seneca Neronis sui merito detrahentium carpitur linguis, adolescentium suorum temeritas in Quintilianum refunditur, et Socrates in pupillum suum fuisse clementior criminatur. Tu uero quiduis rectissime geres, si non recesseris a te ipso. Si primum te composueris, si tua omnia disposueris ad uirtutem, recte tibi procedent universa. Politicae constitutionis maiorum uires tibi exscripsi, cui si obtemperas,

Plutarcum uiuendi habes auctorem. Alioquin praesentem epistulam testem inuoco, quia in perniciem imperii non pergis auctore Plutarco. (Ed. C. Webb, 539b-d).

Tómese otro pasaje del eruditísimo capítulo sobre las sibilas (III, 34):

Y bolviendo al cuento y número de las sibilas, la segunda dizen ser de Libia; y della haze mención Eurípides en el prólogo de Lamia. La tercera se llamó Athemis y nómbra la délfica porque nació en Delfos; y ésta trata Chrisipo, en el libro De diuinatione, y a ésta hizieron estatua los romanos, según Plinio; y fue antes de la destruyción de Troya, y Homero pone muchos versos de los suyos entre los de su obra. Diodoro Sículo dize ser ésta Daphne, hija de Tiresias; y que los argivos, aviendo sojuzgado a Thebas, la embiaron a Delphos y allí se avía hecho prophetissa en los oráculos de Apolo. De manera que se llamó delphia por esto o porque nació en Delpho. A la quarta sibilla llaman cumana ytálica (y no la cumana Amaltea, de quien diremos adelante, sino la natural de Cimerio, villa de Campania, cercana a Cumas), de cuyas diuinationes escriuieron Nevio, en los Libros púnicos, y Pisón, en sus Anales, referidos por Lactancio. (vol. II, pág. 259-261)

Todas las lecturas que un pasaje de este tipo presupondría dependen en realidad de un solo libro, es decir del comentario de J. L. Vives al *De civitate Dei* de San Agustín de donde Mexía sacó casi todo el capítulo:

Altera Sibylla fuit Libyca, cuius meminit Euripides in Lamiae prologo.

Tertia Delphica, de qua Chrysippus loquitur in eo libro, quem de diuinatione composuit, hanc putant Delphis natam dictamque Athemim, & uixisse ante Troicum excidium, cuius plurimos uersus operi suo Homerum inseruisse crediderunt. Hanc Diodorus Daphnem Tiresiae filiam fuisse refert, quam Argiui quum Thebas uicissent Delphos misere, ibique peritior diuinandi Apollinis uaticinijs facta, dei oracula consulentibus aedidit, idcirco Sibylla est ab omnibus cognominata. Fertur & Daphne altera Apollini adamata, quae in laurum est uersa cum deum aduersaretur, & fugeret.

Quarta Cumaea in Italia, quam Naeuius in libris belli Punici, Piso in annalibus nominat. Hanc alij Italicam nuncupant, ex Cimerio Campaniae uicino Cumis oppido. (Vives, 1522, pág. 592)

Ahora bien, ¿dónde están el Guevara del *Reloj* y el autor del *Policraticus* el comentario de Vives entre las citas de Mexía? En ninguna parte; sin embargo quién sabe cuánto de estos dos libros pasó a la *Silva*, a pesar del olvido en que los guarda el autor.

Claro está, no es fácil encontrar fuentes, y es sabido que lo que decía Leo Spitzer para las etimologías vale también para la búsqueda de las fuentes: no hay que buscarlas, sino encontrarlas. Si he citado la fuente de la carta de Plutarco es porque la encontré (una suerte que no les ha ocurrido a los otros investigadores citados por Castro), y no quisiera dar de ninguna manera la impresión de que me sería fácil encontrar todas las fuentes de la *Silva*. La he citado, además, para probar otra vez que hay que desconfiar de las citas de Mexía, y como es poco útil hacer estadísticas para saber cuántas veces aparece el nombre de Plutarco si luego resulta que lo cita de segunda mano.

Tal vez la cantidad de trabajo que presupone la investigación de las fuentes, haya sido el factor que ha desanimado al editor de la *Silva*. Sin embargo, en el caso típico de un escritor como Mexía la búsqueda de las fuentes es relativamente fácil y, paradójicamente, termina siendo un gran ahorro de trabajo. Trabajando con este tipo de literatura se aprende que las fuentes que más se esconden son las conocidas por todo el mundo. Por ejemplo, en 2:8 leemos que «escriben algunos de un Cipus, que fue rey, que aviendo visto con muy gran atención pelear dos toros un día, se durmió en aquella imaginación, y que, quando despertó, se halló con cuernos nascidos» (1: 588). ¿Quiénes serán estos «algunos» que escribieron una historia tan rara? No son sino los conocidísimos Ovidio (*Metam.* 15, v. 565 sigs.) y Valerio Máximo (*Factorum dictorumque memorabilium*, 5, 6. 3). Trabajando con esta literatura se aprende también que los autores que se citan con menos frecuencia son los que se utilizan más, y se utilizan más aquellos autores que a su vez prodigan citas de otros autores.

El caso que ilustra mejor lo dicho es el de Ravisius Textor y de su *Officina*. Su nombre aparece una sola vez en la *Silva*, y sin embargo es la obra más plagiada en la *Silva*. Me limito a un par de ejemplos para demostrar cómo trabajaba Mexía. Veamos primero este pasaje:

Cicerón, en el libro quinto de sus *Questiones tusculanas*, trata de la ceguedad deste Claudio; donde también pone hystorias notables de otros ciegos. Como es la de Cayo Druso, que fue, aunque sin vista, grande jurisconsulto y abogado; y tenía siempre la casa llena de gente que venía a pedir su consejo, queriendo antes ser guiada por el sabio ciego que por sus propios ojos. Y de Gneyo Aufidio, pretor que fue en Roma, también dize que siendo él niño, lo conoció que, ciego, yva y votava en el Senado, y ayudava y aconsejava a sus amigos y escrevía una notable hystoria. Y de Diodoro philósopho estoyco, también privado de la vista, cuenta

que lo tuvo muchos días en su casa y compañía; y ansí, sin ver, se dava a los estudios mucho más de antes, y noches y días hazía que le leyesen, y tañía muy bien vihuela, a la costumbre de los pitagóricos; y lo que es más de maravillar: que platicava y enseñava geometría (cosa que parece imposible tratarse sin ojos), teniendo tal manera y aviso en dezirlo de palabra, que se podía entender y comprender lo que enseñava. También escribe de Antípatro Cirenayco y de Asclepiades Erítrico, philosophos señalados, que, aunque perdieron los ojos, suffriéronlo en grande pasciencia y perseveraron en el estudio de philosophía. Y, lamentándose al Erítrico ciertas mugeres, les reprehendió él diziendo: —«Vosotras no entendéys que a oscuras se puede rescebir alegría y plazer». Y el Asclepiades, siendo preguntado que qué provecho le avía traydo la ceguedad, respondió él que «traer un mochacho más en mi compañía». Pues Homero, el más ilustre y principal de todos los poetas, también escribe allí Cicerón que fue ciego; y aunque de qué ni a que tiempo cegó no se sabe lo cierto, pero de averlo sido no se pone duda; y por esso se llamó Homero (que en lengua jónica quiere decir «ciego»), teniendo antes otro nombre; Ovidio, en el *Ibis*, afirma que a la vejez le quebraron los ojos. A bueltas déstos, aunque infieles, puede entrar el grande doctor Dídimio Alexandrino, que desde niño fue ciego; y, ciego, aprendió lógica y las otra artes y escribió excelentemente sobre los *Psalmos*.

Grande cosa fue déstos; pero, como se vieron sin vista, la fuerza y necesidad es muy industriosa; esforçaronse contra la falta y hizieron grande effeto. Pero la del philosopho Demócrito, el que de todo se reya, es más de maravillar; porque, según Cicerón, el mismo se quebró y sacó los ojos para mejor contemplar las cosas naturales, diziendo que le destruyan lo que vía. Lucrecio, poeta, y Aulo Gelio y otros también lo cuentan ansí; pero yo más me tengo a lo que Tertuliano dize: que es averlo hecho por reprimir su carne, porque la vista de las mugeres lo movían a desonestidad. (IV, 12; vol. 2: 416-418)

El editor ha averiguado la fuente ciceroniana del pasaje (*Tusculanae disputationes*, 5:38-39), y ha podido indicar que el filósofo huésped de Cicerón no es *Diodoro*, sino *Diodoto*. Ha observado además que en la lista ciceroniana de los ciegos falta Dídimio Alejandrino; pero se debe notar también que faltan otras cosas: la mención del *Ibis* de Ovidio (que, claro está, no podría encontrarse en Cicerón); la causa de la ceguera de Demócrito (Cicerón dice solo que el filósofo perdió la vista sin especificar cómo: «Democritus luminibus amissis»), y no hay mención de Lucrecio (autor que Cicerón conocía



muy bien, ya que fue el editor del *De rerum natura*) ni, por supuesto, de los autores más tardíos. ¿De dónde sacó estos datos Pedro Mexía? De un capítulo de la *Officina* de Ravisius dedicado a los «caeci et excaecati». Mexía encontraba ahí lo que no estaba en Cicerón. Pero hay más: es posible que la *Officina* le guiara hacia la obra ciceroniana gracias a sus numerosas referencias. De todos modos Mexía fundió las dos fuentes. En el pasaje que hemos copiado se encuentran todos los ciegos mencionados por Cicerón (aunque reaparezcan todos en Ravisius con lenguaje muy parecido; y aunque en Ravisius aparezca el Diodoro que Cicerón daba como Diodoto, hay algunos detalles que indican tajantemente la paternidad ciceroniana), y reconocemos también los ciegos de la *Officina*:

Homerus caecum fuisse fatentur omnes. Unde autem caecitatem illam contraxerit non satis convenit. Sunt qui dicant, hoc ei morbo contigisset: alij ex longa senectute. Ovidius in Ibin apum aculeis excaecatam scribit.

Didymus Alexandrinus, praesul Caesariensis, caecus fuit a puero. Nihilominus Dialecticam et Geometriam dicit, scripsitque comentarios in Psalmos.

Democritum quum existimaret animi aciem impedire aspectum oculorum, oculos ipsos sibi eruit ut philosophiae et rerum naturalium causas profundius meditaretur. Lucretius, lib. 3: Denique Democritum postquam matura vetustos Admovit, memores motus languescere mentis Sponte sua letho caput obvius obtulit ipse. Tertullianus ait ideo Democritum se excaecasse quod mulieres sine concupiscentia aspicere non posset. Gellius lib. 10 de caecitate Democriti ex Laberio Mimographo citat aliquot versus quos potes legere. (libro 4, cap. “de caecitate et excaecatis, págs. 187-89 de la edición de Venecia de 1653).

A la luz de esta fuente, quién sabe si no sería legítimo sospechar que en la anécdota de Homero atribuida a Ovidio, «a la vejez» pueda ser una banalización de una *lectio difficilior* «las abejas».

La presencia de la *Officina* se advierte constantemente en las páginas de la *Silva*, sobre todo cuando hay un catálogo de anécdotas. Tómese, por ejemplo, el cap. 19 de la primera parte, dedicado al problema de «Cómo la muerte se debe juzgar por buena o mala, según el estado en que se halla el hombre. Y de la estraña y desastrada muerte de Milón, crotoniense. Y de algunos que murieron así, por casos desastrados y no pensados». Aquí podemos dejar el caso de Crotón, quien aparece en la *Officina*, pero su fuente específica es Aulo Gelio, como nota el editor. Tampoco nos paramos sobre el caso tan raro de la muerte de Ésquilo, caso relatado por Valerio Máximo y por Ravisius quien toma literalmente el texto del autor latino con la debida

atribución (no sería improbable que Mexía tomara de Ravisius la anécdota y la referencia bibliográfica a Valerio). Considérese más bien la siguiente lista:

Muy graciosa fue también la muerte de Philemón, poeta; que de ver un asno suyo comer unos higos que tenía sobre una mesa, le dio tan gran risa, que se ahogó y murió allí, riéndose. Veán, pues, los hombres a qué tiempo pueden estar seguros de la muerte, si, estando riéndose, pueden morir. También dicen que murió riendo Philistión, poeta cómico. Y así hallamos, de placer, averse muerto muchos: Dionisio, tirano de Sicilia; el otro, Diágoras; la muger romana que, de ver su hijo, que tenía ya por muerto en la batalla de Canas, murió de placer súbitamente. (I: 19, vol. I: 345-6)

todos estos datos salen del capítulo “Gaudio et risu mortui” de la *Officina*, aunque no en el mismo orden en que aparecen en la *Silva*:

Philaemon poeta videns asinum ficus mense paratas comedentem, tanto diffluit gaudio, ut eo expiraverit. autor Val. Max.  
Philistion Nicaeus poeta comicus (qui Socratis aetate floruit) nimio quoque risu mortuus est. Politianus in Nutricia...  
Sophocles et Dionisius Siciliae tyrannus, uterque accepto tragi-cae victoriae nuncio. Plinius, cap. 37, lib. 17.  
Diagoras Rhodius, quum tres filios athletas eodem die vincere [...] animam efflavit prae laetitia. Autor Cic. I quaest. tusc. , et Gellius, I, 3 Noct.  
Romana mulier, filio post cladem Cannarum incolumi viso post falsum nuncium. (Officina, lib. 4, “de risu et gaudio mortui”, pág. 203)

Siguiendo con el texto de la *Silva*, vemos otro caso de muerte:

También es extraño caso el de Cratis, pastor que guardava cabras; que, estando seguro en los montes durmiendo, lo mató un cabrón de su hato por celos que él tenía de una cabra, porque en la verdad usaba abominablemente della. Ludovico Celio y Bolterano lo refieren, alegando autores griegos. (I, 19, pág. 346).

La fuente es seguramente la *Officina* donde el episodio sigue inmediatamente el de Milo crotoniense. A pesar de las diferencias, la mención de las autoridades comprueba la dependencia:

Chratim legimus apud Syrabym pastorem fuisse, qui quum in libidinem esset proclivior capellam omnibus formosissimam deperire coepit. Quumque Veneris incendio acrius titillaretur, eam frequenter inibat, ac uti amicam grate amplexabatur, non sine multa suaviatione. Quinetiam munusculas ei offerebat, pabulum videlicet laetius amoeniusque. Molles quoque substernebat accubitus, quibus velut Nympha decumberet, et mollius quiesceret. Quod contemplatus dux gregis hircus aestro zelotypiae agitatus, dormientem adortus est, eique sinciput illisit. Hoc ex historijs Graecis advocant Volaterranus et Caelius. (lib. 4. "Ferarum morsu extincti", pág. 202).

Estos dos ejemplos son suficientes para demostrar de dónde Mexía sacaba sus citas de Plinio, de Tertuliano, de Volterrano, de Celio Rhodigino y de muchísimos autores más cuyo número crecería si alguien tuviese la paciencia de cotejar cuidadosamente la *Officina* con la *Silva*. Si el editor hubiese tenido esta paciencia se hubiera ahorrado mucho trabajo: no hubiera gastado tantas energías en identificar tantos personajes que Mexía no conocía ni siquiera de nombre; y hubiera entendido bajo otra luz la que podríamos llamar la *librido* de Mexía.

Un estudio cuidadoso de las fuentes hubiera eliminado unas supuestas fuentes. Lo podemos demostrar con los siguientes ejemplos que tratan de la crueldad de unos emperadores romanos. Empezamos por Tiberio:

Pensó, allende desto, un género de crueldad nunca oído: mandó, so pena de muerte, que nadie llorase ni mostrase sentimiento por los así inocentes que él hacía matar; pienso que no ay mayor crueza que no dexar al corazón triste purgar por lágrimas su dolor. Pues lo que hacía en las moças donzellas es para tapar los oídos por no oírlo: antes que les diessen la muerte, hacía a los verdugos que tuviessen con ellas ayuntamiento carnal, porque aquella honrra y palma perdiessen con la vida. Tan sediento estava de matar, que, sabido que uno que él tenía sentenciado a muerte se avía muerto primero, dio una gran boz, con grande enojo, diciendo: "¡O, cómo se me escapó Cornelio!" (que así se llamava el otro). Tanto atormentava antes que mandasse matar a los hombres, que se tenía por merced mandarlos acabar de matar. Las invenciones de tormentos y muertes suyas no ay a quien no espante. Hazía comer y beber mucho los que él quería que muriessen; y después haziales fuertemente ligar las vías de la urina, de tal manera que fuesse impossible orinar, hasta que en tormento excessivo muriessen. Y, por sólo passatiempo, hizo otra cosa muy estraña: que, sin enojo ni causa alguna, de una

peña muy alta, en la isla de Capra, cerca de Nápoles, hazía echar los hombres a la mar; y, porque le pareció blanda muerte la del agua, hazía que los marineros y gente de mar pusiessen abaxo sus picas y lanças y remos, sobre que diessen y fuessen despeçados. (I, 34; vol. I: 472-3).

La única nota relativa a las fuentes de este pasaje nos dice que: «El episodio de Cornulio o Cornelio (en la fuente original latina aparece con el nombre de ‘Corviliium’) lo tomó Mexía de los *Apoftegmas* de Erasmo [...]». La indicación, basada sobre el estudio de Cuatrero, es preciosa sea por lo que nos dice sobre la técnica de «las cita ocultas» en la *Silva*, sea por ser de Erasmo, un autor cuyo papel cultural en España es siempre tema de estudio inagotable; además se ha hablado bastante del erasmismo de Pedro Mexía, como demuestra el editor de la *Silva* en su introducción. Pero, desafortunadamente, las cosas no son así. Todo el párrafo citado, incluso el nombre en su forma correcta viene de Suetonio, *De las vidas de los Cesares*, obra conocidísima por el lector de cultura mediana y lectura imprescindible para el futuro cronista de la *Historia imperial y cesarea* cual era Mexía. No queda más que leer el texto suetoniano:

Interdictum ne capite damnatos propinqui lugerent [...] Imaturae puellae, quia more tradito nefas esset virgines strangulari, vitiatae prius a carnefice, dein strangulatae. Mori volentibus vis adhibita vivendi. Nam mortem adeo leve supplicium putabat, ut cum audisset unum e reis, Carnulum nomine, anticipasse eam, exclamaverit: “Carnulus me evasit.” (*Tiberius*, 61). Carneficinae eius ostenditur locus Capreis, unde damnatos post longa et exquisita tormenta praecipitari coram se in mare iubebat, excipiente classiariorum manu et contis atque remis elidente cadavera, ne cui residui spiritus quicquam inesset. Excogitaverat autem inter genera cruciatus etiam, ut larga meri potione per fallaciam oneratos, repente veretris deligatis, fidicularum simul urinaeque tormento distenderet. (62) (Suetonius, *Vitae Caesarum*, III, “Tiberius”, 61-62)

Lo mismo se puede repetir respecto a las crueldades de Calígula, puesto que aquí también se sospecha la presencia de Erasmo:

Muerto Tiberio como merecía, uvo el imperio Cayo Calígula, que en sus obras fue como él y en sus palabras le hizo ventaja. Dezía que desseava que todo el pueblo romano tuviese una sola cabeça, por poderla cortar de una vez. Teníase por desdichado y quexávase de la infelicidad de sus tiempos, porque en sus días

no avía pestilencias, hambres, diluvios, terremotos y incendios y otros grandes infortunios. Venido acaso en su presencia uno que avía sido desterrado por Tiberio, le preguntó qué tal avía sido su vida en su destierro; el otro, por lisonja y adulación, le dixo que entendía en rogar a Dios por la muerte de Tiberio, porque huviesse él el imperio. Como él oyó esto y estuviessen por él desterrados muchos millares de hombres, mandó que fuessen buscados y muertos, porque creyó que todos hazían la misma oración. Mandava <tambien> que, en los que atormentava y matava, fuese hecha la execución muy poco a poco, comenzando por heridas muy pequeñas, porque durasse el tormento. Y solía él dezir, en estos tiempos, a los ministros de las crueles muertes: - «Hazé de manera que sientan que mueren». Acostumbrava dezir aquella palabra trágica que, otros como él usaron: - «Quiéranme mal, con tal que me teman». (I, 34; vol. I: 473)

Según Castro, otra vez bajo sugerencia de Cuartero, Erasmo sería la fuente del primero y del último dicho. Pero, otra vez, la fuente del sevillano (y la de Erasmo también) es la obra de Suetonio donde están las demás anécdotas utilizadas por Mexía:

Infensus turbae faventi adversus studium suum exclamavit: -"Utinam populus romanus unam cervicem haberet!" (30) Revocatum quendam a vetere exilio sciscitatus, quidnam ibi facere consuisset, respondente eo per adulationem: -"Deos semper oravi ut, quod evenit, periret et tu imperares", opinans sibi quoque exules suos mortem imprecari, misit circum insulas, qui universos contrucidarent.(28) Non temere in quemquam nisi crebris et minutis ictibus animadverti passus est, perpetuo notoque iam praecepto: "Ita feri ut se mori sentiat." [...] Tragicum illud subinde iactabat: "Oderint, dum metuant." (30). (Suetonius, *Vitae Caesarum*, III, "Caligula").

(Dicho sea de paso, la fuente impone que se explique ‘palabra trágica’ con el sentido propio de ‘verso sacado de una tragedia’). No hace falta citar un pasaje sobre las crueldades de Nerón: el lector creará que un cotejo de textos prueba ahí también que un dicho suyo es de proveniencia suetoniana y no erasmiana. Es probable entonces que un estudio más profundizado de las fuentes de Mexía lleve a concluir que las «citas ocultas» de los *Apophthegmata* erasmianos tengan que quedar ocultas para siempre y hasta un punto tal que desaparezcan por completo. A menos que, claro está, el mismo autor no mencione explícitamente al gran humanista, como ocurre en el siguiente caso:

Con lo qual, sin lo ya dicho, confirma lo que de Hesiodo refiere Erasmo, diciendo: “Guarda la medida y tasa, porque en todas las cosas es muy bueno el concierto y medio”.Y Platón manda guardar esta misma regla, “ne quid nimis”; y Terencio y Plauto y otros autores la guardan. (IV, 11; vol. 2, p. 401)

Si el editor hubiese consultado los *Adagia* de Erasmo, hubiera visto que bajo el lema «ne quid nimis» además de la cita de Hesiodo se encuentran también las de Platón, de Terencio y de Plauto que Mexía presenta como fruto de su ‘varia lección’.

No creo que sea necesario insistir sobre la importancia del estudio de las fuentes para una obra como la *Silva* que nace de otros libros. Tan sólo el conocimiento de estas fuentes nos da la medida correcta de la cultura de Mexía y de su juego intertextual, y nos sugieren el método mejor y más económico de comentar su obra, sin gastar energías comentando los textos que él copiaba.

Si el espacio lo consentiera, se podría demostrar cuánto Mexía le debe a Polidoro Virgilio y a Casaneo (cuyo *Catalogus gloriae mundi* es la fuente, por ejemplo, de la anécdota del anillo del rey Pirro [IV,1]), o a autores usados con menor frecuencia (como, por ejemplo, Marineo Sículo de donde Mexía saca la historia del «hermoso engaño» que la reina de Aragón hizo a su marido [3: 25]; o Maquiavelo de las historias florentinas, de donde viene la historia de Rosimunda [3: 24]). El espacio permite terminar con un último ejemplo microscópico de las ventajas que un editor tiene si identifica las fuentes de su autor. En el «Prohemio y prefación de la obra», Mexía da una lista de nombres de autores que escribieron obras misceláneas parecidas a su *Silva*. Entre ellos hay un “Víndice Cecilio” que Castro no consigue identificar. No tengo suficiente espacio para copiar su nota erudita, llena de elucubraciones (agudas y admirables) para intentar identificar a este personaje. Pero hubiera simplificado su trabajo si hubiese leído con más cuidado las *Noches áticas* de Aulo Gelio donde se encuentra varias veces el nombre de “Caesellius Vindex”, autor de una silva titulada *Antiquarum lectionum*, mencionado ya en la famosa ‘praefatio’ de Aulo Gelio que Mexía imitó. La obra de Cesellius Vindex está perdida, y se la conoce sólo a través de la mención de Aulo Gelio. Es suficiente este dato para ver cuántas pueden ser las trampas en las que nos puede hacer caer Mexía con su cultura postiza si no llegamos a descubrirle las fuentes.

Al cerrar esta reseña vuelvo a repetir que la edición de Castro es muy valiosa. Los datos que he presentado indican que existe otra ruta de investigación diferente de la seguida por Castro. Quizás no sea verdad el dicho que todos los caminos llevan a Roma; pero es cierto que todos los caminos a algún sitio tienen que llevar. La edición de Castro nos lleva a un punto seguro –a un texto excelente (yo corregiría sólo la problemática lección “Julio

Pulley” [IV,I; vol. 2: 313] en “Julio Pólux”) y a un comentario muy útil– de donde se podrá empezar otro viaje. Y esta vez, hacia Roma.

[1993]

POSTILA – Isaias Lerner, en su edición de la *Silva* di Mexía (Madrid, Castalia, 2003, p. 20) rechaza las propuestas presentadas en este trabajo y me acusa de desconocer la bibliografía sobre la *Silva*. Es una manera, creo, de defender los hallazgos propuestos en su edición, es decir salvar su gran filología que se queda satisfecha si encuentra una cita de un Valerio Máximo o de un Cicerón y algo por el estilo. Mi trabajo puesto en sus manos me trae a la mente la imagen proverbial del *asinus ad lyram*, ésto sí, en el estilo de Erasmo quien la registró en sus *Adagia*. Es patético ver, por ejemplo, los resultados de su afanosa búsqueda de las fuentes del capítulo sobre la Sibilas: si hubiese leído mi artículo sobre el asunto –artículo que vuelvo a publicar en este volumen– se hubiera ahorrado mucha labor inútil.

Este ensayo salió sin notas, pero ahora veo que hubiera sido útil al lector tener algunos datos sobre las obras que menciono. La falta más grande es la de la *Officina* de Ravisius Textor que ahora incluyo e la bibliografía, y, claro, la edición de la *Silva de varia lección* de Mexía P., 1989-1990.





## 16.

### JUAN LUIS VIVES: A SOURCE OF PEDRO MEXÍA'S *SILVA*

Juan Luis Vives is mentioned only once in the *Silva de varia lección* by Pedro Mexía. In this reference to his *De tradendis disciplinis* Vives is called: «el doctísimo español en todas buenas artes y ciencias» (III, 26). Nevertheless, as we shall see, Mexía was familiar with at least one other work of the great Valencian, although he never refers to it. There is nothing new or unusual about this omission, because in the *Silva* the authors mentioned are most often those that Mexía probably never read; whereas the authors he read and copied are those whose names he rarely or never quotes. At first such a situation would seem like the typical cover-up of a systematic plagiarism; but, then, the notion of plagiarism is a relatively modern one, and Mexía was not doing anything unusual in a time when the practice of *riscrittura* was widespread. The justification for the lack of references to the authors who are Mexía's sources rests on the very notion of "silva de varia lección". The metaphor of "silva" suggests a luxuriant forest of many exotic, rare and curious materials; but it is not improbable that the concept originated from classical rhetoric (Quintilian, *Inst. orat.* X, 3, 17) where the term "silva" indicated the first stage of the *inventio*, the moment of gathering materials without any concern for their provenience, order, or possible importance. In either case we have the impression of that chaotic abundance characterizing the *Silva*, which can be seen as a sort of reader on a variety of subjects, compiled from a diverse collection of books whose authors do not matter as much as the materials they present. The collected *lecciones* were often of erudite type and contained plenty of quotations and classical authors' names, thus giving the *Silva* that veneer of great learning which made more believable the presentation of events and facts which were quite removed from the ordinary cultural context. Revealing the sources of such materials would have undoubtedly resulted in some loss of authorial credibility. Equally or perhaps even more regrettable would have been the loss of that aura of reverence

which is inspired by the voices of ancient authors once it would be known that they were heard through those of humanists. Indeed Mexía's sources (as I have tried to prove elsewhere) are for the most part contemporary ones, and he selected them among well-known humanists or popular collections of common places (such as the *Officina* of Ravisius Textor), always guided by a taste for excerpts which were interesting and erudite at the same time. But Mexía was quite conversant with the humanistic world to ignore the principle contained in Claudian's dictum, «Praesentia famam minuit»; thus he normally conceals his contemporary sources, however erudite and curious they might be, in order to create the illusion of a direct contact with the primary ancient sources. Finally, there might be another reason for this concealment: given his technique of cutting and pasting the sources he read, Mexía could rightly claim to have done some original work, whether in translating from Latin or other modern languages, conflating different sources, or, doing, occasionally, research of his own.

Given this situation, it would not seem important to know Mexía's sources. Yet knowing exactly where Mexía found his materials is extremely important for several reasons: it allows us to distinguish between the texts Mexía actually read and those he pretended to have read; to evaluate the way in which he re-worked his sources; to clarify many textual points otherwise obscure or puzzling. Also there are larger cultural implications. Mexía's sources, as said, are mostly drawn from Humanists, and the extent, the method and the time of his operation leave no doubt to the fact that he was a pioneer in the kind of works which became quite common in the second half of the century. Thus, every discovery on the line of his sources improves our knowledge of how humanistic learning exercised its influence on vernacular literatures, contributing to the formation of that culture which could be called "second Humanism", a period when vernacular writers, borrowing from the riches of the humanist cultural archeology, display great learning which they were not prepared or able to acquire on their own.

The present note illustrates some of the points made above by showing how parts of Luis Vives' commentary on St. Augustine's *The City of God* were used in the *Silva*. As we saw, Mexía never mentioned this work, which was not, by any means, an obscure one. Published in 1522, Vives' commentary was reprinted several times and was even translated into English as an autonomous work, that is without S. Augustin's text. It was, indeed, one of the highest achievements of the humanistic erudition, and the fact that Mexía uses it says much about its importance. Its glosses are often long essays which can be read independently of the text they annotate. Their autonomy and their combination of erudition and curious materials made them very appealing to an author like Mexía, eager to entertain and educate his readers by providing a high degree of variety with new and unusual subject at every chapter. In doing so Mexía drew his lesson from his humanistic

models, such as Nicolò Leonicensis or Petrus Crinitus, who compiled their 'silvas' using scholia and *excerpta* from humanistic commentaries.

The chapter of the *Silva* on the Sibyls is mostly a translation of one of Vives' glosses, a subject bound to captivate an audience which in those days was exposed to heated discussions on messianism, prophecy, and astrology. In the first paragraph of the chapter we read:

*Sibila* dize Diodoro, en el quinto, que quiere dezir «muger llena de Dios, profectissa». Servio, sobre el quarto de la *Eneyda*, y Lactancio, en el primero de sus *Instituciones*, las llama «consejo de Dios». Suydas las llama «profetissas». Quántas ayan sido estas mugeres y en qué tiempos, no conforman en ello los auctores, porque unos ponen pocas y otros muchas. Marciano Capella no haze mención de más que de dos; otros las hazen quatro, como es Aeliano, *De varia hystoria*. Marco Varrón pone diez, las quales cuenta Lactancio Firmiano, en el primero. Al qual quiero yo agora seguir y tractar destas diez; y en el processo trataremos algunas de sus prophecías<sup>1</sup>.

The information contained in this paragraph is taken from the following passage of Vives' commentary to *De Civitate Dei*, book XVIII, chapter 23, gloss "Sibyllae":

Sibyllae Mulieres sunt vates deo plenae, ut inquit Diodorus lib.v, Servius iiii *Aeneidos* & Lactantius primo *Divinarum institutionum* ex Varrone Sibyllam nominatam dicunt quia dei consilium, nam Aeoles siou σίουζ vocant & βυλήν consilium. Suidas λέξιν ρομαικην esse dicit ἔρμηνευομήν προρητιν Romanam vocem interpretarique prophetissam, hoc est vatem. Quae vero & quot Sibyllae, quibus temporibus, quibus locis fuerint, non convenitur. Nobilium sententias aliquot colligemus. Martianus Capella duas tantum esse dicit, non decem, Erophilam Troianam Marmesi filiam, quam eandem putat esse Phrygiam, & Cumaeam, alteram Symmachiam Hipporensis filiam, quae Erythrae progenita etiam Cumis vaticinata est. Plinius est autor Romae trium Sibyllarum fuisse statuas iuxta rostra, unam, quam Pacuvius Taurus aedilis plebis instituit, duas quas M. Messalla. Solinus eas nominat Cumanam, Delphicam, & Erithraeam, Heriphilem. Aelianus in *Varia historia* quatuor ponit, Erythraeam, Samiam, Aegyptiam, Sardiniam; istis alij duas addunt, Iudeam & Cumaeam. Varro in libris *Rerum divinarum* ad C. Caesarem quatuor, ut

<sup>1</sup> All quotations are taken from the edition of Mexía P., 1989-1990, in 2 volumes. The chapter here quoted is found in vol. 2, pp. 256-272.

sint decem, [nonnulli Graecorum conati ex Sibyllis facere, quod de Iovibus, Herculis & alijs qui cum multi fuerint unicum tantum prodidere, varia de Sibylla scribunt, & multum inter se discrepantia. Alij eam Apollinis & Lamiae filiam volunt; alij Aristocratis & Hydolis, alij Crinagorae, alij Theodori. Tum de patria non minus dissidetur. Sunt qui Erythraeam tradunt, sunt qui Siculam, sunt qui Sardinicam, sunt qui Gergethcam, sunt qui Rhodiam, sunt qui Libycam, sunt qui Leucanam, sunt qui Samiam, quae omnia magna ex parte de Erythraea opinati sunt, quam dicunt ante Troiana tempora fuisse]. Caeterum decem Sibyllas Varronis, percensebo, ut a Lactantio ponuntur, additis quae mihi videbuntur partim ex Latinis scriptoribus partim ex Graecis, ut res tota planior fiat<sup>2</sup>.

Comparing the two texts one sees how Mexía was able to produce with great ease a series of learned references. He was certainly familiar with the names of the authors quoted, including that of Suidas, whose *Lexicon* was available in Latin as well as in Italian translations; but it is not equally certain that he was familiar with each author's works. The comparison allows us to appreciate Mexía's editing job. He omits the Greek quotations (but one should not necessarily infer that Mexía did not read Greek), and the naming of all the Sibyls— a crafty omission which trims the text from an excess of erudition and avoids repetition. Also missing is a section (marked by brackets in our transcription) which would have weighted down the narrative with its excess of erudite details: Mexía knew that *discretio* must control erudition which, otherwise, can degenerate into pedantry.

Passing to the second paragraph:

La primera de que haze memoria fue de Persia, llamada por nombre Sambetha, de la qual hizo grande mención Nicanor, que escribió los hechos del grande Alexandre. Otros dicen ser de Caldea. Otros la hazen hebrea, nascida en una ciudad cerca del mar Bermejo, llamada Noe. Y su padre se llamó Beroso y su madre Erimantha. Escribió veynte y quatro libros en verso, en los quales dixo cosas maravillosas del advenimiento y miraglos y vida de Christo, aunque por orden y artificio escuro y encubierto, como mysterio que no era para que todos lo entiendiesen; en lo qual también conformaron con ella las otras sibilas.

This is almost a word-by-word translation of another passage from Vives gloss which follows immediately after the one above quoted:

---

<sup>2</sup> All quotations are taken from the Basilea, Frobenius, 1522 edition, pp. 592-593.

Prima Sibylla fuit Persica, cuius mentionem fecit Nicanor, qui res gestas Alexandri Macedonis scripsit. Hanc eandem Chaldaeam esse dicunt, ab alijs Hebraea nominatur, cui proprium nomen Sambetha, Noae quae urbs est prope mare rubrum nata, patre Berosso & matre Erymantha, cuius libri fuerunt quatuor & viginti, ac de Christo domino innumera cecinit, deque eius adventu, cui caeterae quoque Sibyllae concinunt. Versus huius passim legebantur imperfecti, & interdum parum cohaerentes vitio non vatis, sed exscribentium festinenter, ita ut multa coniectura sit opus, quod non sine numine contingit, ne ab indignis illa vaticinia intelligerentur.

Thanks to this source we are able to see the origin of the allusion to Nicanor, a writer of unknown identity (cfr. Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie*, ad v. “Nikanor”, n. 13). Without such information commentators of the *Silva* might suggest some kind of identifications; or, in case of any doubt, they may give all sorts of explanations (from inaccuracy to scribal error) for the presence of Nicanor’s name, or in the best of the philological tradition, they admit their own ignorance. It is interesting to note that Vives also takes the name of Nicanor from Lactancius (*Divinarum institutiones*, I, 6); but the latter has only this to say about the first Sibyl: «Primam fuisse de Persis cuius mentionem fecerit Nicanor, qui res gestas Alexandri Macedonis scripsit». Thus there is no doubt that Mexía is following Vives even though, immediately after the passage just quoted, he refers to the fourth book and to other unspecified parts of Lactancius’s work.

At this point, Mexía abandons the source followed thus far, and inserts a prophecy of an unidentified Sibyl. This new source is St. Augustine’s *De Civitate Dei*, XVIII, 23; that is the same chapter commented upon by Vives. Maybe the need of giving a concrete example of a Sibylline prophecy prompted Mexía to break the pattern of the list.

After this pause, Mexía returns to his main source:

Y bolviendo al cuento y número de las sibilas, la segunda dicen ser de Libia; y della haze mención Eurípides en el prólogo de *Lamia*. La tercera se llamó Athemis y nómbra la délfica porque nació en Delfos; y ésta trata Chrisipo, en el libro *De divinación*, y a ésta hizieron estatua los romanos, según Plinio; y fue antes de la destrucción de Troya, y Homero pone muchos versos de los suyos entre los de su obra. Diodoro Sículo dize ser ésta Daphne, hija de Tiresias; y que los argivos, aviendo sojuzgado a Thebas, la embiaron a Delphos y allí se avía hecho prophetissa en los oráculos de Apolo. De manera que se llamó delphia por esto o porque nació en Delpho. A la quarta sibilla llaman cumana ytálica (y no

la cumana Amaltea, de quien diremos adelante, sino la natural de Cimerio, villa de Campania, cercana a Cumas), de cuyas divinaciones escribieron Nevio, en los *Libros púnicos*, y Pisón, en sus *Anales*, referidos por Lactancio.

which translates:

Altera Sibylla fuit Libyca, cuius meminit Euripides in Lamiae prologo.

Tertia Delphica, de qua Chrysippus loquitur in eo libro, quem de divinatione composuit, hanc putant Delphis natam dictamque Athemim, & vixisse ante troicum excidium, cuius plurimos uersus operi suo Homerum inseruisse crediderunt. Hanc Diodorus Daphnem Tiresiae filiam fuisse refert, quam Argivi quum Thebani vicissere Delphos misere, ibique peritior divinandi Apollinis vaticinijs facta, dei oracula consulentibus aedidit, idcirco Sibylla est ab omnibus cognominata. Fertur & Daphne altera Apollini adamata, quae in laurum est versa cum deum aduersaretur, & fugeret.

Quarta Cumaea in Italia, quam Naevius in libris belli Punici, Piso in annalibus nominat. Hanc alij Italicam nuncupant, ex Cimerio Campaniae vicino Cumis oppido.

Once again we have the clue of the provenience of Euripides mysterious *Lamiae*, a title which again, Vives takes from Lactancius.

The fifth Sibyl deserves a special treatment:

La quinta es aquella memoratissima erithrea, que tan claramente prophetizó por don de Dios lo más importante de nuestra religión. Pero, como dize Lactancio, en los passados tiempos aquellos gentiles devian de tener por locuras y desatinos los versos destas sibilas, porque no podian entender cómo pariría la Virgen y otras cosas que assí sobrenaturales dixeron, que se hallan sembradas en los libros de los hystoriadores y poetas antiquísimos. Desta sibilla escribe Apolodoro que, yendo los griegos sobre Troya, les dixo que Troya avía de ser destruyda; y, assí, todos la hazen más antigua que la dessolación de Troya. Eusebio la haze muy moderna; que la pone en tiempo que reynaba en Roma Rómulo. Estrabón dize que fue en tiempo del grande Alexandre.

Again, Mexía's text follows Vives' very closely, except for the phrase or the idea attributed to Lactancius, which I was not able to locate in the *Institutiones*:

Quinta Erythraea, quam Apollodorus Erythreius affirmat suam fuisse civem, eamque Graijs Ilium petentibus vaticinatam & perituram esse Troiam, & Homerum mendacia scripturum. Hunc vulgator opinio est fuisse ante obsidium Ilij, at Eusebius in prima aetatem urbis Romae regnumque Romuli refert. Strabo vero non unam ponit Erythraeam Sibyllam nam priscam quandam facit, & aliam recentiore Athenain nomine, quae fuerit Alexandri temporibus. Lactantius Sibyllam Erythraeam Babylone natam esse ait, & sese Erythraeam appellare maluerit.

The importance of this Sibyl prompts a new insertion: a passage translated again from St. Augustine's *De civitate Dei*, XVII, 23. This is a famous text because of the way in which St. Augustine succeeds in rendering the anagram present in the Greek original which is preserved by Eusebius and in turn reproduced in Vives' commentary. This cut and paste technique brings variety to the text, a variety not needed in the gloss but certainly useful in the *Silva*.

After the prophecy, Mexía goes back to the history of the Sibyl, returning to Vives' text:

Desta sibilla erithrea tuvieron los romanos muy muchos versos. Y auctor es Fenestella, do tracta de *quindecim viris*; do dize que fueron embiados a la ciudad de Erithreas, por mandado del Senado, embaxadores por las prophecías desta sibilla; y que, siendo cónsules Curio y Octaviano, fueron puestos en el Capitolio, que se reedificó después de aver sido quemado, con los que de antes tenían.

This time, however, Mexía does not return to the same place in the text he has momentarily left, but he returns to the conclusion of the gloss. The jump avoids the dense presentation of erudite materials which Mexía prefers to substitute with the Sibyl's prophecy:

Fenestella, inquit, diligentissimus scriptor de xv viris dicens, ait, restituto capitolio retulisse ad senatum C. Curionem consulem, ut legati Erythras mitterentur, qui carmina Sibyllae conquisita Romam deportarent. Itaque missos esse P. Gabinium M. Octacilium L. Valerium qui descriptos a privatis versus circa mille Romam deportaverunt.

The information about the birthplace of the Sibyl has no correspondence in the sources seen so far:

Esta Erithrea era ciudad de Jonia, provincia de Asia la Menor, que confina con Caria; dígolo porque hubo otras ciudades y lugares deste nombre, como en Libia y en Beocia y en Locros y en la yslla de Chipre. Pero ser esta sibilla <de> Erithrea, <ciudad> de Jonia, auctor es Strabón, en su libro catorze; y dize ser puerto de mar y cercana a un monte,

so we have to assume that Mexía was either using another source or some materials culled with his own research.

The series of Sibyls proceeds to the sixth:

Otra sibilla huvo, que se cuenta en el sexto lugar, llamada Phito, natural de Sammos (yslla en el mar Egeo, cerca de Tracia) o de la otra Sammos (yslla del mismo nombre, en el mismo mar, frontera de Épheso), y por esso se llamó sibilla sammia; y della escribió Eratóstenes,

which Mexía translates with amplifications:

Sexta Samia, de qua scripsit Eratosthenes in antiquis annalibus Samiorum se reperisse scriptum, dicta est nomine Phyto.

We go now to the seventh and very important Sibyl:

La que se pone por setena en orden, es la sibilla cumana, llamada Amalthea. Otros la llaman Demóphile; Suidas [sic] la llama Herópile. Llámase cumana porque morava y profetizó en la ciudad de Cumas, en Ytalia (en Campania, cerca de Bayas). Désta escribe Dionisio Alicarnáseo y Solino y Aulo Gelio y Servio, que llevó a Tarquino Superbo, rey de Roma, a vender nueve libros (aunque Suydas dize que a Tarquino Prisco), y que pidió trezientas monedas de oro por ellos; y, paresciéndole al rey excesivo el precio, no los quiso. Y ella, luego, en su presencia, quemó los tres dellos y tornó a pedir el mismo precio, por los seys que quedavan, que avía pedido por todos; y, paresciéndole al rey mayor desatino que el primero, se burló della. La qual luego, de los seys que quedavan, quemó los tres y dixo que, por solos los tres que quedavan, le avía de dar lo que al principio pidió por todos nueve; maravillado el rey de la determinación y confiança suya, paresciéndole que debía de aver algún grande mysterio en ellos, le dio todo el precio por los tres solos. Fueron puestos y guardados en el Capitolio y tenidos siempre en grande veneración. Plinio dize que estos libros eran tres y que quemó los dos; y por



el uno le dieron lo que avía pedido por tres: todo sale quasi a una cuenta.

Predictably by now, all this erudition comes from Vives' gloss:

Septima Cumana nomine Amalthea, quae ab alijs Herophile vel Demophile nominatur. Suidas Hierophilem dicit, eamque novem libros attulisse ad regem Tarquium Priscum, ac pro eis trecentos Philippaeos postulasse, regemque aspernatum precij magnitudinem, & mulieris insaniam derisisse, illam in conspectu regis tres combussisse, ac pro reliquis idem precium postulasse: Tarquinium multo magis mulierem insanire putasse, quae denuo tribus alijs exustis, cum in eodem precio perseveraret motum esse regem ac residuos trecentis auris emisse. Huius facti meminerunt plerique sciptores, Plinius, Dionysius, Solinus, Gellius, Servius, qui Tarquinio superbo libros oblatos non Prisco tradunt, Plinius tres libros non nouem ponit, ac combustis duobus tertium superfuisse. Suidas nouem libros scribit eam attulisse peculiarium oraculorum, hoc est ad certum aliquem populum spectantium, sed combustos tantum duos. Solinus huius sepulchrum dicit visi in Sicilia.

Mexía continues:

Baste que estos libros fueron después tenidos en grande veneración, juntamente con los que de las otras sibillas pudieron aver los romanos. Porque, como dize Marco Varrón (según Lactancio refiere), de todas las ciudades de Ytalia y de Grecia y de Asia procuraron los romanos aver y hizieron traer a Roma quantos versos y profecías pudieron aver de las sibillas, principalmente de la erithrea, como está dicho. Y avía varones señalados que tenían cuydado destos libros y no podían ser por otros tratados. De los quales habla Fenestella que pidieron al Senado, como diximos, que embiassen a Eritreas por los libros sibilinos, quando el Capitolio se tornava a edificar, porque con el incendio dél se devieron quemar los más destos libros. Y, por tanto, se ha de tener que no solamente los libros de la cumana sibila avía en Roma, sino de todas las otras; y que la sibila de quien Virgilio haze mención en el principio de VI de la *Eneyda*, que estava en Cumas (do dize que desembarcó Eneas), que devió ser la otra cumana, de quien diximos; y no es la séptima, porque no es verisimile que presuponga Virgilio sibila quando Eneas entró en Ytalia, y que viviese hasta el quinto rey que uvo en Roma. Y assí lo dize allí Servio;

o es que a ésta que vendió los libros la quisieron llamar cumea, aunque no lo fuesse. Ella también moró en aquella ciudad, como está dicho.

This passage comes from the same gloss, although not from the section devoted to the seventh Sibyl, but rather from the concluding one:

Lactantius ex Varrone capitolio refecto ex omnibus ciuitatibus, & Italicis & Graecis & paecipue Erythraeis coacti allatique sunt Romam, cuiuscumque Sibyllae nomine fuerunt. & paulo post Fenestella, inquit, diligentiss. scriptor de xv uiris dicens, ait, restituto capitolio retulisse ad sena. C. Curionem consulem, ut legati Erythras mitterentur, qui carmina Sibyllae conquisita Romam deportarent. Itaque missos esse P. Gabinium M. Octacilium L. Valerium qui descriptos a priuatis uersus circa mille Romam deportauerunt. Idem supra ostendimus dixisse Varronem, tantum Firmianus, Stilico Honorij Caesaris socer concitaturus in generum seditionem uersus omnes Sibyllinos curauit abolendos, de quo facto loquens Rutilius Claudius inquit

No further insertions or rearrangements permit us to group together the remaining Sibyls:

<Y> la octava, pues, de las sibilas, dizen ser natural de la tierra y campo de Troya, de un lugar llamado Marmisa; y esta es muy antigua, porque Heráclides Póntico dize que fue en tiempo de Solón, filósofo, y del grande rey Ciro. La nona sibila dizen ser natural de Frigia; y profetizó en la ciudad de Ancira. La décima se llamó Albunea y fue natural de Tibur, ciudad que fue en Ytalia, diez y seys millas de Roma.

And here is Vives' text:

Octaua Hellespontica in agro Troiano nata vico Marisso circa oppidum Gergerium, quam scribit Heraclides Ponticus Solonis & Cyri fuisse temporibus.

Nona Phrygia, quae vaticinata sit Ancyrae.

Decima Tyburs nomine Albunea, quae Tyburi colitur ut dea, iuxta ripas amnis Avicenis, cuius in gurgite simulachrum eius inventum esse dicitur, tenens in manum librum. Has Sibyllas tradit Varro.

The chapter continues for a few more paragraphs in which Mexía does not follow Vives' commentary. However in the last paragraph he returns to it, precisely at the point he had left off earlier:

Otras muchas uvo que fueron llamadas, assí mismo, sibilas, porque fueron tenidas por adevinas y prophetissas como Cassandra, la hija de Priamo, y Campusia Colophonia, hija de Calchante, y Manto Thessálica, hija de Tiresias, tebano, y otras assí, que por brevedad dexo y porque de las diez solas hazen los auctores especial mención. Y, en este propósito, bastará ya lo que está dicho;

and Vives:

Feruntur & aliae nonnullae, ut Colophonia, Cassandra Priami filia, quae ruinam patriae cecinisse dicitur, & dedisse responsa consulentibus, & Epirotica Sibylla, Thesprotiae nata, quae oracula scripsit, & Thessalica Mantho Tiresiae Thebani filia, posset & Sibylla dici Charmentis Archas Evandri mater, & Fauna Fatua Fauni regis soror & coniunx.

This comparison, however tedious, proves that Mexía based almost an entire chapter of his *Silva* on his translation of Vives' text. He did the same in two other instances, that is in *Silva* II, 34 where he uses Vives' glosses to *De civitate Dei*, XVIII, 52, and in *Silva* IV, 10, based on Vives' glosses to XVIII, 24; and it is not unlikely that further research may prove that other chapters or parts of them depend on the same source. The evidence of the chapter studied above exonerates us from repeating the comparison: Mexía uses the same techniques of translating, cutting and pasting, at times slightly amplifying, at times abbreviating with *discretio*. Not the least of Mexía's merits is having selected a great text as a source, and then finding in it some outstanding parts to offer to his readers. As a testimony to the importance of Vives' gloss on the Sibyls, we can remember that Sisto da Siena used it in his fundamental *Bibliotheca sancta*; and as a testimony of the successful way in which Mexía dealt with it, we can remember that Tomaso Garzoni copied him in chapter XL of his *Piazza*.



## 17.

### PLUTARCH'S LETTER IN MEXIA'S *SILVA*

Pedro Mexía's *Silva de varia lección*, one of the great best-sellers of the Renaissance, devotes an entire chapter to a letter supposedly written by Plutarch to the Emperor Trajan. The chapter is an oddity in a work whose materials are culled according to the aesthetic criteria of *curiositas* and *brevitas* and presented in the mode of *narratio*. Plutarch's letter may meet the requisite of brevity, but it contains no element of narration and offers little in the way of historical curiosity; thus it is difficult to explain its inclusion in the *Silva*. There were, perhaps, ideological reasons for doing so. The whole chapter exalts Trajan as the first Roman emperor born in Spain («natural de nuestra España»), and as the one under whom the Roman Empire reached the peak of its power and a better and more just administration than ever before («en cuyo tiempo fue mayor el Imperio Romano, en tierras y potencia, que antes ni después lo ha sido, y mejor y con más justicia administrado y regido»). It is not difficult to see in the praise of Trajan an implicit panegyric of the emperor Charles V, to whom the work is dedicated. This chapter can usefully be considered as a complement to the dedication, and an analysis on this line would advance our understanding of the ideological dimension of Mexía's *Silva*. But a more modest aim inspires the present note, namely, the indication of the source of the letter—a problem that has repeatedly engaged the attention of Mexía's scholars.

The brief letter attributed to Plutarch reads as follows:

Conoscido tengo, de tu templança y humildad, nunca aver deseado el imperio, aunque siempre lo has procurado merescer con perfección de costumbres; del qual tanto más digno eres juzgado, quanto menos has buscado manera para alcançallo. Assí que a tu virtud sola y a mi ventura daré la norabuena y parabién de tu elección, con tanto que uses y administres bien

lo que bien has merecido. Porque, haziéndolo de otra manera, no tengo dubda sino que que a ti pornás a peligro y a mí harás sujeto a las lenguas de maldizientes: a ti, porque Roma no sabe sufrir emperadores malos ni perezosos; lo que a mí toca, porque el pueblo, de los yerros y pecados de los discípulos, suele cargar la culpa a sus maestros. Y, assí, murmuran de Séneca por las culpas de Nerón, cuyo maestro era; y de los atrevimientos y excessos de sus discípulos dan el cargo a Quintiliano; y Sócrates es culpado por aver sido blando con su menor y pupilo. De ti, yo bien sé que lo harás perfectamente, si nunca te olvidares de ti mesmo, si ante de todas cosas, te ordenares a ti proprio; si todas las cosas dispusieres conformándote con las virtudes, todo [te] sucederá bien. Las reglas que has de guardar en govarnar y enmendar las costumbres, ya en mis libros te las tengo escriptas y mostradas. Si aquellas siguieres, Plutarcho es autor de tu vida: haziéndolo de otra manera, esta mi carta hago testigo que, por mi consejo y parecer, no se haze cosa en daño de la República y Imperio Romano. Dios te dé salud<sup>1</sup>.

The first scholar to investigate the sources of this letter was Louis Clément<sup>2</sup>. He maintained that Mexía modeled it on one of Antonio de Guevara's *Epístolas familiares* specifically the «Carta del filósofo Plutarco al Emperador Trajano, en la cual se toca que los gobernadores de las repúblicas deben ser pródigos de obras y escasos de palabras. Interprete, Don Antonio de Guevara». Clement also branded this letter a forgery. More recently, Florent Pues<sup>3</sup> has reviewed the all the cases where Clément charged Mexía with plagiarizing Guevara. Pues argues that the charges of plagiarism are implausible because Guevara's and Mexía's works appeared practically simultaneously – the *Epístolas* in 1539 and the *Silva* in 1540. Moreover, finding more discrepancies in each case of supposed coincidence, Pues concludes that Mexías was no plagiarist. Yet he makes a qualified exception for Plutarch's letter: «Nous ne voyons guère qu'un passage des *Epístolas familiares* qui ait pu lui servir d'inspiration: la lettre de Plutarque à Trajan. Mais cette lettre, forgée de toute pièces par Guevara, s'il faut en croire Clément, est résumée par Mexía au point que tout élément de comparaison vient a manquer».

Pilar Concejo's study of Guevara discusses the letter in question and remarks as fallows on the differences between Guevara's and Mexía's rendering of Plutarch's text: «Ambos autores nos ofrecen la traducción de una

---

1 Mexía P., 1989-1990, vol. 1: 217-218. The letter (I, 6) is presented with an ample commentary (216-221).

2 Clement L., 1901, specifically 216-217.

3 Pues F., 1959; quotation from p. 281.

carta de Plutarco a Trajano, pero de diferente manera»<sup>4</sup>. Nowhere does Concejo give an indication of her familiarity with Plutarch's text; on the assumption that it does exist, she purports to assess the accuracy and the quality of its translations! Similar tactics are followed by Antonio Castro, the most recent editor of the *Silva*, who surveys the bibliography on the subject, and observes: «Es preciso pensar, por tanto, en una fuente común para los dos autores españoles, aunque ambos la hayan utilizado distintamente: Guevara amplificándola a su libre albedrío; y Mexía con mayor fidelidad textual a su fuente original»<sup>5</sup>. It is risky indeed to say who translates freely and who translates faithfully without having located a source text for the two translations. But by pure chance Castro's hypothesis turns out to be correct. A letter from Plutarch to Trajan does exist, and it was known to both Guevara and Mexía. Here, then, is this elusive text:

Plutarcus Traiano salutem dicit. Modestiam tuam noueram non appetere principatum, quem tamen semper morum elegantia mereri studuisti. Quo quidem tanto dignior iudicaris, quanto a crimine ambitionis uideris remotior. Tuae itaque uirtuti congratulor et fortunae meae, si tamen recte gesseris quem probe meruisti. Alioquin te periculis et me detrahentium linguis subiectum iri non dubito, cum ignauiam imperatorum Roma non ferat, et sermo publicus delicta disciplinorum refundere soleat in praeceptores. Sic Seneca Neronis sui merito detrahentium carpitur linguis, adolescentium suorum temeritas in Quintilianum refunditur, et Socrates in pupillum suum fuisse clementior criminatur. Tu uero quiduis rectissime geres, si non recesseris a te ipso. Si primum te composueris, si tua omnia disposueris ad uirtutem, recte tibi procedent universa. Politicae constitutionis maiorum uires tibi exscripsi, cui si obtemperas, Plutarcum uiuendi habes auctorem. Alioquin praesentem epistulam testem inuoco, quia in perniciem imperii non pergis auctore Plutarco<sup>6</sup>.

This letter comprises chapter I of book 5 of the *Policraticus* by John of Salisbury, who makes repeated references to a treatise by Plutarch on the education of Trajan. Since the treatise and the letter just quoted are almost certainly apocryphal, and their provenance and form remain as mysterious today as they were when they frustrated Webb's scholarly efforts to trace their source about a century ago. What matters here, however, is not the question of authenticity (which troubled neither Mexía nor Guevara), but

4 Concejo P., 1985:40.

5 Mexía P. 1989-1990, p. 216, n. 1.

6 Salisbury J. of, 1909, vol. 1: 281-2. On the origins and authenticity of this letter, see Liebeschütz H., 1943). Momigliano A., 1949:189-190, which include the rejoinder by Liebeschütz H., 1949.

rather the fact that the postulated common source of Guevara and Mexía can now be securely identified.

Having certified the existence of Plutarch's letter (a lively existence, presumably, since the *Policraticus* was a quite popular work in the sixteenth century) I can go on to confirm that Mexía translated the letter faithfully, but that Guevara lifted only a few sentences of it before proceeding to gloss and paraphrase it so loosely that it becomes quite difficult to recognize any traces of the original text. In support of this description of mine, I transcribe a few sentences which leave no doubt that Guevara worked directly from the same text that Mexía translated, but which also indicate the extent of his freewheeling amplification:

Soberano señor. Muchos días ha que conozco ser de tan gran estima tu templança que el imperio romano, que es de todos deseado y de muchos procurado, ninguno de los mortales conoció de ti que le desseases, y mucho menos que le procurasses. Refrenarse el hombre de no procurar honra sale de prudencia [...] (p. 350). Si no fueres cual el pueblo romano piensa, y cual desea que seas tu maestro Plutarcho, a ti pondrás en grandes peligros y de mí se vengarán la lenguas de mis émulo: porque la culpa de los discípulos siempre redunde en daño de los maestros. Habiendo sido yo tu maestro y siendo, como fuiste, tú mi discípulo, forçado es que del bien que hicieres me quepa a mí mucha gloria, y del mal que obrares se me siga a mí gran infamia. Las crueldades que hizo Nero en Roma la culpa dellas echan a su maestro Séneca, por no le haber castigado en la infancia, y de lo mismo notan al filósofo Esquilo, el cual fué muy floxo en la criança de su discípulo Leandro, y en el mismo yerro cayó Quintiliano, del cual se aprovechaban sus discípulos tanto para que les encubriese como para que les enseñase. [...] (p. 352). Yo te he escripto unos libros de república antigua; si quisieres aprovecharte de lo que en ellos he escripto y de lo que en otro tiempo te hube dicho, a mí ternás por pregonero de tus famosas obras y por cronista de tus grandes hazañas. Si por caso quisieres seguir tu parecer propio y ser otro del que hasta aquí has sido, a los dioses immortales invoco y a esta carta pongo por testigo que si daño viniere a ti y al imperio, no fué por consejo de tu maestro Plutarcho<sup>7</sup>.

The differences between Mexía's and Guevara's treatment of the "Plutarch" letter presents an interesting problem which may not simply be one of style but of a larger attitude towards an apparently authentic classical texts. Much

---

7 Quotations are taken from Guevara A. de, 1952, vol. 2: 353-354.



more interesting, however, is the question why two authors almost simultaneously decided to exploit a text that, as far as any one has ascertained, drew no notice from the rest of their contemporaries, at least in Spain<sup>8</sup>. Did Mexía gain last-minute knowledge of Guevara's *Epístulas*, and find a way to add a chapter (number six, which also happens to be the symbol of the perfect political order!) to the first part of his *Silva*? But if so, why did Mexía go beyond Guevara to the Latin text and translated this punctiliously, keeping translation and interpretation clearly separated from each other? Was this a polemical gesture towards Guevara on Mexía's part? If so, can the dynamics postulated for this case help to explain the other, similar instances of thematic coincidence and discrepancies between the two authors? Or is there a simpler and likelier way of explaining these coincidences by considering that both authors (like many of their contemporaries) were familiar with the same books, from which they extracted the same data to be used in different ways? Specialists will develop answer to these questions. Their work should be facilitated by the source identification presented in this note, since it offers a solid basis for reopening the investigation of the relation between Mexía and Guevara.

[1993]

POSTILLA –Notes 6 and 8 are missing in the original version.

---

<sup>8</sup> "Plutarch letter" as found in the *Polycraticus* was known in France, as one can deduce from Christine de Pizan's mention in her *Chemin de long estude*, and *Le corps de policie* (see Hindman S., 1986: 25-33).



## 18.

### DON QUIJOTE Y SU ANSIOSA ESPERA DE LA NOCHE (DON QUIJOTE, II, 71)

Sancho le promete a Don Quijote disciplinarse cuando llegue la noche. Sus llagas disolverán el encantamiento cuya víctima es Dulcinea. Don Quijote cree muy próxima la conclusión de sus sufrimientos y ansiosamente espera la noche, y sus ansias dan al tiempo real una duración hipertrófica que aleja la noche tan esperada:

Llegó la noche, esperada de Don Quijote con la mayor ansia del mundo, pareciéndole que las ruedas del carro de Apolo se habían quebrado y que el día se alargaba más de lo acostumbrado, bien así como acontece a los enamorados, que jamás ajustan la cuenta de sus deseos. (Parte II, cap. 71, en Cervantes M. de, 1998).

No es difícil advertir detrás del discurso indirecto libre y del tono antifrásico cómo, aún en los mínimos pormenores, Don Quijote vive y piensa constantemente según modelos prescritos por la literatura. De hecho la mención del «carro de Apolo» delata claramente que Don Quijote «literaliza» su experiencia porque sólo a través de la literatura la experiencia consigue una dignidad superior. Esto significa que Don Quijote es un amante como lo son otros amantes celebrados por la literatura, y su manera de pensar procede por *topoi*, es decir por lugares comunes literarios que si disminuyen la originalidad garantizan por lo menos la comunicación. La espera ansiosa de la noche es en realidad un *topos* que ningún comentarista se ha preocupado en reconstruir y subrayar. Y si es lo que aquí se hace, no es solo para añadir una glosa a la obra cervantina sino para medir, aún en estos microniveles, la dimensión del «vivir según la literatura» de Don Quijote.

El *topos* de la espera ansiosa de la noche tiene alcuernia clásica aunque el número de los testigos sea, por lo que me resulta, extremadamente bajo.

Pero uno de estos testigos es Ovidio, es decir el gran maestro de la poesía amorosa. En la historia de Píramo y Tisbe (*Metam.* IV) se recuerda la «lux, tarde discedere visa, Pracipitatur acquis (91-92); y en la historia de Apolo y Leucotea que sigue a la anterior se habla de la impaciencia del dios que acelera y retarda el curso de su carro del sol para poderse juntar a su amada o retrasar su despedida de ella:

Modo surgis Eoo  
temperius coelo, modo serius incidis undis,  
spectandique mora brumalis porrigis horas. (197-199).

Hay otros ejemplos en los que la ansiedad de la espera se mide contra la lentitud de los cielos. En Estacio se lee:

talis Agenoreus ductor caeloque morantem  
Luciferum et seros maerentibus increpat ortus  
(*Theb.*, III: 31-32)

y en Apuleio leemos:

«Nunc etiam adolescentem quendam Boeotium summe decorum efflictim deperit totasque artis manus machinas omnes ardentem exercet. Audivi vesperi, meis his, inquam, auribus audivi, quod non celerius sol caelo ruisset noctique ad exercendas inlecebras magiae maturius cessisset, ipsi soli nubilam caliginem et perpetuas tenebras comminantem» (*Metam.*, III, 16).

Sin embargo en estos dos últimos ejemplos no se trata de una espera amorosa: esto ocurre sólo en Ovidio, y de su modelo se acordarán los lectores medievales entre los cuales la ansiosa espera de una noche de amor se vuelve en un verdadero lugar común favorecido por la cultura del mundo cortés.

Uno de los primeros ejemplos se da en la tradición pseudo-ovidiana, precisamente en el poema *Piramus et Tisbe* que cito de la edición que P. Lehmann dio en su *Pseudo-antike Literatur des Mittelalters* (Leipzig-Berlin, Teubner, 1927: 35-46):

Piramus et Tisbe sic non sunt premeditati,  
utile qui sit eis, sed sua vota replent.  
Tempora cum noctis sint pacta, quaeruntur amantes  
sol quod ad occasum non properanter eat.  
'Heu, nox tarda venit, que nos coniungere debet!  
Et querimus tardus sideris esse iubar.

Devotis precibus te nos, o Phebe,rogamus,  
ut cito quadrupedes precipitare velis.  
Phebe, recordare, quod quondam pignus amoris  
imperio Veneris ferre coactus eras.  
Phebe, fave nobis nec protrahe tempora noctis  
immo tuos cicius merge sub equore equos.  
Phebe, iube veniat nox exoptata sororque  
auxilium nobis, si patiare, ferat! (133-146, pp. 40-41)

La fábula de Píramo y Tisbe tuvo gran influencia sobre las literaturas en vulgar, y con ella se transmitió la situación de la «espera de la noche». Véase, por ejemplo, la adaptación del poema pseudo-ovidiano en francés antiguo, *Piramus et Tisbé* [1921]:

Li dui amant sont en grant cure;  
Trop lor sambie que li jours dure,  
Mout se complaignent du soleil,  
Souvent lapelent «non fecil»,  
Qui tant targe a esconser  
Et fait la nuit tant demorer.  
Diënt qu’ a escient le fait  
Pour destourbanche de lor piat.  
(Ed. C. De Boer: 596-603).

Siempre en la literatura de la Francia del Norte, nos encontramos con Lancilote, el “Chevalier de la Charrete” que espera la noche para poder visitar a Ginebra en sus aposentos. La espera le mata, y Chrétien de Troyes [1968] lo refiere así:

Lanceloz ist fors de la chanbre  
si liez que il ne li remanbre  
de nul de trestoz ses enuiz.  
Mes trop li demore la nuiz,  
et li jorz li a plus duré,  
a ce qu’il i a enduré  
que cent autre ou c’un ans entiers.  
(Ed. Roques: 4533-4539).

No faltan ejemplos en la poesía lírica Provenzal, aunque el *topos* cuaje mejor en un tejido narrativo. Se puede citar la *serena* de Guiraut Riquier:

Ad un fin aman fon datz  
per sidons respiegz d’amor,

el sazoz el luec mandatz  
el jorn quel ser dec l'onor  
penre, anava pessius  
e dezia sospiran:  
- jorn ben creyssetz a mon dan,  
el sers  
auci-m e sos loncx espers.  
[ed. Martín de Riquer, 1971, n. 343]

En las dos estrofas siguientes el amante que espera la hora de la cita nocturna, repite, suspirando, el refrán: «Día, mucho duras para mi daño, y me matan la noche y su larga espera.»

El *topos* no es desconocido para los humanistas. Lo prueba, entre otros, Silvio Piccolomini en su célebre *Historia de duobus amantibus* donde aparece este pasaje que cito de la traducción anónima castellana (ed. de Sevilla 1512, reproducida en facsímile por la Real Academia Española, Madrid 1952):

Este día tenía asseñalado dos dias despues del concierto: los quales a los amantes parecieron años, como acaece a los que bien esperan: las oras son muy largas: y muy breves a los que temen (f. b IIII ).

El caso más dramático del *topos* se encuentra en la *Celestina*, cuyo autor había seguramente leído a Silvio Piccolomini. En el acto XIV, casi en la conclusión del monólogo de Calisto ocurre la invocación al sol como la hemos visto en *Piramus et Tisbe* y en el *Quijote*. Vale la pena citar por extenso este bellísimo trozo:

De dia estaré en mi cámara, de noche en aquel parayso dulce, en aquel alegre vergel, entre aquellas suaues plantas e fresca verdura. ¡O noche de mi descanso, si fuesses ya tornada! ¡O luziente Febo, date priessa a tu acostumbrado camino! ¡O deleytosas estrellas, apareceos ante de la continua orden! ¡O espacioso relox, aun te vea yo arder en biuo fuego de amor! Que si tú esperases lo que yo, quando des doze, jamás estarías arrendado a la voluntad del maestro que te compuso. Pues ¡vosotros, inuernales meses, que agora estays escondidos!: ¡viniéssedes con vuestras muy complidas noches a trocarlas por estos prolixos días! Ya me parece hauer vn año que no he visto aquel suaue descanso, aquel deleytoso refrigerio de mis trabajos. ¿Pero qué es lo que demando? ¿Qué pido, loco, sin sufrimiento? Lo que jamás fue ni puede ser. No aprenden los cursos naturales a rodearse sin orden, que a todos es un ygal curso, a todos un mesmo espacio

para muerte y vida, un limitado término a los secretos movimientos del alto firmamento celestial de los planetas, y norte de los crecimientos e mengua de la menstrea luna. Todo se rige con un freno y gual, todo se mueve con igual espuela: cielo, tierra, mar, fuego, viento, calor, frío. ¿Qué me aprouecha a mí que dé doze horas el reloj de hierro, si no las ha dado el del cielo? Pues, por mucho que madrugue, no amanece más ayna. (Rojas F., 1963, II: 127-129).

La falta de sincronía entre el tiempo del amante y el tiempo real no hubiera podido tener expresión de más esmerada grandilocuencia porque el cosmos entero con su orden indefectible aísla al amante ansioso de acelerar el tiempo. El tiempo del amante es un tiempo vivido con una medida impuesta por el deseo o por el miedo. Lo dice explícitamente Jorge de Montemayor [1993: 83] en la canción «Amador soy» del primer libro de *Los siete libros de Diana*:

La noche a un amador le es enojosa  
cuando del día atiende bien alguno;  
y el otro de la noche espera cosa  
que el día hace largo e importuno. (vv. 17-20)

Es una norma psicológica a lo que obedecen todos los amantes aunque sean mujeres. ¿Quién no se acuerda del monólogo de Julieta [Shakespeare, 1980: 1014] en la segunda escena del tercer acto? Julieta también advierte la asincronía entre el tiempo dilatado de su espera y el tiempo cósmico:

Gallop apace, you fiery-footed steeds,  
Towards Phoebus lodging; such a waggoner  
As Phaethon would whip you to the west,  
And bring in cloudy night immediately. –  
Spread thy close curtain, love-performing night,  
That runaway's eyes may wink, and Romeo  
Leap to these arms, untalk'd-of, and unseen! –  
Lovers can see to do their amorous rites  
By their own beauties; or, if love be blind,  
It best agrees with night. Come, civil night,  
Thou sober-suited matron, all in black,  
And learn me how to lose a winning match,  
Play'd for a pair of stainless maidenhoods:  
Hood my unmann'd blood bating in my cheeks,  
With thy black mantle; till strange love, grown bold,  
Think true love acted simple modesty.

Come, night; come, Romeo; come, thou day in night;  
For thou wilt lie upon the wings of night  
Whiter than new snow on a raven's back. –  
Come, gentle night, come, loving, black-brow'd night,  
Give me my Romeo; and, when he shall die,  
Take him and cut him out in little stars,  
And he will make the face of heaven so fine  
That all the world will be in love with night  
And pay no worship to the garish sun.  
O, I have bought the mansion of a love,  
But not possess'd it, and though I am sold,  
Not yet enjoy'd: so tedious is this day  
As is the night before some festival  
To an impatient child that hath new robes  
And may not wear them.  
(*Romeo and Juliet*, Act. III, sc. 2: 1719- 1749)

Ni los dioses pueden infringir esta desarmonía de tiempos si el amor los toca. La misma diosa del amor, Venus, en el tercero de los *Fragmentos de Adonis* de Pedro Soto de Rojas [1981] ansía ver a Adonis:

La hermosa Venus con mortal recelo  
y vivo afecto de gozar su amado,  
en el gran tribunal de su cuidado  
de perezoso acusa al rapto cielo;  
al minuto menor del tiempo acusa  
de que el término usurpa dilatado  
del año más tendido.  
(Ed. Aurora Egido: 779-785).

Este último ejemplo nos lleva más allá de los términos cronológicos dictados por la obra de Cervantes. Se le ha citado, de todos modos, para probar la vitalidad del *topos* aun después de la publicación del *Don Quijote*. Y la vitalidad del *topos* se podría demostrar *e contrariis*, es decir con el *topos* del amante que tiene miedo a que el tiempo pasado en compañía de su querida se termine. La delectación, el placer de poseer a una persona amada, cancela todo sentido del tiempo ya que –como nos enseña Santo Tomás (*Sum. Theol.*, I-2, quaest. 31, 2)– el tiempo «est in bono iam adeptus». La literatura amorosa, medieval y renacentista, cuando llega a representar la «delectación amorosa» no le da ninguna dimensión temporal. Este *topos* había sido dramatizado con las «albas», es decir con un género de canción que representa a los amantes imprecando a la aurora porque tienen que despedirse. Lo que les indica la llegada de la aurora no es el cansancio o



la conciencia del tiempo, sino un guardia, un agente exterior que tiene la medida del tiempo real; la unión amorosa es atemporal.

Si a Don Quijote le hubiese tocado la suerte de pasar una noche con Dulcinea, seguramente hubiera encontrado la forma más elegante de dar máxima dignidad a esta situación utilizando el *topos* literario del tiempo que transcurre rápidamente y el amante no lo percibe. Pero el hidalgo no tuvo esa suerte y le tocó recurrir al *topos* del tiempo que va demasiado despacio o por lo menos así le parece al amante ansioso. Y aún así Don Quijote modifica ligeramente el *topos*: él espera la noche no para encontrarse con Dulcinea sino para que Dulcinea vuelva a su ser real. Una vez más, pues, Don Quijote es un conformista para poder ser un original.

[1988]

POSTILLA. Questo saggio apparve senza indicazioni bibliografiche precise, per cui si è supplito indicando tra parentesi quadre gli estremi che rimandano alla bibliografia generale a conclusione del volumen.



## 19.

### I PROBLEMAS NATURALES DI JUAN DE ZABALETA E I PROBLEMATA DI ALESSANDRO DI AFRODISIA

La reputazione di Juan de Zabaleta è legata quasi esclusivamente al dittico *Día de fiesta por la mañana* (1654) e *Día de fiesta por la tarde* (1660) in cui si è visto un precorrimiento del costumbrismo spagnolo<sup>1</sup>; ed è legata in misura minore agli *Errores celebrados* (1653), ricordati ogni volta che si ha occasione di tornare sulla *querelle* degli antichi e dei moderni. Raramente ci si occupa di altre sue opere anche quando si intende studiare la cultura e il pensiero di quest'autore che fu versatile, originale e produttivo: forse ciò dipenderà, almeno in parte, dal fatto che l'interesse per il suo pensiero si limiti ai temi dell'onore e della nobiltà, vale a dire a quei temi triti e frequentatissimi nella cultura del tempo e cari a molti storici dei primi del Novecento (soprattutto agli storici della *Geistesgeschichte*) abituati a vedere nella *honra* e nella *nobleza* la cifra della cultura spagnola<sup>2</sup>. Il che ha finito per limitare alquanto il giudizio complessivo sull'opera di Zabaleta e soprattutto sulla sua cultura, evitando di rispondere alla domanda, che pur è stata posta<sup>3</sup>, sull'estensione e sulla qualità delle sue letture ed interessi. Fra le opere trascurate spiccano i *Problemas de la filosofía natural, acompañados de consideraciones morales* (1652) che avrebbero dovuto meritare maggior attenzione, non solo per il titolo così promettente e stimolante, ma anche perché fu probabilmente l'opera prima del nostro autore, e in quanto tale poteva risultare utile per capire in che senso si sarebbe orientata la sua scrittura. Ma la lettura di quest'opera ha un valore che supera quello della primizia. Vedremo infatti che, oltre a rivelarci una tessera tutt'altro che trascurabile della cultura filosofica di Zabaleta, realizza un esperimento singolare in quanto riprende puntualmente alcuni *problemata* di Alessandro di Afrodisia e li adatta in

1 Si veda in generale lo studio di Upton E. P., 1989, al quale si rimanda anche per la bibliografia progressiva.

2 Mi riferisco particolarmente a Werner E., 1933.

3 Si veda, ad esempio, la «Introducción» a Zabaleta J., 1972: XVII-XIX.

modo originale, creando un connubio del tutto nuovo tra un genere filosofico-scientifico e osservazioni di morale, e portando la ricerca filosofica vicina a quell'osservazione giornaliera da cui prende avvio il «costumbrismo».

Il titolo *Problemas de la filosofia natural, acompañados de consideraciones morales* dice senza equivoci che l'opera è costituita da due componenti, una di «problemi naturali», e un'altra complementare di «considerazioni morali». Per la prima Zabaleta si riallaccia al genere dei *problemata*, alquanto vitale fino al Seicento, e per la seconda si basa su nozioni e osservazioni comuni: la sua originalità consiste non tanto nella scelta dei problemi o dell'opera da cui riprenderli, quanto invece nel piegarli ad una interpretazione morale quale non avevano mai avuto nella storia di questo genere filosofico.

Il genere in questione fu inaugurato dai *Problemata* attribuiti nel mondo antico ad Aristotele – tale paternità è stata negata in tempi moderni, ma ora viene parzialmente riabilitata con l'attribuzione allo Stagirita di un nucleo originale al quale poi allievi di scuola peripatetica avrebbero aggiunto altre parti –. I *Problemata* furono tradotti varie volte in latino a partire dal tredicesimo secolo, prima da Bartolomeo da Messina e poi da Pietro d'Abano, autore anche di un notevole commento; e queste traduzioni godettero di una discreta fortuna, anche quando venne a superarle in parte la nuova traduzione (sec. XV) di Teodoro Gaza. Ma l'opera di Aristotele non fu l'unica a tenere in vita il genere. Notevole importanza ebbero i *Problemata* attribuiti ad Alessandro di Afrodisia, lanciati in Occidente dalla traduzione di Pietro d'Abano, quindi da quella di Teodoro Gaza, e quella (ma solo del primo dei due libri) di Poliziano<sup>4</sup>. Un altro vivaio di «questioni» si trovava nei *Saturnalia* di Macrobio che incorporava molti problemi ricavati da Alessandro di Afrodisia e anche da Plutarco, le cui *Quaestiones* furono anch'esse tradotte nel Quattrocento. Infine non bisogna dimenticare la tradizione delle *Naturales quaestiones* di Seneca che contribuirono anch'esse a sostenere l'interesse per i «problemi».

Cos'è un «problema»? È una domanda o dubbio che si pone davanti ad un fenomeno che non sia né sporadico né straordinario, ma sia invece «normale», nel senso che si verifica nella quotidianità e vive nell'esperienza di tutti e di tutti i giorni. Questa normalità fa sì che di solito il fenomeno passi inosservato e non venga mai interrogato sul «perché» esso abbia luogo. Problemi tipici potrebbero essere: «perché si suda di più dopo che si mangia?», «perché si diventa canuti?», «perché si dorme preferibilmente sul fianco destro?», «perché si arrossisce?» ... tutta una serie di domande relative a fenomeni così frequenti e comuni da non suscitare domande, per cui si tende a ritenerli privi di interesse; ma se un ingegno alacre si pone la domanda del loro «perché» e trova la risposta, allora questi fenomeni «normali» diventano interessanti e rivelano meraviglie della natura.

---

4 Per la storia di queste traduzioni si veda la sezione dedicata ai *Problemata* (XVII) dell'articolo «Alexander Aphrodisiensis» in Kristeller P. O., 1960, vol. I: 126-135.

Come è facile immaginare, il campo d'osservazione privilegiato per questo tipo di «problemi» è il corpo umano, cioè la realtà comune, la più presente per ogni individuo. Basta sfogliare i trentotto libri dei *Problemata* aristotelici per vedere come in essi dominino il corpo, le sue funzioni – dalla generazione alla respirazione –, gli organi, la dieta, e tutti i campi connessi, come l'acustica, l'ottica, il sonno e perfino alcuni aspetti della morale (le passioni della paura, della vergogna e simili), e come per contro siano assenti tanti altri problemi naturali. In effetti bisogna capire che non tutti i fenomeni naturali costituiscono «problemi» nel senso poi invalso secondo il modello aristotelico, in quanto ciò che distingue il «problema» è la sua frequenza, la sua quotidianità che, come abbiamo detto, rende logoro e muto un fenomeno altrimenti interessante. Terremoti o fulmini sono fenomeni naturali interessanti, ma non sono «quotidiani», quindi chiedersene la causa presuppone un livello di curiosità meno alto di quello richiesto da altri fenomeni meno appariscenti, quali potrebbero esserlo l'incompatibilità fra due cibi o la posizione della testa nella parte più alta del corpo: il terremoto stupisce con la sua violazione della normalità naturale e perciò suscita necessariamente curiosità *a parte obiecti*, mentre un fenomeno quotidiano non suscita necessariamente alcuna curiosità, per cui l'interrogarlo presuppone una forte curiosità *a parte subiecti* e grande spirito di osservazione, nonché una grande immaginazione per stabilire in anticipo se la risposta sarà interessante o meno – e lo sarà solo se la domanda a sua volta è stata interessante.

Formalmente il problema si pone con una domanda, anzi con una duplice domanda, almeno secondo l'impostazione di Aristotele, al quale dobbiamo la prima definizione di ciò che sia un problema e cosa lo distingua da una semplice domanda. Nella *Topica* (I, 4; 101b28-37) leggiamo: «se io dico che “animale pedestre e bipede è la definizione dell'uomo, non è vero?», si ha una proposizione; se invece dico: “forse che ‘animale pedestre e bipede’ è o non è la definizione dell'uomo?” ho un problema». Detto in altre parole, la proposizione afferma un fatto con l'aspettativa che venga accettato, mentre il problema considera come possibilità anche il contrario della tesi proposta e invita alla disamina degli argomenti in favore e contro di essa; formalmente la prima proposizione è introdotta dalla formula  $\delta\iota\ \tau\iota$  e la seconda da  $\eta\ \delta\tau\iota$ , alle quali poi corrisponderanno il *cur* e *an* o *propter quod* e *quia* delle imitazioni latine. Il problema è una ricerca su una questione di cui si ignora la risposta e su cui esistono vedute divergenti. Si tratta, insomma, di un procedimento dialettico che può portare alla verità<sup>5</sup>. Ma non tutti gli autori di *problemata* seguono lo stesso procedimento formale: ad esempio, Alessandro di Afrodisia e Plutarco si limitano a porre soltanto la prima domanda senza farla precedere da un «forse», e offrono direttamente

5 Per tutta questa serie di questioni mi permetto di rimandare a Cherchi P., 2001.

la risposta, evitando così il processo dialettico; e anche questo modello ebbe numerosi seguaci.

Da quanto si è detto è facile immaginare che la maggior parte degli autori che si occuparono di *problemata* erano medici, oltre che filosofi, e trattarono prevalentemente materie di dietetica e di igiene, senza dimenticare argomenti di meteorologia e di generazione, nonché di fermentazioni varie e di curiosità domestiche. Basti ricordare opere come il *Conciliator* di Pietro d'Abano o la *Mensa philosophica* attribuita a Michele Scoto per vedere come fin dai primi passi della fase moderna i *problemata* si siano soffermati su temi del corpo e del quotidiano. Il classico del genere apparve verso la fine del Quattrocento (precisamente nel 1474) con il *Liber de homine* o il *Perché* di Girolamo Manfredi, opera che ebbe molte ristampe e adattamenti, e fu tradotta in varie lingue, persino in spagnolo. Il genere, infatti, deve aver avuto anche in Spagna una certa diffusione che rimane ancora da studiare. Per il momento si ricordi la traduzione de *Il Perché* di Manfredi ad opera di Pedro de Ribas, *El Porque libro de problemas en que se da razones naturales de muchas cosas provechosissimo para conservacion de la salud, con las virtudes calidades de algunas yervas* (Madrid, Francisco Sánchez, 1581, ristampato anche col titolo *Libro llamado El porque provechosissimo para la conservacion de la salud, y para conocer la phisionomia, y las virtudes de las yervas*, in Alcalá, J. Iñiguez de Lequerica, 1587). Probabilmente si produssero anche opere originali. Un titolo come *Trezientas preguntas de cosas naturales. En diferentes materias. Con las respuestas y alegaciones d'auctores, las que fueron antes preguntadas a manera de perque*, di Alfonso López de Corella, (Valladolid, Francisco Fernández de Córdova, 1546), sembrerebbe una raccolta di «problemi» del tipo di cui ci occupiamo; ma l'opera non ci è stata accessibile per una verifica; mentre originali, benché non contengano *problemata* tipici, sono *Los problemas*<sup>6</sup> di Francisco López de Villalobos (1543): i titoli a volte ingannano; comunque una ricerca sulla fortuna del genere in Spagna è certamente auspicabile.

Ma torniamo a Juan de Zabaleta. I suoi dodici «porqué» non sono originali nella materia in quanto sono ripresi dai *Problemata* di Alessandro di Afrodisia. La conferma di tale filiazione può venire solo dal riscontro puntuale fra il testo di Zabaleta e il testo del filosofo greco, al quale Zabaleta sarà arrivato attraverso una traduzione latina, probabilmente quella di Poliziano, anche se non si può escludere che abbia usato quella di Teodoro Gaza curata da Giovanni Daviono; in ogni modo poco conta stabilire con esattezza quale sia la traduzione usata dal momento che Zabaleta a sua volta traduce con grande libertà. Per stabilire questo riscontro riportiamo il testo zabaletiano del problema e la traduzione in latino di Poliziano; ma per i primi tre *problemas* trascriviamo integralmente anche le rispettive applicazioni morali per vedere, almeno in linea generale, come Zabaleta le costruisce e come vi si

---

<sup>6</sup> Si possono leggere nel vol. XXXVI della BAE (*Biblioteca de Autores Españoles*), pp. 401-433.

insinuano spesso osservazioni di vita quotidiana. Ecco dunque i riscontri, presentati nell'ordine seguito da Zabaleta:

PROBLEMA PRIMERO - Porquè los dolores se aumentan de noche? La naturaleza, y el alma tienen sus tareas en tiempos diferentes. El alma trabaja de día, la naturaleza trabaja de noche. El alma cuida de día de las operaciones de los sentidos, de los movimientos particulares del cuerpo, de la imaginación, del pensamiento, y de la memoria. La naturaleza atiende de noche al conocimiento de las comidas, a la mudança de los humores, al repartimiento de la sangre, a que brote lo que ha de brotar, a que crezca lo que ha de crecer, y a otras obligaciones semejantes. El alma de noche se retira a sí misma; como no hay cosa que provoque a las obras exteriores, descansa, dexa el cuerpo casi desamparado, solamente assiste a la respiración, y al pensamiento. La naturaleza se aprovecha deste ocio del alma, halla el cuerpo sin la defensa de los divertimientos, y clavele como un martillo los dolores: por esto son mayores de noche que de día.

Los males padecidos en las tinieblas de la ignorancia, son terribles males. Los dolores padecidos a la luz del entendimiento son mas faciles dolores. Quien, mientras padece, no haze mas que pensar en su trabajo, y gemir, bien se puede quejar, porque es mucho lo que padece. Quien en sus congojas pone los ojos en el cielo, y los oidos en la verdad interior, quexese menos, pues padece de día, y de día se padece menos: assistido està de el alma, con las atenciones de racional le enflaqueze a su dolor los golpes. El que mira sus males, no mas que como males, esse padece de noche, entregado està a todas las crueldades de la naturaleza, desamparado està de los resplandores de el discurso. El que atiende a su desdicha como a efecto de la providencia, esse le desarma a su dolor la furia; esse tiene medicinales los divertimientos. Tener un mal, y pensar en un bien, es famoso remedio para el mal. Tener un trabajo, y pensar en Dios, es admirable medicamento para el trabajo. Traer el cielo a los males, es muy ingenioso artificio para hazer de los males gloria. Quien padece sin la luz de la razón, terrible noche tiene para sus fatigas. Quando està el alma en las penas ociosa, son intolerables las penas. Quando por las calamidades trabaja el alma, son ligeras, son dichosas las calamidades<sup>7</sup>. (49-50)

---

<sup>7</sup> Le citazioni sono riprese dall'edizione Zabaleta J., 1704: 49-63. L'unico intervento sul testo è la riduzione della /v/ a /u/ secondo l'uso moderno; per il resto si riporta fedelmente il testo anche con i suoi frequenti errori.

Cur noctu dolores magis intenduntur? Quia anima secum ipsa otiosa non iam aut visui, aut auditui, aut aliis huiusmodi sensibus intendit, neque quicquam agit, neque ad externas actiones provocatur: quo efficitur, ut multo plus corporearum perturbationum, tangendi sensu suscipiant: paucae etenim per noctem animales operationes existunt, quales sunt respiratio et cogitatio. Animum vero cum ad externa per suas operationes protrahatur, corporeas perturbationes minus experiri manifesto apparet, quando in luctibus, in adversis valetudinibus, inque caeteris huiusmodi accidentibus, amicorum congressiones, ac narratiunculae eorum qui sunt affecti, perturbationes allevant atque solantur. Animadvertite autem naturam quidem in suis operationibus minus interdum agere, ut in ciborum concoctionibus, in humorum permutationibus, in sanguinis evocatione, in pullulandi, nutriendi, condescendi, similitudinis, aliorumque his similibus operatione. Animam vero magis agere in suis actionibus, ut in quinque sensibus, in motibus particularum corporis, in imaginatione, in cogitatione et memoria, contra vero noctu: magis enim agit natura, minus anima<sup>8</sup>. (CXX; p. 429)

PROBLEMA SEGUNDO - Porquè una moneda echada en el agua parece mayor de lo que es?

Porque aquel agua mas vezina que la rodea, toma el color de su metal, y con el metal, y el agua de su color, se finge un cuerpo de moneda mucho mayor que lo que està dentro del agua.

La riqueza en poder ajeno nos parece mucho mayor de lo que ella es, y es, porque todo lo que se le arrima toma el color de la riqueza. Vemos la librea costosa, parecenos toda hacienda, y

---

8 La traduzione adottata qui e negli altri casi è quella di Poliziano A., 1553, dove i *Problemata* sono alle pp. 409-435. Dei problemi riportati si indica il numero e la pagina. Per curiosità del lettore riportiamo la traduzione corrispettiva di Johannes Davionus (Jean Davion) che riprende quella di Teodoro Gaza e la emenda con aggiunte indicate dalle parentesi: «Cur dolores per noctem magis soleant augeri? Quoniam per id tempus animus otiosus est, nulli videndi, aut audiendi, aut gustandi, aut cuiuslibet sensus negotiis occupatus, tractusque ad exteriora, hac de causa corporis affectiones per sensum tangendi amplius percipit. Actiones enim paucae per noctem animales servantur, spiratio inquam, et cogitatio. Animum vero ductum per actiones [proprias] ad exteriora, minus corporis affectiones percipere constat eo, quod cum autem lugemus, aut aegrotamus, aut alia qualibet molestia angimur, amicorum praesentia et sermo levat nostrum malum, et mitigat. Neque vero negare debemus naturam suis actionibus minus interdum fungi solitam, coctione inquam ciborum, materiarum mutatione, sanguificatione, digestionem, nutritionem, agglutinationem, assimilationem, caeterisque generis eiusdem, animum autem suas per id tempus exequi potius actiones ad usum movendi, sentiendi, imaginandi, cogitandi, reminiscendi, et quidquid eiusmodi contraque per noctem naturam magis animum minus agere consuevisse», Alessandro di Afrodisia, 1542 (prob. n. 118, f. 35<sup>rs</sup>). Come si vede, questa traduzione o quella di Poliziano sarebbero state ugualmente utilizzabili per il nostro autore.



quiza la mitad es trampa. Vemos la tapizeria rica, y quiza està executado por la mitad del precio, en que la concertò su dueño. Vemos la multitud de criados, pensamos que es abundancia, y quiza se les deven mas raciones, que tiene un año dias. Vemos las hachas blancas en las visitas, y quiza se quema en ellas la hazienda del cerero. Vemos el coche de preciosos metales, creemos que sobrava el dinero con que se hizo, y quiza se hizo con el dinero tomado a daño. Vemos los talegos de reales de à ocho, y quiza està su dueño en las Indias. Vemos las espuestas de doblones, juzgamos que en aquella casa se cogen à espuestas, y quiza son deposito. Todo esto tiene color de dinero, y no es la mitad de lo que parece. Vè un hombre un doblon en un caldero de agua, tienele por de aquatro, mete el braço diligente, y saca uno sencillo. Si pusieran su hazienda los ricos donde se pudiera tocar con la mano, vieramos como es la mitad menos su hazienda. (50-51)

Cur numisma et pomum in aqua maiora quam sint videri solent? Quia affusa iis aqua concolor fit, aspectumque decipit, quasi maiora sint. Tali enim ratione et sol et luna, et quae erraticae stellae dicuntur, cum iuxta ortus aut occasus limitem spectantur, ampliori corpore videntur: sua enim qualitate circumfusum sibi aerem afficiunt. (XXXVIII; p. 416).

PROBLEMA TERCERO - Porquè ordinariamente los que hacen alguna cosa de trabajo corporal cantan?

El alma racional naturalmente se deleyta con la musica. De aqui nace perder, quando la escucha el sentimiento, de lo que padece. Atiende a la harmonia, y olvida la pena.

Que fuera del miserable herrero, si de los golpes del martillo non le resultaran consonancias, que le divertieran la fatiga? Musica propia, que sino la forma su garganta, la proporcionan sus manos. Que fuera del infeliz çapatero que a cada puntada se pone en cruz, si cantando no aliviara la agonía de tantas cruces? Como se restituyera el pobre sastre a la estatura del hombre, aviendola tenido todo el dia abreviada à monton, sin forma en el corto espacio de un banquillo, si la musica, que el se da a si mismo, no le huviera mitigado el rigor à su trabajo? Quien camina à pie, y canta, no siente el peso de su cuerpo: la musica propia lleva la mayor parte de aquella carga, tal qual es eleva. Ya parece que veo desconsolados à los que trabajan con el espiritu, creyendo que no puedan usar deste consuelo, pues no se aflijan. Musica ay propia en el entendimiento, quando èl trabaja, èl se entretiene. Quien discurre en algun negocio, que no se agrade con mucho

de lo que discurre? Quien piensa en algo que no se deleyte con algo de lo que piensa? Quien escribe alguna cosa, que no recibe a ratos tan grande gusto con lo que escribe, que por solo èl, sin mas fin, pudiera haver tomado aquel trabajo? Todo esto es musica propia, que se dà el alma à si misma, por librarse de las congojas de los exercicios. Mucho devemos à Dios, pues ya que hizo natural de todas nuestras obras el cansancio para las del cuerpo, nos puso tan à mano el alivio, como la voz, y para las del alma, de las mismas fatigas nos hizo consuelos. (51)

Cur qui onera baiulant, cantantes ambulat eodemque qui trahunt? Quia modulatione rationalis anima oblectatur: quo fit, ut in eam conversa, minus ipsum sensum suscipiat, unde efficitur, ut non tantopere onus ipsum sentiat. Hac ratione solve, cur in funeribus tibiae ac tympana adhibentur, cur ad dolentes aut lugentes, aut aegrotantes mos obtinuit, ut hominum conveniat multitudo, diversosque inserant sermones: vergens enim ad verba animus calamitantes minus sentit quapropter et scenica oblectamenta, variaque eius genera ab antiquis excogitata sunt, ut animi destraherentur. (LXXX: 421)

PROBLEMA QUARTO - Porquè cuando yela vemos las estrellas mas resplandecientes?

Porque entonces el ayre, que nos rodea, ò el que esta superior à èl, con la agitacion de los vientos delgados, y las lluvias, que han precedido, se limpia, y se purifica de suerte, que le dà mas facil passo a nuestra vista, y la dexa percibir mejor la claridad de las estrellas. El exemplo desto pueden ser las vidrieras, pues nos dexan recibir mejor la luz las limpias, que las empañadas.

Que bien en esto se averigua [ ... ] (51)

Cur bruma per sudum clariora videntur sidera? Quia et a ventis et ab imbribus, vel qui nos circumdet aer, vel qui altior sit, motu ipso extenuatus, et quodammodo expurgatus puriorum siderorum corporum conceptionem, multoque faciliorem, ulterioremque progressum visui praebet, quod et in puris, perspicuisque fluviorum aquis manifesto apparet. Multo enim priora clarioraque videntur quae in iis corpora insunt. At in crassis et coenosis, aut nullo modo aut confusa transparent. (CXVIII: 429)

PROBLEMA QUINTO - Porquè ablanda el Sol la cera, y endurece el barro?

Los elementos son enemigos unos de otros: el sol como es fuego, tiene odio con la humedad: donde quiera que la encuentra parte a consumirla. Està la humedad en la cera escondida, y reconcentrada, quierela el Sol secar, y estiendela: con esto se hablanda, ò se liquida todo aquel cuerpo. Vã a buscar la humedad en el lodo, hallala dilatada, y desunida, y chupela facilmente. Faltale la humedad al barro, y secase.

No es tan blanda la cera como parece [ ... ] (52)

Cur sol nigrum quidem hominem, linum vero candidum reddit, ceramque emollit, limum durat? Propter dispositionem rursus patientis materiae. Humores enim omnes excepta pituita, cum sunt praeter modum excel[e]facti circa ipsam cutem nigri apparent: linum vero aut nitro, aut salsugine infectum, cum sol eius sordes absumat, albescit. Rursum vero cum ex eadem cera humiditatem eliciat, quae in eius intimo sit, evenit ut emolliat. At vero in limo, omnem sol humiditatem, quae et plurima sit, et in ipsa superficie redundet, depascitur, atque ita eum dessicat, durumque efficit. Si ergo circa id quod patitur, et agens vertitur, magno nobis usui esse potest. Si enim pietate animum armemus, corpus ciborum modestia exornemus: vita autem non possidente, sed ijs contenta, quae sint victui opportuna, nosmetipsos stabiliamus, tum omnes vitae molestias, quoad fieri possit, evitabimus. Neque nos agenti malo idoneos praebebitur, ut id quo patitur, agat quicquam, si quis videlicet est aut daemon, aut stella, aut alia quaempiam extrinsecus causa. (XCI: 424)

PROBLEMA SEXTO - Porquè los que estàn con algunas penas, suspiran?

El alma en aquellos a quien alguna passion aflige, està siempre atendiendo a la causa de su passion. Con este divertimiento desprecia, ù olvida dâr a los musculos del pecho virtud para moverse, y dilatarse. Entonces el coraçon como se le estrecha el lugar, y no recibe ayre con que moderar sus ardores, teme sufocarse. Con este miedo acude al alma, y la dà priessa para que le socorra. Ella avisada mueve compassiva los musculos del pecho con mas velocidad que otras vezes, y le ensancha mas, que lo ordinario, para que hallando mas capacidad el aliento, se forme un aliento, que valga por muchos, y una respiracion grande haga lo que dexaron de hacer muchas pequeñas . Este aliento, esta respiracion es el suspiro.

Valgame Dios, que de veras toma nuestra alma las passiones [ ... ] (52-53)

Cur dolentes, et amantes, et irascentes suspirant admodum et frequenter? Quoniam dolentium anima ad ipsam doloris causam conversa est, cupientium ad id quod cupiunt, irascentium ad id quod iram ijs concitat. Igitur intenta anima ad id quod movetur, negligit, et quodammodo obliviscitur, motivam pectoris musculis virtutem praebere. Cor itaque ipsum neque pectoris dilatatione aerem accipiens ideoque neque per flatum atque refrigeratum, neque item contractione excernens singultifica excrementa, quae de sanguinis exustione gignuntur, dum suffocationem metuit, animam cogit, atque admonet, ut quam plurimum musculis motum praebet, maioremque inspirationem efficiat, ut maiorem quoque vim frigidi aeris accipiat, maioremque vim excrementorum efficiat, ut quod exiguae crebraeque respirationes facturae fuerant, idem maior una efficiat. Unde et Graecum nomen suspirio ex angustia pectoris prisca dederunt. Suspirant autem diutius, et frequenter, quoniam in id semper quo movetur, conversa est. Natura autem cogit eam, ut aliquando plus motivae virtutis musculis pectoris per cor immitat, quod autem in pectore respiratio, idem in corpore perspiratio est, quae per arterias fit. Similis autem est inspirationi dilatatio. Expirationi autem contractio: sub pulsus vero nomine dilatatio contractioque comprehenditur. (XXIII: 414)

PROBLEMA SEPTIMO - Porquè los que se avergüençan baxan las mas vezes los ojos?

Son los ojos espejos del coraçon; en ellos se retrata, en ellos le vemos. Allí estàn presentes la tristeza, la alegria, el enojo, y otro qualquiera afecto. No ay quien vea, que no lo aya visto. Y no ay quien aya visto que afecto predomina en el que duerme, y es, porque tiene ojos cerrados. El coraçon con la honra natural de el alma que le assiste quisiera esconderse de todos quando ha echo alguna cosa digna de reprehension, ò vituperio. Parecele, que le miran en los ojos, y afligese. Entonces la naturaleza por socorrerle, afloja los musculos à los parpados, y ellos se dilatan de suerte, que los cubren. En viendose el coraçon escondido, se desahoga.

Innumerables son los que ay en el mundo [ ... ] (p. 53)

Cur verentes oculos deijciunt? Quia animi speculum sunt oculi. Nam et animi affectus per oculos cernimus, ut dolorem, iram, pudorem. Quoniam vero non sustinet animus contra id, quod sit honore dignum, intueri conscientia quadam, ideo aliquandiu

oculorum musculos demitti cogit, idque velut sese operiens efficit. (LXXII: 420)

PROBLEMA OCTAVO - Porquè los oídos sufren quantas cosas humedas hechan en ellos, sino es el agua?

Todo lo que es frio ofende à los nervios. El agua echada en los oídos llega al nervio, en que està la facultad de el oír: como el agua es fria le ofende: por esto los oídos no pueden sufrirla.

La verdad es muy parecida al agua [ ... ] (54)

Cur auris omne humidum tolerat, excepta aqua? Quoniam cum frigida sit, ad audiendi nervum continuo fertur. Frigidum vero omne nervis infensum (LXXIII: 420)

PROBLEMA NONO - Porquè al que dàn un golpe grande en la cabeça, le hazen ver unas luzes como centellas, que es lo que llama el vulgo hazerle vèr estrellas à medio dia?

La razon es, porque la virtud visiva se adelgaça tanto con el golpe, que se convierte en fuego. Sale de los ojos al ayre, y venla en el ayre los ojos, como saliò dellos, en migaja de luz. Con un exemplo se haze esto claro. Quando dos espadas se encuentran muy recio una con otra, el rayo que cogen en medio le quebrantan, y le desmenuçan de tal modo, que le convierten en centellas. Todos las han visto. De esta misma manera cogido el espiritu con que vemos entre la cabeza, y la mano, que dà el golpe, se sutiliza de tal suerte, qué se convierte en fuego. Este fuego sale al ayre dividido en unas luzes, como chispas, y estas son las que ven los ojos en el punto que se recibe el golpe.

La luz del dia no es luz [ ... ] (55)

Cur colaphis icti ignem cernunt? Quia videndi spiritus ictu attenuatus magnopere ignescit, atque in aera egressus, talis cernitur, qualis iam evasit. Idem evenit cum duos simul lapides, aut cum ferrum ferro atterat. Interceptus enim aer magnopere attenuatur, atque ignis fit. Idem quoque in nubibus accidit. (LIX: 419)

PROBLEMA DECIMO - Porquè los que vèn bostezar bostezan?

La naturaleza puso en todos los animales cierto interior consentimiento de afectos, y semejança: por esto sin saber lo que se hazen, hazen unos, lo que ven hazer à otros.

Con tan grande, con su secreta fuerça [ ... ] (56)

Cur qui oscitantem videant, et ipsi oscitant? Quia natura animantium, maximeque ratione carentium, similitudine quendam sensum, itemque affectum habet. Atque ita fit, ut meiente asello, caeteri item meiant, cum sint urina repleti. (XXXVI: 416)

PROBLEMA UNDEZIMO - Porquè con la respiracion calentamos lo frio, y enfriamos lo caliente?

La respiracion es caliente por su naturaleza. Si se encuentra con qualidad fria la ablanda, y la resuelve. Si es caliente la qualidad, que encuentra, con la fuerça que sale del pecho, la mueve, y la aparta, de la manera, que el que respira junto al polvo, haze que el polvo huya. Por esto, si nos respiran cerca de el rostro en el Invierno sentimos calor; y si en el Verano, sentimos frio.

Los pezes no tienen voz [ ... ] (p. 56)

Cur flantes calida refrigeramus, frigida cal[e]facimus? Quoniam respiratio calida sit, exiens autem spiritus eorum qualitatem resolvit: calida vero refrigeramus, quod eorum calidam qualitatem movemus ac resolvimus (LXVII: 420)

PROBLEMA DUODECIMO - Porquè empezamos à encanecer por las sienes, y no por el cerebro?

La causa es, porque ay en el cerebro mas humedad, y mas humor flematico, que en las sienes.

A mi entender es, porque [ ... ] (p. 57)

Cur Homerus homines a canitie temporum *poliokrotafouV* appellavit? Quoniam plurimum inde cani incipiunt, quia priora capitibus humiditatis, pituitatisque plus habent, quam posteriora. (I; p. 410)<sup>9</sup>

Concluso questo lungo riscontro non dovrebbe rimanere dubbio sul fatto che Juan de Zabaleta abbia ripreso i «perché» e le spiegazioni dai *Problemata* di Alessandro di Afrodisia; e a conferma potrebbe valere qualche altro dettaglio, come la sequenza dei problemi settimo e ottavo che corrisponde alla sequenza settantadue e settantré della fonte. L'evidenza del prelievo è così potente da farci dimenticare che il fatto più importante non è tanto il plagio quanto la singolarità della fonte. Zabaleta non usa una delle fonti storiche o

---

9 La traduzione di Davion dice: «Cur Homerus homines a canitie temporum *poliokrotafouV* cognominavit? Quod ea maxime parte capitis canities oritur ob eam scilicet rem quod pars capitis prior humidior, quam posterior et pituitosior est» (ed. cit., p. 6<sup>o</sup>, probl. N. 1). I due traduttori concordano nel dirci che la parte anteriore della testa (dove sta «el cerebro») è più umida e più flemmatica della parte posteriore, mentre Zabaleta sembra dire il contrario: si tratterà di una svista alla quale si rimediarebbe cambiando i «mas» in «menos».

letterarie che troviamo negli *Errores celebrados*, né consulta i filosofi che un letterato del tempo frequentava (per lo più Aristotele e Platone) e magari citava di seconda mano: egli utilizza invece l'opera di un filosofo che era famosissimo, ma la cui fama era sicuramente in declino nel Seicento quando il filone dell'«alessandrismo» sembrava già una cosa del passato; e in ogni caso la lettura di un tale filosofo non era comune per i letterati contemporanei di Zabaleta. Si potrà osservare che i «problemata» non costituiscano la parte più interessante dell'opera di Alessandro di Afrodisia, e siano esenti dalle difficoltà tipiche del discorso filosofico; ma non si può negare che rientrino nel campo della filosofia del tempo. Si potrà dire che, al tempo in cui Zabaleta scriveva, i *problemata* fossero un genere in via di estinzione dietro le innovazioni della scienza moderna; ma è anche vero che Zabaleta non scrisse un libro di problemi (dodici sarebbero stati troppo pochi per farne un volume) bensì un'opera insolita in cui voleva far rivivere un genere moribondo con un innesto originale, ossia con le applicazioni morali. E anche questo è un fatto rilevante: usare una fonte rara (che circolazione ebbe in Spagna?), dotta e specialistica per farne un'opera nuova.

Zabaleta usò questa fonte rara selezionandone solo una minima parte<sup>10</sup> e traducendo alquanto liberamente, e non sempre in modo integrale, ma solo nella misura in cui gli serviva per presentare un fenomeno e interrogarlo. Spesso la fonte era così succinta da non richiedere alcun taglio; ma nei casi in cui la spiegazione del «perché» poteva sembrargli alquanto lunga o complessa, egli preferiva riassumere, e, così facendo, salvava la «scientificità» del discorso senza tediare il lettore con ampie spiegazioni.

La decisione di riassumere o tagliare non era indifferenza per il rigore scientifico; semmai era il risultato di una forte inclinazione a privilegiare la parte veramente originale dell'opera, ossia l'applicazione morale che il problema poteva avere. Dato il modo in cui l'opera è costruita, il problema sembra semplicemente un pretesto; ma sarebbe un errore pensare che Zabaleta lo sprechi, perché in verità egli lo mette a frutto in un modo veramente originale. Chi aveva mai pensato di legare un genere prettamente scientifico come era quello dei *problemata* ad un discorso morale? È vero che i bestiari e i lapidari medievali presentavano un connubio analogo sovrapponendo «applicazioni» allegoriche a nozioni naturalistiche; ma una cosa è l'allegoria che pretende di dare significato ad un fenomeno ricorrendo ad un codice che gli è estraneo o quanto meno esterno, e un'altra cosa è il rapporto analogico che non presuppone un legame necessario tra due segni, per cui nella fattispecie il «problema naturale» può sussistere ed avere una sua spiegazione senza il ricorso ad alcuna considerazione o verità morale: si può dire che il libro del mondo medievale sia fatto di segni che dipendono l'uno

---

<sup>10</sup> I *Problemata* sono divisi in due libri contenenti rispettivamente 152 e 76 problemi; si conosce anche una recensione seriore che contiene altri due libri di 22 e di 192 problemi, ma questi non furono mai tradotti in latino e sono stati editi solo in tempi moderni.

dall'altro in una progressione di significati sempre più alti, mentre il libro del mondo barocco è fatto di segni liberi che l'ingegno può combinare in modi vari e imprevedibili, ravvicinando realtà lontanissime grazie al «cannocchiale aristotelico»; per questo nel libro del mondo medievale si leggono allegorie e nel libro del mondo barocco si leggono metafore. L'ingegnosità di Zabaleta sta nel creare un rapporto analogico tra sfere di sapere tradizionalmente tenute lontane. E bisogna ammettere che il suo esperimento di «ciencia a lo moral» è molto più innovatore di quanto non lo sarebbe stato una «ciencia a lo divino» sulle orme di tanti esperimenti simili che la cultura tardo-rinascimentale aveva fatto riducendo poesie e prose «a lo divino». Inoltre il rapporto analogico veniva sostenuto dal modo di trattare l'aspetto morale: non divagazioni sulle virtù, ma catene di osservazioni sulle più diffuse passioni minori (invidia, avarizia, ecc.), osservazioni ricavate da particolari dedotti da un quotidiano ricco di immagini e di colore.

L'ingegno brillante si muove sempre su vie che saranno arcane, però non saranno mai assolutamente impraticabili. Zabaleta scelse i problemi per usarli in modo analogico con osservazioni morali, e fece qualcosa che nessuno aveva mai fatto. Non fu una scelta capricciosa: egli capì che i *problemata* sono legati al quotidiano, e la morale di cui discorre è quella dei vizi e delle virtù più diffuse, cioè quelle di tutti i giorni e di tutte le persone. E questa è la cifra analogica che ravvicina i due discorsi. Ora, che cos'è il costumbrismo se non il frutto di una diuturna osservazione del quotidiano? I *problemata* furono un punto di partenza, una palestra educativa per chi sarebbe stato un osservatore acuto dei costumi dei suoi contemporanei. Certo, solo un ingegno barocco poteva causarci «meraviglia» legando un'opera filosofica rara al mondo del quotidiano!

[2009]



## 20.

### DANTE EN RUBÉN DARÍO Y EN BORGES

Todo dantista se jacta de ser un “especialista” de un poeta universal en el sentido primario de “poeta conocido universalmente en el mundo de las letras”. Y la definición tiene un sentido más específico si pensamos que Dante es “universal” simplemente por ser un gran poeta, y la poesía a nivel supremo es siempre universal. No quiero meterme en problemas de “universales” porque no me alcanza ni el saber ni el tiempo, pero lo trato de pasada para observar lo obvio, es decir el atributo que califica normalmente la poesía de Dante. Y sin embargo, Dante es un poeta del cual diferentes naciones o culturas nacionales se han apropiado en maneras distintas. Lo nacional, si lo pensamos bien, no contradice la universalidad de su poesía, sino más bien la realiza y la complementa, y su sentido se puede traducir en estos términos: la poesía de Dante cobra vida y le habla a toda cultura “nacional” que la incorpore; y de esta manera Dante logra llevar el mundo de su Florencia a todo ciudadano que ame su propia ciudad. Unos ejemplos servirán para aclarar lo que intento decir. El Dante que ha entrado en la cultura francesa no es el que han leído los rusos, y el Dante que se lee en los Estados Unidos no es el que se lee en América Latina. Estas diferencias se aprecian más a nivel del “dantismo”, es decir de los estudios “académicos” de la obra dantesca, y esto a pesar de que la universalidad de la *scholarship* y de las tradiciones filológicas logran nivelar los métodos de la investigación. El dantismo estadounidense actual es claramente diferente del francés, y el dantismo alemán tiene muy poco en común con el hispánico. La cultura de habla española no ha producido, ni tal vez producirá nunca, un Gilson o un Singleton; pero yo no sé de algún pensador o escritor o filólogo francés que se parezca a un Unamuno, quien al marcharse al exilio quiso llevarse solo tres libros: la *Comedia* de Dante, los *Canti* de Leopardi y los *Evangelios* en griego. No sé de algún autor italiano o alemán que haya penetrado en las entrañas de Dante como lo ha hecho María Zambrano. Y si queremos mirar

alrededor nunca encontraremos en el universo de los dantistas otro lector que como Borges haya leído la *Comedia* doce veces y con el verdadero deseo de entrar en su inagotable mina de alcances poéticos y filosóficos.

Puesto que la universalidad de Dante vive en la fragmentación de las culturas nacionales, he pensado que el mejor aporte que podría dar a este seminario sería no otro ensayo sobre Dante –¿y de dónde me sacaría algo original?– sino una semblanza de la recepción de Dante en Hispanoamérica, evidenciando lo que me parece su carácter singular que definiría como una “apropiación” de Dante que tiene dos formas: una es de la reescritura creadora, y la otra de una interpretación que tiene rasgos de filología, pero de hecho es estética y filosófica. Es lo que intentaré demostrar basándome en dos de los más grandes lectores de Dante, Rubén Darío y Jorge Luis Borges.

\*\*\*

Hablando de Hispanoamérica es normal asumir que muchos aspectos de su cultura estén determinados por la herencia española. Y la verdad es que la madre patria no entregó mucho de su culto dantesco a Hispanoamérica por la razón muy sencilla de que ese culto se había reducido a ser poca cosa en los tiempos de la conquista. España fue la primera de las naciones que se enteró de la grandeza de Dante y que la apreció imitándola<sup>1</sup>. En la península ibérica Dante tuvo sus primeros traductores. Andreu Febrer en 1428 tradujo la *Comedia* al catalán y alrededor del mismo tiempo Enrique de Villena la puso en castellano, y también en la primera mitad del siglo XV, Micer Imperial compuso poemas imitando a Dante; pero el título de imitador-creador de muy alto nivel le compete al Marqués de Santillana en su *Comedieta de Ponza*, y a Juan de Mena por su *Laberinto de Fortuna*. Sin embargo, tan grandes comienzos no tuvieron el séquito que auguraban. El gran éxito del poema italiano se debía sobre todo a su empleo del *modus allegoricus* que estaba tan de moda en la cultura medieval. Cuando esa moda se agotó, la *Comedia* empezó a perder su papel modélico, y el gusto por la alegoría, tan apreciado en el “otoño de la Edad Media”, cedió la plaza al gusto clásico y realista. De Dante hay pocos rastros en la cultura del siglo de oro, y los repetidos estudios sobre la presencia de Dante en España recogen unas cuantas insignificantes menciones y nada más. Y no hay que quedarse sorprendidos: Dante de hecho desaparece en la cultura europea entre el Renacimiento y el Romanticismo. Si olvidamos el culto florentino de los “lectores de Dante” y las diatribas sobre la *Poética* de Aristóteles que no pudieron ahorrarse una discusión sobre el problema originado por la forma particular de mimesis en la representación del otro mundo, vemos que la poesía de Dante ya no habla a las generaciones barrocas e ilustradas. En el siglo XVII la *Comedia* tuvo solo dos ediciones, y cuando se

---

<sup>1</sup> Sobre la recepción de Dante en el mundo hispánico véase Arqués R., 2011, quien estudia el tema desde el aspecto específico de la recepción y no de la “fortuna”.

la citaba era casi siempre en vena cómica, como ocurre en el *Adone* de Marino. En el siglo XVIII un autor como Voltaire llegaba a salvar solo unos veinte versos del divino poema: lo demás era una monstruosidad que no merecía algún respecto. A nosotros nos resulta increíble que Dante haya sido olvidado por siglos, y empezamos a dudar que sea el poeta “universal” apenas mencionado. Sin embargo –y parece una paradoja– ese olvido de siglos prueba que la *Comedia* se relaciona estrictamente con el mundo de sus lectores, los entraña; y ésta es su universalidad que, como todas las cosas del mundo, no puede ser eterna. Pero aquellas que valen de veras son también las que vuelven y hablan otra vez a sus lectores, aunque con voz diferente. La historia de la literatura está llena de casos parecidos, baste recordar el *Don Quijote*, mofado en sus comienzos por lectores como Lope de Vega, y luego llevado a la cumbre de las obras maestras desde el Romanticismo hasta nuestros días. Estoy diciendo cosas superconocidas, pero no creo que caigan fuera de nuestro tema: la recepción de Dante en América Latina confirma la universalidad de nuestro poeta no solo en cuanto conocidísimo, sino en cuanto susceptible de interpretaciones diferentes y capaz de hablar con voz diferente a lectores diferentes. Y si hemos mencionado el relativo olvido de Dante en tierras ibéricas en los siglos XVI-XVIII es porque ese es el momento en el cual la cultura española dio su primer molde a la cultura suramericana, y, claro está, no le trajo alguna imagen o interpretación de Dante. Y por eso mismo hay que dudar que en *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz (1692) haya una real influencia de Dante, a pesar de algunas imágenes parecidas: podrían depender de la literatura mística. En todo caso, lo de Sor Juana sería el único vestigio de Dante en la cultura colonial.

Si seguimos la historia de la recepción de Dante en Europa, vemos que el culto de Dante tuvo un renacimiento con la llegada del Romanticismo, y ese culto llegó también a España. Pero, como hemos mencionado, el dantismo español tiene un perfil inconfundible: poco o nada de filología, y mucho de amor de patria. Unamuno aprendía de Dante la rabia y el empeño moral de despertar en los españoles el *amor patriae*; y, más cerca de nuestros tiempos, María Zambrano lee su existir en la sinopia de Dante. Aun la mayor contribución filológica al dantismo internacional tiene algo de profundamente hispánico: me refiero al libro de Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia* de 1919, que ve raíces musulmanas en el poema dantesco, y son raíces que se originan en tierras de España. El carácter del dantismo español estriba en un modo de hispanizar a Dante o de apropiárselo. Y esta modalidad la transfirió España a las que habían sido sus colonias. Pero el Nuevo Mundo estaba abierto a otras corrientes culturales, y esto se puede ver también en la difusión de Dante en Sudamérica, que ahora observaremos más de cerca.

\*\*\*

El texto de la *Comedia* llegó al Nuevo mundo bastante temprano, pero no sabemos exactamente en qué forma y cuál fuera su difusión<sup>2</sup>. Probablemente fue muy escasa porque no tenía detrás un fuerte empuje, puesto que, como hemos dicho, en España en los siglos de la Conquista Dante era autor poco leído o casi desconocido. La presencia de las letras italianas en Hispanoamérica se limita a Petrarca y a Tasso, autores bastante leídos en España. Lo que cambió la situación cultural en el Nuevo Mundo fueron los movimientos de independencia que sacudieron el orden establecido y promovieron las aspiraciones de libertad y de autonomía política y cultural. La guerra de independencia norteamericana y la revolución francesa, todo lo que llegaba del Risorgimento italiano y en general todas las ideas de “nacionalismo” que se difundieron con el Romanticismo tuvieron una resonancia profunda en el Nuevo Mundo. Aquí subió fuertemente el deseo de romper la relativa dependencia de España, no solo política sino culturalmente también, y se miró directamente al mundo europeo sin la mediación de España. Aquí Simón Bolívar levantó el grito de la independencia del continente entero. La cultura romántica redescubrió a Dante, el autor que dio vida a la idea de nación; y es ese el Dante que entró en las Américas, la del Norte y la del Sur. Dante, el paladín y fundador de la idea de una nación italiana siglos antes de que esta existiera<sup>3</sup>. Es la imagen con la que entra en la cultura sudamericana, la misma que le proporciona un lugar en la *Biblioteca Americana* (1822) de Andrés Bello. Este gran lector “universal” alude a Dante varias veces en la *Biblioteca Americana* y en otras de sus obras, no tanto para interpretar puntos de la *Comedia*, como para exaltar al Dante autor, al exilado de su tierra, al autor que quiso “educar” a sus lectores a los ideales de una patria-nación, más amplia que la ciudad de Florencia, una patria legítima y común para todos los italianos. Dante era de hecho el “ghibellin fuggiasco” que había tenido la gran y noble visión de una Italia unida política y culturalmente. Este Dante era el precursor de Bello que en su *Biblioteca Americana* vislumbraba una unidad cultural americana con una lengua y un ideal de libertad, y que proponía un tipo de poesía fuerte como la de Dante, apta para despertar los corazones a tan alta visión. Bello no escribió sobre Dante más que una u otra frase donde trasluce su “idea” de Dante. Esta es la misma que encontramos en la cultura del prerromanticismo, que no es sino la de Vico, es decir la de un Dante poeta de gran imaginación y de pasiones políticas muy fuertes, un representante perfecto de la cultura medieval, tal cual los románticos pensaban que era. No olvidemos que Bello se formó en buena parte en Europa, sobre todo en Inglaterra, y ahí es donde tal vez aprendió a ver el mundo medieval como un dominio de energías poco controladas por la educación clásica y muy abierto a las fuerzas que se desprenden de

---

<sup>2</sup> Para una visión de conjunto sobre la fortuna de Dante en el Nuevo Mundo, véanse el panorama esbozado por Bottiglieri N., 2011; y Bottiglieri N. – Colque T., 2007.

<sup>3</sup>

la gran fe religiosa. En conjunto, la de Dante era la imagen de un luchador contra la injusticia y gran defensor de los valores en que se fundarían las naciones modernas: estados de derecho, de libertad, de clara identidad lingüística, religiosa y geográfica.

No podemos documentar el fenómeno que convirtió a Dante en el inspirador de los ideales independentistas suramericanos, ni tampoco existen pruebas de que su obra constituyera una lectura corriente entre los suramericanos. Lo que sí podemos entresacar de los pocos elementos que los investigadores han recogido es que Dante era bastante conocido en forma fragmentaria, y que de su obra circulaban unas cuantas frases de corte proverbial o mejor sentencioso. No faltan episodios como los del escritor mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1878), quien tiene un cuento cuya protagonista se llama Pía dei Tolomei. Sería difícil pensar en un cuento de ese argumento si no hubiese habido un conocimiento bastante difundido de la obra de Dante, o por lo menos de unos cuantos episodios famosos.

Pero la popularidad de Dante iba creciendo gracias a un fenómeno exclusivo de las Américas, y eso era la gran ola de la emigración que llevó miles y millones de italianos a la otra orilla del Atlántico. No eran millones de profesores dantistas, claro; pero eran personas que sabían y sobre todo sentían lo que era “la patria”, sobre todo en tierra extranjera y entre otros extranjeros. Para ellos Dante era el símbolo de su italianidad, y se identificaban con su nombre. Sabemos, y lo veremos pronto, que entre los dos siglos conclusivos del milenio en el área rioplatense había una intensa actividad “dantesca”, de conferencias públicas y de círculos dantescos que en la figura de Dante celebraban las glorias italianas. No cabe duda de que la fortuna de Dante cobró aliento de este aporte de la emigración, junto con la popularidad de Garibaldi, el héroe cuyas hazañas independentistas se aliaban a la imagen del Dante fundador de la nación italiana, según lo presentaba la crítica romántica. Pero mirándolo bien, esto era más bien un “culto” de Dante que no aportaba algún rasgo nuevo o hispanoamericano al entendimiento del poeta florentino: Dante era un numen o dios y había que adorarlo. Además, los que practicaban ese culto eran italianos de nacimiento o de familia, y no representaban la cultura del nuevo continente. Podríamos decir que Dante entra en la cultura sudamericana solo cuando tengamos signos claros de que o se le imita o se lo interpreta, es decir cuando ese culto hecho de aforismos ofreciera definitivamente frutos de inconfundible sabor sudamericano. A finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, Dante tenía claramente una presencia reconocida y celebrada, pero hacía falta que alguien dejara los lugares comunes y se empeñara en alguna forma, sea de imitación o de interpretación, en ir más allá de aforismos o de discursos genéricos, y de revelar en esa operación algo de la realidad cultural de su país. Pero claro, una operación de este género no se puede planear, y tiene simplemente que ocurrir, y ocurre cuando surge una personalidad muy fuerte que se “apodere”

del espíritu de Dante y, después de haberle metabolizado, logre entregarlo a su cultura. Ese autor fue Rubén Darío. Con él empieza una nueva etapa del dantismo que tiene el sello de su matriz hispánica, un dantismo que no se limita a interpretar al Florentino, sino que lo quiere integrar en su propia cultura. Y es tal vez algo más que una mera curiosidad el hecho de que ese dantismo se origine en la periferia del continente y que llegue a tener su mayor fuerza en el polo opuesto, donde Dante adquiere una dimensión filosófica y estética que prevalece ahí donde tenía más poder el culto patriótico del poeta.

\*\*\*

La periferia es Nicaragua y, como ocurre a menudo, en las periferias se producen revoluciones porque las raíces culturales son débiles y se dramatizan con gran intensidad los conflictos culturales. Pensemos en Leopardi, quien en su provincia de Recanati fue uno de los primeros en dar voz a las tesis románticas que llegaban a una Italia dominada por el Neoclasicismo. Y Nicaragua es Rubén Darío. Y en Nicaragua era más fácil sacudirse de encima esa cultura que dominaba el continente, es decir, el romanticismo ya estancado de un Victor Hugo y el “costumbrismo criollo” que presentaba el mundo natural y antropológico del Nuevo Mundo, pero lo hacía con el estilo aprendido del Viejo Mundo, es decir con el Naturalismo francés. En ese mundo y en Nicaragua, un libro como *Azul* fue desde luego una gran novedad. Pero vayamos despacio.

Ahora nos preguntamos: ¿cuándo Darío menciona a Dante por primera vez? Si leemos su autobiografía, no encontramos ningún dato, ni una sola mención de Dante. Su autobiografía es de 1912, y ya Darío había cumplido los 40 años: edad que Benvenuto Cellini, citado en el epígrafe, considera como la ideal para escribir una autobiografía. En esa obra hay muchos recuerdos de lecturas y de encuentros y de eventos, pero ni una sola mención de Dante, aunque consta que Darío le había mencionado y utilizado en muchas ocasiones y mucho tiempo antes de esa fecha. En efecto la primera mención de Dante que he podido encontrar está en un poema suelto fechado “enero de 1882”. El poema lleva el título *El libro* —es un largo poema de 64 décimas— y enumera los “libros” que han construido mundos, cuyos autores se parecen al Creador, como predica el epígrafe sacado de J. de Castro y Serrano, según quien Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, luego el hombre crea libros a su imagen y semejanza. Entre los “creadores” de libros que abren universos está Dante:

Aquel del poema eterno  
que lo terrible cantó,

que su inspiración bebió  
 en las llamas de su Infierno  
 (ante quien yo me prosterno,  
 rendido pero anhelante,  
 con el pecho palpitante),  
 de palabra que calcina,  
 es el libro que ilumina  
 el genio inmortal de Dante<sup>4</sup>.

Es el Dante terrible y majestuoso del Infierno según la imagen corriente de los románticos, que por lo general se quedaron bastante fríos ante el *Purgatorio* y el *Paradiso*. Al culto de Dante le había iniciado Francisco Antonio Gavidia, el poeta salvadoreño que también le encaminó a la lectura de Victor Hugo y de los poetas parnasianos. Rubén tiene que haber leído la *Comedia* en italiano porque no había traducciones al castellano hasta cuando apareció en Argentina la de Bartolomé Mitre en 1894, traducción parcial del *Infierno*, y luego la traducción integral que Darío inmediatamente saludó como un gran acontecimiento de las letras americanas<sup>5</sup>. Es un artículo que demuestra un conocimiento considerable de la bibliografía italiana y francesa, además de la española, cosa que hace pensar en que Darío iba enterándose de Dante. Y de paso recordamos que Darío tuvo siempre en gran consideración la obra de Mitre, y la oda que le dedicó para conmemorarle se cierra con estos versos:

¡De Garibaldi y Mitre las dos diestras hermanas  
 sembraron la simiente de encinas italianas  
 y argentinas que hoy llenan la tierra de rumor!  
 A ambos cubrió la gran sombra del Dante,  
 y en el Dante se amaron<sup>6</sup>.

En 1888 Darío publicaba *Azul*, libro que marca un giro fundamental en las letras hispanoamericanas, y no hay que recordar el porqué. Simplemente pensemos que en el exergo de la segunda edición de 1890 se leía que el azul es: “el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental”, mientras que la primera edición decía simplemente “L’azur c’est l’art”, repitiendo una frase de Victor Hugo. Son como las premisas de una poética que abre el camino al aprecio del *Purgatorio* y más aún del *Paradiso*. Y es lo que vendrá muy pronto. Y veremos que lo “firmamental” del poema dantesco no serán solo colores, águilas, tiempo de mitos y heroísmo homérico –en pocas palabras, una evasión parnasiana

4 *La iniciación melódica*, en Darío R., 1950, V: 52. El poema está en la colección *Poesías dispersas hasta el viaje a Chile, 1880-1886*. No tiene numeración de versos.

5 *Una nueva traducción de Dante*, en Darío R., 1951, IV: 727-736.

6 Darío R., 1950-1955, V: 997

y simbolista—, sino también un ideal de salvación. *Azul* no es solo una obra de revolución métrica y de temas muy nuevos: es la obra que siembra semillas de una revolución cultural en la cual se rescata la libertad del poeta del mundo burgués, de la esclavitud del capital y de la tecnología; además incluye notas de tendencias religiosas con matices místicos. Y antes que todo esto llegara a tomar cuerpo en el poema de clara imitación dantesca, hay que poner en cuenta unos factores culturales influyentes en la visión que Darío tuvo de Dante. El más importante es la presencia del prerrafaelismo, en particular el de Dante Gabriel Rossetti<sup>7</sup>. No hay que conjeturar: en la *Historia de mis libros* Darío dice que el capítulo “El reino interior” de *Prosas profanas* (1896) debe mucho a *The House of Life* (1881) de Dante Gabriel Rossetti. De este poeta-pintor italiano criado en Inglaterra Darío conocía su antología *The Early Italian Poets* de 1861; luego en edición renovada con el título *Dante and his circle*. Además, en 1870 dio a la luz (utilizo esta expresión a sabiendas porque el autor era muy relictante a publicarlos) sus *Poems*, que contienen las sonatas *The house of Life*, considerada su obra maestra. En 1881 publicó sus *Ballads and sonnets*, donde representan una gran novedad las imitaciones de baladas escocesas medievales, y donde domina el gusto por lo elegante, lo esotérico y lo arcano, es decir una muestra de un culto estetizante, y de una poética de lo evanescente y de lo onírico. Rossetti era el pintor de la Beata Beatrix que eleva la belleza cotidiana a las alturas angélicas, dando a la figura no rasgos angélicos sino una espiritualidad angélica, obtenida a fuerza de recursos simbólicos que los pintores rafaelitas no emplean. No hace falta entrar en detalles: conste que ese tipo de enfoque artístico denominado en pintura prerrafaelismo y simbolismo en literatura (en italiano se hablará de “decadentismo”), es la matriz en la cual Darío creció, pero combinando ese gusto aristocrático, y lo más alejado posible del naturalismo costumbrista y del academicismo, con una intensa lectura de los autores clásicos, en clave parnasiana, es decir, escogidos por su belleza formal, por su claridad de representación y por su materia mítica que, siendo fuera del tiempo, es inmortal, y no “personal o sentimental” a la manera romántica. La combinación de las dos corrientes produce el “modernismo” de Darío, su búsqueda del arte por el arte, de temas de “otoño medieval”, por así decirlo, temas de un gusto refinado, de una saciedad cultural que saborea lo bello, lo refinado y se nutre de ello. Se trata de un gusto que siente afinidad por las épocas “argéneas” de la historia, las que relucen con la luz opalescente de una plata todavía preciosa, pero ya sin la brillantez vital del oro; una plata aún aristocrática, pero ya harta de un saber como un fin en sí mismo, la época no de los Césares sino de los Adrianos o aun de un Heliogábalo, que a pesar de su poder se muere en una letrina. La cultura medieval se descubre *ex novo* como si estuviese llena de un saber refinado y afectado, y lo que parecía “primitivo” en el sentido de espontáneo

---

7 Sobre el tema véase Einsohn Amy L., 1984.



se revela recargado de un saber que huele a decadencia. Darío descubría por su cuenta la fuerza de los versos alejandrinos de Berceo, y los encontraba magníficos en la poesía de Verlaine. Lo primitivo se convertía en “precioso”, y detrás de una poesía en apariencia ingenua se descubría una refinadísima biblioteca<sup>8</sup>. Y esa poesía primitiva tenía en sus signos verbales una fuerza seductora, hecha de música y de inmediatez semántica, un control de las pasiones que la sencillez aparente de la expresión verbal hacía transparentes, casi imágenes que se pueden contemplar por su belleza y no por su carga sentimental. En fin, ese tipo de primitivismo, mezclado con la nitidez parnasiana, es el que hace mítico lo presente y que apaga el alboroto de las pasiones en una expresión musical dulce y de compostura clásica. Es la mezcla que crea el Modernismo de Darío, con su poética de poesía pura, del arte por el culto de lo bello. Es una poesía cuyo lenguaje “revela” verdades superiores, y esto se entiende bien si recordamos que para Darío lo primitivo incluía los *Evangelios*, los *Salmos* y muchas de las historias de la Biblia. Es una poesía que casi invita a esa clase de lectura llamada “anagógica” por Dante, cuyo fin es extraer de la poesía un mensaje o sentido superior, sacarle una guía espiritual y moral que lleve a la esfera mística. Es una poesía, podemos decir, que rechaza los estruendos infernales y prefiere los azules del paraíso, donde se celebran los sentidos nobles –la vista y el oído– y se olvidan los sentidos más corporales del tacto, del olfato y del paladar.

Pero cuidado: toda esta sofisticación de colores y de elementos musicales y “firmamentales” no son sólo “evasión”, como hemos dicho: son también signo de una aspiración a salir de la vulgaridad del dinero, de la política corrupta, a conseguir la visión de la belleza. Darío no se apaciguó en los ensueños de “princesas que están tristes”, y con el pasar de los años su Modernismo se enriqueció de temas políticos; el padre de la revolución modernista se volvió más y más preocupado del “destino” del poeta, del lugar o del papel que le corresponde en la sociedad, y se preocupó con atención creciente por el rumbo y el destino del continente americano y de su cultura. Para responder a problemas de tanta altura no bastaba la “poesía pura”, y Darío cambió de rumbo y miró a formas de belleza más concretas. Así que la belleza que buscaba en la poesía era un ideal de lo bello coincidente con lo honesto, el ideal que da sentido a la vida. Su poesía se plantea temas sociales y toma tonos proféticos, y crece acercándose a Dante hasta al punto de imitarle subiendo a la cumbre del monte del Purgatorio. Nace de este empuje de empatía y de imitación el poema *Visión*, que representa uno de los alcances mayores del dantismo hispanoamericano.

Antes de examinarlo, veamos una página de Darío sacada de su *Diario de viajes*, página que nos introduce a la disposición sentimental e intelectual de

---

<sup>8</sup> Para estos temas véase algun dato en López Estrada F., 1971. Para el dantismo de Rubén Darío, véanse Arce J., 1970; Gicovate B., 1957; Bellini G., 1967.

Diario para con Italia. Es la primera vez que el autor pisa el suelo italiano, en 1900.

Estoy en Italia, y mis labios murmuran una oración semejante en fervor a la que formulara la mente serena y libre del armonioso Renán ante la Acrópolis. Pues Italia ha sido para mi espíritu una innata adoración; así, en su mismo nombre hay tanto de luz y de melodía, que, eufónica y platónicamente, paréceme que si la lira no se llamase lira, podría llamarse Italia. Bien se reconoce aquí la antigua huella apolónica. Bien vinieron siempre aquí los peregrinos de la belleza, de los cuatro puntos cardinales. Aquí encuentran la dulce paz espiritual que trae consigo el contacto de las cosas consagradas por la divinidad del entendimiento, la visión de suaves paisajes, de incomparables firmamentos, de mágicas auroras y ponientes prestigiosos, en que se revela una amorosa y rica naturaleza; la hospitalidad de una raza vivaz, de gentes que aman los cantos y las danzas que heredaron de seres primitivos y poéticos que comunicaban con los númenes; y la contemplación de mármoles divinos de hermosura, de bronce orgullosos de eternidad, de cuadros, de obras en que la perfección ha acariciado el esfuerzo humano, conservadoras de figuras legendarias, de signos de grandeza, de simulacros que traen al artista desterrado en el hoy fragancias pretéritas, memorias de ayer, alfas que inician el alfabeto misterioso en que se pierden las omegas del porvenir. Bendita es para el poeta esta fecunda y fecundadora tierra en que Títilo hizo danzar sus cabras. Aquí vuelan aún, ¡oh!, Petrarca!, las palomas de tus sonetos. Aquí, Horacio antiguo y dilecto, has dejado tu viña plantada; aquí, celebrantes egregios del amor latino, nacen aún, como antaño, vuestras rosas, y se repiten vuestros juegos y vuestros besos; aquí, Lamartine, ríe y lloran las Graziellas; aquí Byron, Shelley, Keats, los laureles hablan de vosotros; aquí viejo Ruskin, están encendidas las siete lámparas, y aquí, enorme Dante, tu figura sombría, colosal, imperiosa, de oculta fuerza demiúrgica, sobresale, se alza ya, dominando la selva sonora, los seres y las cosas con la majestad de un inmenso pino entre cuyas ramas se oye la palabra oracular de un Dios<sup>9</sup>.

Es casi una página de éxtasis entre religioso y parnasiano, contemplación de una belleza serena, sin drama y de pura armonía, una belleza que el poeta traduce en un lenguaje de dulzura vaporosa sustentada por una

---

9 Darío R., *Viaje de Italia*, en Darío R., 1950-1955, vol. III: 505 y s. Este primer capítulo del viaje dedicado a Turín lleva la fecha del 11 septiembre de 1900.

sintaxis fluente sin estorbos. Es una página modernista, melódica, que crea una lejanía mítica sin tiempo, o digamos con un tiempo donde todas las historias de los pocos grandes autores mencionados (como los Byron o los La Martine, todos extranjeros) buscan la paz y la inmortalidad del eterno siempre igual. Es la tierra donde los mármoles desafían el tiempo y guardan la sacralidad de sus templos paganos. Es la tierra de la poesía bucólica de Virgilio y dionisiaca de Horacio, donde las criaturas nacidas de la poesía nunca mueren, como la paloma de Petrarca que es una auténtica rareza, puesto que Petrarca habla de su Laura como de “una pura e candida colomba” solo una vez<sup>10</sup>. Es la tierra de los Ruskins, es decir de los prerrafaelitas, la patria de la gracia, o sea de un estadio espiritual que bordea la revelación. Un estadio de serenidad que precede apenas la revelación. En efecto en esta imagen solariega y de gracia se percibe un sentido de inquietud que se acompaña siempre a la perfección, la cual nunca se da en su pureza en el mundo de los hombres. Y de hecho esa posibilidad de sombra surge en el cierre de esta página de serenidad olímpica. Es la sombra de Dante que se cierne sobre la perfección del país de Italia como una fuerza moral, su potencia demiúrgica para hacer resonar la voz de la justicia y de una ética que puede dominar la selva. Dante es un titán que llega a la contemplación de la belleza por encima de las apariencias y las dulzuras de lo fenoménico, hallándola solo en lo ideal, que despierta el verdadero amor y el impulso a conquistarlo.

Estamos en el año 1903 cuando Darío escribió la mencionada página. Y queda claro que la visita a Italia fue ocasión para la escritura de cosas pensadas en los años anteriores al viaje. La Italia que nos describe ahí era la Italia que Darío tenía en su mente y que había construido con sus lecturas. Con relación a nuestro discurso tal página nos prepara a la “actualización” de ese Dante que llegará con los *Cantos de vida y esperanza* de 1905, donde se advierte una auténtica identificación –o “imitación” creadora– del poeta nicaragüense con el gran poeta florentino.

Antes de llegar a leer esa imitación, habría que apuntarse otra apropiación bastante significativa de la *Comedia* por parte de Darío. Se da en el poema *Charitas*, también parte de los *Cantos de vida y de esperanza*. El título indica la virtud sobresaliente del santo exaltado en el poema. Es San Vicente de Paúl, del siglo XVII, venerado por su actividad de asistencia cristiana en los hospitales y en las galeras. El poema empieza describiendo una verdadera comunión de sangre entre el santo y Cristo, quien le invita a poner su boca sobre la herida al costado. Como premio, el santo “llega al coro / de los alados Ángeles”, como reza la segunda estrofa del poema, donde se describe el viaje celestial del santo cruzando todas las jerarquías angélicas según las indica Dante en el canto XXVIII del *Paradiso*. El orden que sigue es este: los Ángeles; los Arcángeles; los Príncipes; las Potestades; las Virtudes; las Dominaciones; los Tronos; los

---

<sup>10</sup> Petrarca F., 2011, *Canzoniere*, 187: 5.

Querubes; los Serafines. Es el mismo orden que Darío sacaría de Dante y no de otra fuente teológica. La única diferencia es que Beatriz enumera los órdenes descendiendo de los Serafines a los Ángeles, mientras Darío empieza de los últimos para subir o ascender a los primeros. La proveniencia dantesca no está probada por alguna correspondencia lingüística, pero la preciosidad de Darío parece competir con la sublimidad del lenguaje de Dante que en el *Paradiso* lleva su experimentalismo lingüístico a un nivel nunca intentado en la *Comedia*. Son importantes aquí el viaje como “ascensión” y la geometría del Paraíso, en cuanto mundo de la armonía, del orden que es el sello de la perfección. Es posible que con la exaltación de S. Vicente de Paúl Darío proponga un ejemplo de misión social, conforme con el programa de los *Cantos de vida y de esperanza*. A nosotros nos interesa particularmente la celebración del *Paradiso* de la *Comedia*, la parte que los románticos habían leído con poco entusiasmo porque le faltaba la acción y el realismo del *Inferno*, pero que lo prerrafaelitas y lo simbolistas habían redescubierto y exaltado por la razón opuesta, porque la falta de acción dejaba amplio espacio al magnetismo de la luz y de su contemplación.

Donde la presencia inspiradora de Dante es explícita es en el poema *Visión*, incluido en la colección *Canto errante* de 1907 y más específicamente en la sección “Intensidad”. Es un poema de 26 tercetos más un verso de cierre. El empleo mismo de la terza rima es un homenaje a Dante, ya que Darío raramente usa tal estructura estrófica. El título mismo sugiere una experiencia entre mística y onírica, en sintonía con el modelo. Leámoslo:

### Visión

Tras de la misteriosa selva extraña  
vi que se levantaba el firmamento  
horadada y labrada una montaña.

Que tenía en la sombra su cimiento.  
Y en aquella montaña estaba el nido  
del trueno, del relámpago y del viento.

Y tras sus arcos negros el rugido  
se oía del león. Y cuál obscura  
catedral de algún dios desconocido,

aquella fabulosa arquitectura  
formada de prodigios y visiones,  
visión monumental me dio pavora.

A sus pies habitaban los leones;  
y las torres y flechas de oro fino  
se juntaban con las constelaciones.

Y había un vasto domo diamantino,  
donde se alzaba un trono extraordinario  
sobre sereno fondo azul marino.

Hierro y piedra primero y mármol pario,  
luego, y arriba mágicos metales.  
Una escala subía hasta el santuario,

de la divina sede. Los astrales  
esplendores las gradas repartidas  
de tres en tres bañaban. Colosales

águilas con las alas extendidas  
se contemplan en el centro de una  
atmósfera de luces y de vidas.

Y en una palidez de oro luna  
una paloma blanca se cernía,  
alada perla en mística laguna.

La montaña labrada parecía  
por un majestuoso Piraneso  
Babélico. En sus flancos se diría

que hubiese cincelado el bloque espeso  
el rayo; y en lo alto enorme friso  
de la luz recibía un áureo beso,

beso de luz de aurora y paraíso.  
Y yo grité en la sombra: -¿En qué lugares  
vaga hoy el ama mía? -De improviso

surgió ante mí, ceñida de azahares  
y de rosas blanquísimas, Estela,  
la que suele surgir en mis cantares.

Y díjome con voz de filomela:  
-No temas: es el reino de la Lira  
de Dante; y la paloma que revuela  
en la luz es Beatrice. Aquí conspira  
todo al supremo amor y alto deseo.  
Aquí llega el que adora y el que admira.

-¿Y aquel trono, le dije, que allá veo?  
-Ese es el trono en que su gloria asienta  
ceñido el lauro el gibelino Orfeo.

Y abajo es donde duerme la tormenta.  
Y el lobo y el león entre lo oscuro  
encienden su pupila, cual violenta

brasa. Y el vasto y misterioso muro  
es piedra y hierro; luego las arcadas  
del medio son de mármol; de oro puro

la parte superior, donde en gloriosas  
albas eternas se abre el infinito  
la sacrosanta Rosa de las rosas.

-¡Oh bendito el Señor! -clamé- bendito,  
que permitió al arcángel de Florencia  
dejar tal mundo de misterio escrito

con lengua humana y sobrehumana ciencia,  
y crear este extraño imperio eterno  
y ese trono radiante en su eminencia,

ante el cual abismado me prosterno.  
¡Y feliz quien al Cielo se levanta  
por las gradas de hierro de su Infierno!

Y ella: -Que este prodigio diga y cante  
tu voz. -Y yo: -Por el amor humano  
he llegado al divino. ¡Gloria al Dante!

Ella, en acto de gracia, con la mano  
me mostró de las águilas los vuelos,  
y ascendió como un lirio, soberana

hacia Beatriz, paloma de los cielos.  
Y en el azul dejaba blancas huellas  
que eran a mí delicias y consuelos.

¡Y vi que me miraban las estrellas!

No hay que detenerse a observar lo que es obvio: la construcción alegorizante del poema, la concentración de símbolos y la subida al monte para unirse a su querida y difunta Estela es claramente un homenaje a Dante. Con todos sus defectos, el poema resulta claramente una reescritura de la subida al monte Purgatorio de la *Comedia*. Y en la imitación Darío toma el papel del personaje Dante que se enfrenta con las fieras en la floresta y sube al monte del Purgatorio, en cuya cumbre encuentra a Beatriz: todo esto es evidente y además declarado por Darío con su “Gloria al Dante”. El conjunto de imágenes, de la selva a las águilas y al pavor, es ostensiblemente dantesco, pero es una imitación parcial que no comprende la parte de la salvación eterna del paraíso: Rubén se queda en esta tierra, aunque aspire a llegar a un paraíso terrenal. Para empezar, falta el descenso al infierno, aunque se intuye que el personaje perdido en la selva se encuentra en una situación infernal, de pecado y de desesperación. El viaje que está para empezar no tiene un fin didáctico junto a lo salvífico, puesto que el personaje en la selva sabe muy bien cuáles son sus pecados, y además su guía no será un “doctor” como Virgilio, sino una Estela, la figura de la esposa de Darío, la cual murió siendo muy joven y a la que el poeta idealizó y recordó repetidas veces, como un mito personal y símbolo de amor perdido. La ascensión es desde luego muy rápida; sin embargo, su modelo dantesco nos ayuda a entenderla. *Visión* es un poema de salvación como lo es el poema de Dante, pero en la *Comedia* cabe el universo y la historia humana juzgada por Dios; en el poema dariano no hay otro mundo ni otros seres humanos más que el poeta mismo y su Estela. Es un poema, diríamos, personal de matriz lírica, construido alrededor de un viaje alegórico de fácil explicación. Pero hay diferencias básicas que tocan la estructura del proyecto del viaje. Dante consigue la “libertad” que buscaba, ya que su visión final le manifiesta su futuro de liberación tanto del pecado como de los tormentos de la tierra. En Darío esa visión se queda un simple deseo, un ansia de liberación y no una verdadera liberación. Dante termina el viaje con su mirada a las estrellas como meta de su viaje futuro. Darío lo imita terminando su poema con la palabra “estrellas”, pero en su caso las estrellas son las que “miran” al poeta que ha recorrido la ruta de su salvación solo en su visión, mentalmente, como un proyecto de salvación, como algo que tiene que ocurrir si el poeta tiene la fuerza y la osadía o la tenacidad de perseguir lo que la visión le ha revelado. Pero no es nuestro asunto entrar en los “pecados” de Darío que le empujaban a subir a la cumbre del monte del Purgatorio para ser lo que quería ser, es decir “espiritualmente” libre y creador. Lo que aquí nos importa es que sea Dante el poeta que le ofrece el modelo de su visión. Creo que es el tributo mayor que un poeta pueda dar a otro, no escribiendo un ensayo interpretativo o imitándole de alguna forma, sino “reviviéndolo” o “actualizándole”, es decir leyéndose a través de la obra que imita. Eso no es simple imitación sino más bien una apropiación o actualización. Es la

fórmula que demuestra cómo la poesía es verdad, es vida verdadera que ayuda a vivir. El viaje hacia la belleza está motivado por el amor que, cuando es puro, es al mismo tiempo un ideal estético y ético. Es una belleza que da sentido a la vida y a la misión del poeta. Darío no ha querido enturbiar esa visión con sueños sociales, mas pretendía fortalecer el sentido de la esperanza que empuja a vivir los ideales con la esperanza de realizarlos. Dante es un modelo inspirador de fortaleza con la osadía y la altura de su proyecto, el hecho de proceder hacia lo más alto que el hombre pueda lograr, y cuanto más alto y deseado es un ideal, tanto más se comparte porque cantándolo infunde esperanza en quien lo escucha. Y, dicho sea de paso, la esperanza tiene el color del azul, del paraíso. El gusto modernista, con su propensión a la musicalidad y a buscar el misterio encantador de la penumbra o la sensualidad de los colores, había llevado a Darío a apreciar como más cercano a su sensibilidad poética el mundo del Purgatorio y del Paradiso.

\*\*\*

Para encontrar una “vivencia”, una verdadera inmersión en el mundo de Dante parecida a la de Darío tenemos que cruzar el continente y llegar a su lado opuesto. En Argentina es donde Dante encuentra a sus “alumnos” mayores. He dicho “alumnos” y no “intérpretes”, porque lo alumnos heredan el espíritu del maestro y no solo su saber, y ellos entienden que su saber se arraiga en su espíritu como en su intelecto. En Argentina su alumno mayor será Borges, que meditó sobre Dante y que en sus meditaciones llegó a ver en él un modelo artístico de lectura del mundo, a ver el hombre detrás del autor y también a ver al autor como hombre para resolver problemas que la filología no sabe resolver; y sobre todo vio en Dante el modelo de cómo transformar un pensamiento en materia de ficción.

Darío y Borges son autores muy distintos por cultura, tiempo y geografía. Darío murió en 1916, cuando Borges era un adolescente de 17 años. Entre los dos está el fenómeno de la Vanguardia que terminó con el Modernismo y que trajo una revolución cultural en la que Dante dejaba de ser el poeta de la Beata Beatrix, para volverse el poeta futurista del Danteum o de las ilustraciones de Salvador Dalí.

Argentina era donde la cultura italiana estaba muy bien representada, aunque fuese una representación de emigrantes que veían en Dante un símbolo de la nación más que un valor cultural. Allí se publicó la primera traducción moderna en español de la *Comedia*, y el traductor fue Bartolomé Mitre, un argentino de descendencia italiana, presidente de la republica argentina, poeta muy admirado por Darío, quien le dedicó una oda donde, como hemos visto, Mitre está con Garibaldi a la sombra de Dante. Argentina fue el país donde los italianos quisieron celebrar su presencia en el Nuevo Mundo con un verdadero monumento, que es el Palacio Barolo en Buenos



Aires, construido repitiendo el esquema de la *Comedia*, y anticipando con eso de varios decenios el proyecto del Danteum, que el régimen fascista planeó, pero no logró llevar al cabo. Argentina ha tenido inolvidables lectores de Dante, no en el sentido crítico corriente de los “dantistas”, sino a la manera hispana y sobre todo hispanoamericana de “intérpretes vitales”, entendiendo con esta definición el leer a Dante traduciéndolo en experiencia vital. Tenemos que recordar el ensayo o la “prosa” de Leopoldo Lugones que tiene por título *Francesca*, de 1909. Es un ensayo donde el autor mantiene que no fue el beso de Galeotto el que sedujo a la cuñada Francesca, sino un rayo de luna: “Fue en un balcón que abría sobre el poniente la alcoba de la castellana, durante un crepúsculo cuya divina tenuidad rosa empezaba a espolvorear, como una tibia escarcha, la vislumbre de la luna”<sup>11</sup>. Es una interpretación que borra la mancha de adulterio de Francesca, dando a su pecado una motivación más ligera e imponderable que la cruda pasión sexual: Francesca se entrega no a Paolo, sino a los rayos de la luna, como le ocurrirá a Calígula en la pieza de Camus. Es una situación decadentista, y se siente la presencia de un estilo simbolista y modernista. Es interesante añadir que en los años 1935 y 1936 Lugones publicó en *La Nación* cuatro artículos sobre *La vita nuova*<sup>12</sup> siguiendo las tesis esotéricas de Valli y de los “Fedeli d’amore”, tesis hoy del todo rechazadas, pero que demuestran un deseo de darle a Dante una vitalidad civil y filosófica que estaba escondida en su obra y que se la entresacaba si el lector era capaz de ir más allá del sentido literal. Y cuanto más secreto era este Dante, tanto más anchas eran las posibilidades de interpretación. Sin embargo, en el mundo hispanoamericano la posibilidad de leer a Dante “en clave” se quedó sin actualizadores.

En esta línea de lectura “personal” entra de lleno y sin ambigüedad el libro de Victoria Ocampo, *De Francesca a Beatrice* (Madrid, Edición de la Biblioteca de la Revista de Occidente, 1924), pero originalmente escrito en francés y publicado en Francia con el título *De Francesca à Béatrice. À travers la Divine Comédie* (Paris, Boussard, 1926), un libro extraordinario no por lo que nos enseña sobre Dante sino por ser uno de los primeros y grandes manifiestos del feminismo. En 1910 Victoria Ocampo siguió un curso de Henri Hauvette sobre Dante en la Sorbonne. El año en que seguía el curso era también el momento en que estaba perdidamente enamorada de su cuñado, así que a su manera revivió la tragedia de Francesca. Como escribe en su *Autobiografía*: «Yo vivía Dante, no lo leía. Algunos versos me daban su bautismo, pues sentía que estaban escritos para mí»<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Lugones L., 1909: 298. Ver Ceballos Aybar N. R., en Bottiglieri N.- Colque T., 2007, I: 379-387.

<sup>12</sup> Estos artículos se consultan hoy en Leopoldo L., 1999, vol. II: 35-68. Sobre la interpretación lugoneana de la *Vita Nuova*, léase: Blanco de García T., 2007.

<sup>13</sup> Ocampo V., 1981, p. 97. Sobre el dantismo de Victoria Ocampo y su “bouvarismo” ha escrito páginas atinadísimas Arqués R., 2012. Léase también, Fernández C., 2007.

El ensayo sobre Dante presenta lo que sería para Dante el amor más verdadero, como tendría que ser el amor entre hombre y mujer. Dante tocaría el tema en dos momentos del poema –hay que añadir que Ocampo en su reconstrucción considera acertadamente la *Vita nuova*– y son el beso en la boca de Francesca y la sonrisa de Beatriz en el Paraíso. Son los dos polos de la carnalidad y de la espiritualidad en que se vive el amor. Dante crece y supera el amor de la boca carnosa llegando a lo de la boca que en la sonrisa expresa la belleza del alma enamorada. La autora hubiera querido el segundo tipo de amor por parte de su amado porque es el amor que de veras satisface la persona de la amada. Y claro, es un amor que libra a la mujer de su sentirse considerada objeto de un deseo material que la degrada. Es la tesis “personal” del libro, que, no hay que olvidarlo, tiene atisbos críticos de gran inteligencia en la historia del amor cortés, del *amor purus* cantado por los trovadores. Dante no había tenido nunca una lectura que hoy llamaríamos feminista, y no extraña que viniera de una región parca de “dantólogos”, como denomina despectivamente la autora a los comentadores que encuentran problemas filológicos en la *Comedia*, pero ni una sola nota de humanidad.

\*\*\*

El lector de Dante que atrae el respeto de los “dantólogos” y se impone como el representante mayor del dantismo hispanoamericano en su cualidad “actualizadora” es Jorge Luis Borges, cuya estatura podríamos parangonar con la de Darío. A pesar de las semejanzas entre los dos más agudos lectores de Dante en el continente hispanoamericano –los dos son creadores de arte y no se jactan de alguna preparación filológica–, hay muchas diferencias entre ellos. Una es una diferencia biográfica. Por lo que hemos visto, el nicaragüense leyó a Dante temprano, probablemente en su primera juventud. Borges llegó a leer a Dante en su lengua original muy tarde, y de hecho aprendió italiano leyendo la *Comedia*, ayudándose con una traducción inglesa. Es impensable que la desconociera, y probablemente la había leído integralmente, como opina Humberto Núñez-Faraco<sup>14</sup>, según el cual en el

---

14 Núñez-Faraco H., 2004. Del mismo Núñez-Faraco H., 2015. Entre los muchos trabajos anteriores se señalan los siguientes: Thiem J., 1988; Benuzzi de Canzonieri M., 2007; Bellone L.-Gutiérrez A., 2007.

Véase Alifano R., 2007. El libro contiene una entrevista del autor con Borges. Ahí queda documentada la frecuente meditación y inmensa admiración borgiana para Dante. Además de algunos detalles sobre sus lecturas del original en tranvía, de la entrevista sale claro el conocimiento que Borges tenía de la *Vita nuova* y de otras obras de Dante, y que podía hablar de experto de los poetas del *Dolce stilnovo*, de Guittone y de los trovadores: no era un “dantista dilettante”. La entrevista vale mucho también por las observaciones “extemporáneas” sobre Dante porque profundizan y amplifican ideas que encontramos en lo *Nueve ensayos*. Véase también Villarubia M., 2003.

poema “ultraísta” borgesiano intitulado *Llamarada* habría una imitación de Dante.

El mismo Borges en una entrevista dice que lo había leído en inglés y luego en francés. Pero tal vez la percepción de la grandeza de la *Comedia* la tuvo al leerla palabra por palabra, que es cuando Borges aprendió el italiano; y ese ejercicio explica también su atención a pormenores lingüísticos de tipo casi filológico.

El mismo Borges cuenta cómo fue que leyó la *Comedia*. En los años cuarenta, en la época en que trabajaba como director en una biblioteca de la periferia más remota de Buenos Aires (el barrio Almagro Sur), cuenta que para matar el tiempo durante sus viajes en tranvía se llevaba un ejemplar de la *Comedia* con el original italiano y una traducción inglesa al lado. Nos dice que era un texto en tres volúmenes de bolsillo y que era la traducción en prosa de John Aitken Carlyle. Leyendo un trozo cada día y memorizándose, cuando llegó al Paradiso ya no le hacía falta consultar la traducción: había logrado leer el italiano de Dante. El mismo Borges también nos dice que desde esa primera lectura volvió a leer Dante no una ni dos, ¡sino doce veces! Tan inagotable le parecería el poema de Dante, y esto por una serie de cosas que no eran las imágenes o la musicalidad sino la manera de crear los personajes, la manera de llevar a cabo un mensaje tan profundamente filosófico y artístico, la de dramatizar una experiencia sentimental e intelectual de una manera que, a su ver, no tiene igual. No creo que haya dantistas que hayan leído la *Comedia* doce veces simplemente por el deseo de leerla y de entenderla en su profundidad, que se revela más honda a cada nueva lectura. Borges solía decir que nadie tendría que privarse de la enorme experiencia de leer la *Comedia*, puesto que es la creación poética más grande de todos los tiempos. Para que nos entendamos en seguida, *El Aleph* borgesiano es una versión mágico-lúdico-enigmática de la totalidad que la razón llega a ver sin lograr entenderla, una réplica de la visión final de Dante, quien ve en Dios cómo todo el universo se condensa en una unidad. Es el problema que planteó Parménides y que Platón llamó *metexis*, y es uno de los problemas más arduos de la filosofía occidental: lo múltiple en la unidad, la multiplicidad de los accidentes en una sustancia, lo fenoménico y el ser. Hay algo de paradójico en esa relación, y en el plan lógico no encuentra solución. Borges tenía una propensión particular a plantear paradojas o a descubrirlas donde todo parecía lógico, o aún más donde la lógica parecía el eje de sistemas, como por ejemplo las taxonomías que intentan reducir la multiplicidad a la unidad, confiando en el poder de la lógica para conseguir la clave del mundo. La *Comedia* de Dante tiene potencialmente una base en esa paradoja; sin embargo, su contenido es histórico y el planteamiento artístico de Dante hace que esa potencialidad paradójica se vuelva una maravillosa realidad poética donde la plenitud de la historia y de los tiempos viven juntas en perfecta unidad, sin que ninguno de los “accidentes” pierda

su ser de sustancia. Es un logro epistemológico único, y nos damos cuenta en seguida de que, si Darío se acercó a la *Comedia* con ansias éticas e históricas, Borges la considera sobre todo bajo el aspecto intelectual y filosófico. Para Borges Dante es el escritor que logró condensar la variedad del mundo entero, sus historias y sus ideales en un libro que resulta el más realista aun basándose en lo irreal más puro; que resulta extremadamente diversificado, y al mismo tiempo unificado, un libro que logra salir del tiempo y llegar a lo eterno.

Por suerte –y gracias a la gran inteligencia crítica de Borges– él no nos dice todo esto en un ensayo, sino a través de una serie de fragmentos que derraman luz sobre la concepción fundamental y general del poema a través del análisis de puntos específicos; y son puntos que dan la medida del conocimiento cabal que Borges tenía del texto dantesco. De hecho, sorprende mucho su atención a unos problemas que son de tipo lingüístico, cosa que no ocurre en otros lectores latinos de la *Comedia*, y creo que en parte esto depende del haber aprendido el italiano directamente del texto dantesco. Y tan grande era su empeño en entender el texto en sus pormenores lingüísticos y en las sutilezas de la interpretación, que Borges consultaba a los comentaristas<sup>15</sup> más autorizados de la *Comedia*.

Borges no escribió un ensayo comprensivo sobre Dante –no era su estilo– pero sí dejó una serie de breves ensayos que son artículos de periódicos o conferencias que dio en varias ocasiones. Parafraseando a Walter Benjamin, podríamos decir que el nivel de verdad contenida en un fragmento es tan superior cuanto más floja es su relación con el conjunto o la totalidad. El fragmento, en otras palabras, condensa una verdad y la intensifica porque hace que se la perciba con inmediatez y en toda su fuerza. Los breves ensayos –las revistas los publicarían hoy en el apartado de “notas”– de Borges son como sondeos en el magma de la creación de Dante, pero la inteligencia de quien sondea llega siempre a tocar aspectos problemáticos, tal vez paradójicos, del poema. Los ensayos son nueve en total, y salieron en España en 1982<sup>16</sup> recogidos en un volumen, autorizado por Borges que le puso un prefacio donde cuenta lo que hemos dicho de sus primeras lecturas en italiano de Dante. La brevedad no corresponde a la riqueza de intuiciones que pueden contener. A veces Borges formula ideas generales sobre el poema y son lúcidas consideraciones sobre los fundamentos artísticos que rigen el poema; otras veces son observaciones de detalles que de pronto llevan también a iluminar principios artísticos generales. La sutileza de algunas observaciones y la inteligencia de ver en el detalle el conjunto es extraordinaria. Para que esto se vea bien claro, tomemos el primer ensayo intitulado

---

<sup>15</sup> De estos comentaristas – ediciones comentadas de la *Comedia* y ensayos sobre Dante, como *La poesia di Dante* de B. Croce – había varios en su biblioteca personal, hoy conservada en la Biblioteca Nacional de Argentina, véase Rosato L., 2010, Los títulos “dantescos” son los nn. 92-105.

<sup>16</sup> Borges J. L., 1982.

“Prólogo”, que ofrece una visión general del poema. Borges se plantea la pregunta que surge espontánea en todo lector: la *Comedia* es el poema de la Justicia de Dios, pero si Dios es el creador justo y sumamente bueno, ¿cómo es posible que haya creado personas malvadas y haya creado para ellas el infierno? Todos conocemos la respuesta teológica a este problema, pero ¿hay una respuesta “poética” que resuelva este problema? Pues sí, y Borges la encuentra: el Dante poeta se ha convertido en un personaje que está de acuerdo con el juicio de Dios limitándose a ver sus resultados. Pero de vez en cuando –como en el encuentro con Filippo Argenti– su juicio no coincide con el de Dios, y eso demuestra que él asume el rol de juez cuando, de manera poética, se toma la responsabilidad de las puniciones infernales. Como se ve, un episodio tan nimio deja traslucir toda una regla poética de importancia fundamental para darle veracidad a la ficción de la *Comedia*. Si pensamos en cuánto papel se ha gastado para explicar la coincidencia-diferencia entre el Dante-autor y el Dante-poeta, se aprecia la sencillez y la inteligencia con la que Borges aclara la estrategia y resuelve el problema. O tómese el episodio de Sordello: es suficiente la mención de Mantua por parte de Virgilio para que el poeta, “lombardo” como su interlocutor, se levante y corra a abrazarle. Otro autor –observa Borges– hubiera escrito una novela entera para explicar ese momento psicológico que lleva al abrazo, mientras en Dante todo es sencillo porque todo es esencial o “completo”, y por eso mismo potente. Se diría que Borges llega a la noción de “figura” ilustrada por un famoso ensayo de Erich Auerbach, noción según la cual la caracterización de un personaje, de su personalidad eternizada, se basa sobre un punto escogido como esencial para la individuación de la persona. Es lo que contribuye a dar una dimensión simbólica a los personajes y los caracteriza eternamente. Borges seguramente no conocía el celebrado ensayo de Auerbach, pero suplía con una inteligencia soberana a la falta de filología, y llegaba a entender por qué la *Comedia* puede ser una obra de ficción, y de lo más irreal, y al mismo tiempo potentemente realística: de esa situación depende que los personajes tengan fuerza simbólica sin ser representaciones alegóricas de vicios o de virtudes. Veamos el ensayo que dedica al «dolce colore d’oriental zaffiro», que parecería una observación de gusto modernista por la preciosidad del objeto. Borges era capaz de esa sensibilidad à la Rubén Darío, pero va aún más lejos, y observando el origen bíblico de la imagen, encuentra que en Dante el hallazgo no es un elemento de preciosidad sino de esa esencialidad que entrega a todo particular un sentido de totalidad: el azul que adorna el pavimento del templo es una alusión al Oriente y al color del cielo, además en árabe *zafir* significa oriente: sería un forma de tautología que indica de manera esencial el volver a la luz dirigiéndose al cielo: es la manera “esencial” del lenguaje de Dante.

Otro de sus ensayos considera la “última sonrisa de Beatriz”, la visión final que concluye el viaje del romero en su recorrido por el reino de lo

eterno. El lector común piensa que en ese último instante Dante va a recibir una declaración de amor por parte de Beatriz, declaración que nunca tuvo en esta tierra. Y sería un deseo más que plausible, considerado que Beatriz fue una mujer que Dante amó pero que nunca le correspondió. Y la *Vita nuova* nos cuenta que cuando Beatriz murió, Dante esperaba verla en la otra vida. Y es lo que ocurre por primera vez en el episodio de la procesión del paraíso terrenal, en la cumbre del monte Purgatorio, procesión que Borges juzga artísticamente fea; y desde ese momento Beatriz guía su amante a la visión de Dios, pero no se le entrega nunca con una sonrisa, con dulzura. Al momento de la despedida Beatriz le mira y le sonríe, pero luego “tornò” sus ojos a la divina luz y se despidió para siempre de Dante, así que ese “tornò” se vuelve en un “eterno”, en un alejarse de Dante para siempre. Borges percibe un tipo de apofonía o de juego lingüístico con el cual el sueño terrenal de Dante se disipa. El Paraíso al que Beatriz le ayuda a ascender hasta la visión de Dios es un viaje intelectual, aunque Dante consiga presentarlo con la mayor realidad artística posible. El lector común se olvida de que Dante es el enamorado de Beatriz, pero Borges no es un lector común y ve en el momento de la gloria suma celestial el dolor de la pena mundana del hombre enamorado. Tan fina es su participación en el drama del Dante personaje, y tan alta es también su admiración por el Dante poeta que ni en su ficción ha olvidado que él sigue siendo un mortal, quien tiene la gracia “temporal” de visitar el Paraíso. No sé de ningún “dantólogo” que tenga esa *Einfühlung*, esa empatía con el personaje-poeta-autor, una forma de “apropiación” llevada al punto de ver el poeta desde dentro de su alma, como para poder captar y explicar sutilezas de este tipo.

No son los únicos problemas que Borges toca. En otros casos se enfrenta con temas que son clásicos entre los dantistas, y los resuelve con una limpidez y sencillez que sorprenden. Dos de estos temas son de los más debatidos por la crítica dantesca. El primero es comprender el porqué Dante se desmaya al oír el relato de Francesca; el segundo es el verso famoso del canto de Ugolino, «poscia più che il dolor poté il digiuno». El desmayo de Dante al oír la historia de Francesca se ha leído como el resultado de la compasión que el poeta siente por Francesca, y esa compasión sería el equivalente al de una reacción hostil a la justicia divina. Para Borges este es un falso problema porque Dante es también el hombre que está detrás del teólogo, y por eso es posible la coexistencia de emociones y de pensamientos distintos. En otras palabras, Borges se mantiene coherente con respecto a la idea de que la *Comedia* es lo que es, porque el Dante poeta se imaginó al Dante viajero, y como hombre podía participar del dolor de los condenados.

El caso de Ugolino tiene una solución poética, pero de tipo distinto, y extraña que no se le hubiese ocurrido a nadie antes de Borges. Ugolino dice que vio a sus hijos en un sueño, así que no puede saber por cierto si cometió el horrendo pecado de comer la carne de sus criaturas. Querer resolver el

problema en una manera u otra es desconocer la realidad de los sueños que producen imágenes hechas de sombras. Tal vez Dante –piensa Borges– aumentó el tormento de Ugolino dejándole pensar que el pasto horrendo se quede como posibilidad. De todos modos, es inútil buscar una solución lógica al cuento de Ugolino. La poesía puede construir dilemas, pero no demanda que se resuelvan porque acepta los dos polos que crean los dilemas. Y ¿cómo no darle una dimensión de poeta y peregrino al Ulises que fracasa en su intento de conocer el mundo entero? Ulises es la proyección del Dante que viaja hacia el principio del mundo, y es una proyección en el sentido de que encierra en su episodio un sentido de lo que es el viaje de la *Comedia*. Dante sabía encerrar un mundo, una idea, un universo en un fragmento de la realidad. Es el secreto de su gran poesía, el secreto que Borges le reconoce y que hasta cierto punto imita. Borges se sentía más y más fascinado por la manera en que Dante supo poner el universo en un libro: las repetidas lecturas renovaban la maravilla y no la explicaban. La *Comedia* tiene algo de sublime, y es un proyecto que se revela en su conjunto como en cada detalle. Para Borges el modelo de Dante no es la “salvación del arte” como lo sentía Darío. Era más bien el modelo de una narración filosófica que nunca se cierra porque la investigación es infinita, y el encanto que produce corresponde a la labor que requiere: es la búsqueda religiosa del *Aleph*, del principio de donde empieza el todo, lo múltiple y lo uno del universo.

Hemos recordado *El Aleph* como cuento donde la inspiración de la “última visión” de Dante parece certera. Pero hay relatos como *Funes el memorioso* o *La biblioteca de Babel*, donde la relación entre la multiplicidad y la unidad, del Todo al Uno es el tema fundamental: es un problema antiguo que se remonta a los filósofos eleáticos, pero es Dante el que le inspira a Borges lo majestuoso del misterio y la posibilidad de sacar fuerza narrativa de situaciones paradójicas. Además de estas imitaciones macroscópicas, hay un sinfín de ecos del poema dantesco en la obra de Borges, todos ellos signos de cómo había metabolizado la obra dantesca hasta el punto de apropiarse de sus palabras e imágenes, tal vez sin plena conciencia de hacerlo<sup>17</sup>.

\*\*\*

Aquí se termina mi tarea. Espero que quede claro lo que he intentado hacer: mostrar cómo la obra de Dante, sólo la escrita en vulgar, entiéndase bien, ha despertado en la cultura hispánica e hispanoamericana el interés más fecundo que la poesía puede causar: la imitación de sus mensajes. Y puesto que ésta ha sido en general la historia de la recepción de Dante, se puede prever que siga siendo así. Pero mucho cuidado de caer en la idea que Dante esté detrás de todo lo que parece imitarle. Pienso en *Paradiso* de

<sup>17</sup> Véase el libro de Ricceri R., 2006. El adjetivo “immanente” indica lo que nosotros llamamos “inspirador”.

Lezama Lima, que toma el título de Dante, según hace pensar el tópico y el solecismo. Pero ¿es una imitación del poema? ¿O tan solo una indicación paródica? Y si fuese así ¿no sería ésta una prueba más de la inmensa popularidad de Dante? Alguien dirá.

[2020]



## 21.

### L'ENCICLOPEDIA CINESE DI JORGE LUIS BORGES

La «enciclopedia cinese» descritta in poche righe di una delle *inquisiciones* di Borges non avrebbe avuto la notorietà di cui ora gode se Michel Foucault non l'avesse utilizzata come punto di partenza per meditare su *Les mots et les choses* del 1961<sup>1</sup>. Questi ne metteva in luce la tassonomia tanto assurda da essere di grande comicità, e da allora molti studiosi<sup>2</sup> hanno cercato di vedere fino a che punto Borges abbia “inventato” questa bizzarra enciclopedia setacciando le opere di Franz Kuhn, indicato da Borges come la fonte da cui lui avrebbe tratto la descrizione dell'enciclopedia cinese. E poiché le ricerche sui lavori di questo tedesco che traduceva testi cinesi in inglese non hanno prodotto alcun risultato, né migliori ne hanno avuto quanti si sono mossi su altre piste, oggi si tende a credere che questa enciclopedia cinese sia una pura invenzione di Borges. Ma vediamo in primo luogo la descrizione borgesiana:

Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan lo que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china, que se titula Emporio celestial de conocimientos benévolos. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al imperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camel, (l) etcetera,

---

1 Ecco l'esordio della “Préface” di Foucault M., 1966: “Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges” (p. 7).

2 Fra i tanti studi che si sono occupati della “enciclopedia cinese”, ricorderò soltanto lo studio di Balderston D., 2002, che cita (181) l'articolo della enciclopedia della “fourteenth edition” della *Britannica* da noi ricordato, ma non ne ricava le conclusioni da noi raggiunte, e indica solo le somiglianze. Considerevole in questo lavoro è anche l'attenzione al tema dell'enciclopedia in Borges.

(m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas<sup>3</sup>.

L'inverosimiglianza di questa classificazione è spassosissima, e basterebbe quello "etcetera" per stabilire fra autore e lettore un'intesa sulla matrice ironica che l'ispira, un'ironia che giudica ma non nega, anzi rafforza la certezza della sua esistenza; tuttavia il lettore smonta tale certezza e ritiene che sia tutta una finzione comica spacciata per vera. Sorprenderà sapere che questa enciclopedia veramente esiste, come si dedurrà dalle pagine che seguono, e si constaterà che la forma in cui si conserva non corrisponde esattamente a quella descritta da Borges e pertanto si apprezzerà meglio il modo in cui ne fa una "caricatura". Quindi non una invenzione dal niente, ma la deformazione di qualcosa che esiste.

Il testo che contiene la descrizione riportata ha un tono che sembra di una scrupolosità filologica e storica inappuntabile, e ciò crea indubbiamente una credibilità che dispone a prendere per vero quanto ci dirà sull'enciclopedia cinese. Intanto la *inquisición* – nel senso di "vaglio critico", ma nel nostro linguaggio "accademico" la denominazione più appropriata sarebbe quella di "nota", come del resto lo stesso Borges sembra chiamarla<sup>4</sup> – è un'esposizione dotta di certi tentativi di creare linguaggi universali, tentativi che, una volta diminuito il prestigio del latino, divennero frequenti a partire dal '600 in poi, includendo i tentativi di Peano (citato da Borges) e ai quali potremmo aggiungere l'esperanto, creato nel tardo '800, e il linguaggio odierno della cibernetica. Borges esordisce ricordando che l'edizione quattordicesima della *Encyclopaedia Britannica* sopprime la voce dedicata a John Wilkins, e l'omissione gli sembra giustificata se si riferisce ai pochi dati biografici per i quali sarebbero state sufficienti «una ventina di righe» («veinte renglones de meras circunstancias biográficas»), ma meno comprensibile se intesa a sopprimere informazioni sulle molte curiosità di questo autore, tra cui sono notevoli quelle linguistiche alle quali legò il proprio nome con la proposta di una lingua universale creata artificialmente. Di questo autore Borges cita *An Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language*, con l'aggiunta quasi esatta delle pagine dell'edizione del 1668, non più stampata<sup>5</sup>. E alla citazione bibliografica Borges fa seguire un nutrito paragrafo che spiega

3 Borges J. L., 1980; il passo che citiamo è nel vol. II: 223.

4 Riferendosi ai testi che ha compulsato, dice: "he interrogado para redactar esta nota" (p. 221) e cita vari testi, per lo più voci enciclopediche, anche queste citate con grande scrupolo filologico.

5 La paginatura di questa edizione (Wilkins J., *An Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language*, London, Gillibrand, 1668) è la seguente: [24], 454, [159], le ultime senza numerazione perché comprendono un "philosophical dictionary". La *princeps* del 1668 è l'unica che Borges possa aver visto in quanto l'opera non fu mai ristampata prima del 1968 quando l'editore Menston di New York ne diede un'anastatica, e *Otras inquisiciones* di Borges sono del 1952. Comunque quel che conta è vedere che Borges sia abbastanza accurato, e proprio per questo sembra da escludere che abbia ricavato i dati da altri testi.

in che consista questo linguaggio artificiale, basato su radicali linguistici del tutto arbitrari e affatto privi di ogni supporto storico; tuttavia Wilkins rispetta un certo ordine del mondo e quindi innesta questa sua lingua di pura invenzione ad una tassonomia che non è poi tanto diversa da quelle presenti in varie enciclopedie dei suoi tempi. E Borges trova che queste tassonomie pecchino anch'esse di una certa arbitrarietà perché sono approssimative e infinitamente moltiplicabili: dividono l'universo in categorie o generi, a loro volta suddivisibili in differenze, suddivisibili anch'esse in specie. Come esempio di questo procedimento, Borges riporta una suddivisione che si incontra nella "tabla quadragesimal" in cui Wilkins divide le pietre in specie diverse:

Ya definido el procedimiento de Wilkins, falta examinar un problema de imposible o difícil postergación: el valor de la tabla cuadragesimal que es base del idioma. Consideremos la octava categoría, la de las piedras. Wilkins las divide en comunes (pedernal, casajo, pizarra), módicas (marbol, ambar, coral), preciosas (perla, opalo), transparentes (amatistas, zafiro) e insolubles (hulla, greda y arsénico). Casi tan alarmante como la octava, es la novena categoría. Esta nos revela que los metales pueden ser imperfectos (bermellón, azogue), artificiales (bronce, latón), recreamenticios (limaduras, herrumbre) y naturales (oro, estaño, cobre). La belleza figura en la categoría decimasexta: es un pez vivíparo, oblongo (223);

E a questo punto si annoda il passo contenente la descrizione della "enciclopedia cinese" che abbiamo riportato. Un controllo sul testo di Wilkins indica che Borges non ha "inventato" queste classificazioni "alarmantes". In effetti la classificazione delle pietre si attiene a quella che troviamo nell'*Essay* di Wilkins alle pagine 61-64 che contengono la sezione "Stones" del cap. III. L'unico intervento borgesiano è la selezione, poiché si limita solo a citare alcune pietre. Chi non ha familiarità con lo spagnolo, da questo controllo può apprendere che la *hulla* corrisponde al *pit-coal*, ossia il carbone nero, e che la *greda* corrisponde alla *oker*, ossia alla creta o argilla. Lo stesso accade con i metalli, la cui tavola (cap. III, sez. Metals) è alle pp. 665-666; e qui fra gli *imperfects* troviamo il *vermillion* ossia il *vermillón* o cinabro; troviamo il *mercury*, cioè lo *azogue*, e troviamo lo *spelter* che è il *latón*, cioè il nostro zinco o ottone. Fra i *naturals* troviamo il *copper* che è il *cobre* o rame. I *recreamenticios* borgesiani ricalcano, forse per mancanza di meglio, i *recreamenticios* di Wilkins, e fra questi troviamo le *limaduras*, corrispondenti ai *litharge*, e le *herradumbres* che dovrebbero corrispondere alle scorie. Quanto poi alla sezione sesta (e non sedicesima, *oviparous beasts*) del capitolo quinto, dedicate gli animali, troviamo due bestie "ovipare oblunghe", ma non

riusciamo a dire a quale delle due Borges alluda, perché una è un *toad* o *toadpole* (girino), e l'altra è la *water salamander*. L'accento alla bellezza è tutto di Borges, e anche questo è un segno dell'ironia con la quale riporta queste "allarmanti" notizie. L'aggettivo si riferisce, ovviamente, al criterio classificatorio che è al centro della nostra particolare *inquisición* ispirata al *idioma analítico* di Wilkins, ma poi esteso alla discussione sulla arbitrarietà dei segni linguistici e sulle classificazioni che pretendono di "inquadrare" il mondo per conoscerlo meglio. Tutto il saggio verte sui criteri tassonomici ed enciclopedici che sono centrali nell'epistemologia di Borges. Mettere il tutto nell'uno, e farlo in modo che nessun elemento individuale vada perduto e mantenga la propria integrità nell'unità dell'*Aleph*, come ricordano tutti quelli che hanno letto Borges. È il problema della "metessi" che tormentò i presocratici e Platone, e che Borges fa rivivere con invenzioni indimenticabili, come quella di *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, o di *La biblioteca de Babel*, entrambe in *Ficciones* e incentrate su problemi di tassonomia. Comunque, non è questo il caso di riprendere il discorso che abbiamo fatto altrove<sup>6</sup>; ma l'aver qui insistito sul rigore con il quale Borges cita le sue fonti è per il momento il nostro impegno maggiore in quanto ci riporta ancora una volta alla domanda: l'"enciclopedia cinese" è veramente basata su fonti reali, sia pure con adattamenti simili o meno a quelli visti nel caso del lavoro enciclopedico di Wilkins?

Partiamo dal dato certo che Borges consultò l'edizione quattordicesima della *Encyclopedia Britannica* del 1929, come egli dice in apertura dell'*inquisición* che ci riguarda: la conferma ci viene dal fatto che in quella edizione della Britannica manchi effettivamente la voce "Wilkins, John". Ora, siccome l'argomento che l'avrebbe portato a cercare quella voce riguardava le forme di organizzazione o di classificazione enciclopedica, Borges nella stessa edizione della *Britannica* avrà letto la voce "Encyclopedia", pensando anche di trovarvi notizie su John Wilkins. L'avrà letto integralmente fino alla fine dove doveva colpirlo questo rinvio:

The great Chinese Encyclopaedias are referred to in the article on CHINESE LITERATURE. It will be sufficient to mention here the *Wên hsien t'ung kao*, compiled by Ma Twa-lin in the 14<sup>th</sup> century, the encyclopaedia ordered to be compiled by the emperor Yung-loh in the 15<sup>th</sup> century and the *Ku chin t'u shu ch'êng* prepared for the emperor K'ang-hi (d. 1721) in 5, 020 volumes. A copy of this enormous work, bound in some 700 volumes, is in the British Museum<sup>7</sup>.

6 Sull'argomento, mi permetto di rimandare a Cherchi P., 1990.

7 *Encyclopaedia Britannica*, 1926, vol. 8: 424b.

Un rinvio simile doveva suscitare un'irresistibile curiosità in un autore come Borges; e, ora anche noi, visti i dubbi che sono sorti attorno all'esistenza di questa enciclopedia, non possiamo fare a meno di seguire una pista così promettente. Ed eccoci infatti al posto dove il rimando ci ha indirizzato:

Considering the long unbroken series of years during which CHINESE LITERATURE has, in spite of many losses, been steadily gaining in bulk, it is not astonishing to find that classical, historical, mythological and other allusions to personages or events of past times have also grown out of all proportion to the brain capacity even of the most brilliant student. Designed especially to meet this difficulty, there are several well-known handbooks, elementary and advanced, which trace such allusions to their source and provide full and lucid explanations. In their desire to bring together condensed, yet precise, information on a large variety of subjects, the Chinese may be said to have invented encyclopaedias. They differ, however, from Western encyclopaedias in being made up, not of articles especially composed for the purpose, but of extracts of existing works. Though not the earliest work of this kind, the *T'ai Ping Yü Lan* is the first of great importance. It was produced toward the close of the 10th century A.D., under the direct supervision of the emperor. Its total number of sections is 1,000, arranged under 55 headings. Other encyclopaedias, differing in scope and in plan, appeared from time to time. The largest ever compiled was the *Yung Lo Ta Tien*, under the order of the third emperor of the Ming dynasty. Yung Lo's object was to collect all that had been written under Confucius Canon, history, philosophy and the arts and sciences. The resulting work was too huge to print, for it ran to 22,937 books, and only three copies were made. Of these, two were destroyed on the fall of the Ming dynasty and the third, with the exception of the few odd volumes, at the time of the Boxer outbreak. The T'u Shu Chi Ch'êng earliest work of this kind, the *T'ai Ping Yü Lan* is the first of great importance. It was earliest work of this kind, the *T'ai Ping Yü Lan* is the first of great importance. It was planned, and to a great extent made ready, under instructions of the Emperor K'ang Hsi and was finally brought out by his successor, Yung Cheng, 1723-26<sup>8</sup>.

Comunque, il progetto borgesiano iniziale di trovare notizie su John Wilkins rimaneva insoddisfatto, e sospettiamo che Borges le abbia cercate in altre edizioni della *Britannica*. L'edizione anteriore, la tredicesima, del 1926,

---

8 *Encyclopaedia Britannica*, 1926, vol. 5: 573b.

non gli dedica alcuna voce. Ma l'undicesima, la più famosa delle edizioni della *Britannica* del 1911, dedica esattamente venti righe alla voce "Wilkins, John", e a quelle venti righe, dedicate alla biografia, se ne aggiungono poche altre in corpo minore contenente l'elenco delle sue opere, fra cui lo *Essay* descritto da Borges<sup>9</sup>. Il dato dei "veinte renglones" o delle venti righe mi sembra decisivo, perché si tratta proprio di venti righe che Borges conta con puntiglioso scrupolo di accuratezza. È probabile allora che il controllo fatto sull'undicesima edizione abbia spinto Borges a vedere anche la descrizione della "enciclopedia cinese" cercandola direttamente nella voce "Literature" entro l'articolo generale "CHINA", e in quella voce effettivamente trovava un sottogruppo dedicato alle enciclopedie. Leggiamo:

*Encyclopaedias* – In their desire to bring together condensed, yet precise, information on a large variety of subjects, the Chinese may be said to have invented the encyclopaedia. Though not the earliest work of this kind, the *T'ai P'ing Yü Lan* is the first of any great importance. It was produced towards the close of the 10<sup>th</sup> century A.D., under the direct supervision of the emperor, who is said to have examined three sections every day for about a year, the total number of sections being one thousand in all, arranged under fifty-five headings. Another similar work, dealing with topics, drawn from lighter literature of China, is the *T'ai P'ing Kuang Chi*, which was issued at about the same date as the last-mentioned. Both of these, and especially the former, have passed through several editions. They helped to inaugurate the great Sung dynasty, which for three centuries to follow effected so much in the cause of literature. Other encyclopaedias, differing in scope and in plan, appeared from time to time, but it will be necessary to concentrate attention upon two only. The third emperor of the Ming dynasty, known as Yung Lo, A. D. 1403-1425, issued a commission for the production of a work on a scale which was colossal even for China. His idea was to collect together all that had ever been written in the four departments of (1) the Confucian Canon, (2) History, (3) Philosophy and (4) General Literature, including astronomy, geography, cosmogony, medicine, divination, Buddhism, Taoism, arts and handicrafts; and in 1408 such an encyclopaedia was laid before the Throne, received the imperial approval and was named *Wung Lo Ta Tien*, or The Great Standard of Yung Lo. To achieve this, 3 commissioners, with 5 directors, 20 sub-directors, and a staff of 2141

---

9 *Encyclopaedia Britannica*, 1911, vol. 28: 646. Non mi è stato possibile consultare la *Britannica Twelfth edition* del 1921-1922, edizione dodicesima che ha un supplemento di tre volumi rispetto ai 29 dell'edizione precedente. È possibile che le voci sulla Cina e su Wilkins rimangono immutate rispetto all'edizione precedente.

assistants, had laboured for the space of five year. Its content ran to no fewer than 22,877 separate sections, to which must be added an index filling 60 sections. Each section contained about 20 leaves, making a total of 917,480 pages for the all work. Each page consisted of sixteen columns of characters averaging twenty-five to each column, or a total of 366,992,000 characters, to each, in order to bring the amount into terms of English words, about another third would have to be added. This extraordinary work was never printed, as the expense would have been too great, although it was actually transcribed for that purpose; and later on, two more copies were made, one of which was finally stored in Peking, and the other, with the original, in Nanking. Both the Nanking copies perished at the fall of the Ming dynasty; and a similar fate overtook the Peking copy, with the exception of a few odd volumes, at the siege of the legations in 1900. The latter was bound up in 11,100 volumes, covered with yellow silk, each volume being 1 ft. 8 in. in length by 1 ft. in breadth, and averaging over 1 1/2 in. in thickness. This would perhaps been a fitting point to conclude any notice of Chinese encyclopaedias, but for the fact that the work of Yuong Lo is gone while another encyclopaedia, also on a huge scale, designed and carried out some centuries later, is still an important work of reference.

The *T'u Shu Chi Ch'êng*, was planned, and to a great extent made ready, under instructions from the emperor K'ang Hsi (see above), and was finally brought out by his successor, Yung Chêng 1723-1736. Intended to embrace all departments of knowledge, its contents were distributed over six leading categories, which for want of better equivalent may be roughly rendered by (1) Heaven, (2) Earth, (3) Man, (4) Arts and Sciences, (5) Philosophy and (6) Political Science. These were subdivided into thirty-two classes; and in the voluminous index which accompanies the work, a further attempt was made to bring the searcher into still closer touch with the individual items treated. Thus, the category Heaven is subdivided into four classes, namely – again, for want of better terms – (a) The Sky and its Manifestations, (b) The Seasons, (c) Astronomy and Mathematics and (d) Natural Phenomena. Under these classes come the individual items; and here it is that the foreign student is often at a loss. For instance, class *a* includes Earth, in its cosmogonic sense, as the Mother of mankind; Heaven, in the original sense of God; the Dual Principle in nature; the Sun, Moon and Stars; Wind; Clouds; Rainbow; Thunder and Lightning; Rain; Fire, &c. But Earth is itself a geographical category; and all strange phenomena relating to many

of the items under class *a* are recorded under class *d*. Category No. 6 [.] marked as Political Science, contains such classes as Ceremonial, Music and Administration of Justice, alongside of Handicrafts, making it essential to study the arrangement carefully before it is possible to consult the work with ease. Such preliminary trouble is, however, well repaid, the amount of information given on any particular subject being practically coextensive with what is known about that subject. The method of presenting such information, with variations to suit the nature of the topics handled, is to begin with historical excerpts, chronologically arranged. These are usually followed by sometimes lengthy essays dealing with the subject as a theme, taken from the writings of qualified authors, and like the others entries, also chronologically arranged. Then come elegant extracts in prose and verse, in all of which the subject may be simply mentioned and not treated as in the essays. After these follow minor notices of incidents, historical and otherwise, and all kinds of anecdotes, derived from a great variety of sources. Occasionally, single poetical lines are brought together, each contributing some thought or statement germane to the subject, expressed in elegant or forcible terms; and also wherever practicable, biographies of men and women are inserted.

Chronological and other tables are supplied where necessary, as well as a very large number of illustrations, many of these being reproductions, of woodcuts from earlier works. It is said that the *T'u Shu Chi Ch'êng* was printed from movable copper type cast by the Jesuit Fathers employed by the emperor K'ang Hsi at Peking; also that only a hundred copies were struck off, the type being then destroyed. An 8vo edition of the whole encyclopaedia was issued at Shanghai in 1889; this is bound up in sixteen hundred and twenty-eight handy volumes of about two hundred pages each. A copy of the original edition stands on the shelves of the British Museum, and a translation of the Index has recently been completed<sup>10</sup>.

Borges quasi certamente lesse questa voce, e la certezza ci viene dal fatto che in questa edizione della *Britannica* vide l'articolo su John Wilkins. Per gli scettici più indomiti, possiamo suggerire un'altra pista, anch'essa molto possibile, e cioè la grande enciclopedia spagnola Espasa, sicuramente presente in ogni biblioteca argentina. In essa non può mancare una voce sulla Cina e sulla letteratura cinese; e qui è immancabile l'enciclopedia che

---

<sup>10</sup> *Encyclopaedia Britannica*, 1910-1911, vol. VI, "China - 'Literature'" p. 230 a-b.



Borges cerca. Leggiamo anche questa descrizione, e fingiamo di ignorare che sia molto indebitata a quella dell'enciclopedia inglese del 1911:

Las enciclopedias se han atribuido como invención á los chinos, siendo la primera en orden de importancia la llamada *Tai ping yu lau*, escrita á fines del siglo X y que contiene 1.000 secciones en 55 capítulos. Otra obra similar, pero que principalmente trata de asuntos de literatura festiva, es la llamada *Tai ping kuang chi*, también como la anterior de la época de la dinastía Sung. El tercer emperador de la dinastía Ming, llamado Yung-lo, concibió la idea de publicar la más grande de las enciclopedias, donde se tratase del canon confuciano, historia, filosofía, literatura general, astronomía, geografía, medicina, adivinación, budismo, taoísmo, artes y oficios. Trabajaron en ella tres inspectores, con cinco directores, 20 subdirectores, y 2,141 redactores y colaboradores, conteniendo 22,877 secciones. La magnitud de esta obra hizo que no fuese jamás popular, no tirándose más que tres ejemplares, que todos se han perdido. Muy importante es también la enciclopedia llamada *Tu shu shi cheng*, iniciada por el emperador Kang-hsi y continuada por el sucesor Yung-cheng (1723-1736), donde se trataba del cielo y la tierra, el hombre, arte y ciencia, filosofía y política. Estas secciones incluían todos los demás conocimientos, tratando el cielo, por ejemplo, de astronomía, matemáticas, cosmogonía y meteorología, y en la política de música, ceremonias, administración de justicia y artes y oficios. Se basa mucho en obras clásicas, es abundante en incidentes y anécdotas, se insertan a menudo versos y en lo posible largas biografías. Contienen estas enciclopedias tablas cronológicas e ilustraciones, muchas de estas de obras anteriores, afirmándose que el *Tu shu chi cheng* se imprimió en los tipos móviles de cobre que introdujeron los jesuitas durante el reinado del emperador Kang-hsi<sup>11</sup>.

E anche questo testo da solo avrebbe potuto accendere la fantasia di Borges.

Il nostro punto fondamentale, infatti, non è stato quello di indicare una fonte, ma semplicemente appurare due cose: la prima è che esiste una “enciclopedia cinese”; e la seconda, che le descrizioni riportate diano un’idea dei criteri enciclopedici assolutamente estranei al canone occidentale. La storia dell’enciclopedia occidentale aveva attraversato stagioni diverse: era partita con i modelli di Plinio, era passata al sistema delle arti liberali che

<sup>11</sup> *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Barcelona, Espasa, vol. XVII, del 1913: 475b-476a.

trova il germe nelle *Origines* o *Etymologiae* di Isidoro da Siviglia, e quindi aveva attraversato il modello esameronico e quello ramista degli Alsted, per approdare finalmente a quello alfabetico, inaugurato da Vincenzo Coronelli ai primi del '700 e poi universalizzato dalla *Encyclopédie* ed è quello attualmente più diffuso. Tuttavia nessuno dei modelli ricordati, incluso quello di Wilkins, presentava una tassonomia capricciosa come quella che si intuiva nelle descrizioni ricordate. Anzi, più che di tassonomia si potrebbe parlare di vera anarchia con una possibilità infinita di creare sezioni di categorie e di specie.

A veder bene fra le due tassonomie esistono delle similarità, ma quella cinese accentua spasmodicamente quegli elementi in comune fino ad apparire quasi una caricatura della prima, e il fatto che Borges le metta accanto crea un effetto da crescendo, culminante con quella cinese. Il problema di entrambe le enciclopedie è la debolezza delle "categorie" che reggono la classificazione, una volta delle pietre (Wilkins) e un'altra degli animali. E se Wilkins classifica le pietre secondo categorie scarsamente differenziatrici (ad es. la trasparenza o la durezza delle pietre), quella cinese utilizza categorie che la logica nostra addirittura non può incorporare: infatti se conosce quella, pur debolissima di "relazione e di luogo" (gli animali che stanno vicino all'imperatore), non ha poi categorie per classificare gli "animali che da lontano sembrano mosche". Categorie così mal definite sono debolissime e sono moltiplicabili a volontà, e ciò finisce per negare le possibilità stesse di una tassonomia veramente funzionale, e produce soltanto una *coacervatio* senza alcun ordine. Inoltre i dati borgesiani relativi a Wilkins sono dedotti da una visione diretta della sua opera, mentre quelli relativi alle enciclopedie cinesi sono costruiti su descrizioni che danno un'idea, un'aura, di questi enormi lavori in centinaia di volumi

Il capriccioso ordine o l'ordinato disordine che si poteva dedurre dalle descrizioni delle enciclopedie cinesi presentata dagli articoli della *Encyclopaedia Britannica* era sufficiente per dare lo spunto ad un autore come Borges, già diffidente verso le tassonomie più ambiziose che aspirano a racchiudere l'universo moltiplicando a livelli assurdi le *sedes* della *inventio* di una virtuale enciclopedia totale. Per Borges ogni tassonomia è insufficiente o comunque inadeguata a rappresentare l'universo che, nonostante i ripetuti sondaggi, rimane sempre scarsamente conosciuto o comunque troppo vario per essere racchiuso in classificazioni di qualsiasi tipo. Del resto la stessa molteplicità di tassonomie prova la natura approssimativa di ciascuna di esse. Ma tra l'essere approssimative e il voler essere "totali", e quindi moltiplicare le categorie per incorporare tutti i materiali possibili, c'è una grande differenza: le prime à la Wilkins sono almeno "ragionevoli", mentre le altre sono "assurde" perché risultano tanto inutili quanto più sono ricche, quindi contengono in sé stesse il principio contraddittorio di volere tutto e di non offrire niente. Al secondo tipo appartiene l'enciclopedia cinese che, per voler

contenere tutto in tutte le sostanze e in tutti i loro possibili accidenti e attributi, rinuncia di fatto ad offrire un minimo di vera tassonomia e quindi ad avere una funzione euristica, che è quella che giustifica la nozione stessa di enciclopedia, almeno nella cultura occidentale.

Gli articoli che abbiamo trascritto non sono delle “fonti” nel senso classico che diamo a questo termine. Borges non le imita né le plagia né costruisce sulla loro falsariga qualcosa di nuovo. Però da quelle descrizioni trae lo “spunto” o nucleo da cui poi procede a inventare la sua enciclopedia cinese. Non la inventa dal niente, ma la fa nascere da quell’ “emporio del tutto”, mantenendone l’essenza che è “il disordine ordinato”, o una “totalità inutile”. L’enciclopedia cinese è veramente un “emporio” dove si può trovare tutto ma dove non si impara niente perché le categorie non hanno una funzione logica e fungono semplicemente da scaffali che mettono in mostra i materiali raccolti a capriccio. Il cumulo delle cose, la ricchezza dei contenuti la fa rassomigliare alle enciclopedie occidentali; ma i loro rispettivi criteri organizzativi non potrebbero essere più diversi perché ai criteri logici occidentali l’enciclopedia cinese ha sostituito altri criteri come quello della “adiacenza” che non è esattamente quello di “luogo”, ed è un criterio che sembra escogitato per registrare il disordine e non per organizzarlo. Il disordine ordinato produce sempre disorientamento, e metterne in luce le sue casuali e bizzarre associazioni può suscitare grande ilarità, specialmente se a descriverne i tratti salienti è un autore geniale come Borges.

[2018]



## Bibliografía

- Accessus ad auctores*, 1970; *Accessus ad auctores-Bernard d'Utrecht-Conrad d'Hirsau*, ed. di R.B. Huygens, Leiden, Brill.
- Aguado J. M., 1929, *Glosario sobre Juan Ruiz*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Alessandro di Afrodisia, 1542, *Alexandri Aphrodisieii problemata*, Parigi, E. Tussian.
- Alfonso el Sabio '1984, *El Setenario*. Edición e introducción de K. H. Vanderford, publicada en 1945 y luego reimpressa por la Editorial Crítica, Barcelona 1984, con un estudio preliminar de Rafael Lapesa.
- Alfonso el Sabio, 1930, *General Estória*, ed. A. Solalinde, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- Alfonso el Sabio, 2009, *General estoria*, ed. P. Sánchez-Prieto Borja, Madrid, Biblioteca Castro, 10 voll.
- Alifano R., 2007, *Borges y la Divina Comedia*, Buenos Aires, Alloni/Proa Editores.
- Alonso D., 1944, *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, Revista de Occidente.
- Alonso D., 1960, *Tradition or Polygenesis?*, in «Modern Humanities Research Association», 32: 17-34.
- Alonso D., 1964, *Berceo y los «topoi»*, in *De los siglos de oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, pp. 74-82.
- Alvar M., 1976, *Libro de Apolonio. Estudios, ediciones, concordancias*, Valencia, Fundación Juan March – Madrid, Castalia, 3 vols.
- Amador de los Rios J., 1852, *Obras de don Iñigo Lopez de Mendoza Marqués de Santillana*, Madrid, Rodriquez.
- Amador de Los Rios J., 1861-1865, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Fernández Canela, 7 vols.
- Andreas Capellanus, 1982, *De amore*, ed. P. G. Walsh, *Andreas Capellanus on Love*, London, Duckworth.
- Arce J., 1965, *La bibliografía hispánica sobre Dante y España entre dos centenarios (1921-1965)*, in *Dante nel mondo*, a c. di V. Branca e E. Caccia, Firenze, Olschki, 1965: 407-431.
- Arce J., 1970, “DARÍO”, *Rubén*, in *Enciclopedia Dantesca*; Roma, Treccani.
- Arqués R., 2011, *Traduzioni e irradiazioni ispaniche novecentesche della Commedia*, en *Critica del Testo*, 14/3: 119-147.
- Arqués R., 2012, *Giornate internazionali Francesca da Rimini*, Quinta edizione, Rimini, Museo della Città, 18-20 marzo, Atti del Convegno, Rimini, Editrice Romagna Arte e Storia: 52-81.

- Auctoritates Aristotelis*, 1974, *Les Auctoritates Aristotelis: un florilège médiéval: étude historique et édition critique*; ed. Jacqueline Hamesse, Louvain, Publications Universitaire- Paris, Nauwelaerts.
- Auerbach E., 1959, *Figura*, in *Scenes from the Drama of European Literature*, New York, Meridian Books: 11-76.
- Avenzo G., 2010, *Traducciones, público y mecenazgo en Castilla (siglo XV)*, in «Romania», 128: 452-500.
- Bachrach B. S., 1988, “*Caballus et caballarius*” in *Medieval Warfare*, in *The Study of Chivalry – Resources and Approaches*, edited by H. Chickering and Th. H. Seiler, Kalamazoo, Medieval Institute Publications: 173-191.
- Balbi G., 1497, *Catholicon*, Venezia, Liechtstein.
- Balderston D., 2002, *Borges and the Universe Culture*, in «Variaciones Borges», 14: 175-183.
- Baldwin S., 1975, *Literary sources of two episodes in the “Poema de Mio Cid”*, in «Buletin of Hispanic Studies», 52: 109-122.
- Baldwin S., 1984, *Deception and ambush: the Cid’s tatics at Castrejón and Alcocer*, in «Modern Language Notes», 99: 381-385.
- Bartoli D., 1853, *L’uomo di lettere difeso ed emendato*, Venezia, Tasso [1651].
- Bartsch K. F., 1904, *Chrestomathie Provençale*, Marburgo, Elwert.
- Bartsch K. F., 1856, *Denkmäler der Provenzalischen Literatur*, Stuttgart, Litterarischer Verein.
- Baum, P. F., 1916, *The Medieval Legend of Judas Iscariot*, in «PMLA», 31: 481-632.
- Bayle P., 1697, *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam, Leers.
- Beauvais Vincent de, 1624, *Speculum Historiale*, Douai, Bellerus.
- Bedier J., 1908-1913, *Les légendes épiques*, Paris, Champion, 4 voll.
- Beer J., 2012, *Translating Julius Caesar*, in K. L. Fresco - Ch. D. Wright, *Translating in the Middle Ages*, Burlington VT, Ashgate; pp. 8 non numerate.
- Beer R., 1895, *Handschriftensätze Spaniens*, Vienna, Akademie der Wissenschaften.
- Bellini G., 1987, *Rubén Darío e Italia*, in «Revista iberoamericana», 33: 367-386.
- Bellomo S., 1990, *Censimento dei manoscritti della Fiorita di Guido da Pisa*, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche.
- Bellone L. - Gutiérrez A., 2007, *Jorge Luis Borges: un guía en la travesía poética de Dante Alighieri*, in Bottiglieri N.- Colque T., 2007: 563-582.
- Benuzzi de Canzonieri M., 2007, *Borges lector del Infierno*, in Bottiglieri N.- Colque T., 2007. vol. I: 213-222;
- Benz E., 1969, *Die Vision Erfahrungformen und Bilderwelt*, Stuttgart, Klett.
- Berceo G. de, 1975, *El duelo de la Virgen, Los himnos, Los loores de Nuestra Señora, Los signos del Juicio*, ed. Brian Dutton, London, Tamesis.
- Berceo G. de, 1981; *Obras Completas*, ed. Brian Dutton, London, Tamesis, vol. V, che contiene *El sacrificio de la misa - La vida de Santa Oria - El martirio de San Lorenzo*.
- Bizzarri H. Ó., 1987-1988, *La crítica social en el Libro de los gatos*, in «Journal of Hispanic Studies», 12: 3-14.

- Bizzarri H. Ó., 1988, *Nuevas reflexiones sobre el enigmático título: Libro de los gatos*, in *Studia hispanica medievalia, Actas de las jornadas de literatura española medieval*, Agosto 20-22, 1987, Edd. Valdivielso L. T., Valdivielso J. H., Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Editorial Ergon: 13-20.
- Blanco de García T., 2007, *Leopoldo Lugones. Una lectura de la Vita nuova*, in Bottiglieri N.- Colque T., vol. II: 225-241.
- Boccaccio G., 1965, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, ed. Giorgio Padoan, in *Tutte le opere di Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, vol. VI, Milano, Mondadori.
- Boccaccio G., 1988, *Genealogie deorum gentilium*, ed. Vittorio Zaccaria in *Tutte le opere di Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, voll. VII-VIII, Milano, Mondadori, 2 voll.
- Boccaccio G., 1994; *Elegia di Madonna Fiammetta*, a c. di Carlo Delcorno, in *Tutte le opere di Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, vol. V, t. II.
- Boetius, 1962, *The theological tractates*, ed. by E. K. Rand, and *The Consolation of Philosophy*, ed. H. F. Stewart, Cambridge Mass., Harvard University Press.
- Bonaventura Santo, 1891, *Opera omnia*, ed. Quaracchi, Collegii s. Bonaventurae, 1882-1902, 8 voll.
- BOOST 1984; *Bibliography of Old Spanish Texts*, Charles Faulhaber e Angel Gómez Moreno, Eds. Madison, WI, Hispanic Seminar of Medieval Studies.
- Borges J. L., 1952, *Otras inquisiciones 1037-1952*, Buenos Aires, Sur.
- Borges J. L., 1980, *El idioma analítico de John Wilkins*, in *Prosa completa*, 2 vols., Barcelona, Bruguera, 1980, 2: 221-225.
- Borges J. L., 1982, *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa Calpe.
- Bottiglieri N.- Colque T., 2007, *Dante en América Latina – Actas del primer congreso internacional sobre Dante Alighieri en Latinoamérica. (Salta, 4-8 de octubre 2004)*, al cuidado de N. Bottiglieri y T. Colque, Universidad Católica de Salta, 2 vols.
- Bottiglieri N., 2011, *Dante nella letteratura ispanoamericana*, en «Crítica del Testo», 14/3: 333- 374.
- Brinkmann H., 1926, *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*, Halle, Niemeyer.
- Burke, J. F., 1973, *The Four “Comings” of Christ in Gonzalo de Berceo’s Vida de Santa Oria*, in «Speculum», 48: 293-312.
- Canal A., 1981, *Il mondo morale di Guido da Pisa interprete di Dante*, Bologna, Patron.
- Cantar de Mio Cid*, 1993; *Cantar de Mio Cid*, ed. A. Montaner, Barcelona, Crítica.
- Cantar de Mio Cid*, 1999; *Cantar de Mio Cid*, ed. J. C. Conde, texto Menéndez Pidal, Madrid Espasa-Calpe.
- Carmina burana*, 1966, *Carmina Burana*, eds. A. Hilka – O. Schumann, Amsterdam, Rodopi, [reprint ed. Stuttgart, 1847].
- Ceballos Aybar N. R., 2007, *El canto de Paolo y Francesca en versión lugoneanas*, in Bottiglieri N.- Colque T., vol. I: 379-387.
- Cervantes Miguel de, 1998, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantino, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto de Cervantes – Crítica.
- Cesario di Heisterbach, 1851, *Dialogus miraculorum*, ed. J. Strange, Colonia, Heberle.

- Chambers F., 1971, *Proper Names in the Lyrics of the Troubadours*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971.
- Chaucer G., 1933, *The Canterbury Tales*, in *The Poetical Works of Chaucer*, ed. F. N. Robinson, Boston, Houton Mifflin: 1-314.
- Cherchi P., 1976, *Some considerations on Tradition and Topoi*, in «Critical Inquiry», 3: 281-294.
- Cherchi P., 1984, *A Legend from St. Bartholomew's Gospel in the Twelfth Century*, in «Revue Biblique», 91: 212-218.
- Cherchi P., 1985, *Juan Manuel's Libro de los estados (bk. 2) and Godfrey of Viterbo*, en «Romance Philology», 38: 300-9.
- Cherchi P., 1987, *Ancora su Lope e Marino*, in «Quaderni d'Italianistica», 8: 86-93.
- Cherchi P., 1990, *Borges y la enciclopedia*, in *Borges entre la tradición y la vanguardia*. Coordinación de S. Mattalía, Valencia, Generalitat Valenciana: 161-170.
- Cherchi P., 1998, *Chi tace acconsente*, in «Lingua Nostra», 59: 22.
- Cherchi P., 1998, *Polimatia di riuso - Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni.
- Cherchi P., 2001, *I problemata, la meraviglia e il quotidiano: ministoria di un microgenere*, in «Intersezioni», 21: 243-275.
- Cherchi P., 2002, 'Los doce trabajos de Hércules' de Enrique de Villena y de Guido da Pisa, in «Revista de Filología Española», 72: 1-16.
- Cherchi P., 2006, *La innocentia di Virgilio*, in «LIA (Letteratura italiana antica)», 7: 237-240.
- Cherchi P., 2006, *Le nozze di filologia e fortuna: resoconto di un testimone*, in *Le nozze di filologia e fortuna*, Roma, Bagatto: 43-86.
- Chrétien de Troyes, 1967, *Le chevalier de la charrete*, ed. Mario Roques, Paris, Champion [1958]
- Clement L., 1901, *Antoine de Guevara. Ses lectures et ses imitateurs français au XVIe siècle*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 8: 214-233.
- Concejo P., 1985, *Antonio de Guevara. Un ensayista del siglo XVI*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- Conrad d'Hirsau, 1970, *Dialogus super auctores* di Conrad d'Hirsau in *Accessus ad auctores*, 1970.
- Conte G. B., 1974, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino, Einaudi.
- Costa G., 1977, *Le antichità germaniche nella cultura italiana da Machiavelli a Vico*, Napoli, Bibliopolis.
- Craddock J., 1986, "El Setenario: última e inconclusa refundición alfonsina de la primera Partida", en «Anuario de la Historia del Derecho Español», 56: 441-466.
- Croce B., 1931, *Appunti di letteratura secentesca. Inedita e rara. "XVII. Riscontri curiosi"*, in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», 29: 73-75.
- Croce B., 1949, *Problemi di estetica*, Bari, Laterza.
- Croizy-Naquet C. 1999, *Ecrire l'histoire romaine au début du XIIIe siècle: L'histoire ancienne jusqu'à César et le 'Fait des Romains'*, Paris, Champion.



- Curtius E. R., 1948, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke.
- Curtius E. R., 1949, *Antike Rhetorik und vergleichende Literaturwissenschaft*, I, *Die Angst der Nacht im Mittelalter*, in «Comparative Literature», I: 24-43.
- Curtius E. R., 1960, *Antike Rhetorik und vergleichende Literaturwissenschaft*, I, *Die Angst der Nacht im Mittelalter*, in *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern, Francke, 1960: 3-21.
- D'Ancona A., 1912, *I precursori di Dante*, in *Scritti Danteschi*, Firenze, Sansoni: 3-108.
- Dagens J., 1949, *La métaphore de la verrière de l'Apocalypse à Rutebeuf à l'école française*, in «Revue d'Ascétique et de Mystique» 25: 524-32.
- Dante Alighieri, 1966-1967, *La Divina Commedia secondo l'antica vulgata*, ed. Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 4 voll.
- Dante Alighieri, 1979, *Epistolae*, edd. Arsenio Frugoni e Giorgio Brugnoli, in *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, vol. V. t. II.
- Dante Alighieri, 1980; *Vita nuova*, ed. Domenico De Robertis, Milano – Napoli, Ricciardi.
- Darbord B., 1981, «*El libro de los gatos*»: *sur la structure allégorique de l'exemple*; «Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale», 6: 81-106.
- Darío R., *Obras completas*, Madrid, Aguado, 1950-1955, 5 vols.
- Del Monte A., *I Dialoghi di Sulpicio Severo e il Ritmo cassinese*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 128: 81-87.
- Della Terza D., 1967, *E. R. Curtius*, in «Belfagor», 22: 166-175.
- Devoto D., 1984, *En guise d'avant-propos* in *Libro de los Gatos*, 1984: 7-27.
- Di Stefano G., 1965, *Don Juan Manuel nel suo Libro de la caza*, in «Quaderni Ibero Americani», 31: 379-390.
- Díez de Games G., 1997, *El Victorial*, ed. Rafael Beltrán Llavador, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Domenichelli, M., 2003, *I temi e la letteratura europea*, in *Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani*, Roma, Vecchiarelli, 2 voll.: I: 125-143.
- Domínguez C., 1978, *Materia de cruzada en El Conde Lucanor*: I 'Del salto que hizo el Rey Richalte de Inglaterra'. *Una vez más sobre las fuentes del ejemplo III*, in «Incipit», 17: 139-173.
- Du Ménil E., 1847, *Poésies populaires latines du Moyen Age*, Paris, Didot.
- Einsohn A. L., *Rubén Darío y Dante Gabriele Rossetti*, en «Hispanófila», 80: 71-85.
- Eisenberg D., 1976, *The General Estoria: Sources and Source Treatment*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 89: 205-227.
- Encyclopaedia Britannica*, 1910-1911, «Eleventh Edition», New York, The Encyclopaedia Britannica Company, in twenty nine volumes,
- Encyclopaedia Britannica*, 1926, Fourteenth Edition, London, The Encyclopaedia Britannica Company – New York, Encyclopaedia Britannica Inc.
- Faral E., 1962, *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle*, Paris, Champion.
- Faral E., *Le fabliau latin au Moyen Age*, in «Romania», 50: 321-385.
- Farinelli A., 1922, *Dante in Spagna - Francia - Inghilterra - Germania*, Torino, Bocca.

- Fernández Arenas J., 1970, *Sobre los dioses de los gentiles de Alfonso Tostado Ribera de Madrigal*, in «Archivo español de arte», 49: 338-343.
- Fernández C., 2007, *Lectura y pasión en De Francesca a Beatrice de Victoria Ocampo*, in Bottiglieri N. – Colque T., 2007, vol. I: 435-450.
- Flutré L. F., 1932, *Les manuscrits des "Fait des Romains" dans la littérature française et italienne du XIIIe au XVIe siècle*, Paris, Hachette.
- Flutré L. F., 1962, *Table des noms propres avec leurs variantes figurant dans les Romans du Moyen Age*, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale.
- Foerster T., 2015, *Twilight of the Emperor: Godfrey's Pantheon and the Hohenstaufen Inheritance in Thirteenth-Century Castile and England*, in *Godfrey of Viterbo and his Readers. Imperial Traditions and Universal History*, ed. Thomas Foerster, Burlington, Ashgate: 67-87.
- Foucault M., 1966, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- Frontinus, 1969, *Stratagemata*, ed. Ch.E. Bennett, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Gaiffiers B. de, 1955, *La légende de Charlemagne. Le péché de l'Empereur et son pardon*, in *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel*, Paris, Société de l'École de Chartes, I: 490-503.
- Giamboni B., 1968, *Il libro de' vizî e delle virtudi*, cap. LIX; ed. Cesare Segre, Torino, Einaudi.
- Gicovate B., 1957, *Dante y Darío*, in «Hispania», 40: 29-33;
- Gillespie C. Ch., 1966, *The Encyclopédie and the Jacobin Philosophy of Science: A Study in Ideas and Consequences*, in *Critical Problems in the History of Science*, Ed. M. Claggett, University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin.
- Giraut de Borneil, 1989, *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, ed. R. V. Sherman, Cambridge, Cambridge University Press.
- Gordonio Bernardo, 1991, *Lilio de medicina*, edd. John Cull - Brian Dutton, Madison, WI, Hispanic Seminar of Medieval Studies.
- Gotfridus Viterbensis, 1559 [Gotfrey, or Goffredo o Godofre de Viterbo], *Pantheon sive universitatis libri qui Chronici appellantur XX, omnes omnium seculorum et gentium tam sacras quam prophanas historias complectentes*, Johannes Harold, Ed., Basel, Iacobus Parcus.
- Graf A., 1915, *Roma nella memoria e nella immaginazione del medio evo*, Torino, Loescher.
- Guevara A. de, 1952, *Libro primero de las Epístolas familiares*, ed. J. M. Cossío. Madrid, Aldus, vol. 2: 353-354.
- Guido da Pisa, 1824, *Fiore d'Italia*, ed. Luigi Muzzi, Bologna, Romano Turchi.
- Guillaume de Conches, 1926, *Moralium dogma philosophorum*, ed. J. Holmberg, Uppsala, Almqvist & Wiksells.
- Gybbon-Monypenny G. B., 1970, *Dixte lo por te dar ensienpro: Juan Ruiz's Adaptation of the Pamphilus*, in *Libro de Buen Amor Studies*, ed. by G. B. Gybbon-Monypenny, Londres: 123-147.
- Hahn T., 1980, *The Medieval Oedipus*, in «Comparative Literature», 32: 225-37.

- Hincmar Epicopi Rhemensis, 1852, *Opera Omnia*, in Migne, *Patrologia Latina*, 125.
- Hindman S., 1986, *Christine de Pizan's "Epistre Othea"*, Toronto, Pontifical Institute.
- Hook D., 1979, *Pedro Bermúdez and the Cid's Standard*, in «Neophilologus», 63: 45-53.
- Hook D., 1979, *The opening laisse of the "Poema de Mio Cid"*, in «Revue de Literature Comparée», 53: 490-501.
- Isidorus Hispalensis [Isidoro di Siviglia], 1867, *De natura rerum liber*, ed. Gustavus Becker, Berlino, Weidman, 1867, p. 78.
- Isidorus Hispalensis [Isidoro di Siviglia], 1911, *Etymologiae sive origines*, ed W. M. Lindsay, Oxford, Clarendon.
- Jauss H. R., 1999, *Storia della letteratura come provocazione*, a c. di P. Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri [1970].
- John of Salisbury, 1909, *Policraticus*, ed. Charles Webb, Oxford, Oxford University Press.
- Julius Caesar, 1926, *De bello gallico*, ed. L. A. Constans, Paris, Les Belles Lettres.
- Kantorowitz E., 1957, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press.
- Keigteley R. G., 1977, *Alfonso de Madrigal and the Chronici Canones of Eusebius*, in «Journal of Medieval and Renaissance Studies», 7: 225-24.
- Keigteley R. G., 1986, *Herculis in Alfonso de Madrigal's In Eusebium*, in *Renaissance and Golden Age. Essays in Honor of D. W. McPheeters*, ed. B. Damiani, Potomac, Scripta Humanistica, n. 14: 134-147.
- Keil H., 1961, *Grammatici Latini*, Hildesheim, Olms, 1961, 8 voll – [reprint 1855-1880, Leipzig, Teubner].
- Keller J. E., 1953, *Gatos not quantos*, in «Studies in Philology», 50: 437-445.
- Knust H., 1865, *Das Libro de los gatos*, in «Jahrbuch für romanische und english Literature», 4: 1-42 e 119-141.
- König B., 1960, *Die Begegnung im Tempel. Abwandlungen eines literarischen Motivs in den Werken Boccaccios*, Hamburg, Gruyter.
- Kristeller P. O., 1960, *Catalogus translationum et commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, Washington, The Catholic University of America.
- Kurath H. – Kuhn S. M. et al., 1952-2001, *Middle English Dictionary*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 4 vols.
- L'ascension d'Isaie*, 1909. ed. E. Tisserand, Paris, Letouzay.
- Lacarra M. J., 1986, *El libro de los gatos. Hacia una tipología del "enxiemplo"*, in *Formas breves del relato*, edd. Y.-R. Fonquerne, A. Egido, L. Romero, Coloquios de la Casa de Velazquez, Zaragoza, Universidad de Zaragoza: 19-34.
- Le Goff J., 1981, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimart.
- Leclercq H., 1948, *Etimasia*, in Eds. Fernad Cabrol, Henri Leclercq, Henri Irénée Marrou, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, Letuzey et Ané, 1924-1953, 30 vols.
- Lecoy F., 1938, *Recherches sur le Libro de Buen Amor*, Paris, Droz.

- Lehmann Paul, 1927, *Pseudo-antike Literatur des Mittelalters*, Leipzig-Berlin, Teubner.
- Lejeune R., 1961, *Le Péché de Charle Magne et la Chanson de Roland*, in *Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 2: 339-371.
- Li fatti*, 2012, *Li fatti de' Romani*. Edizione critica dei manoscritti Hamilton 67 e Riccardiano 2418, a cura di David P. Bénéteau, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Li fet*, 1935; *Li fet des Romains, compilé ensemble de Saluste et de Suetoine et de Lucan*, eds. Louis Fernand Flutre et Kornelius Sneyders de Vogel, Paris, E. Droz, - Groningue, J. B. Wolters.
- Libro de los gatos*, 1860, ed. Pascual de Gayangos, in *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, BAE, 51: 543-560.
- Libro de los Gatos*, 1984, éd. par Bernard Darbord, Paris, Klincksieck.
- Lida de Malkiel M. R., 1966, *Tre notas sobre Don Juan Manuel*, in *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Eudeba: 92-133.
- Lida de Malkiel M. R., 1950-1951, *Tres notas sobre Don Juan Manuel*, in «Romance Philology», 4: 155-94.
- Lida de Malkiel M. R., 1951, ¿Libro de los gatos o libro de los cuentos?, in «Romance Philology», 5: 46-49.
- Lida de Malkiel M. R., 1959, *Nuevas notas para la interpretación del Libro de Buen Amor*, en «Nueva Revista de Filología Hispánica», 13: 17-82.
- Lieschütz H., 1943, *John of Salisbury and Pseudo-Plutarch*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 6: 33-39.
- Lieschütz H., 1949, rejoinder to Momigliano Arnaldo 1949, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 12: 90.
- López Estrada F., 1971, *Rubén Darío y la Edad Media. Una perspectiva poco conocida del escritor*, Barcelona, Planeta.
- López Grigera L., 1975, *Algunas precisiones sobre el estilo de Antonio de Guevara*, in *Studia hispánica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, vol. 3: 299-315.
- Lubac H. de, 1959-1964, *Exégèse médiévale—Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 4 vols.
- Lugones L., 1909, *Lunario sentimental*, Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hermano.
- Lugones L., 1999, *Obras completas*, Buenos Aires, Pasco.
- Magnus Olaus, 1555, *Historia de gentibus septentrionalibus*, Roma, Viotti.
- Mancini A., 1902, *Un commento ignoto di Remy d'Auxerre ai Distica Catonis*, in «Rendiconti della R. Accademia dei Lincei», s. 5, vol. 11: 175-198 e 360-382.
- Manitius M., 1935, *Handschriften antiker Autoren in mittelalterlichen Bibliothekskatalogen*, Leipzig, Harrasowitz.
- Manuel J., 1974, *Libro de los Estados*. eds. R. B. Tate -J. R Macpherson, Oxford, Clarendon Press.
- Manuel J., 1982, *Obras completas*, ed., J. M. Blecua, 2 vols. Madrid, Gredos.
- Manuel J., 1989, *Libro de la caça*, ed. Reinaldo Ayerbe-Choux, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Manuel J., 1994, *El Conde Lucanor*, ed. Guillermo Serés, Barcelona, Crítica.
- Marino G. B., 1966, *Lettere*, ed. M. Guglielminetti, Torino, Einaudi.

- Maritano G., 1964, *Vida de Santa Oria*, curata da Giovanna Maritano, Milano – Varese, Istituto Editoriale Cisalpino.
- Marmo V., 1983, *Dalle fonti alle forme - Studi sul Libro de Buen Amor*, Nápoli, Liguori.
- Materni M., 2009. “Maestre Godofré” nella *Primera e Segunda Parte della General Estoria di Alfonso X el Sabio*, in «Crítica del Testo», 12/2-3:123-173.
- Matfre Ermengaud, 1862, *Breviari d'amor*. Ed. Gabriel Azaïs, Beziers, Secreteriat de la Societé archéologique, scientifique et littéraire de Beziers.
- Matfre Ermengaud, 1980, *Breviari d'amor. Manuscrit valencià del segle XV (Biblioteca Nacional de Madrid)*, edición facsimile cuidada por Antoni Ferrando i Frances; Vicent García, Madrid, Paterna.
- Mazzatinti G., 1880, *La Fiorita di Armannino Giudice*, in «Giornale di Filologia Romanza», 3: 7-11.
- Mazzoni F., 1971, “Guido da Pisa” en *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, vol. III: 325-329.
- McGill S., 2012, *Plagiarism in Latin Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- McKeon R., *Literary Criticism and the Conception of Imitation in Antiquity*, in «Modern Philology» 34: 1-35.
- McLujan J., 1963, in «Medium Aevum», 32: 63-4.
- Mely F. de, 1889, *Les deniers de Judas dans la tradition du Moyen Age*, in «Revue de Numismatique», 3: 500-9.
- Menéndez Pidal R., 1964, *Un aspecto de la elaboración del Quijote*, in *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires-Madrid, Espasa-Calpe, 1948, 4.<sup>a</sup> ed., 1964: 9-60 (1920).
- Menéndez Pidal R., 1966, *Crestomatía del español medieval*, Madrid, Gredos.
- Menéndez y Pelayo M., 1894, *Antología de poetas líricos españoles*, Madrid, 1894.
- Menéndez y Pelayo M., 1902, *Bibliografía hispano-latina clásica: Codices, ediciones, comentarios, traducciones, estudios críticos, imitaciones, y reminiscencias. Influencia de cada uno de los clásicos latinos en la literatura española*, Madrid, Tello.
- Menéndez y Pelayo M., 1905, *Orígenes de la novela*, I, Madrid, Bailly-Bailliere.
- Mexía P., 1989-1990, *Silva de varia lección*, ed. Antonio Castro, Madrid, Cátedra. 2 vols.
- Momigliano A., 1949, *Notes on Petrarch and the Institutio Traiani*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 12: 189-190.
- Montaigne M. de, 1962, *Oeuvres complètes*, ed. Maurice Rat, Paris, Gallimard
- Montaner A., 1984, *La toma de Alcocer: nuevas reflexiones sobre un episodio del Mio Cid*, in «Boletín de la Asociación Cultural Miguel Martínez del Villar», 3: 43-47.
- Montemayor J. de, 1993, *Los siete libros de Diana*, ed. Francisco López Estrada, Ma. Teresa López García-Berdoy, Madrid, Espasa Calpe.
- Mora-Lebrun F., 1993, *Le roman de Thèbes. Edition du manuscrit S (London, Brit. Libr. Add. 34144)*, Paris, Livre de Poche.
- Moreno Hernández A., 2010, *Julio César: textos, contextos, y recepción. De la Roma Clásica al mundo actual*, Madrid, UNED.

- Nardi B., 1966, *Perché 'Alfa et O' e non 'Alfa ed Omega'*, in *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi: 317-320.
- Nardi B., 1964, *Perché 'Alfa et O' e non 'Alfa ed Omega'*, in «L'Alighieri», 5: 53-54.
- Nepaulsingh Colbert I. 1977, introduzione alla sua edizione di Micer Francisco Imperial, *'El dezir a las siete virtudes' y otros poemas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Nigoi L., 2015, *Godfrey of Viterbo and his many readers: an example from Fourteenth-Century Aragon*, in *Godfrey of Viterbo and his Readers. Imperial Traditions and Universal History*, ed. Thomas Foerster, Burlington, Ashgate: 167-178.
- Northup T. G., 1908, "El libro de los gatos". A text with introduction and notes, in «Modern Philology», 4: 477-554.
- Notari C. de', 1607-1608, *Il duello dell'ignoranza e della scienza diviso in due libri, fatto principalmente nel campo filosofico, diviso in due parti, sceptica e dogmatica*, Milano, Bordone.
- Núñez- Faraco H., 2004, *Dante, Borges and Barbusse. A contribution towards a comparative Reading*, in «Variaciones Borges», 17: 199-212.
- Núñez- Faraco H., 2015, *Dante precursor de Borges*, en «Neophilologus», 99: 419-432.
- Ocampo V., 1981, *Autobiografía*, en *Obras Completas*, vol. III: *Las ramas de Salzburgo*, Buenos Aires, Sur.
- Oliver Asín J., 1928, *Origen arabe del "rebato", "arrodda" y sus homónimos*, in «Boletín de la Real Academia Española», 15: 347-395 e 496-542.
- Pasco A., 1994, *Allusion: A Literary Graft*, Toronto, University of Toronto Press.
- Pasquali G., 1952, *Arte allusiva*, in *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza: 275-282.
- Patch H. R., 1930, *The Other World According to Descriptions in Medieval Literature*, Cambridge, Mass, Harvard University Press.
- Patch H. R., 1956, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, con un'appendice *La visión del transmundo en las literaturas hispánicas*, di María Rosa Lida de Malkiel.
- Peire Vidal, 1960, *Poesie*, ed. D'Arco Silvio Avalle, Milano- Napoli, Ricciardi, 2 voll.
- Pellizzari G., 2009; *Variae humanitatis silva. Pagine sparse di storia veneta e filologia quattrocentesca*, Vicenza, Accademia Olimpica.
- Perry T. A., 1968, *Art and Meaning in Berceo's Vida de Santa Oria*, Yale Romanic Studies, Second Series, 19, New Haven, Yale University Press.
- Petrarca F., 2003, *De gestis Cesaris*, ed. G. Crevatin, Scuola Normale Superiore, Pisa.
- Petrarca F., 2011, *Canzoniere*, ed. Sabrina Stroppa, Torino, Einaudi.
- Petronio G., 1958, *E. R. Curtius e la critica del luogo comune*, in «Società», 14: 781-799.
- Petrus de Ebulo [Pietro d'Eboli], 2020, *De rebus siculis carmen*, ed. a c. di Fulvio delle Donne, Potenza, Basilicata University Press.
- PhiloBiblon 1999, *PhiloBiblon electronic bibliographies of medieval Catalan Galician, Portuguese, and Spanish Texts*, eds. Askins Arthur L.-Fr. – Faulhaber Charles, Berkeley, University of California.

- Piccus J., 1966, *El traductor español del Genealogia deorum*, in *Homenaje a Rodríguez Moñino: Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas Norte Americanos*, Madrid, Castalia.
- Pietro d'Abano, 1526, *Conciliator differentiarum philosophorum et medicorum*, Venezia, Giunti.
- Pietro d'Abano, 1949, *De venenis*, ed. di Alberico Benedicenti, Firenze, Olschki.
- Pietro d'Abano, 1992, *Trattati di Astronomia*, ed. di Graziella Federici Vescovini, Padova, Editoriale Programma, 1992.
- Piramus et Tisbé*, 1921, *Piramus et Tisbé*, ed. C. de Boer, Paris, Champion.
- Poema (el) de mio Cid*, 1973, ed. L. Michael, Madrid, Castalia.
- Poeti del Duecento*, 1960; *Poeti del Duecento*, Ed. Contini Gianfranco, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- Pöggeler O., 1960, *Dichtungstheories und Toposforschung*, in «Jahrbuch für Aestetik und Allgemeine Kunstwissenschaft», 5: 89-201.
- Poliziano A., 1553, *Opera omnia*, Basilea, Episcopo.
- Pues Florent, 1959, *Les sources et la fortune de la Silva de Mexía*, in «Les Lettres Romanes», 13: 279-292.
- Punzi A., 1995, *Oedipodae confuse domus. La materia tebana nel Medioevo latino e romanzo*, Roma, Bagatto.
- Quondam A., 1998, *Note su imitazione, furto e plagio nel Classicismo*, in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a c. di Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni: 373-400.
- Ramsden H., *The taking of Alcocer. Cantar de Mio Cid*, vv. 570-610, in «Bulletin of Hispanic Studies», 36: 128-134.
- Randall M., 2001; *Pragmatic Plagiarism, Aurhorship, Profit and Power*, Toronto, Toronto University Press.
- Ravisius Textor, 1658, *Officina*, Venezia, Miloco, [1523].
- Reggio G., 1970, «Il Veglio di Creta», in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani.
- Reynouard F. J. M., 1838-1844, *Lexique Roman, ou Dictionnaire de la langue des troubadours*, I, París, Silvestre, 1838: 405-17;
- Ricard R., 1945, *Cristal, vidrio, vidriera*, in «MLR» 4: 321.
- Ricceri R., 2006, *Dante e il dantismo immanente nell'opera di Jorge Luis Borges*, Milano, Prometheus.
- Riquer, M. de, 1975, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 3 vols.
- Rojas F., *La Celestina*, 1963, ed. J. Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, «Clásicos Castellanos», 2 vols.
- Rojas F., 2001, *La Celestina*, ed. Patrizia Botta, <http://rmcisadu.let.uniroma1.it/celestina/celest.htm>
- Roman de Thèbes*, 1966-1967; *Le roman de Thèbes*, ed. G. R. Lage, Paris, Champion, 2 vols.
- Rosato L., 2010, *Borges, libros y lecturas: catálogo de la colección Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional*, edición, estudio preliminar y notas, L. Rosato y G. Álvarez; Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional.

- Ruggeri R., 1992, *Un amico di Erasmo: Polidoro Virgili*, Urbino, Quattroventi: 27-53.
- Ruhe D., 1974, *Le Dieu d'Amours avec son Paradis - Untersuchungen zur Mythenbildung um Amor in Spätantike und Mittelalter*, Munich, Fink, 1974.
- Ruiz, J., 1913, *Libro de Buen Amor*, ed. Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.
- Ruiz J., 1964, *Libro de Buen Amor*, ed. Giorgio Chiarini, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Ruiz J., 1967, *Libro de Buen Amor*, ed. Jean Corominas, Madrid, Gredos.
- Ruiz J., 1981, *El libro de buen amor*, ed. J. Joset, «Clásicos Castellanos», Madrid, 2 voll.
- Ruiz J., 1983, *Libro de Buen Amor*, ed. Alberto Blecua, Barcelona, Planeta.
- Ruiz J., 1988, *Libro de Buen Amor*, ed. Gybbon Monypenny Gerald Burney, Madrid, Castalia.
- Ruiz J., 1992; Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, ed. Alberto Blecua, Barcelona, Crítica.
- Ruiz J., 2001, *Libro de Buen Amor*, ed. Alberto Blecua, Barcelona, Crítica.
- Salvo García I., 2016, *Semíramis y la ciudad de Babilonia en la General estoria de Alfonso X*, in «e-Spania, revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes», 24 June.
- Sandys W., 1833, *Christmas Carols Ancient and Modern*, London, Beckley.
- Santillana, Marqués de, 1977, *Defunción de don Enrique de Villena, señor docto e de excelente ingenio*.- Introducción, edición y notas de M. Kerkhof; L'Aia, Nijhoff.
- Santillana, Marqués de, 1988, *Obras completas*. Edición, introducción y notas de A. Gómez Moreno – M. P. A. M. Kerkhof, Barcelona, Planeta.
- Santillana, Marqués de, 1991, *La Comedieta de Ponza*, str. 39, vv. 304-311, in *Obras Completas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Alambra.
- Santillana, Marqués de, 1997, *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, Ed. Regula Rohland de Langbehn, con un estudio preliminar de V. Beltrán, Barcelona, Crítica.
- Sarolli G. R., 1952, *L'episodio di Monflor e la datazione del Roman de Thèbes*, in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», 75: 231-245.
- Schiff M., 1905, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris, Bouillon.
- Secretum secretorum*, 1963, ed. R. Möller, *Hiltgart von Hürnheim*, Mittelhochdeutsche Prosaübersetzung des *Secretum Secretorum*, Berlino, Akademie-Verlag.
- Sedulio Scoto, 1885, *Sedulii Opera omnia*, rec. Johannes Huemer, Vindobonae, Geroldi filium: 163-303. The title of *Opus paschale* is given by Sedulius (Huemer, 173: 16-19).
- Segre C. 1984, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in *Teatro e Romanzo*, Torino, Einaudi: 103-118.
- Segre C., 1957, *La fonte diretta del Ritmo cassinese*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 134: 473-481.
- Segre C., 1982, *Intertestuale – interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi*, a cura di Costanzo di Girolamo e Ivano Paccagnella, Palermo, Sellerio: 15-28.
- Segre C., 2014, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in *Opera Critica*, Milano, Mondadori “I meridiani”: 573-591



- Segre C., 2014, *Opera critica*, a c. di Alberto Conte e Andrea Mirabile, Milano, Mondadori, "I Meridiani".
- Serés G., 2007, *La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV*, in «Bulletin Hispanique», 109: 335-383.
- Shakespeare W., 1980, *The Complete Works of Shakespeare*, ed. David Bevington, Glenview, Scott, Foresman.
- Silverstein Th., 1939, *The Throne of the Emperor Henry in Dante's Paradise and the Medieval Conception of Christian Kingship*, in «Harvard Theological Review», 32: 115-129.
- Skrinjar A. 1937, «Ego sum A e Ω», in «Verbum Domini», 17: 10-20.
- Smith C. *Temas carolingios y franceses en el "Poema de Mio Cid"*, in Smith C., 1977, pp. 127-159.
- Smith C., 1975, *Literary sources of two episodes of the Poem of Mio Cid*, in «Bulletin of Hispanic Studies», 52:109- 122.
- Smith C., 1977; Smith Colin, *Estudios Cidianos*, Madrid, Cupsa: 109-123.
- Sobejano G., 1973, *Consecuencia y diversidad en el Libro de Buen Amor*, en *El Arcipreste de Hita –El libro, el autor, la tierra y la época–. Actas del II Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, S.E.R.E.S.A.
- Soto de Rojas P, 1981, *Paraíso cerrado para muchos abierto para pocos. Los fragmentos de Adonis*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra.
- Spitzer L., 1952, *The Text and the Artistic Value of the Ritmo cassinese*, in «Studi Medievali», n.s. 18: 23-34, ristampato in *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, Niemayer, 1959, pp. 425-465.
- Summa Britonis*, 1975, *Summa Britonis sive Guillelmi Britonis expositiones vocabulorum Biblie*, edited by L. W. Daly and B. A. Daly, Padova, Antenore.
- Tafur P., 1934, *Andanças e viajes*, ed. J. M. Ramos García, Madrid, Hernando.
- Tasso T., 1852-1855, *Le lettere di Torquato Tasso*, a c. di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier.
- Tasso T., 1976, *I dialoghi*, ed. Ettore Mazzali, Torino, Einaudi, 2 voll.
- Taylor B., 1989, *The tale of Aesop the cat: or the title of the Libro de los gatos yet again*, in «Forum for the Modern Language Studies», 25: 173.
- Taylor R., 1981, *The figure of Amor in the Old Provençal narrative allegories*, in *Court and Poet, Selected Proceedings, Third Congress of the International Courtley Literature Society*, ed. G. S. Burgess, Liverpool, Oxbow: 309-17.
- Thiem J., 1988, *Borges, Dante and the poetics of total vision*, in «Comparative Literature», 40: 97-121
- Torquemada A. de, 1982, *Jardín de flores curiosas*, ed. Giovanni Allegra, Madrid, Clásicos Castalia.
- Torres-Alcalà A., 1983, *Don Enrique de Villena - Un mago al dintel del Renacimiento*, Madrid, Porrúa.
- Tostado A., 1506-1507, *Comento a Eusebio*, Salamanca, Hans Gysser, 5 vols.
- Tostado A., 1995, *Sobre los dioses de los gentiles*, ed. P. Saquero Suárez-Somonte e T. González Rolán, Madrid, Ediciones Clásicas.

- Uguccione da Pisa, 2004, *Derivationes*, Edizione critica *princeps*, a cura di Enzo Cecchini, Firenze, Sismel.
- Upton E. P., 1989, *Juan de Zabaleta: Costumbrista of the Golden Age*, New York, Senda Nueva de Eds.
- Varvaro A., 1967, *Struttura e forme della letteratura romanza del Medioevo*, Napoli, Liguori.
- Veit W., 1963, *Toposforschung. Eine Forschungsbericht*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 37: 120-163;
- Villarubia M., 2003, *Jorge Luis Borges, ¿Lector ingenuo o estudioso de la Commedia?*, en «Actas XXXVIII (AEPE)»: 145-152.
- Villena E., 1958, *Los doce trabajos de Hércules*; edición, prólogo y notas de Margherita Morreale, Madrid, Real Academia Española.
- Villena E., 1994; *Los doce trabajos de Hércules*, en *Obras completas*, ed. de Pedro Cátedra, Madrid, Castro, 1994. 2 voll.
- Visio Sancti Pauli*, 1935, ed. Th. Silverstein, Londra, Christopher, 1935.
- Visio Tnugdali*, 1882; *Visio Tnugdali*, ed. A. Wagner, Erlangen, Deichert, 1882.
- Vives J., 1522, *Aurelii Augustini opus absolutissimum de De civitate Dei magnis sudoribus emendatum per Ioan. Ludovicum Vivem*, Basilea, Frobenius.
- Volpi G., 1984, *Letteratura e filomitia. Il Jardín de flores curiosas di Antonio de Torquemada*, in «Anales de Literatura Española» (ALE), Alicante 3: 447-475.
- Vuyksteke M., 1975, *Amor dans la littérature Provençale. Quelques réflexions à propos d'un livre récent*, en «Revue Belge de Philologie et d'Histoire», 53: 804-14.
- Werner E., 1933, *Ehere und Adel nach der Auffassung des Juan de Zabaleta*, in «Revue Hispanique», 82: 261-281.
- Wilkins John, 1668, *An Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language*, London, Gillibrand.
- Zabaleta Juan, 1704, *Obras históricas, políticas, filosóficas y morales*, Madrid, José Texido.
- Zabaleta Juan, 1972, *Errores celebrados*, ed. D. Hershberg, Madrid, Espasa-Calpe.
- Zaderenko I., 1998, *Problemas de autoría, de estructura y de fuentes en el "Poema de Mio Cid"*, Alcalá de Henares, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares.
- Zelson L. G., 1930, *The Title of "Libro de los gatos"*, in «Romanic Review», 21: 237-238.

## Appendice

### Ricerche di ispanistica di Paolo Cherchi

- 1 - *Las tres fases del hispanismo de Benedetto Croce*, in «Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo», 42 (1966), pp. 11-50.
- 2 - *Cervantes e Hobbes. Una nota sulla fortuna del Don Quixote in Inghilterra*, in «Quaderni Ibero-americani», n. 37 (1969), pp. 47-8.
- 3 - *La "siella" di Santa Oria*, in «Cultura Neolatina», 33 (1973), pp. 207-16.
- 4 - *Alfredo Adolfo Camus e la fortuna di Vico in Spagna*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», 4 (1974), pp. 31-3.
- 5 - *J. Garnica: Un memoriale sul cerimoniale della corte napoletana*, in «Archivio Storico per le Province napoletane», 92 (1975), pp. 213-24.
- 6 - *Capitoli di critica Cervantina (1605-1789)*, Roma, Bulzoni [Biblioteca di Cultura, n. 96], 1977, pp. 213.
- 7 - Rec.: M.L. Gutierrez Arraus, *Tratado de amor atribuido a Juan de Mena*, Madrid, Alcalá, Colección Aula Magna, 1975, in «Romance Philology», 31 (1978), pp. 580-2.
- 8 - *Brevedad, oscuridad, synchisis in Juan Manuel*, in «Medioevo Romanzo», 9 (1984), pp. 361-74.
- 10 - *El 'salto' del Rey Richalte*, in «Modern Languages Notes», 100 (1985), pp. 391-6.
- 11 - *Juan Manuel's Libro de los estados (bk. 2) and Godfrey of Viterbo*, in «Romance Philology», 38 (1985), pp. 300-9.
- 12 - *Una citazione di Juan Manuel da un filosofo "sardo"*, in «Medioevo Romanzo», 26 (2002), pp. 246-249.
- 13 - *El retrato de Don Amor*, in «Rivista de Filología Española», 76 (1986), pp. 313-7.
- 14 - *Don Quijote y la ansiosa espera de la noche*, in «Anales Cervantinos», 24 (1986), pp. 229-34.
- 15 - *Due lezioni di B. Varchi riprese da L. Vives*, in «Lettere Italiane», 40 (1988), pp. 387-99.
- 16 - *Borges y la enciclopedia*, in «Anuario della Fondazione Schlesinger», 2 (1989), pp. 49-57.
- 17 - *El sueño de Adonis en Marino y Soto de Rojas*, in «Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo», 65 (1989), pp. 97-108.

- 18 - *Presències amagadas de Joan LLuís Vives a Itàlia*, in *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literature*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990, vol. 2, pp. 87-98.
- 19 - *Borges y la encyclopedia*, in *Borges entre la tradició y la vanguardia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1990, pp.161-170, (versione del n. 15).
- 20 - "Mongibel" *Libro de buen Amor* 281, in «Medioevo Romanzo», 15 (1990), pp. 365-370.
- 21 - *Pero Díaz de Toledo y su Diálogo é razonamiento en la muerte del Marqués de Santillana*, in *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura de siglo XV*. Universidad de València, Departament de Filologia Espanyola 1992, pp. 111-120.
- 22 - *Plutarch's Letter to Trajan in Mexía's Silva*, in «Modern Philology», 91 (1993), pp. 54-59.
- 23 - *Sobre las fuentes de la Silva de Pedro Mexía*, in «Revista de Filología Española», 73 (1993), pp. 43-53.
- 24 - *Il prologo di Juan Ruiz e il Decretum Gratiani*. In «Medioevo Romanzo», 18 (1993), pp. 257-260.
- 25 - *Leonardo Fioravanti e Antonio de Guevara*, in «Esperienze Letterarie», 20 (1995), pp. 13-36.
- 26 - *Il liuto e l'orologio di Calisto*, in *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Ediciones de la universidad de Castilla-La Mancha, 1996; pp. 189-197.
- 27 - *Viage à Italia di Leandro Fernández Moratin*, in «Annali d'Italianistica», 1996, pp. 84-98; ristampato in «Bollettino del C.I.R.V.I.», 1996 [ma pubblicato nel 1999], pp. 179-194.
- 28 - *Juan Luis Vives: A Source of Pedro Mexía's Silva de varia lección*, in «Journal of Hispanic Philology», 20 (1995-1996, ma apparso nel 2000), pp. 19-29.
- 29 - *Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil*, in Rafael Beltrán y José Luis Canet, (a c. di), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Universitat de València 1977, pp. 77-90.
- 30 - *Juan Luis Vives: a Source for Pedro Mexía 'Silva de varia lección*, in *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento*, Longo Editore, Ravenna, 1998, pp. 149-157 (v. num. 26).
- 31 - "Coyta non ha ley": *Libro de Buen Amor*, 928, in «Medioevo Romanzo», 22 (1998), p. 112-115.
- 32 - *Alfa et O en el Setenario de Alfonso el Sabio*, in «Revista de Filología Española», 78 (1998), pp. 373-377.
- 33 - *Suárez de Figueroa e la traduzione della Piazza universale di Garzoni*, in «Studi ispanici», n. s. 1 (1997-1998), pp. 75-84.
- 34 - *Antonio de Torquemada e Olao Magno*, in *I fratelli Giovanni e Olao Magno*. In *Opera e cultura tra due mondi*, a cura di Carlo Santini, [I Convegni di Classiconorroena, 3], Roma il Calamo, 1998, pp. 21-32.

- 35 - Rec.: Alfonso Fernando Madrigal (*El Tostado*), *Sobre los dioses de los gentiles*, ed. a cura di P. Saquero Suárez-Somonte e T. González Rolán, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995, pp. 183, «Studi sul Boccaccio», 27 (1999), pp. 285-294
- 36 - *Il veglio di Creta nell'interpretazione del Tostado - Una tessera sulla fortuna di Dante e/o Boccaccio nella Spagna quattrocentesca*, «L'Alighieri», 40 (1999), pp. 87-98.
- 37 - *I Problemas naturales di Juan de Zabaleta e i Problemata di Alessandro di Afrodisia*, in «Studi Ispanici», n.s., 3 (2001), pp. 73-82.
- 38 - *La presa di Alcocer e il modello di Monflor*, in «Cultura Neolatina», 62 (2002), pp. 137-151.
- 39 - *Los doce trabajos de Hércules de Enrique de Villena y de Guido da Pisa*, in «Revista de filología española», 72 (2002), pp. 1-16.
- 40 - *I falsi amici e i veri (Conde Lucanor, XLVIII)*, in «Medioevo romanzo», 27 (2003), pp. 470-481.
- 41 - *Funzione del paratesto nelle Epistole di Guevara e nelle Novelle di Bandello*, in «Paratesto», 1 (2005), pp. 41-54.
- 42 - *Il De genealogia di Boccaccio e il Comento sobre Eusebio del Tostado*, in *La Traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Atti del primo Convegno Internazionale*, Universitat de Barcelona (13-16 Aprile, 2005), a cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz, Firenze, Cesati, pp. 123-138.
- 43 - *Un memoriale di Juan de Garnica sul cerimoniale della corte napoletana*, in *Geh hin und lern – Homenaje al professor Klaus Wagner*, Ed. Piedad Bolaños Donoso, et Al. 2 vols. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007, pp. 543-559.
- 44 - *I Capitoli di Ariosto in Spagna*, in *La tela de Ariosto. El "Furioso" en España: Traducción y recepción*. Edición de Paolo Tanganelli, Analecta Malacitana, Universidad de Málaga, 2009, pp. 25-35.
- 45 - *Pedro Mexía*. Silva de varia lección, in *Del Sacro Imperio al Hechizado- Libros de los siglos XVI y XVII en el Real Círculo de la Amistad, Catálogo de la Exposición de los 9-21 de Junio*; Rafael Bonilla Cerezo (Ed.) Cordoba, El Olivo, 2011, pp. 59-63.
- 46 - *Ancora sul titolo del Libro de los gatos*, in «Studj Romanzi», n. s., 7 (2011), pp. 69-85.
- 47 - *Introduzione a Antonio Lo Frasso*, *Los diez libros de Fortuna de Amor*, a c. di Antonello De Murtas, Introduzione di Paolo Cherchi; Cagliari, CUEC "Centro di Studi Filologici Sardi", 2012, pp. vii - cxvi .
- 48 - *Ancora sul salto del Rey Richalte (Conde Lucanor, I, 3): il problema delle fonti*, in «Critica del Testo», 17/2 (2014), pp. 77-90.
- 49 - Traduzione: *Miguel de Cervantes*, *Don Chisciotte della Mancia. Traduzione italiana a cura di Patrizia Botta*, Modena, Mucchi, 2015, vols. 2, Seconda parte, Capitoli III-IV. Vol. I, pp. 23-32.
- 50 - *Due utenti del De remediis: La Celestina e la Polyanthea*. In «aHumanistica», X (n.s. IV), 1-2 (2015), pp. 103-111.
- 51 - *Alberto Varvaro ispanista*, in *Atti del Convegno "Filologia e linguistica nella Storia: dalla Sicilia all'Europa. In ricordo di Alberto Varvaro"*, (Roma, 8 marzo 2016). Annali dell'Accademia dei Lincei, Classe di Lettere, Roma, 2018, pp. 79-91.

- 52 - *La "enciclopedia cinese" di Borges*, in «Storie e linguaggi», 4 (2018), pp. 103-115.
- 53 - *Antonio Lofrasso e la sua versione "acculturata" del romanzo pastorale*. In «Archivio Storico Sardo», 53 (2018), pp. 1-22.
- 54 - *Dante in the Spanish World*, in *Dante Worlds*, Ed. Peter Carravetta, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2019, pp. 45-63.
- 55 - *Per l'identificazione del «Gaufredo» citato dal Marqués de Santillana*, in «Tirant», 23 (2020), pp. 335-341.
- 56 - *Dante en Rubén Darío y Borges*, in *Entre epígonos y autoinspección. Actas del II Congreso Andino de Estudios sobre Dante Alighieri 22-24 de octubre de 2018*, Editora Patrizia Di Patre, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2020, pp. 71-104.
- 57 - *Il Cane di Diogene di Frugoni: un Criticón italiano?*, in *Como llama que consume y no da pena. El hispanismo integral de Giuseppe Mazzocchi*, a cura di Andrea Baldissera, Paolo Pintacuda, Paolo Tanganelli, IBIS, Como – Pavia, 2022, pp. 825-840.

## Indice dei nomi

Data la diversità linguistica dei saggi, i nomi sono stati registrati nella forma italiana, per cui, ad esempio, Boetius, Boèce, Boecio, figurano come Boezio; Jerome, Ierónimo, Hieronymus, sono uniformati in Gerolamo.

- Accursio 100  
Acheloro 43  
Adrasto 43  
Adriano, imperatore 180  
Agamennone 115  
Agostino, Aurelio 29, 53, 103, 108, 127, 148, 194, 150. 194, 206 218, 221, 223  
Aguado, José María 106, 293, 297  
Aldrovandi, Ulisse 201  
Alessandro di Afrodisia 9, 243–246, 248, 254–255, 293  
Alfonso, el Sabio 9, 26, 48, 51–52, 71, 84, 87, 175, 293,  
Alifano, Roberto 274, 293  
Allegra, Giovanni 192, 305  
Allen, Cameron Don 144  
Alonso, Dámaso 62–63, 171, 293, 300  
Alsted, Johann Heinrich 290  
Alvar, Manuel 176, 293  
Álvarez, Germán: 303  
Amador de los Rios, José 171, 293  
Andreas Capellanus 97, 293  
Anno da Viterbo 201  
Anteo 115  
Antonio Melissa 105  
Antonio Monaco 105  
Apollo 145, 155–157, 185  
Arce, Joaquín 159, 265, 293  
Aristotele 27, 33, 178, 194–195, 244–245, 255  
Armannino da Bologna 128  
Arqués, Rossend 258, 273, 293  
Arrigo VII, 58  
Arturo, re 109–110,  
Asín Palacios, Miguel 259  
Askins, Arthur L. Fr. 302  
Auerbach, Erich 76, 277, 294  
Ausonio, Decimo Magno 108  
Avalle, D'Arco Silvio 111, 302  
Avenozza, Gemma 83, 294  
Ayerbe-Choux, Reinaldo 300  
Azaïs, Gabriel 301  
Azzelina, beata 60  
Bachrach, Bernard S. 39, 294  
Balbi, Giovanni 137–138, 294  
Balderston, Daniel 281, 294  
Baldwin, Spurgeon 39, 294  
Bandello, Matteo 15, 309  
Bartoli, Daniello 17–18, 294  
Bartolomeo, santo 111

- Bartolomeo, Anglico 110  
 Bartolomeo da Messina 244  
 Bartsch, Karl F. 98, 140, 294  
 Battistini, Andrea 14  
 Baum, Paull Franklin 68, 70, 294  
 Bayle, Pierre 18, 294  
 Bernart de Ventadorn 182  
 Beata Beatrix 264, 272  
 Beatrice 269, 273, 298  
 Beauvais, Vincent de 83, 294  
 Becker, Gustav 299  
 Beda, il Venerabile 109  
 Bedier, Joseph 21, 294  
 Beer, Jeanette 84, 294  
 Beer, Rudolf 83, 294  
 Begon 48  
 Bellini, Giuseppe 265, 294  
 Bello, Andrés 260, 299  
 Bellomo, Saverio 128, 294  
 Bellone, Liliana 274, 294  
 Beltrán Llavador, Rafael 297  
 Beltrán, Vicente 297, 304  
 Benavides, Antonio 67  
 Benedicenti, Alberico 303  
 Bénéteau, David P. 300  
 Benjamin, Walter 276  
 Benuzzi di Canzonieri, Mafalda 274, 294  
 Benz, Ernst. 58, 294  
 Berceo, Gonzalo de 22, 29-30, 57-58, 60-63, 65-66, 71, 265, 294  
 Bernoldo 59  
 Bevington, David 305  
 Birch-Hersfeld, Adolf 81  
 Bizzarri, Hugo Óscar 132, 134, 294-295  
 Blanco de García, Trinidad 273, 295  
 Blecua, Alberto 96, 100, 104, 304  
 Blecua, José Manuel 67-68, 300  
 Boaistuau, Pierre 201  
 Boccaccio, Giovanni 9, 29, 83, 122, 143-145, 150-151, 155-157, 159, 166-168, 185, 187, 295, 309  
 Boer, Cornelis de 185, 237, 303  
 Boezio, Manlio Severino 115, 120, 127, 172, 174, 295  
 Bolívar, Simón 260  
 Bonaventura, santo 60, 295  
 Borges, Jorge Luis 10, 29, 33, 36, 100, 257-258, 272, 274-279, 281-286, 288-291, 295  
 Botta, Patrizia 36, 177, 303, 309  
 Bottiglieri, Nicola 260, 273, 294-295, 298  
 Branca. Vittore 143, 293, 295  
 Brinkmann, Hennig 21, 295  
 Brugnoli, Giorgio 297  
 Bruni, Leonardo 128  
 Burgess, Glyn S. 305  
 Burke, James F. 66, 295  
 Byron, George Gordon 266-267  
  
 Caccia, Ettore 293  
 Cacco 115  
 Caino 106  
 Calepio, Ambrogio 136  
 Caligola, imperatore 212  
 Calisto 9, 36, 177-183, 187-188, 238  
 Camus, Albert 273  
 Canal, Antonio 114, 295  
 Cangrande della Scala 55  
 Cano, Melchor 201  
 Carlo Magno 48, 59  
 Carlo V  
 Carlyle, John Aitken 275  
 Cassaliano 172  
 Cassaneo, Bartolomeo 214  
 Cassiano 172  
 Castro y Serrano, José 262



- Castro y Calvo, José María 67  
 Castro, Antonio 67, 203-204, 207,  
 213-214, 231, 301  
 Cátedra, Pedro 120, 129, 306  
 Catone 26, 136-137, 140-141  
 Ceballos Aybar, Norma R. 273, 295  
 Cecchini, Enzo 306  
 Cejador y Frauca, Julio 106, 303-304  
 Celestina 180  
 Celio Rodigino 211  
 Cellini, Benvenuto 262  
 Celsus Julius 83, 86  
 Cerbero 115, 128  
 Cervantes, Miguel de 30, 32, 191-192,  
 235, 240, 295  
 Cesare Giulio 80-86, 88, 90  
 Cesario di Heisterbach 60, 295  
 Chambers, Frank 140, 296  
 Champier, Symphorien 197  
 Chappuys, Gabriel 194  
 Chaucer, Geoffrey 140, 187, 296  
 Cherchi, Judy 36  
 Cherchi, Paolo 5-6, 17, 26, 28, 53, 63,  
 69, 82, 85, 87-89, 105, 129, 175, 245,  
 284, 296  
 Chiarini, Giorgio 101, 103-104, 106,  
 304  
 Chickering, Howell 294  
 Chrétien de Troyes 185, 237, 296  
 Christine de Pizan 233  
 Cicerone, Marco Tullio 16, 22, 62, 104,  
 135, 174  
 Cid, Mio 24, 40, 44-46, 48, 295  
 Cipus 207  
 Claggett, Marshall 298  
 Claudiano, Claudio 108  
 Clément, Louis 230  
 Colque, Teresa 260, 273, 294-295, 298  
 Comparetti, Domenico 19  
 Concejo, Pilar 230-231, 296  
 Conde di Benavente (v. Pimentel,  
 Alfonso) 192  
 Conde, Juan Carlos 45, 295  
 Conrad d'Hirsau 137, 293, 296  
 Constans, Léopold-Albert 299  
 Conte, Alberto 305  
 Conte, Gian Biagio 21, 296  
 Contini, Gianfranco 303  
 Corominas, Juan 103-104, 106, 304  
 Coronelli, Vincenzo 290  
 Correas, Gonzalo 104  
 Cortese, Paolo 17  
 Cossío, José María 144, 298  
 Costa, Gustavo 199, 296  
 Craddock, Jerry 52, 296  
 Cresto-Dina, Piero 299  
 Crevatin, Giuliana 302  
 Crinito, Pietro 219  
 Cristo 66, 267  
 Croce, Benedetto 13, 20-21, 23, 89, 144,  
 276, 296  
 Croizy-Naquet, Catherine 84, 296  
 Cruz, Juana Inés de la 259  
 Cuartero Sancho, María Pilar 203  
 Cull, John 179, 298  
 Cupido 95, 146, 150, 157  
 Curtius, Ernst Robert 22, 62-63, 95,  
 171-174, 297, 302  
 D'Ancona, Alessandro 19, 58, 297  
 Dagens, Jean 71, 297  
 Dalí, Salvador 272  
 Daly, Bernardine A. 305  
 Daly, Lloyd W. 305  
 Damiani, Bruno 299  
 Daniel, Arnaut 162-163, 171  
 Dante Alighieri 32, 55, 58, 98, 107, 121,  
 126, 129, 159, 260-263, 271-280, 297  
 Darbord, Bernard 132-133, 297, 300

- Darete Frigio 121  
 Daviono, Giovanni 246  
 De Lage, Guy Raynaud 48  
 De Lubac, Henri, 76, 300  
 De Robertis, Domenico 297  
 Decembrio, Pier Candido 82  
 Del Monte, Alberto 87, 297  
 Della Terza, Dante 63, 297  
 Delle Donne, Fulvio 302  
 Devoto, Daniele 133, 297  
 Di Girolamo, Costanzo 304  
 Di Patre, Patrizia 36  
 Di Stefano, Giuseppe 91, 297  
 Diana (Selene) 145, 155, 186  
 Díaz, Pero 14  
 Didimo Alessandrino 208  
 Díez de Games, Gutierre 85, 297  
 Diodoto 208–209  
 Domenech, Jaume 175  
 Domenichelli, Mario 22, 297  
 Domínguez, César 79–82, 84–86, 88, 90, 297  
 Don Quijote 9, 192, 235, 239–241  
 Du Ménil, Edéstand 69, 297  
 Ducamin, Jean 103  
 Dulcinea 235, 241  
 Durando, Guglielmo (Durant) 100–101  
 Dutton, Brian 66, 179, 294, 298  
  
 Edipo 40  
 Egidio, Aurora 240, 299, 305  
 Einsohn, Amy L. 264, 297  
 Eisenberg, Daniel 84, 297  
 Eliogabalo, imperatore, 264  
 Enea 115  
 Eolo 199  
 Erasmo, Desiderio 17, 212–215  
 Ercole 33, 115, 120–122, 126–128  
 Erode 70, 72  
  
 Esiodo 214  
 Eteocle 40, 43  
 Eugenio IV, papa 143, 160  
 Eusebio di Cesarea 154, 157, 222  
 Eusebio di Vercelli 92  
  
 Faral, Edmond 16, 21, 173, 297  
 Farinelli, Arturo 145, 159–160, 297  
 Faulhaber, Charles 172–173, 295, 302  
 Faulkner, William 23  
 Febo, (Apollo) 184, 187, 238  
 Febrer, Andreu 258  
 Federici Vescovini, Graziella 303  
 Fernández Arenas, José 143–144, 298  
 Fernández de Madrigal, Alfonso (v. Tostado)  
 Ferrando i Frances, Antoni 301  
 Filippo Argenti 277  
 Flutre, Louis- Fernand 84, III, 298, 300  
 Foerster, Thomas 176, 298, 302  
 Fonquerne, Yves-René 299  
 Forcellini, Egidio 52  
 Foucault, Michel 281, 298  
 Fox Morcillo, Sebastián 201  
 Francesca da Rimini 293  
 Frenk Alatorre, Margit 173  
 Fresco, Karen L. 294  
 Frontino, Sesto Giulio 39–40, 46, 49  
 Frugoni, Arsenio 297  
 Fulgenzio, Fabio Planciade 172  
  
 Gaiffiers, Baudouin de 59, 298  
 Galeotto 273  
 García Castañeda, Salvador 11, 36  
 Garibaldi, Giuseppe 261, 263, 272  
 Garzoni, Tomaso 227  
 Gaufredo de Vinsauf 16, 172–175  
 Gaufridus de Eversely 173

- Gavidia, Francisco Antonio 263  
 Gayangos, Juan Pascual de 67, 132, 300  
 Gellio, Aulo 194  
 Genette, Gérard 23, 128  
 Gerolamo, santo 196  
 Gervasio di Tilbury 109  
 Giamboni, Bono 110–111, 298  
 Giambullari, Pier Francesco 199  
 Gicovate, Bernardo 265, 298  
 Gigliucci, Roberto 303  
 Gillespie, Coulstone Charles 200, 298  
 Gilson, Etienne 257  
 Ginevra 237  
 Giobbe 115  
 Giovanni di Salisbury 205, 231, 299, 304  
 Giuda Iscariote 68, 70, 71  
 Giuliano di Vézelay 109  
 Giulietta 239  
 Giulio Celso 83–84  
 Giunone 145  
 Gofredo de Viterbo 52, 53, 67, 69, 71, 73, 75, 76, 87, 175, 176, 298  
 Gombrich, Ernst 95  
 Gómez Moreno, Ángel 295, 304  
 González Rolán, Tomás 306  
 Gordonio, Bernardo 179, 298  
 Graf, Arturo III, 298  
 Graziano 33, 99, 100  
 Greimas, Algirdas Julien 184  
 Gruppe, Otto 144  
 Gualtiero Anglico (Walter Anglicus) 132  
 Guasti, Cesare 305  
 Guevara, Antonio de 15, 175, 204, 207, 230–233, 298  
 Guglielminetti, Marziano 300  
 Guglielmo Britone 138  
 Guicciardini, Ludovico 199  
 Guido da Pisa 9, 88, 113–116, 120–121, 123, 127–128, 294–296, 298  
 Guillaume de Conches 26, 298  
 Gutiérrez, Antonio 274, 294  
 Gybbon-Monypenny, Gerald Burney 96, 98–100, 104, 107, 298  
 Hahn, Thomas 68, 298  
 Hamesse, Jacqueline 294  
 Hauvette, Henri 273  
 Hershberg, David 306  
 Hilka, Alfons 295  
 Hincmar, di Reims 59, 299  
 Hindman, Sandra 233, 299  
 Hobbes, Thomas 13  
 Holmberg, John 298  
 Hook, David 48, 79, 81–83, 89, 299  
 Hugo, Victor 134, 262–263  
 Huygens, Robert B. C. 136, 293  
 Imperial, Francisco 159, 212, 258  
 Ipomedonte 43  
 Isaia 59  
 Jacques de Vitry 80  
 Jaucourt, Louis de 18  
 Jauralde Pou, Pablo 104  
 Jauss, Hans Robert 18, 299  
 Joset, Jacques 96, 104, 106, 304  
 Joyce, James 23  
 Lacarra, María Jesús 132, 134, 299  
 Lamartine, Alphonse de 266  
 Lancillotto 185  
 Langlois, Ernest 172  
 Lapesa, Rafael 173, 175, 293, 300  
 Lattanzio, Firmiano 151, 219, 220, 223, 226  
 Laura 192, 267  
 Le Goff, Jacques III, 299  
 Leclercq, Henri 58, 299

- Lecoy, François 96, 299  
 Lehman, Paul 184, 236, 300  
 Leibnitz, Gottfried Wilhelm 109  
 Lejeune, Rita 59, 300  
 Lemnio, Levino 194, 201  
 Leonicensi, Nicolò 194, 219  
 Leopardi, Giacomo 257, 262  
 Lerner, Isaia 215  
 Leucotea 236  
 Lezama Lima 280  
 Liceti, Fortunio 201  
 Lichostene, Corrado 201  
 Lida de Malkiel, María Rosa 58, 68, 91,  
 95-96, 133, 300, 302  
 Liebeschütz, Hans 231, 300  
 Lindsay, Wallace Martin 299  
 Livio, Tito 176  
 López de Mendoza, Íñigo (v. Santillana)  
 Lope de Vega y Carpio, Feliz 15, 17, 259  
 López de Corella, Alfonso 246  
 López de Villalobos, Francisco 246  
 López Estrada, Francisco 265, 300-301  
 López Grigera, Luisa 172-174, 176, 300  
 Lorenzo Gradín, María Pilar 14  
 Lucano, Marco Anneo 113, 129, 170, 172  
 Lucifero 92  
 Lucrezia 180  
 Lugones, Leopoldo 273, 300
- Machiavelli, Niccolò 26, 214  
 Macrobio, Ambrosio Teodosio 169,  
 173-174, 244  
 Maffei, Raffaele (Volterrano) 17, 196,  
 211,  
 Magneo (v. Lucano) 67, 170, 172, 296,  
 297, 300, 309  
 Magno, Giovanni 198  
 Magno, Olao 9, 33, 191-193, 198-199,  
 201
- Malespini, Celio 192  
 Mancini, Augusto 137, 300  
 Manfredi, Girolamo 246  
 Manilius, Max 83, 300  
 Manuel, Juan 9, 14, 26-27, 67-68, 76,  
 80-82, 85-89, 91-93,  
 175, 300  
 Margherita di Irlanda 195  
 Marineo Sículo 214  
 Marino, Giovan Battista 15, 17, 259, 300  
 Maritano, Giovanna 58, 65, 301  
 Marmo, Vittorio 96, 301  
 Martín de Avila 154  
 Marziale, Marco Valerio 15  
 Materni, Marta 175-176, 301  
 Matfre Ermengau 52, 54, 301  
 Mattalía, Sonia 296  
 Mazzatinti, Giuseppe 128, 301  
 Mazzoni, Francesco 114, 301  
 McGill, Scott 16, 301  
 McKeon, Richard 16, 301  
 McLujan, Jenaro 96, 301  
 Mcpherson, Ian R. 71, 300  
 Meir ibn Sabarra, Yosef ben 95  
 Meleagro 115, 127  
 Melibea 180-183, 187  
 Mely, Fernand de 70, 301  
 Mena, Juan de 154, 258  
 Menéndez Pidal, Ramón 32, 48, 83, 139,  
 295, 301  
 Menéndez y Pelayo, Marcelino 83, 129,  
 132, 301  
 Mexía, Pedro 9, 27, 29, 31-32, 203-  
 204, 206-207, 209-215, 217-225,  
 227, 229-233, 301, 303  
 Michael, Ian 45, 303  
 Michel, Francisque Xavier 19  
 Michele Scoto 246  
 Milà i Fontanals, Manuel 19  
 Milone Crotoniense 209

- Minerva 110, 146–149, 155  
 Minucio, Marco Felice 108, 111  
 Mirabile, Andrea 305  
 Mitre, Bartolomé 263, 272  
 Möller, Reinhold 304  
 Momigliano, Arnaldo 231, 300–301  
 Montaigne, Michel de 198, 200, 301  
 Montaner, Alberto 40, 44–46, 48, 295, 301  
 Montemayor, Jorge de 239, 301  
 Mora-Lebrun, Francine 40, 301  
 Moratín, Leandro Fernando 14  
 Moreno Hernández, Antonio 82, 301  
 Mori, Ascanio 199, 212–213  
 Morreale, Margherita 104–105, 113–114, 116, 120, 126, 128, 306  
 Mosè 72  
 Munno 58  
 Muratori, Antonio Ludovico 69  
 Muzzi, Luigi 115, 298  
  
 N'Aymeric 140  
 Narciso 145–146, 150, 157  
 Nardi, Bruno 52, 302  
 Nepaulsingh, Colbert I. 159, 302  
 Nettuno 145, 157  
 Nicanor 220–221  
 Nicole de Margival 96, 98  
 Nigoi, Lidia 176, 302  
 Northup, Tyler George 132–133, 302  
 Notari, Costantino de 17, 302  
 Núñez- Faraco, Humberto 274, 302  
  
 Ocampo, Victoria 273–274, 302  
 Odo di Cheriton 132–133  
 Oliver Asín, Jaime 39, 302  
 Omero 23, 152, 170, 172  
 Orazio, Quinto Flacco 15, 121, 135, 170  
 Oria 9, 22, 29, 33, 57–58, 60–66,  
 Orosio, Paolo 83  
 Ovidio, Publio Nasone 108, 113, 117, 120–122, 127, 129, 145, 147, 155, 169–170, 178, 184, 196, 207–209, 236  
 Paccagnella, Ivano 304  
 Pacifico, Fra' 60  
 Pacifico, santo 60  
 Padoan, Giorgio 295  
 Panfilo 185–187  
 Paré, Ambrosio 201  
 Paris, Gaston 19  
 Parmenide 275  
 Pasco, Allan 21, 302  
 Pascoli, Giovanni 35  
 Pasquali, Giorgio 21, 302  
 Patch, Howard R. 58, 302  
 Paul, Vicente de, santo 184, 300  
 Peano, Giuseppe 282  
 Peire Guillem 97  
 Perassi, Emilia 36  
 Pérez de Ayala, Ramón 23  
 Pérez Priego, Miguel Ángel 174, 304  
 Perry, Theodor Anthony 58, 66, 302  
 Petrarca, Francesco 17, 83, 113, 169, 178, 260, 266–267, 302  
 Petrocchi, Giorgio 297  
 Petronio, Giuseppe 62, 302  
 Pia dei Tolomei 261  
 Piccolomini, Silvio 238  
 Piccus, Jules 154, 303  
 Pietro d'Abano 92–93, 244, 246, 303  
 Pietro d'Eboli 54, 302  
 Pimentel, Alfonso 192  
 Piramo 184  
 Pirro 214  
 Pistorius, Johann 69  
 Pizan, Christine de 233, 299  
 Platone 126, 255, 284  
 Plauto 214

- Plinio, Quinto Cecilio 192–193, 195–196, 198, 206, 211, 221, 224, 289  
 Plutarco 204, 206–207, 230–231, 244–245  
 Plutone 107, 110  
 Pöggeler, Otto 63, 303  
 Polinice 40  
 Poliziano, Angelo 17, 244, 246, 248, 303  
 Polluce, Giulio 215  
 Pompeo, Gneo 170  
 Prete Gianni 199  
 Properzio, Sesto 179  
 Proserpina 107–108  
 Prudenzio, Aurelio Clemente 53, 58  
 Pucci, Antonio 108, 110  
 Pues, Florent, 230, 303  
 Pui del Puei 140  
 Punzi, Arianna 48, 303
- Quintiliano, Marco Fabio 16, 169–170, 173–174, 205, 217, 230–232  
 Quondam, Amedeo 17, 303
- Rajna, Pio 19  
 Ramos García, José María 305  
 Ramsden, Herbert 46, 303  
 Rand, Edward Kennard 295  
 Randall, Marilyn 18, 303  
 Raquel 44  
 Rat, Maurice 301  
 Ravisius Textor 207, 215, 218, 303  
 Reggio, Giovanni 160, 303  
 Remigio d'Auxerre 137  
 Reuter, Timothy 101  
 Reyes, Alfonso 98  
 Reynouard, François Just Marie 98, 303  
 Ribas, Pedro de 246  
 Ricard, Robert 71, 303
- Riccardo Re Cuor di Leone 85–86  
 Ricceri, Riccardo 279, 303  
 Richalte 9, 79  
 Richardson, Charles 103  
 Rico, Francisco 295  
 Rilke, Rainer Maria 182  
 Riquer, Martín de 184, 238, 303  
 Riquier, Guiraut 183, 237  
 Robinson, Fred Norris 296  
 Rohland de Langbehn, Regula 169, 304  
 Rojas, Fernando 105, 177, 187, 239–240, 303  
 Romano, Ruggero 84–86, 100, 136, 149, 169, 205, 212, 229–230, 232, 298  
 Romano, Vincenzo 149  
 Romera Pintor, Irene 36  
 Romero, Leonardo 299  
 Roques, Mario 185, 237, 296  
 Rosato, Laura 276, 303  
 Roscher, Wilhelm Heinrich 144  
 Rosimunda 214  
 Rossetti, Dante Gabriele 264  
 Rudel, Jaufre 170–171, 174  
 Ruhe, Doris 98, 304  
 Ruiz, Juan 95–97, 99–107, 110–111, 134, 293, 298, 304
- Sallustio, Gaio Crispo 176  
 Salutati, Coluccio 83, 129  
 Salvo García, Irene 175, 176, 304  
 Sánchez Prieto-Borja, Pedro 83, 293  
 Sandoval, Prudencio de, fray 58  
 Sandys, William 70, 304  
 Santillana, Marqués de 9, 26, 36, 139, 154, 159–160, 169–176, 195, 258, 304  
 Saquero Suárez-Somonte, Pilar 306  
 Sarolli, Gian Roberto 48, 304  
 Sasso Grammatico 198  
 Satana 108

- Scaligero, Giuseppe Giusto 83  
 Schiff, Mario 154, 172, 305  
 Schrötter, Willbald 140  
 Schumann, Otto 295  
 Sebond, Raimondo di 198  
 Sedulio, Celio Scoto 53, 304  
 Segre, Cesare 24, 28, 87, 298, 304-305  
 Seiler, Thomas H. 294  
 Seneca, Lucio Anneo 31, 127, 171-172, 205, 231, 244  
 Serés, Guillermo 82, 170, 300, 305  
 Servio 122, 151, 219, 224-225  
 Severo, Sulpicio 87, 297  
 Sez nec, Jean 144  
 Shakespeare, William 239, 305  
 Sharman, Ruth Verity 140  
 Sieber, Harry 79  
 Silagi, Gabriel 101  
 Silverstein, Theodore 58, 305-306  
 Simmaco, Quinto Aurelio 92  
 Singleton, Charles 257  
 Sisto da Siena 227  
 Škrinjar, Albin 51  
 Smith, Colin 39-40, 48, 79, 305  
 Sneyders de Vogel, Kornelius 300  
 Solalinde, Antonio 293  
 Solino, Gaio Giulio 161, 192, 198, 224  
 Sordello da Goito 277  
 Soto de Rojas, Pedro 240, 305  
 Spitzer, Leo 34, 87, 207, 305  
 Stazio, Lucio Papinio 36, 40, 170, 176  
 Steuco, Agostino 197  
 Stewart, Hugh Fraser 295  
 Strange, Joseph 239, 287, 295  
 Stroppa, Sabrina 302  
 Struve Burkhard, Gotthelf 69  
 Suida 219, 220, 224, 225  
 Tafur, Pero III, 305  
 Tasso, Torquato 17, 199-200, 260, 305  
 Tate, Robert Brian 67-68, 71, 300  
 Taylor, Barry 98, 133, 305  
 Taylor, Robert 98, 133, 305  
 Teodoro Gaza 244, 246, 248  
 Terenzio, Publio Afro 170  
 Thiem, John 274, 305  
 Thomasius, Jacques 18  
 Thomson, Henry John 53  
 Tiberio, imperatore 211-213  
 Tisbe 184, 236-238  
 Tisserand, Eugène 299  
 Tommaso, santo 178, 183  
 Torquemada, Antonio de 9, 33, 191-195, 197-201, 305  
 Torres-Alcalà, Antonio 129, 305  
 Tostado, (Fernández de Madrigal, Alfonso) 9, 24, 29, 33, 143-145, 148, 150-152, 154-157, 159-161, 166-168, 298, 305-306  
 Traiano, imperatore 205, 231  
 Tundalo 60  
 Ugolino della Gherardesca 278, 279  
 Ugucione da Pisa 138, 306  
 Unamuno, Miguel de 257, 259  
 Upton, Perry E. 243, 306  
 Valdivielso, Jorge H. 295  
 Valdivielso, L. Teresa 295  
 Valerio Massimo 176  
 Valla, Lorenzo 17  
 Valli, Luigi 273  
 Vanderford, Kenneth H. 293  
 Varchi, Benedetto 201  
 Varvaro, Alberto 62, 108, 306  
 Veit, Walter 63, 306  
 Venere 96, 157, 240  
 Verlaine, Paul 265

- Victorinus, Marius 52
- Vida 44
- Vidal, Peire III, 173, 302
- Villarubia, Marisol 274, 306
- Villena, Enrique de 9, 24, 31, 33, 88, 113, 115-123, 125-129, 154, 169-170, 172-174, 258, 296, 304, 306
- Vindice Cesellio 214
- Virgilio, Publio Marone 16-17, 19, 26, 83-84, 113, 129, 152, 161-162, 167, 172, 174, 214, 225, 267, 271, 277, 296
- Virgilio, Polidoro 17, 214
- Vivanti, Annie 89
- Vives, Juan Luis 9, 29, 193, 206-207, 217-223, 225-227
- Volpi, Giorgio 192, 306
- Volterrano (v. Maffei)
- Vorreux, Damien 109
- Vos, Dionigi (Vossius) 83
- Vuyksteke, Matt 98, 306
- Wagner, Albrecht 306
- Walsh, Patrick Gerard 293
- Webb, Clement Charles Julian 206, 231, 299
- Werner, Ernst 243, 306
- Whinnom, Keith 172-173
- Wilkins, John 282-286, 288, 290, 295, 306
- Wright, Charles D. 294
- Zabaleta, Juan de 9, 31, 34, 243-244, 246-247, 254-256, 306
- Zaccaria, Vittorio 143, 295
- Zambrano, María 257, 259
- Zelson, Louis G. 133, 306







## TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim  
*Vieillir selon Flaubert*

| 2 |

Simone Cattaneo  
*La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.*  
*Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*

| 3 |

Oleg Rumyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)  
*The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History*

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)  
*Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent,  
Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)  
*Provence and the British Imagination*

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)  
*Tabucchi o Del Novecento*

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)  
*Il fascino inquieto dell'utopia.*  
*Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami*

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)  
*Formula e metafora.*  
*Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee*

| 9 |

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)  
*Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930*

| 10 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,  
Francesca Paraboschi (a cura di)  
*La grâce de montrer son âme dans le vêtement.*  
*Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I)*

| 11 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,  
Francesca Paraboschi (a cura di)  
*La grâce de montrer son âme dans le vêtement.*  
*Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo II)*

| 12 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,  
Francesca Paraboschi (a cura di)  
*La grâce de montrer son âme dans le vêtement.*  
*Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo III)*

| 13 |

Nicoletta Brazzelli  
*L'Antartide nell'immaginario inglese.*  
*Spazio geografico e rappresentazione letteraria*

| 14 |

Valerio Bini, Marina Vitale Ney (eds.)  
*Alimentazione, cultura e società in Africa. Crisi globali, risorse locali*

| 15 |

Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds.)  
*Bridges to Scandinavia*

| 16 |

Paolo Caponi, Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose (eds.)  
*ExpoShakespeare.*  
*Il Sommo gourmet, il cibo e i cannibali*

| 17 |

Giuliana Calabrese  
*La conseguenza di una metamorfosi*  
*Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero*

| 18 |

Anna Pasolini  
*Bodies That Bleed*  
*Metamorphosis in Angela Carter's Fairy Tales*

| 19 |

Fabio Rodríguez Amaya (ed.)  
*La Política de la mirada.*  
*Felisberto Hernández hoy*

| 20 |

Elisabetta Lonati  
*Communicating Medicine.*  
*British Medical Discourse in Eighteenth-Century Reference Works*

| 21 |

Marzia Rosti y Valentina Paleari (eds.)  
*Donde no habite el olvido.*  
*Herencia y transmisión del testimonio. Perspectivas socio-jurídicas*

| 22 |

A.M. González Luna y A. Sagi-Vela (eds.)  
*Donde no habite el olvido.*  
*Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica*

| 23 |

Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.)  
*Donde no habite el olvido.*  
*Herencia y transmisión del testimonio en Chile*

| 24 |

Emilia Perassi y Giuliana Calabrese (eds.)  
*Donde no habite el Olvido.*  
*Herencia y transmisión del testimonio en Argentina*

| 25 |

Camilla Storskog  
*Literary Impressionisms.*  
*Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900*

| 26 |

Maurizio Pirro (a cura di)  
*La densità meravigliosa del sapere.*  
*Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento*

| 27 |

Marina Cometta, Elena Di Venosa,  
Andrea Meregalli, Paola Spazzali (a cura di)  
*La tradizione gnomica nelle letterature germaniche medievali*

| 28 |

Alicia Kozameh  
*Antología personal*

| 29 |

Monica Barsi e Laura Pinnavaia (a cura di)  
*Esempi di seconda mano.*  
*Studi sulla citazione in contesti europeo ed extraeuropeo*

| 30 |

Marcella Uberti-Bona  
*Geografías del diálogo.*  
*La traducción en la obra de Carmen Martín Gaité*

| 31 |

Sara Sullam (a cura di)  
*Filigrane*

| 32 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)  
*Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 1)*

| 33 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)  
*Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 2)*

| 34 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)  
*Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 3)*

| 35 |

Nicoletta Brazzelli (a cura di)  
*Estremi confini. Spazi e narrazioni nella letteratura in lingua inglese*

| 36 |

Camilla Binasco  
*Un tacito conversare. Natura, etica e poesia in Mary Oliver,  
Denise Levertov e Louise Glück*

| 37 |

Gabriele Bizzarri  
*'Performar' Latinoamérica. Estrategias queer de representación y agenciamiento  
del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporánea*



| 38 |

Emilia Perassi (a cura di)  
in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini  
*Dante nelle letterature straniere. Dialoghi e percorsi*

| 39 |

Alessandra Preda e Eleonora Sparvoli (a cura di)  
*Il lettore per amico:  
strategie di complicità nella scrittura di finzione*

| 40 |

Moira Paleari (a cura di)  
*Gelebte Intermedialität: Doppelbegabung(en) in den Künsten*

| 41 |

Elisa Alberani, Angela Andreani, Cristina Dozio, Laila Paracchini (a cura di)  
*Sui sentieri delle lingue. Sistemi linguistici tra movimento e complessità*

| 42 |

Sandra Lorenzano  
*Antígonas de América Latina: po/éticas y políticas en diálogo*

| 43 |

Paolo Cherchi  
*Studi ispanici. Fonti, topoi, intertesti*

Il libro, annunciato come una raccolta di saggi, ha un principio unificatore che tali opere di solito non hanno. La sua organicità è data dall'attenzione alle fonti, ai *topoi*, agli intertesti. Le fonti sono un tema/problema che ha una presenza forte e discussa nella critica letteraria: in certe epoche sono state ritenute un valido strumento interpretativo, e in altre sono state svilite, considerate materia di erudizione e non di interpretazione. Sono sempre rimaste in vita nelle ricerche filologiche e hanno trovato nuova attualità nella teoria dei *topoi* e dell'intertestualità. L'introduzione ricostruisce questa storia che poi la raccolta illustra con sondaggi vari e diversificati sia in senso teorico che in senso diacronico. I saggi vertono tutti su argomenti di letteratura spagnola e ispanoamericana, scandagliati nei secoli dalle origini al Novecento.

**Paolo Cherchi**, laureato in lettere (Cagliari, 1962 e Berkeley 1965), ha insegnato italiano e filologia romanza alla University of Chicago (1965-2003), di cui è professore emerito, quindi all'Università di Ferrara (2003-2009). Ha pubblicato numerosi libri e saggi sulle letterature romanze. Fra i suoi lavori recenti ricordiamo *Il tramonto dell'onestade* (Roma, 2016) e *Ignoranza ed erudizione. L'Italia dei dogmi di fronte all'Europa scettica e critica (1500-1750)* (Padova, 2020). È socio straniero dell'Accademia dei Lincei.



di/segni

Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni  
Università degli Studi di Milano

Ledizioni 



9 788855 266369