

UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Dipartimento di ROMANISTICA

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA  
IN SCIENZE LINGUISTICHE, FILOLOGICHE E LETTERARIE.  
INDIRIZZO IN ROMANISTICA  
XXI CICLO

**INIZI E SVILUPPI DELLA FILOLOGIA ISPANICA  
E DEGLI STUDI ROMANZI IN SPAGNA**

Direttore della Scuola: Ch.ma Prof. ssa Paola Benincà

Supervisore: Ch.mo Prof. José Luis Rivarola

Dottoranda: Dott.ssa Silvia Peron



<b>INTRODUZIONE.....</b>	<b>3</b>
--------------------------	----------

## **CAPITOLO I**

### **GLI INIZI DELLA FILOLOGIA ISPANICA IN SPAGNA:**

<b>IL PERIODO “PRE-SCIENTIFICO” .....</b>	<b>6</b>
-------------------------------------------	----------

1. LETTERATURA E CULTURA IN SPAGNA TRA XV E XVI SECOLO..... 6
2. NASCITA E SVILUPPO DEI PRIMI INTERESSI “FILOLOGICI”: GRAMMATICHE E DIZIONARI..... 9

## **CAPITOLO II**

<b>GONZALO ARGOTE DE MOLINA .....</b>	<b>13</b>
---------------------------------------	-----------

1. BIOGRAFIA E POLIGRAFIA DI GONZALO ARGOTE DE MOLINA.....13
2. IL *CONDE LUCANOR* NELL'EDIZIONE DI ARGOTE DE MOLINA.....16
3. IL *DISCURSO SOBRE LA POESÍA CASTELLANA*.....18
4. I MANOSCRITTI E L'EDIZIONE A STAMPA DI ARGOTE DE MOLINA. ....26
5. ALTRE EDIZIONI DEL *CONDE LUCANOR*.....28
6. L'EDIZIONE DI ARGOTE DE MOLINA E LA SUA IMPORTANZA DAL PUNTO DI VISTA LETTERARIO E LINGUISTICO.....31

## **CAPITOLO III**

### **CARATTERISTICHE DELL'EDIZIONE ARGOTINA**

<b>DEL <i>CONDE LUCANOR</i>.....</b>	<b>35</b>
--------------------------------------	-----------

1. CARATTERISTICHE DEL *LUCANOR* PUBBLICATO DA ARGOTE DE MOLINA.....35
2. NUOVA DISPOSIZIONE FORMALE DEI RACCONTI.....45
3. VERSIFICAZIONE.....50
3. INIZIO DEI RACCONTI.....58
4. AGGIUNTE, SOPPRESSIONI E CAMBI.....61
5. CONCLUSIONE.....68

## **CAPITOLO IV**

### **GLI SVILUPPI DELLA CRITICA TESTUALE NEL XVI SECOLO:**

#### **FRANCISCO SÁNCHEZ DE LAS BROZAS E**

<b>FERNANDO DE HERRERA .....</b>	<b>70</b>
----------------------------------	-----------

1. LA TRADIZIONE TESTUALE DELLA POESIA DI GARCILASO.....70
2. LE *ANOTACIONES* DI FRANCISCO SÁNCHEZ DE LAS BROZAS.....71
3. LE *ANOTACIONES* DI FERNANDO DE HERRERA.....75

## **CAPITOLO V**

<b>FRANCISCO SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, EL BROCENSE .....</b>	<b>80</b>
-----------------------------------------------------------	-----------

1. IMPORTANZA DELL'EDIZIONE DEL BROCENSE.....80
2. IL BROCENSE E LA RETORICA COME PUNTO DI PARTENZA PER L'ANALISI TESTUALE.....86
3. CARATTERISTICHE DELLE *ANOTACIONES*.....98

## CAPITOLO VI

### ANALISI DELLE ANOTACIONES DEL BROCENSE.....102

1. NATURA E TIPOLOGIA DELLE ANOTACIONES .....	102
2. OBRAS AÑADIDAS .....	106
3. CORREZIONI GIUSTIFICATE DAL BROCENSE E NOTE ESPLICATIVE .....	107
4. CORREZIONI E VARIANTI NON GIUSTIFICATE .....	130
5. RIFERIMENTI DOTTI.....	177

## CAPITOLO VII

### FERNANDO DE HERRERA

### E LE ANOTACIONES A LA POESÍA DE GARCILASO .....204

1. LE ANOTACIONES DI HERRERA E LA LORO IMPORTANZA.....	204
2. STRUTTURA DELLE ANOTACIONES A LA POESÍA DE GARCILASO DI HERRERA.....	206
3. CARATTERISTICHE DELLE ANOTACIONES.....	215
4. LA “TEORIA LETTERARIA” DI HERRERA .....	221
5. CRITICA ALLE ANOTACIONES: LE OBSERVACIONES DEL PRETE JACOPÍN.....	237
6. ANALISI DELLE ANOTACIONES .....	240

## CAPITOLO VIII

### IL PROLOGO ALLE ANOTACIONES HERRERIANE DI FRANCISCO DE MEDINA E IL DISCURSO SOBRE LA LENGUA CASTELLANA DI AMBROSIO DE MORALES.....284

1. AMBROSIO DE MORALES E IL DISCURSO SOBRE LA LENGUA CASTELLANA .....	284
2. MEDINA E MORALES A CONFRONTO .....	294
3. LA TEORIA LETTERARIA DI HERRERA E IL DISCURSO DI MORALES .....	299

## CAPITOLO IX

### IL SEICENTO E IL SETTECENTO.....300

1. IL SEICENTO.....	300
1.a Bernardo de Aldrete: il <i>De origen y principio de la lengua castellana o romance</i> .....	307
2. IL SETTECENTO.....	316
2.a Il preromanticismo di José Nicolás de Azara e della sua edizione della poesia di Garcilaso.....	320
2.b Tomás Antonio Sánchez e la <i>Colección de Poesías Castellanas anteriores al siglo XV</i> .....	366

### CONCLUSIONE.....388

### BIBLIOGRAFIA.....391

## INTRODUZIONE

Numerosi e anche qualificati sono gli interventi critici parziali dedicati all'opera di quegli scrittori ed eruditi che, a partire dal XVI secolo, seguendo ciascuno criteri personali ed empirici, si sono applicati con intelligenza e passione nel compito meritorio di salvare dal *tiempo* e dalla *polilla*, per usare due termini di Tomás Antonio Sánchez, primo editore del *Cantar de Mio Cid*, i testi spagnoli, soprattutto medievali, tuttavia manca ancora uno studio complessivo che tracci programmaticamente un panorama d'insieme e faccia il punto sui problemi e gli aspetti connessi con la formazione e il consolidamento di un approccio di carattere filologico nell'analisi e nell'edizione delle opere letterarie in terra di Spagna.

Finalità principale della presente ricerca è, quindi, quella di delineare un abbozzo ragionato dell'emergere dei primi interessi critici per i testi più antichi della letteratura spagnola e la ricostruzione di un quadro dell'origine e dello sviluppo degli studi di quei testi, a cominciare dalla prima edizione a stampa del *Conde Lucanor* di Don Juan Manuel. Ne consegue un esame approfondito dei criteri, che sono stati formulati e praticati da vari eruditi spagnoli dal Cinquecento al Settecento, relativamente alla stampa e all'edizione dei testi, alla critica testuale e all'eccdotica. È in questi secoli, infatti, che si sono avviate ed elaborate le proposte di interpretazione critica dei testi, che matureranno e confluiranno in un metodo più omogeneo solo nel corso dell'Otto e del Novecento.

La ricerca si è concentrata, in particolare, sull'esame del contesto storico-culturale del XVI secolo. Si tratta del periodo delle "origini" della filologia ispanica, quando in Spagna comincia a formarsi una coscienza critica e filologica, grazie all'influenza dell'umanesimo europeo e alla diffusione della stampa. Dopo una sezione che comprende un esame dello stato della letteratura e della cultura in Spagna tra XV e XVI secolo, con particolare attenzione all'apparire e al consolidarsi dei primi interessi "filologici" che si manifesta nella produzione di grammatiche e dizionari, una parte consistente del presente lavoro si è focalizzata soprattutto sull'edizione del *Conde Lucanor* curata da Argote de Molina, una delle poche opere medievali pubblicate nel *Siglo de Oro*, e sull'analisi di un importante testo che l'editore inserisce nella sua edizione, che si occupa di storia letteraria, il *Discurso sobre la poesía castellana*. L'edizione di Argote de Molina e la sua rilevanza dal punto di vista culturale, oltre che strettamente filologico, vengono presentate attraverso l'analisi di

alcuni aspetti formali fondamentali, come la disposizione degli *exempla*, la versificazione, l'*incipit* dei racconti, le aggiunte, le soppressioni e i cambiamenti rispetto all'originale. Sono presi in esame anche l'importanza del *Discurso sobre la poesía castellana* in quanto primo trattato di poesia spagnola e il suo valore innovativo, oltre a quello scientifico e filologico. Lo studio è poi completato con l'esame degli aspetti formali del testo, dello stile e della grafia, nonché del metodo di lavoro dell'erudito spagnolo.

Dopo un articolato approccio alla figura di Argote de Molina, la ricerca si estende all'opera dei primi due veri studiosi spagnoli che alla fine del XVI secolo operano con un metodo definibile più propriamente filologico nelle loro edizioni delle poesie di Garcilaso de la Vega: le *Anotaciones* di Francisco Sánchez de las Brozas detto il Brocense (1574 e 1577) e quella di Fernando de Herrera (1580).

Delle due edizioni del Brocense sono messi in evidenza, anzitutto, l'importanza filologica, in quanto esse rappresentano il primo tentativo di riordinare la tradizione scritta di Garcilaso, in un'epoca in cui la pratica letteraria era vista come un esercizio secondario e solo poche e sporadiche composizioni venivano alla luce durante la vita degli autori, generalmente pubblicate nelle prime pagine delle opere di qualche amico. Successivamente, si segnala il significativo rilievo che viene dato alla figura del poeta toledano, considerato come un esempio di perfezione poetica e modello da imitare.

Il lavoro di ricerca include anche l'imprescindibile studio delle *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* di Herrera. Sono valutati via via il rigore filologico e i principi di critica testuale seguiti dall'editore, nonché l'ampia prospettiva di teoria letteraria, che trapela dall'enorme erudizione riversata nelle sue note. Quindi, sono vagliate le due caratteristiche principali del lavoro di Herrera: il suo essere commentatore, ma anche critico nei confronti del testo edito, che nelle sue mani non è solo il fine, ma diventa soprattutto il punto di partenza per la sua poetica. Ultimata l'analisi dell'edizione herreriana, si sottolineano anche le reazioni dei contemporanei al suo lavoro, culminanti nelle celebri *Observaciones del Prete Jacopín*, delle quali si analizzano i punti principali per capire le motivazioni della polemica.

Il metodo, il risultato e le differenze tra le edizioni del Brocense e di Herrera sono individuati attraverso l'analisi a campione dei versi di Garcilaso pubblicati dall'uno o dall'altro erudito e attraverso l'esame integrale delle *Anotaciones* del Brocense e quello, effettuato a campione, delle note di Herrera, in modo da mettere in evidenza sia le differenze formali sia quelle di contenuto tra le due opere. Inoltre, si elencano e si mettono

a confronto i principi che muovono l'attività dei due letterati, nonché la loro concezione di edizione dei testi, di filologia e di teoria letteraria.

Successivamente, il lavoro si rivolge all'analisi del *Discurso sobre la lengua castellana* di Ambrosio de Morales, un trattato che può essere considerato come uno dei più importanti testi teorici sulla valutazione della lingua letteraria castigliana del Cinquecento, e del prologo alle *Anotaciones* di Herrera realizzato da Francisco de Medina, entrambi letti, esaminati e messi a confronto tra loro in funzione di un paragone con la teoria letteraria herreriana.

La ricerca si focalizza, infine, su alcune opere chiave fondamentali nell'affermarsi della filologia ispanica, come il *De origen y principio de la lengua castellana o romance* di Bernardo de Aldrete, l'edizione della poesia di Garcilaso del preromantico José Nicolás de Azara e la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* di Tomás Antonio Sánchez, con particolare attenzione al *Cantar de Mio Cid*.

Si configura, così, un quadro ricco e problematico dell'emergere e della diffusione dei primi interessi di filologia e di studi romanzi in Spagna, con specifico riguardo al XVI secolo, periodo aureo della letteratura spagnola e determinante per la riscoperta e l'edizione dei testi medievali, che costituiscono anche un terreno e indicano una prospettiva di ricerca per gli studi scientificamente più solidi dei filologi spagnoli ottocenteschi. Solo nel XIX secolo, infatti, si arriverà a un progresso decisivo nello studio delle lingue e della letteratura spagnola, sulla scia delle prospettive più scientifiche aperte dal metodo storico-comparativo e in particolare dalla sua applicazione alle lingue romanze effettuata da Friedrich Diez<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> G. Rohlfs, *Manual de filología hispánica*, Bogotá, 1957, p. 59.

**CAPITOLO I**  
**GLI INIZI DELLA FILOLOGIA ISPANICA**  
**IN SPAGNA:**  
**IL PERIODO “PRE-SCIENTIFICO”**

**1. Letteratura e cultura in Spagna tra XV e XVI secolo.**

Il 1479 fu un anno importante per la storia moderna della penisola iberica, in quanto sancisce simbolicamente l'inizio dell'umanesimo in Spagna. La regina Isabella I di Castiglia e il re Ferdinando II d'Aragona si sposarono; passati alla storia come i Re Cattolici, anche se non fusero i loro regni, spianarono la strada per la riunificazione politica della Spagna, che sarebbe avvenuta dopo la loro morte<sup>2</sup>.

Elevata dai re Cattolici a grande potenza, la Spagna si sarebbe lanciata, con Carlo V, a trasformarsi in una potenza politica ed economica<sup>3</sup>, grazie alle ricchezze provenienti dall'America centrale e meridionale, ma una potenza che non contribuì alla formazione di classi borghesi né di strutture produttive capaci di innovazione, fatto che avrebbe portato alla decomposizione dell'impero. Carlo V si trovò a governare un impero «sul quale non tramonta mai il sole», come amava definirlo, che comprendeva il Sacro Romano Impero, i Paesi Bassi, il Regno di Napoli, la Spagna e le colonie americane. Di fatto, il primo re ad occuparsi completamente della Spagna e delle sue colonie fu il figlio di Carlo V, Filippo II, col quale, però, ebbe inizio una parabola di decadenza economica e politica.

L'espansione imperiale coincise con l'inizio dell'umanesimo in Spagna. Antonio de Nebrija fu autore della *Gramática de la lengua castellana* (1492), prima grammatica castigliana con cui questa lingua veniva equiparata alle lingue classiche e si affermava come lingua nazionale. Gli umanisti procedettero anche alla raccolta della poesia popolare orale dei *romances* (i frammenti delle canzoni di gesta isolati dal resto della narrazione), e di alcuni *romances junglarescos* (più brevi di quelli tradizionali e dunque conservati per

---

<sup>2</sup> G. Vitolo, *Medioevo: i caratteri originali di un'età di transizione*, Milano, Sansoni, 2000, pp. 405-406.

<sup>3</sup> R. Lapesa, *Historia de la Lengua Española*, Madrid, Gredos, 1988, p. 291.



intero dalla tradizione orale): alla metà del XVI secolo fu pubblicata la prima raccolta, il *Cancionero de romances d'Anvers*.

In campo letterario, la Spagna conobbe una grande fioritura, soprattutto tra XVI e XVII secolo.

Influenza italiana ebbe Juan Almagáver Boscán, che, su consiglio dell'ambasciatore veneziano a Granada, Andrea Navagero, introdusse il sonetto e altre forme poetiche italiane; produsse anche una traduzione esemplare de *Il Cortegiano* (1543) di Baldassar Castiglione. Le sue liriche petrarcheggianti furono pubblicate postume nel 1543, insieme ad alcune opere dell'amico Garcilaso de la Vega.

Proprio Garcilaso de la Vega fu il maggior rappresentante del gusto italico, a lungo modello per i lirici spagnoli e le cui poesie vennero analizzate con cura da umanisti ed eruditi come il Brocense o Fernando de Herrera. D'altro canto, la reazione conservatrice ebbe come maggior rappresentante Cristóbal de Castillejo, che visse per diversi anni in Italia al seguito dell'ambasciatore Mendoza e che ebbe la possibilità di incontrare Pietro Aretino e altri intellettuali italiani. Buon latinista, tradusse Ovidio e Catullo. È rimasto celebre il suo pamphlet *Contra los que dejan los metros castellanos y siguen los italianos*, in cui si oppose alla "italianizzazione" della poesia castigliana, anche se le sue poesie d'amore e i suoi dialoghi filosofici mostrassero un chiaro influsso italiano.

Influenze italiane, ma filtrate attraverso una solida ispirazione personale, furono presenti in Fernando de Herrera, Luis de León, e Juan de la Cruz, il maggiore dei mistici spagnoli. Esponente del misticismo spagnolo del tempo fu anche Teresa d'Avila. Tra i predicatori esemplare fu la figura di un Luis de Granada.

La produzione mistica spagnola, che si sviluppò nella seconda metà del XVI secolo, all'epoca di Filippo II, ci porta nell'ambito della cultura ecclesiastica, in cui la Spagna risultò tra le nazioni più prolifiche e attive. A questa cultura, che faceva leva su una concezione guerresca della religiosità, fecero riferimento alcune iniziative culturali di grande prestigio, tra le quali la compilazione della *Biblia Polígloa Complutense* sotto la direzione di Diego López de Zúñiga. L'opera si deve alla forte volontà del cardinale Francisco Jiménez de Cisneros, che tra l'altro fondò nel 1498 l'università di Alcalá de Henares (il cui nome latino era *Complutum*, da cui il nome di Complutense). Nel 1502 il cardinal de Cisneros concepì e finanziò la *Biblia Polígloa*, un'opera colossale, affidata a un gruppo di studiosi complutensi e salmanticensi di ebraico, greco, latino, filosofia, teologia ed esegesi biblica, che furono invitati a raccogliere tutta la tradizione filologica

che si era, per secoli, dedicata con passione a studiare il testo biblico. Le prime copie dei 6 volumi furono date alle stampe tra il 1514 e il 1517, per i tipi di Arnaldo Guillermo de Brocardo: si iniziò con il Nuovo Testamento, il 10 gennaio 1514 e l'edizione fu completata nel 1521. L'opera è una testimonianza di grande rilievo dal punto di vista storico e filologico: il primo volume raccoglie il Pentateuco nel testo ebraico, latino e greco. In calce si offre l'antica versione, in gran parte interpretativa, in aramaico. A fianco del *Targum*, l'antica versione, vi è quella latina; il II, III e IV volume contengono il rimanente Antico Testamento, solo in ebraico, greco e latino, il V volume è dedicato al Nuovo Testamento e il VI è dedicato ai sussidi filologici: un dizionario ebraico e aramaico, interpretazioni dei nomi ebrei, aramaici e greci, una grammatica ebraica e un indice latino. Il testo ebraico presentato dalla *Políglota* riflette un'eccellente tradizione testuale desunta dai manoscritti biblici spagnoli. Vennero stampati 600 esemplari di questa Bibbia, ma alla fine del XX secolo ne erano sopravvissuti solo un centinaio sparsi per il pianeta. Una lettera del re Filippo II (il figlio di Carlo V) informa che molte copie andarono distrutte durante un naufragio, per cui Filippo II incaricò Benito Arias Montano di approntare una nuova edizione rivista e ampliata: nacque così la *Políglota de Anversa*.

Nel XVI secolo l'attività teatrale fu molto intensa, anche se sono pochi i testi più antichi rimasti. Primo autore del teatro moderno spagnolo fu Juan del Encina, i cui brevi drammi in versi furono ripresi per tutto il XVI secolo. Tra i suoi successori, vi furono Bartolomé de Torres Naharro, e Juan de la Cueva.

La produzione narrativa si espresse in diversi filoni romanzeschi. Tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo si pubblicarono due opere in prosa molto interessanti: *La Celestina* (1499) attribuita a Fernando de Rojas; e *l'Amadís de Gaula* (1508) che fu modello per un numero enorme di romanzi cavallereschi. Durante il regno di Carlo V famoso fu il frate Antonio de Guevara, autore di un romanzo e saggio storico, il *Libro Aureo de Marco Aurelio*.

Al poema epico in versi appartiene *La Araucana* di Alonso de Ercilla, in cui si narra la lotta dei primi abitanti del Cile contro i conquistatori spagnoli. Ercilla, madrileni, partecipò alla conquista del Cile. Il suo poema fu pubblicato per intero, dopo edizioni parziali, nel 1590. Egli esprime ammirazione per lo sventurato popolo araucano travolto dagli spagnoli, con intensità e eleganza, descrive le meraviglie del paesaggio americano.

Il romanzo picaresco nacque con *La vita di Lazarillo de Tormes* (1554), con la sua impronta realistica ed emblematica, seguito da un gran numero di altri testi, tra cui, alla

fine del secolo, la *Vita del picaro Guzmán de Alfarache* (1599) di Mateo Alemán, e *La vita dello scudiero Marcos di Obregón* (pubblicato nel 1618) di Vicente Espinel.

Durante los *Siglos de Oro* nacquero, oltre alla critica di opere contemporanee, una certa coscienza storiografica e un intento alla creazione della storia della produzione letteraria nazionale. I trattati si riempirono di visioni retrospettive e riflessioni letterarie e storia della letteratura furono strettamente connesse in questo periodo.

## **2. Nascita e sviluppo dei primi interessi “filologici”: grammatiche e dizionari**

In seguito alla riscoperta della cultura classica nel XV secolo, in Italia, Francia, Spagna e Portogallo inizia a diffondersi un grande interesse per la filologia come mezzo per comprendere l'esatto significato di un testo attraverso la conoscenza della lingua, dello stile e della cultura di un autore, con un allontanamento definitivo dalle interpretazioni medievali dei testi basate sull'allegoria e sulla morale.

In Spagna, per quanto riguarda l'interesse “filologico”, fu a partire proprio dal XV secolo che iniziarono a svilupparsi i lavori dei primi grammatici<sup>4</sup>. Anche se le vicissitudini del castigliano non diedero luogo a una vera e propria “questione della lingua” alla maniera italiana, questo periodo conobbe molte discussioni su problemi, usi e modelli linguistici.<sup>5</sup>

La prima e più importante opera fu quella di Antonio de Nebrija del 1492<sup>6</sup>. Di origini umili, Nebrija aveva studiato in Italia, all'università di Bologna; qui aveva appreso nozioni di filologia e nuove tecniche di insegnamento che aveva trapiantato in Spagna, dichiarando guerra ai metodi antiquati che lì ancora sussistevano. Appassionato di studi classici, ebbe anche il merito di diffonderli nel suo paese. Insegnò nelle università di Salamanca e di Alcalà. La *Gramática de la lengua castellana* è un'opera significativa non solo in ambito ispanico, ma anche europeo. Se, infatti, la prima grammatica dedicata ad una lingua romanza è quella italiana di Leon Battista Alberti, composta tra il 1435 e il 1441, ma costituita da poche pagine e rimasta inedita, quella di Nebrija è da considerarsi come la prima grande e completa grammatica di una lingua romanza, nella quale celebra l'idea rinascimentale dell'eccellenza della lingua spagnola, considerata al pari livello del latino. L'importanza di Nebrija non è solo quella di grammatico, infatti egli fu la figura più completa di umanista dotto nella Spagna del XV-XVI secolo; ma, a mano a mano che

<sup>4</sup> R. Cano Aguilar, *Introducción al análisis filológico*, Madrid, Castalia, 2000, pp.189-191.

<sup>5</sup> A. D'Agostino, *Storia della lingua spagnola*, Milano, Led, 2001, p. 56.

<sup>6</sup> L. Renzi e A. Andreose, *Manuale di linguistica a filologia romanza*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 81 e sgg.

questi cercava di diffondere l'insegnamento del latino (considerato il nucleo degli *studia humanitatis*) secondo i nuovi principi che vigevano in Italia, in Spagna cominciò a diffondersi la corrente dell' "umanesimo volgare", anche questa nata in Italia, che considerava le lingue "volgari" allo stesso livello del latino. Insieme ad altri eruditi italiani che risiedevano in Spagna e in Portogallo, egli pose nel mondo ispanico le basi dell'Umanesimo. Alla *Gramática de la lengua castellana* di Nebrija fece seguito l'importante *Minerva* di Francisco Sánchez de las Brozas detto il Brocense, del 1587 (la seconda edizione, quella più completa e definitiva, che seguiva la prima più piccola del 1562), una delle riflessioni più coerenti del razionalismo linguistico dell'epoca. La grammatica del Brocense è un'opera importantissima, che lo rende si può dire il padre della grammatica generale e teorica, nella quale vengono analizzati sia il livello teorico e grammaticale della lingua, sia quello di uso. Nell'arco di due secoli fu l'opera grammaticale più diffusa in Europa, senza incontrare rivali, soprattutto in molte nazioni europee, dato che in Spagna dominava invece l'*Arte* di Nebrija.

Nel XVI secolo si completò l'unificazione della lingua letteraria<sup>7</sup>. La maggior parte delle opere tecniche si continuavano a scrivere in latino (come, ad esempio, i commenti biblici e i trattati teologici di Fray Luis de León), ma umanisti come il Brocense o Pedro Simón de Abril iniziarono a chiedere, tra i primi in Europa, che l'insegnamento della filosofia, della medicina, del diritto fossero impartiti in volgare e non in latino. La comunità ispanica possedeva la sua lingua e Juan de Valdés, autore del celebre *Diálogo de la lengua*, composto tra le Prose della volgar lingua di Pietro Bembo (1525) e la *Déffense et illustration de la langue françoise* di Joachim du Bellay (1549), sosteneva che la lingua spagnola si parlasse non solo in Castiglia, ma anche in Aragona, Mursia, Andalusia e Galizia, nonché Asturie e Navarra. Iniziò così la diffusione di dizionari e gramamtiche, alcune ispirate a quella di Nebrija e altre più originali e di grande importanza come quelle di Jiménez Patón o di Correas<sup>8</sup>. Molte di queste grammatiche erano concepite non solo per un pubblico spagnolo, ma anche per stranieri, data la posizione sempre più importante che, tra il XVI e XVII secolo, la Spagna andava acquisendo in Europa (già Nebrija, nel prologo della sua *Gramática*, allude a ciò)<sup>9</sup>. A partire delle *Reglas* di Nebrija, del 1517, iniziarono anche a diffondersi numerosi trattati di ortografia.

---

<sup>7</sup> Per approfondimenti, cfr. R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, cit., p. 297 e sgg.

<sup>8</sup> L. de Cañigral, *Aspectos y figuras del humanismo en Ciudad Real*, Ciudad Real, 1989, pp.105-110.

<sup>9</sup> A. de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*, ed. crítica de A. Quilis, Madrid, Editora Nacional, 1980, p. 102.

La pubblicazione e la diffusione di grammatiche si sviluppò molto nel XVI secolo; nel 1606 si pubblicò il *Del origen i principio de la lengua castellana* di Andrete, un trattato che può essere considerato come il precursore della grammatica storica. Quando la *Real Accademia Española*, fondata nel 1713 su imitazione di quella francese, iniziò il lungo lavoro per “fissare” la lingua spagnola nel *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) e più avanti la *Gramática* (1771), ebbe grazie al lavoro dei grammatici spagnoli dei secoli XV e XVIII una vastissima base sulla quale poter lavorare<sup>10</sup>. Si diffuse anche la pubblicazione di dizionari bilingui e monolingui, grazie ad un’attività lessicografica molto intensa; per quanto riguarda i primi, nel 1492 si pubblicò il *Lexicon* di Antonio de Nebrija e qualche anno dopo il *Vocabulario* spagnolo-latino. Nel 1611 sarebbe stato pubblicato un dizionario monolingue con intenti etimologici, il *Tesoro* di Covarrubias. Non tutte le opere che riguardavano la lingua e lo spagnolo furono create dai filologi, grammatici e lessicografi, fatto che testimonia come si stesse sviluppando una certa coscienza linguistica nella Spagna dell’epoca. Vi fu anche il contributo degli uomini colti, come, appunto, Juan de Valdés, che nel suo *Diálogo de la Lengua* del 1535 si sofferma a descrivere la lingua volgare spagnola; il suo obiettivo, come quello di altri dotti tra cui Fray Luis de León e Francisco Quevedo, non è tanto quello didattico, quanto piuttosto di una “elevazione” artistica della lingua volgare nei confronti di quella latina, un tentativo di darle supremazia sociale e culturale.

In questo clima culturale, accompagnato anche dall’entrata in vigore dell’uso della stampa, si colloca il lavoro di Gonzalo Argote de Molina, bibliofilo, collezionista, appassionato di storia, genealogista<sup>11</sup>, ricercatore ed editore di opere rare<sup>12</sup>. Questo erudito sivigliano fu anche poeta, autore di canzoni e sonetti anticheggianti, come la canzone in *Elogio a la historia y antigüedad de España, l’Elogio al Santo Rey don Fernando, l’Elogio al retrato del Rey Don Alfonso el Sabio* ed altri sonetti ed ottave di carattere elogiativo, premessi ad opere altrui: al *Tractado de la cavalleria de la gineta* del capitano Pedro Aguilar (Sevilla, Fernando Díaz, 1572), alla *Historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales* di Nicolás Monardes (Sevilla, Alonso Escrivano, 1574),

---

<sup>10</sup> A. Ramajo Caño, *Las gramáticas de la lengua castellana desde Nebrija a Correas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1987; J. M. Lope Blanch, *Estudios de historia lingüística hispánica*, Madrid, Arco Libros, 1990.

<sup>11</sup> Pubblicò un trattato sulla *Nobleza de Andalucía* presso Fernando Díaz a Siviglia nel 1588.

<sup>12</sup> Per esempio il *Libro de la Montería* di Alfonso XI, il resoconto di Ruy González de Clavijo, dell’ambasciata a Tamerlano, arricchito con la *Vida de Tamerlano* di Pedro Mexía e con altri testi, dedicato al segretario del sovrano Filippo II, Antonio Pérez.

alle *Antigüedades de las ciudades de España, di Ambrosio de Morales* (Alcala, Juan Iñiguez de Lequerica, 1575).

## CAPITOLO II

### GONZALO ARGOTE DE MOLINA

#### 1. Biografia e poligrafia di Gonzalo Argote de Molina.

Gonzalo Argote de Molina nacque a Siviglia nel 1548 e morì a Las Palmas de Gran Canaria nel 1596<sup>13</sup>.

Partecipò alla Guerra di Granada contro i mori ribelli nel 1549, a soli diciassette anni<sup>14</sup> e successivamente a varie altre spedizioni militari. Fu alfiere provinciale della *Santa Hermandad* di Andalusia e signore della Torre di Gil de Olid. Si sposò con la figlia del primo marchese di Lanzarote e si trasferì nelle Isole Canarie, dove prese parte alla conquista di Gomera e «en 6 de octubre de 1595 tomó parte en la defensa de Gran Canaria contra el ataque del corsario Drake»<sup>15</sup>. Nel 1588, sull'isola di Lanzarote, fece costruire il convento francescano di Teguisse in onore di Nuestra Señora de Miraflores, del quale è rimasta solo la chiesa.

Possedette una grande collezione di oggetti antichi (ritratti, armi, monete, animali imbalsamati, pietre e libri antichi) che raccolse in un «famoso museo», come racconta Francisco Pacheco<sup>16</sup> nel suo *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*<sup>17</sup>: «Después destes ejercicios de las armas, se dio al estudio de las letras, i hizo en sus casas de cal de Francos (con buena elección a mucha costa suya) un famoso museo, juntando raros i peregrinos libros de istorias impresas y de mano, luzidos i extraordinarios cavallos, de linda raça i vario pelo, i una gran copia de armas antiguas i

---

<sup>13</sup> Per la vita e le opere di Argote de Molina, cfr. A. Palma Chaguaceda, *El historiador Gonzalo Argote de Molina: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.

<sup>14</sup> A. Palma Chaguaceda, *El historiador Gonzalo Argote de Molina: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, cit., p. 30.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>16</sup> Francisco Pacheco è conosciuto più come maestro e suocero di Velázquez che come pittore. Nacque a Sanlúcar de Barrameda nel 1564. Si trasferì Siviglia per iniziare la sua formazione artistica con Luis Fernández. Il suo stile manierista traspare nella Santa Inés o nel San Juan Bautista del Museo del Prado. Fu appassionato di lettere e di cultura, fu censore di dipinti della Inquisizione e scrisse *l'Arte de la Pintura*, uno dei migliori trattati d'arte del Barocco spagnolo. Morì a Siviglia nel 1644.

<sup>17</sup> Fol. 77v dell'edizione facsimile di Asensio: J. M. Asensio, *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias*, Siviglia, E. Rasco, 1886

modernas, que entre diferentes cabeças de animales y famosas pinturas de fábulas i retratos de insignes hombres, de mano de Alonso Sánchez Coello, hazían maravillosa correspondencia». Quello di Argote fu uno dei primi musei in Europa nel XVI secolo e uno dei pochi esistenti in Spagna. Si menziona la sua esistenza in un documento del medico Sivigliano Nicolás Monardes (1512-1588)<sup>18</sup>, nel quale si descrive uno degli animali impagliati presenti nel museo: «Este animal saqué de otro natural que está en el museo de Gonzalo de Molina, un caballero de esta ciudad: en el cual hay mucha cantidad de libros de varia lección, y muchos géneros de animales y aves y otras cosas curiosas, traídas, así de la India Oriental como Occidental, y gran copia de monedas y piedras antigas y diferencias de armas que con gran curiosidad y con generoso animo ha allegado<sup>19</sup>». Questo prezioso patrimonio non venne purtroppo preservato dagli eredi di Argote de Molina; alla sua morte una parte della collezione fu venduta, ma la maggioranza dei suoi manoscritti, conservati per molti anni da suo genero ed erede Don Garci López de Cárdenas, nel 1671, anno della sua morte, ritrovati praticamente distrutti dal «tempo y la polilla»<sup>20</sup>.

Nella sua preziosissima biblioteca erano conservati alcuni codici medievali dei quali le uniche notizie rimaste sono quelle tramandate dallo stesso Argote. Tra questi codici in particolare c'erano un manoscritto perduto del *Libro de Buen Amor* di Juan Ruiz e un altro del *Poema de Fernán González*. L'inventario della maggior parte dei manoscritti e delle opere conservate nella biblioteca di Argote è riferito dal *Códice de varios copiado del de la Biblioteca del Escorial que fué de Ambrosio de Morales*<sup>21</sup> dal quale Millares Carlo ha tratto un inventario<sup>22</sup>. Esiste anche un altro catalogo nella Biblioteca Colombina, intitolato *Libros de mano nunca impresos tocantes a la historia de España, que se ven en Sevilla en el estudio de Gonzalo Argote de Molina*<sup>23</sup>, che coincide in gran parte con l'indice della *Nobleza de Andalucía*<sup>24</sup>.

Argote fu amico dei principali storiografi della sua epoca e seguì gli insegnamenti di umanisti eruditi come A. de Morales e Jerónimo Zurita; del primo, ereditò la biblioteca,

---

<sup>18</sup> A. Millares Carlo, *La Biblioteca de Gonzalo Argote de Molina*, in «Revista de Filología Española», Madrid, 1923, X, pp. 137-152

<sup>19</sup> Riprodotta da A. Castro in *El Buscapié, opúsculo inédito que en defensa de la primera parte del Quijote escribió Miguel de Cervantes Saavedra*, Cádiz, 1848, p. 17 delle note, nota E.

<sup>20</sup> Ortíz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Madrid, Imprenta Real, 1795, IV, año 1647, pp. 392-393.

<sup>21</sup> Conservato nella sezione manoscritti della Biblioteca Nacional, n. 5938, Y-197, fogli 349r-351v.

<sup>22</sup> A. Millares Carlo, *La Biblioteca de Gonzalo Argote de Molina*, in «Revista de Filología Española», cit.

<sup>23</sup> Ms. 5938 della Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>24</sup> J. C. Sánchez León, *La historia antigua de Jaén en el "Comentario de la conquista de la ciudad de Baeza", 1570, atribuido a Gonzalo Argote de Molina*, in «Elucidario, Seminario bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá», Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, VI, 2008, p. 213.



come ci rende noto nella premessa al lettore della sua *Nobleza de Andalucía*, mentre con il secondo intrattenne una fitta corrispondenza<sup>25</sup>. Come segnalato da Caballero Venzalá<sup>26</sup>, infatti, «Argote forma con ellos el trío que inicia caminos renovadores en el campo de la investigación histórica, entendida como deducción objetiva del documento estudiado y adecuadamente valorado».

Argote de Molina fu uno dei primi medievalisti spagnoli. Come storico, scrisse sei libri sulla *Nobleza del Andalucía* (Sevilla, 1588), un insieme di notizie storiche e letterarie. Si interessò anche a figure dell'Umanesimo come Juan de Mal Lara, e a poeti come Fernando de Herrera, Gutierre de Cetina, Luis Barahona de Soto, Juan de la Cueva. Fu autore di varie composizioni poetiche, che raccolse in alcuni volumi di miscellanee. Compose anche alcuni trattati, come il *Discurso sobre la poesía castellana* (1575) incluso nella sua edizione del *Conde Lucanor*<sup>27</sup>, che è uno dei primi intenti in chiave umanistica di analizzare il panorama storico-letterario spagnolo; in questo *Discurso*, Argote realizza una storia della letteratura spagnola nella quale ci sono comunque molti errori. Lontano dalla perfezione poetica di autori non molto posteriori, come il Pinciano, ha però il merito di aver ridato valore alla poesia medievale. Sempre nella sua edizione del *Conde Lucanor*, inserì il *Discurso de la lengua antigua castellana*, un'appendice che contiene un elenco di 239 vocaboli antichi utilizzati da don Juan Manuel, una breve storia della poesia spagnola che ricorda la *Carta Proemio* del Marqués de Santillana, nella quale ridà valore alla poesia medievale. Scrisse anche alcune opere che non vennero pubblicate, come il *Repartimiento de Sevilla y elogio de sus conquistadores*, e la *Historia de Baeza*, andata perduta, di chiara vocazione genealogista. Pubblicò il *Libro de la montería* di Alfonso XI (Sevilla, Pescioni, 1582), la *Historia del gran Tamorlán* de Ruy González de Clavijo (Sevilla, Pescioni, 1582) e, grazie ad un testimonio oggi sconosciuto, *El Conde Lucanor* (Sevilla, Hernando Díaz, 1575). Questo libro ebbe una grande importanza, lo utilizzarono infatti Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Baltasar Gracián e Pedro Calderón de la Barca. Grazie a lui *El*

---

<sup>25</sup> A. Palma Chaguaceda, *El historiador Gonzalo Argote de Molina: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, cit., p. 40.

<sup>26</sup> M. Caballero Venzalá, *Diccionario bio-bibliográfico del Santo Reino*, Jaén, I, 1979, p. 119.

<sup>27</sup> *El Conde Lucanor. Compuesto por el excelentissimo principe don Iuan Manuel, hijo de don Fernando, y nieto del sancto rey don Fernando. Dirigido por Gonçalo de Argote y de Molina, al muy illustre señor Don Pedro Manuel, Gentil hombre de la Cámara de su Magestad y de su Consejo*, Impreso en Sevilla, por Hernando Diaz, 1575.

*Conde Lucanor* e *El Libro de la Montería* vennero pubblicati nel 1575 e 1582 rispettivamente, senza dover aspettare il 1779<sup>28</sup>.

## **2. Il *Conde Lucanor* nell'edizione di Argote de Molina.**

Il *Conde Lucanor* rappresenta il momento di perfezione narrativa di Don Juan Manuel ed è sicuramente la sua opera più notevole, quella che lo ha consacrato universalmente come il miglior prosatore spagnolo del XIV secolo. Come chiarito da A. Baldissera<sup>29</sup>, è certamente la più importante raccolta medievale di *ejemplos* spagnoli, che però più che *exempla* secondo il modello formale e narrativo mediolatino, sono da considerarsi veri racconti brevi a scopo comunque didattico. Il libro, datato 1335, godette di grandissima fama a partire dal 1575, anno in cui, a Siviglia, il sivigliano ed erudito Argote de Molina diede alle stampe la sua edizione del *Lucanor*, edizione importantissima e fondamentale per l'opera manuelina, il momento di maggiore perfezione dell'arte narrativa di don Juan Manuel, che lo consacra come miglior prosista del XIV secolo in Spagna<sup>30</sup>.

Il *Lucanor* fu uno dei pochi libri medievali che ebbe la fortuna di essere pubblicato nella *Edad de Oro*<sup>31</sup>, grazie alla sua "riscoperta" da parte di Argote de Molina, animato da curiosità personale e dall'ondata di nazionalismo e di timidi tentativi di rivalorizzare la lingua spagnola antica che, come si è visto, stavano prendendo piede nel XVI secolo. Il fatto è particolarmente importante perché all'epoca solo pochi testi antichi, didattico-narrativi, erano stati selezionati come opere da divulgare e pubblicare; erano i primi anni della diffusione della stampa e la letteratura spagnola volgare non godeva ancora di prestigio e fama. Solo a partire dal 1779, con la celebre pubblicazione della *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, ad opera di Tomás Antonio Sánchez, si può infatti parlare di ricerca e recupero dei testi della tradizione nazionale. L'opera conteneva alcuni tra i testi medievali di maggior rilievo nel XVIII secolo, come il *Poema de*

---

<sup>28</sup> J. Simón Díaz, *La literatura medieval castellana y sus ediciones españolas de 1501-1560*, in *El libro antiguo español, Actas del Primer Coloquio Internacional*, (Madrid, 18 al 20 de Diciembre de 1986), coord. por Pedro Manuel Cátedra García, María Luisa López-Vidriero Abello, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 371-396.

<sup>29</sup> A. Baldissera, *Argote de Molina editore del «Conde Lucanor»: un fortunato repêchage antiquario*, in *L'Europa del libro nell'età dell'Umanesimo*, Firenze, Cesati, 2004, p. 398.

<sup>30</sup> Don Juan Manuel, *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio*, edición de A.I. Sotelo, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 34-35.

<sup>31</sup> Don Juan Manuel, *El conde Lucanor, o Libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio*, edición, introducción y notas de J.M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969, p. 37.

*Alexandre*, le opere di Gonzalo de Berceo, il *Cantar de Mio Cid*, (che deve la sua popolarità proprio a Sánchez, che curò la prima pubblicazione nel 1789) e l'opera più importante del Arciprete de Hita, *El libro de buen amor*. Come si avrà modo di analizzare in seguito, la raccolta, che si compone di quattro volumi, è importantissima soprattutto perché contiene la prima edizione di un cantare di gesta medievale (anticipando di mezzo secolo le edizioni francesi), il *Cantar de Mio Cid*, curata tra l'altro con grandissimo rigore critico in rapporto all'epoca in cui fu realizzata. Infatti, pur non disponendo di punti di riferimento precisi in termini di letteratura comparata e lavorando senza dati filologici, Tomás Antonio Sánchez realizza un'edizione del *Cantar* valorizzando la sua importanza dal punto di vista letterario, ricostruendone versi, studiandone la metrica e la possibile paternità, comparando il poema con le altre canzoni e cronache da lui conosciute, iniziando così con le sue intuizioni una grammatica storica che si sarebbe affermata solo nel secolo seguente.

Baist<sup>32</sup> diede un giudizio impietoso sull'edizione di Argote, sostenendo che fosse quasi inutile per la filologia, ma, sebbene dal punto di vista filologico non rappresenti certo un modello, dal punto di vista della riscoperta culturale è di estrema importanza.

Prima di descrivere le caratteristiche principali dell'edizione del *Lucanor* di Argote de Molina è opportuno esaminare un testo scritto proprio dell'editore cinquecentesco, che viene incluso non solo nella prima edizione, ma anche in quelle seguenti e che è di aiuto per capire il metodo seguito da Argote per la pubblicazione del testo e la sua idea di letteratura, il *Discurso sobre la poesía Castellana*.

---

<sup>32</sup> G. Baist, *Die Spanische Literatur*, in G. Gröber, *Grundriss der romanischen Philologie*, Strasburgo, 1888, II, 2, p. 418, n. 6.



Frontespizio dell'editio princeps del *Conde Lucanor* pubblicato da Argote de Molina nel 1575, oggi conservato presso la Biblioteca Nacional, Ms. 6376.

### 3. Il *Discurso sobre la poesía Castellana*

Il *Discurso sobre la poesía Castellana* è la chiara prova dell'acceso interesse che si stava sviluppando, nella Spagna del XVI secolo, per un tipo di cultura nazionale. Oltre ad essere fondamentale in quanto primo trattato che analizza la poesia spagnola<sup>33</sup> (pur con i suoi limiti e, come si vedrà, errori), questo testo è anche il primo nel quale vengono

<sup>33</sup> Fatta eccezione, ovviamente, per l'*Arte de trovar* di Enrique de Villena (1433), con la quale si introdusse in castigliano l'arte poetica dei provenzali.

analizzati i versi di Don Juan Manuel. Il *Discurso* verrà pubblicato in varie edizioni. La sua prima comparsa fu alla fine dell'edizione del *Conde Lucanor* di Argote de Molina<sup>34</sup>; da allora, il *Discurso* si pubblicò sia come accompagnamento dell'edizione<sup>35</sup>, sia come testo a sé stante, indipendente dal libro di Don Juan Manuel.<sup>36</sup>

Della letteratura medievale castigliana, nel *Siglo de Oro*, si conoscevano essenzialmente la poesia, le collezioni di proverbi e di *exempla*, che varie volte furono editi e ri-editi. Nei secoli XVI e XVII la moda letteraria seguiva i racconti di tema folklorico (*fabliellias*, *exempla*, apologie e proverbi).

Il *Discurso sobre la Poesía Castellana* si inseriva nell'ambito di un panorama che vedeva l'incontro tra la tradizione letteraria spagnola e la letteratura straniera; nel XV secolo la poesia "al italico modo" era molto in voga e il suo uso e la sua diffusione stavano ponendo la basi per la creazione di una nuova lingua poetica nazionale. In Spagna si crearono due correnti, una che si limitava alla servile imitazione delle forme poetiche italiane e un'altra, quella manifestata da Argote nel suo *Discurso*, che le rifiutava completamente, vantando invece una prestigiosa tradizione nazionale.

Di fronte a questa realtà quindi, iniziarono a comparire scritti che sostenevano l'una o l'altra corrente, i difensori della tradizione spagnola e quelli invece più aperti agli influssi stranieri: le riflessioni di Valdés, di Cristóbal de Castillejo, di Ambrosio de Morales e dello stesso Argote de Molina prendevano vita come era accaduto, qualche decennio prima, in Italia tra gli uomini di cultura e si dedicavano al panorama spagnolo.

Il dibattito che venne a crearsi mise in evidenza tutte le carenze della poesia spagnola, però fu l'inizio di uno studio e di un interesse che si sarebbe protratto nei secoli successivi. Ogni studioso e letterato cercò a suo modo di apportare una visione definitiva che risolvesse il problema, ma tutto sommato nessuno, tranne Herrera, sarebbe riuscito a proporre una convincente, dato che ci si concentrava più sui semplici consigli pratici che potessero essere utili all'imitazione di uno stile piuttosto che di un altro o si cercava di giustificare l'uso del volgare al posto del latino senza degli elementi validi.

---

<sup>34</sup> Siviglia, Hernando Díaz, 1575, ff. 92-97.

<sup>35</sup> Seguirono poi, l'edizione di Madrid, presso Diego Díaz de la Carrera, 1642, pp. 127-131, quella di Milá y Fontanals, stampata a Barcellona nel 1853 e quella di E.F. Tiscornia del 1926.

<sup>36</sup> F. M. Nipho, *Caxón de Sastre*, Madrid, 1781, III, p. 127; Conde de la Viñaza, *Biblioteca histórica de la filología castellana*, Madrid, 1893, n. 407; M. Menéndez y Pelayo, *Antología de Líricos Castellanos*, Madrid, 1894, V, pp. 72-82; E. F. Tiscornia, Argote de Molina, *Discurso sobre la poesía castellana*, Madrid, V. Suárez, 1926.

In un secolo nel quale il mondo della cultura aveva come punti di riferimento l'antichità classica o la letteratura italiana, l'interesse di Argote de Molina per un'opera medievale può apparire sorprendente, ma per lui, così come per los *curiosos ingenios* a cui rivolge la sua edizione, il valore del libro non è solo letterario o didattico-morale.

Proprio questo *Discurso sobre la poesía Castellana* è molto importante per capire la concezione di letteratura e anche di edizione critica di Argote e risulta indispensabile, quindi, per analizzare la sua edizione del *Conde Lucanor*. In questa parte, Argote apprezza le doti di Don Juan Manuel come poeta, partendo dall'esempio dai versi finali di quattro *exempla*, seppur da lui modificati per poter sostenere un certo nazionalismo letterario, fiero di una tradizione poetica che affonda le sue radici nel medioevo.

Nel *Siglo de Oro* il genere letterario medievale che si diffuse fu essenzialmente la poesia, soprattutto quella del *Cancionero* e per questo Argote appare tanto desideroso di esaltare (seppur con qualche "ritocco" personale) il valore dei versi manuelini; infatti insieme a don Juan Manuel egli cita numerosi poeti medievali spagnoli, come il re Alfonso il Sabio, il re Juan II, il Marqués de Santillana, Enrique de Villena.

Il *Discurso* incluso da Argote de Molina nella sua edizione del 1575 venne riproposto anche in quella del secolo seguente, del 1642<sup>37</sup>, ma da allora, come appendice, non sarebbe più comparso fino all'edizione del 1853 di Milá i Fontanals<sup>38</sup>. Le edizioni moderne del *Conde Lucanor*, quella di A. Keller<sup>39</sup> (anteriore all'edizione di Milá), di Pascual Gayangos<sup>40</sup>, A. Bonilla y San Martín<sup>41</sup> e quella di Herman Knust<sup>42</sup> non lo inclusero<sup>43</sup>.

Il trattato venne però pubblicato anche indipendentemente dall'opera di Don Juan Manuel, la prima edizione risale al XVIII secolo e fu curata da F.M. Nipho<sup>44</sup>. A questa prima edizione ne fecero seguito altre, come quella del Conde de la Viñaza<sup>45</sup> e quella di Marcelino Menéndez Pelayo nel suo volume *Antología de Líricos Castellanos*.<sup>46</sup>

Queste edizioni fanno comprendere che il *Discurso* godette di grande autorità a partire dal XVIII secolo, con valore di documento archeologico, fino ai nostri giorni. Viene

---

<sup>37</sup> Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1642, pp. 127-131.

<sup>38</sup> Don Juan Manuel, *El libro de Patronio o El Conde Lucanor*, Edición de Milá y Fontanals, Barcelona, Juan Oliveres, 1853.

<sup>39</sup> Stuttgart, 1839.

<sup>40</sup> Madrid, 1860.

<sup>41</sup> Vigo, 1898, 1902.

<sup>42</sup> Leipzig, 1900.

<sup>43</sup> G. Argote de Molina, *Discurso sobre la poesía castellana*, E. F. Tiscornia y J. Romera eds., Madrid, 1995, p. 10 e sgg.

<sup>44</sup> *Caxon de Sastre*, Madrid, 1781; III, p. 217.

<sup>45</sup> *Bibl.Hist. de la Filol. Cast.*, Madrid, 1893; numero 407.

<sup>46</sup> *Antología de Líricos Castellanos*, Madrid, 1894; V, pp. 72-82.

persino riconosciuto dalla «Academia de la Lengua» nel suo primo *Diccionario* come autorità, anche se Argote non viene inserito nella lista degli autori classici. Nella stessa epoca in cui visse Argote de Molina, poco tempo dopo la sua morte, si incontrano tracce della considerazione che questo trattato godeva. Il riconoscimento si trova in un adattamento letterario ad opera di Juan de la Cueva, conterraneo e amico di Argote che nel 1606 pubblica *Exemplar Poético*<sup>47</sup>, un poema che si compone di tre Epistole, della quali la seconda è una versificazione del *Discurso*

Nel XVII secolo lo studioso Nicolás Antonio lo inserisce nella sua opera *Biblioteca Hispania Nova*<sup>48</sup>, però è a partire dal XVIII secolo che il *Discurso* inizia a godere di una grande considerazione. Come si è detto, il trattato viene inserito nel primo *Diccionario* della «Academia de la Lengua»<sup>49</sup>. Il primo che sfrutta questo documento, con proposito critico, è il frate benedettino Martín Sarmiento<sup>50</sup>, studioso e scrittore interessato alla lingua e all'etimologia delle parole derivate dalla lingue romanze, nonché appassionato di studi di gallego; in seguito, oltre a moltissimi altri (tra cui P.J. Pidal, J. Amador de los Ríos, A. Lasso de la Vega, M. Milá Fontanals, A. de Schack, J. Matute y Gaviria, A. Morel Fatio<sup>51</sup> anche M. Menéndez y Pelayo. Ciò che unisce tutti questi studiosi è il loro grande rispetto per l'edizione dell'erudito Sivigliano, che si rivela una preziosa fonte di informazione e di critica (anche se, come vedremo, gli errori certo non mancano) in quanto è da considerarsi come il primo trattato illustre sul sonetto spagnolo, in cui viene descritta la rivalità tra petrarchisti e tradizionalisti, si denuncia lo scarso uso dell'endecasillabo nel Medioevo spagnolo e vengono nominati poeti contemporanei di Argote. Particolare importantissimo, si trova nel *Discurso* una reliquia di poesia popolare arcaica, un frammento di *Fernán González*, o il *cantar morisco de Granada*, proprio della tradizione orale, che senza Argote sarebbe andato perduto.

Come si è messo in evidenza, il *Discurso* ebbe una grande influenza nell'opera di un contemporaneo di Argote de Molina, il suo amico Juan de la Cueva (1550 – 1610). Il poema *Ejemplar Poético* di quest'ultimo, scritto nel 1606, si compone di tre epistole e la

---

<sup>47</sup> J. J. López Sedano, *Parnaso Español*, Madrid, 1774, 1-68

<sup>48</sup> Madrid, 1788, I, 552.

<sup>49</sup> *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 1726, I (s.v. animadversión).

<sup>50</sup> M.Sarmiento, *Memorias para la Historia de la poesía*, Madrid, 1775; §§ 11, 512.

<sup>51</sup> Per la lista completa di tutti gli autori si veda G.Argote de Molina., *Discurso sobre la poesía castellana*, E. F. Tiscornia y J. Romera eds., cit., pp.14-15.

seconda è, in pratica, la versificazione del trattato di Argote de Molina. Nessuno scrittore, prima di lui, aveva detto le cose che Juan de la Cueva riporta nel suo poema<sup>52</sup>.

Ma vediamo più da vicino in che cosa consiste il trattato di Argote.

Nell'introduzione al suo *Discurso*, Argote dichiara di aver intenzione di pubblicare “el libro que Don Juan Manuel escribió en coplas”, ma in realtà si limita, nel suo trattato, ad analizzare la poesia castigliana contenuta nel *Lucanor*, ovvero i versi che concludono ogni racconto, che sono oggi gli unici versi che si conoscono di Don Juan Manuel. Non si sa quale fosse il libro scritto “en coplas” citato da Argote. Vari studiosi hanno sperato di trovarne traccia (a partire da T. A. Sánchez, M. Menéndez y Pelayo, E. F. Tiscornia), ma il testo non è stato mai scoperto.

Con la sua prosa austera e semplice, dominata dall'anacoluto, Argote mostra tutta la sua cultura, pur commettendo errori, a volte gravi e grossolani, anche se dovuti a inesattezze di precedenti studiosi (Beuter) o per carenza di conoscenze (la *Carta del Marqués de Santillana*, per esempio). Un gruppo di critici, come l'americano Ticknor<sup>53</sup> o l'inglese Fitz Maurice Kelly, o Lemcke o ancora Baist non dimostrarono un particolare interesse o stima nei confronti di questo testo, ma non poterono negare il valore archeologico e filologico dell'opera dell'umanista sivigliano. Il fatto che Argote nomini un libro di *Cantares* che attribuisce a Don Juan Manuel, ma non lo esamini, limitandosi allo studio dei versi presenti nel *Lucanor*, può indurre a pensare che non avesse una così grande familiarità con la produzione poetica di Don Juan Manuel.<sup>54</sup> Non è poi così fondamentale capire se Argote avesse realmente letto tutte le poesie di Don Juan Manuel: il suo merito è piuttosto quello di essersi interessato alla poesia spagnola e di aver cercato, per primo, di tracciarne una storia.

Argote inizia il suo trattato menzionando dunque un'opera di Don Juan Manuel, oggi perduta, il *Libro de los Cantares*, che definisce «libro de coplas y rimas de aquel tiempo» e che promette di pubblicare. L'opera, della quale si trovavano tracce ancora nel XVIII secolo, conservata nel famoso monastero di Peñafiel<sup>55</sup>, è ormai andata perduta. Fin dalle prime righe del suo discorso, Argote manifesta la volontà di celebrare la poesia spagnola e lo fa tramite la descrizione e l'elogio delle principali forme metriche castigliane, della quali don Juan Manuel, anche con opportune modifiche da parte dell'autore del *Discurso*,

---

<sup>52</sup> Juan de la Cueva, *Exemplar poético*, in J. J. López Sedano, *Parnaso Español*, Madrid, 1774, VIII, pp. 1-64

<sup>53</sup> *Hist.Lit.Esp.*, Madrid, 1851; I, p. 61

<sup>54</sup> D.Devoto, *Introducción al estudio de Don Juan Manuel y en particular de El conde Lucanor. Una bibliografía*, Madrid, Castalia, 1972, p. 341.

<sup>55</sup> M.Sarmiento, *Memorias para la Historia de la poesía*, cit., §§ 678, 681.



diventa il miglior rappresentante. Il trattato inizia con la *copla redondilla*, ovvero l'ottonario. Argote riporta i versi finali del capitolo XVI della sua edizione del *Lucanor*:

*Si por el vicio y folgura  
la buena fama perdemos,  
la vida muy poco dura,  
denostados fincaremos*<sup>56</sup>.

Come si è accennato, il valore del *Discurso* risiede soprattutto nel fatto che è il primo trattato sulla poesia spagnola piuttosto che sulla sua validità scientifica e filologica. Seguendo le dottrine metriche (sbagliate in questo caso) di Nebrija, che, fino alla *Filosofía Antigua* del Pinciano furono le più diffuse nel Rinascimento spagnolo, Argote arriva a paragonare l'ottosillabo spagnolo ai versi trocaici dei poeti lirici greci e latini, mescolando quindi in maniera errata le idee di piede, metro e verso, che erano concetti distinti presso i classici<sup>57</sup>. Anche i versi finali dei capitoli XIII, XIV e XXIV del *Conde Lucanor* sono ottosillabici. Pur ammettendo che si trovino «algunas coplillas Ytalianas antiguas en este verso» secondo Argote l'ottosillabo è «proprio e natural de España, en cuya lengua se halla mas antiguo que en alguna otra de las vulgares», nonché prodotto dell'«ingenio Español». Non si è sicuri qui di che «coplillas antiguas» stia parlando Argote. Eleuterio T. Tiscornia nella sua edizione del *Discurso*<sup>58</sup>, avanza l'ipotesi che fossero dei versi composti da Federico di Napoli nel 1501, letti nella *Historia general y Natural de las Indias* di Fernández de Oviedo (libro V, c.I, 129, ed. della R.A.E.): «pero no olvidemos de Italia aquel cantar o areato que dice: *A la mia gran pena forte / dolorosa, afflicta e rea / diviserunt vestem mea / et super eam miserum sorte*. Este cantar compuso el serenissimo rey don Federique de Nápoles, año de 1501».

Successivamente, Argote descrive l'uso che i Francesi fanno dell'ottosillabo, citando il poeta Pietro de Ronsard (1524-1585), che giudica migliore degli Italiani, seppur «no con aquella viuez que los muy vulgares nuestros», per poi passare alla descrizione dell'uso a cui era dedicato l'ottosillabo, la descrizione delle gesta degli eroi antichi castigliani nei

---

<sup>56</sup> I testi che si riproducono sono quelli riportati in G. Argote de Molina, *Discurso sobre la poesía castellana*, edición y notas de E. F. Tiscornia, cit., pp. 25-45

<sup>57</sup> A. Bello, *Opúsculos Gramaticales*, Madrid, 1890, I, p. 289 e sgg.

<sup>58</sup> G. Argote de Molina., *Discurso sobre la poesía castellana*, edición y notas de E. F. Tiscornia, cit., pp.59-61.

*romances*, intesi qui nella loro accezione di cantare di gesta o poema epico: il *Romance del Rey Ramiro*, il *Romance vascuence*, la *Crónica General* nella quale il re Alfonso il Sabio li incluse e in cui «se conserva la antigüedad y propiedad de nuestra lengua». Argote è fiero della tradizione poetica castigliana e si schiera a suo favore contro «los poetas deste tempo q cada dia le van olvidado, por la gravedad y artificio de las rimas Ytalianas», facendo menzione anche alle «décimas» di Cristobal de Castillejo, da lui nominate «coplas», *Contra los que dexan los metros castellanos, y siguen los italianos*, nelle quali si lamenta del nuovo ritmo che imponeva l'estetica del Petrarchismo (Bien se pueden castigar / a cuenta de anabaptistas, / pues por ley particular / se tornan a baptizar / y se llaman petrarquistas) e il suo nuovo linguaggio pieno di metafore, antitesi e perifrasi. Molti sono per Argote i poeti spagnoli eccellenti, iniziando ovviamente con Don Juan Manuel, per poi passare al re Alfonso el Sabio, al re Don Juan II, al Marqués de Santillana, Don Enrique de Villena «y otros de los quales leemos coplas y canciones de muy gracioso donayre», tra i quali i poeti a lui contemporanei della scuola sivigliana di Fernando de Herrera.

Poi Argote passa alla descrizione dei «versos grandes», i versi alessandrini, riportando i versi finali del XXIII capitolo del *Conde Lucanor*:

*Non vos engañades, nin creades que en donado*

*Faze home por otro su daño de grado*

Prendendo spunto dai versi di don Juan Manuel, l'erudito sivigliano delinea la storia di questo tipo di verso in Spagna. Espone qui una teoria completamente sbagliata, derivata dal fatto che in Spagna non si aveva ancora una vera conoscenza di epica indigena, quella cioè che gli spagnoli avessero copiato questo tipo di verso dai poemi epici francesi. Si arriva così ad un punto discutibile di questo trattato, ingenuo, gratuitamente fazioso, eccessivamente celebrativo della poesia spagnola, ma importante in quanto il primo saggio sulla poesia del paese e per tramandare anche alcuni versi del *Poema de Fernán Gonzáles*, che altrimenti sarebbero andati perduti. Argote riproduce quattro *coplas*, che dice di conservare nel suo Museo e che si ritrovano, prosificate, nella *Primera Crónica General*. La teoria di Argote è che questi versi derivino dalla poesia degli Arabi; Argote rimanda, per lo studio di questi versi, alla grammatica di Nebrija.

Argote passa poi al verso italiano, il terzo tipo da lui analizzato, ovvero l'endecasillabo. Questa forma metrica è presente alla fine dei capitoli VIII (che riproduce nel *Discurso*),

IV, XXXI, XXXVIII, XXXIX, XLIV, XXXII, XVIII. In questa parte, gli errori di Argote sono vistosi. Spinto dalla foga di dimostrare che i versi spagnoli sono più antichi di quelli italiani, arriva a sostenere che Dante e Petrarca sono posteriori a Don Juan Manuel. Per lui, il merito degli italiani è stato solo che «después ilustraron este genero de verso y le dieron suavidad y ornato que ahora tiene». Nonostante il macroscopico errore cronologico di questa parte del suo trattato, Argote ci informa giustamente dell'importanza e dell'influenza della poesia provenzale nel XIV secolo in Spagna e dell'uso del verso endecasillabo. Secondo Argote, questo verso spagnolo non è debitore dei versi dei poeti italiani, ma di quelli dei poeti provenzali, catalani e gallegghi. Arriva persino a sostenere che Petrarca abbia imitato il poeta valenzano Mosén Jordi, con un altro terribile errore cronologico che "eredita" dall'*Epistola* che il cronista Beuter antemponde alla sua *Primera Parte de la Coronica General de toda España*, del 1846, nella quale si afferma che il poeta valeziano avesse composto le sue poesie cent'anni prima di Petrarca, quando in realtà visse nel XV secolo. Se Argote avesse letto la *Carta* del Marqués de Santillana sui poeti dei suoi tempi non avrebbe commesso un errore di questo tipo<sup>59</sup>.

Non prima di aver ribadito il fatto che l'endecasillabo in spagnolo «por la elegancia y dulçura della, es mas liso y sonoro que alguna vez parece en la Ytaliana», Argote presenta qui un elogio al poeta Garcilaso, che per dolcezza e bellezza dei suoi versi non considera per nulla inferiore al Petrarca; in questa parte del *Discurso*, secondo Tiscornia<sup>60</sup> si intravede una sottile polemica con il Brocense, che un anno prima della pubblicazione del trattato, nel 1574, aveva pubblicato le sue *Anotaciones* alla poesia del toledano. Argote de Molina si sente quasi in dovere di difendere la bellezza e l'unicità della poesia di Garcilaso, che «en la dolçura y lindeza de conceptos, y en el arte y elegancia no deve nada al Petrarcha, ni a los más excelentes poetas de Ytalia». In realtà, secondo il Brocense, come si analizzerà più avanti, il fatto che Garcilaso si fosse ispirato ai classici greci, latini e italiani per la sua poesia era un punto di forza della sua poesia, e non di demerito; Argote, però, spinto dall'esigenza di dimostrare l'originalità e l'indipendenza della poesia spagnola da ingombranti precursori, decide di specificare quanto la poesia del toledano sia unica.

L'ultimo tipo di verso che Argote esamina nel suo trattato è quello di «arte mayor» e come esempio riporta i versi conclusivi del capitolo XXI del *Lucanor*:

---

<sup>59</sup> G. Argote de Molina, *Discurso sobre la poesía castellana*, edición y notas de E. F. Tiscornia, cit., p. 105

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 122-124.

*Si Dios te guisare de auer segurança,  
Pugna cumplida ganar buena andança*

Qui Argote elogia il poeta Juan de Mena, colui che «abrió el camino y alento a los no cultivados ingenios de aquella edad». Anche in questo caso, Argote non perde, ovviamente, l'occasione per elogiare e lodare l'opera dei poeti spagnoli e si lamenta del fatto che tale genere di poesia sia caduto in disuso in Spagna, pur possedendo «mucha gracia y buen orden» ed essendo «capaz de cualquier cosa que enel se tractare, y es antiguo y proprio Castellano», nonché «suave» e «fácil».

#### **4. I manoscritti e l'edizione a stampa di Argote de Molina.**

Il *Conde Lucanor* è un'opera tramandata da sei testi: un testimone del XIV secolo molto simile all'archetipo, tre del XV secolo, uno del XVI e l'edizione a stampa di Argote de Molina, che presentano numerose varianti apportate da copisti ed editori.

I cinque testimoni manoscritti rimasti del *Conde Lucanor* sono conosciuti con le sigle S, M, H, P, G, mentre l'antica edizione a stampa del 1575, quella appunto di Argote de Molina, viene indicata con A.

I testimoni sono i seguenti<sup>61</sup>:

**S** Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 6376. Risale alla fine del XIV secolo e contiene anche tutte le altre opere di don Juan Manuel, tranne la *Crónica abreviada*. È il più celebre dei testimoni rimasti.

**M** Madrid, Biblioteca Nacional, Ms 4.236. Appartenente alla seconda metà del XV secolo.

**H** Madrid, Real Academia de la Historia, Ms 27-3-E-78. Risale alla metà del XV secolo.

**P** Madrid, Real Accademia Española, Ms 15. Risalente agli inizi del XV secolo, contiene due racconti che non sono conservati invece negli altri codici e che non vengono riconosciuti come originali di Juan Manuel.

**G** Madrid, Biblioteca Nacional, Ms 18.415. Risale alla metà del XVI secolo e viene così chiamato perché appartenne a don Pascual Gayangos.

---

<sup>61</sup> Per una descrizione dettagliata dei testimoni si veda A. Blecua, *La transmisión textual de «El Conde Lucanor»*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1982, pp. 13-15.

A Siviglia, Edizione del *Lucanor* edita da Argote de Molina, Hernando Díaz, 1575. Raccoglie il prologo e quarantanove esempi, mancano però l'anteprologo, gli esempi XXVIII e LI di S e le altre parti. L'ordine degli esempi è diverso da quello degli altri testimoni.

Altri tre codici, utilizzati forse da Argote de Molina, sono andati perduti.

Nel XV secolo il re Dom Duarte di Portogallo possedeva un manoscritto andato perduto, che il catalogo della sua biblioteca registra come « O livro do Conde Lucanor ».

Tutti gli studiosi sono concordi nell'affermare che i testimoni rimasti risalgono ad altri che ormai sono andati perduti.

Alberto Blecua ha illustrato così i rapporti tra i manoscritti e la complessa trasmissione del *Lucanor*<sup>62</sup> (tra i testimoni ci sono più di 40.000 varianti). Esistette un originale del quale circolarono varie copie, che probabilmente furono realizzate a partire da un suo esemplare. Dell'originale o del suo esemplare si fece una copia inclusa nel volume dell'opera completa con la supervisione di Juan Manuel. Ci furono quindi due "originali" del *Conde Lucanor* e almeno due esemplari. Come ha dimostrato Alberto Blecua, i testimoni G e A probabilmente risalgono, direttamente o attraverso dei codici interposti, ad un testimone comune,  $\beta$ . H e M, invece, risalgono a un altro testimone,  $\gamma$ . A loro volta, queste due famiglie  $\beta$  e  $\gamma$  si rifanno a un subarchetipo  $\alpha$ , poichè condividono errori comuni, salti per omeoteleuto, lacune.

La filiazione dei tre testimoni  $\alpha$ , S e P è molto complessa e impossibile da definire con certezza, poichè le diverse fasi di composizione e di pubblicazione del *Conde Lucanor* hanno favorito la contaminazione degli archetipi, ed anche stabilire quale sia l'archetipo generale è impossibile e si possono avanzare solo ipotesi.

I manoscritti G, M e S presentano lo stesso ordine nella disposizione dei racconti, mentre l'edizione di Argote si differenzia molto, trovandosi nello stesso ordine solo gli episodi IX e XVI. Inoltre, G e S presentano tutte e cinque le parti che costituiscono l'opera originale, diversamente dagli altri, tra cui A, no. S è il testo che viene ormai preso come base linguistica dato che presenta meno innovazioni e anche G è considerato un testimone sicuro, opera di un umanista del XVI secolo, molto fedele.

Come si è visto, lo *stemma codicum* ipotizzato da Blecua prevede che A e G si rimandino ad un ascendente  $\beta$  e che H e M invece discendano da  $\gamma$ ;  $\beta$  e  $\gamma$ , a loro volta, dovrebbero derivare da un subarchetipo  $\alpha$ . A questo punto, però, risulta difficile stabilire se

---

<sup>62</sup> A.Blecua, *La transmisión textual de «El Conde Lucanor»*, cit., p. 17 e sgg.

$\alpha$ , S e P derivino tutti da un archetipo comune, o se S e  $\alpha$  derivino da un ascendente comune, o se lo siano S e P, o P e  $\alpha$ , o se tutti e tre siano indipendenti. Per Blecua è probabile che S, P e  $\alpha$  derivino da un archetipo comune, ma non arriva a poterlo dimostrare. Probabilmente Don Juan Manuel compose la prima parte del *Conde Lucanor* e di quest'opera si fecero varie copie. Più tardi, nel 1335, aggiunse la seconda parte (che in genere viene divisa in quattro parti), delle quali si fecero altre copie. Negli ultimi anni ordinò che si realizzasse un volume con il testo completo della sua opera, che probabilmente si copiò dal suo esemplare del 1335. Non si sa se tra la pubblicazione del primo *Lucanor* e quella del 1335 Juan Manuel apportò delle correzioni alla sua opera e non sappiamo nemmeno se l'esemplare che utilizzò per il volume del 1335 riportò delle sue correzioni. In ogni caso, quello che è sicuro è che esistettero due esemplari: quello copiato nel volume e il suo modello. Anche se Juan Manuel afferma di avere controllato di persona la realizzazione dell'opera, è praticamente impossibile che un copista del volume di opere complete non commettesse errori. La presenza poi di un errore comune, come ha dimostrato A. Blecua, tra S, P e  $\alpha$  fa pensare che derivino dal medesimo archetipo.

## 5. Altre edizioni del *Conde Lucanor*

Prima di analizzare l'edizione di Argote de Molina, per capirne l'importanza, è opportuno elencare quelle che sono state le edizioni del *Lucanor* a partire dalla *princeps*. Il *Lucanor* è uno dei pochi libri medievali pubblicato nella *Edad de Oro*. Oltre alle due edizioni del 1575 e del 1642, D. Devoto ne ha segnalate altre<sup>63</sup>. La distanza che separa però le prime due edizioni dalla terza, di metà Ottocento, è abbastanza significativa e indica che, per ben tre secoli, l'unico testo sul quale si fece affidamento per leggere il *Lucanor* fu proprio l'edizione dell'erudito sivigliano. Ma vediamo, riprendendo e ampliando lo schema di Devoto, quali sono le edizioni del *Lucanor* a partire dall'Ottocento:

1. 1853 Milá y Fontanals<sup>64</sup>
2. 1860 Gayangos<sup>65</sup>, nel LI tomo della «Biblioteca de Autores Españoles». È l'unica edizione che presenta l'opera di Don Juan Manuel nella sua quasi totalità

---

<sup>63</sup> Daniel Devoto, *Introducción al estudio de Don Juan Manuel y en particular de "El conde Lucanor"*. Una *bibliografía*, Madrid, Castalia, 1972, pp. 293-295.

<sup>64</sup> Don Juan Manuel, *Libro de Patronio* o *El Conde Lucanor*, edición de M. Milá y Fontanals, cit.

3. 1898 Krapf<sup>66</sup>, che si basa sul testo di Argote e su quello di Gayangos.
4. 1900 Knust<sup>67</sup>, postuma.
5. 1902 Nuova edizione di Krapf, basata sul codice Puñonrostro<sup>68</sup>.
6. 1920 Sánchez Cantón<sup>69</sup>.
7. 1933 Juliá, realizzata seguendo il manoscritto S<sup>70</sup>.
8. 1939 Henríquez Ureña<sup>71</sup>.
9. 1940 Edizione parziale di González Palencia<sup>72</sup> (riedito nel 1942, 1945, 1956, 1960 e 1965)
10. 1930 Enrique Moreno Báez<sup>73</sup> (riedito nel 1962, 1965, 1967, 1969, 1970 e nel 1974 con la II, III, IV, V parte)
11. 1956 Edizione e parziale modernizzazione di J. Loveluck<sup>74</sup>. Si basa sull'edizione di Henríquez Ureña.
12. 1957 Edizione “non pubblicata” curata da Rigo Mignani sul manoscritto della «Academia de la Historia» (esiste un microfilm del 1958).
13. 1960 Juan M. Lope Blanch.<sup>75</sup>
14. 1969 J.M. Blecua, basata rigorosamente sul testo di S<sup>76</sup>
15. 1971 Edizione di Nydia Rivera Gloeckner, basata sul manoscritto M.<sup>77</sup>
16. 1972 G. Orduña, riproduce il manoscritto S con correzioni effettuate consultando altri manoscritti.<sup>78</sup>

---

<sup>65</sup> Don Juan Manuel, *Libro de Patronio*, edición de P.Gayangos, en *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, Madrid, Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, tomo LI, 1860, p. 367-439.

<sup>66</sup> Don Juan Manuel, *El libro de Patronio, o por otro nombre El Conde Lucanor*, 2 vols, Vigo, Librería de Eugenio Krapf, 1898; 2ª edizione a Vigo, 1902.

<sup>67</sup> Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. H. Knust, Leipzig, 1900.

<sup>68</sup> Don Juan Manuel, *El Libro de Patronio o El Conde Lucanor*, ed. de Eugenio Krapf, Vigo, Librería de Eugenio Krapf, 1902.

<sup>69</sup> Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, prólogo y notas de F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Biblioteca Calleja, 1920.

<sup>70</sup> E.Juliá, *El Conde Lucanor*, Madrid, Victoriano Suárez, 1933.

<sup>71</sup> Don Juan Manuel, *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor de Patronio*, introducción, edición y notas de Pedro Henríquez Ureña, Buenos Aires, Losada, 1939, ristampato nel 1942, 1947, 1965.

<sup>72</sup> Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, Edición, estudio y notas por Angel González Palencia, Zaragoza, Editoria Ebro, 1965, 1942, 1945, 1956, 1960, 1965.

<sup>73</sup> Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. de E.Moreno Báez Valencia, Castalia, 1953.

<sup>74</sup> Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, Prólogo de Juan Loveluck, Biblioteca Hispana. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1956.

<sup>75</sup> Don Juan Manuel, *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*, prólogo y vocabulario de Juan M.Lope Blanch, México, Universidad Nacional Autónoma, Col. Nuestros Clásicos, Serie de Literatura, 1960.

<sup>76</sup> Don Juan Manuel, *El conde Lucanor, o Libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio*, ed. de J.M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969.

<sup>77</sup> Nydia Rivera Gloeckner, unpublis. Diss, Pennsylvania State University, 1971.

<sup>78</sup> Don Juan Manuel, *Libro del Conde Lucanor et de Patronio*, ed. de G. Orduña, Buenos Aires, Librería Huemul, 1972.

17. 1972 Altra edizione non edita, basata su G, di Paul B. Gloeckner.<sup>79</sup>
18. 1979 Edizione del microfilm di R. Mignani del 1958.<sup>80</sup>
19. 1983 R. Ayerbe-Chaux.<sup>81</sup>
20. 1988 M. J. Lacarra.<sup>82</sup>
21. 1997 A. Sánchez Aguilar.<sup>83</sup>
22. 2000 A. Sotelo, basata su S.<sup>84</sup>

Come si può notare, ci sono molte edizioni moderne del *Lucanor*, ma data la difficoltà di districarsi nell'infinito mare di varianti tramandate dai cinque diversi testimoni dell'opera, la maggior parte degli editori ha scelto la soluzione più "comoda"<sup>85</sup> (come la definisce A. Blecua), quella di riprodurre il testo edito da Argote de Molina. Solo pochi, come Knust, Orduna e Blecua, si sono preoccupati di fare una collazione utilizzando come base il manoscritto più antico, S, correggendolo solo nei punti dove gli errori sono evidenti<sup>86</sup>.

Anche la filiazione dei manoscritti non è chiara e nessun studioso è ancora giunto a conclusioni certe, dato che solo alcuni, come M. Goyri e A. Bonilla<sup>87</sup> hanno provato a delineare, seppur con risultati non del tutto soddisfacenti e comunque lacunosi, la possibile filiazione dei manoscritti.

Tutti i testimoni del *Conde Lucanor* (tranne il più antico, S) presentano delle lezioni indipendenti, al punto che alcuni hanno conclusioni diverse, e addirittura le quartine finali che chiudono i racconti non coincidono. L'opinione di Blecua è che discendano tutti da testi ormai perduti. La sua tesi si fonda su un errore comune a tutti i testimoni (XXIV, 45-47): «Et el talle del cuerpo et de los miembros muestran señal de la complisión et paresçe si deve seer valiente o ligero, et las tales cosas. Mas el talle del cuerpo et de los miembros

<sup>79</sup> P. B. Gloeckner, unpublis. Diss., New York University, 1972.

<sup>80</sup> R. Mignani, *El Conde Lucanor, Manuscrito H de la Academia de Historia*, Firenze, Licos Editrice, 1979.

<sup>81</sup> Don Juan Manuel, *Libro del Conde Lucanor*, edición, estudio y notas de R. Ayerbe-Chaux, Madrid, Alhambra, 1983.

<sup>82</sup> Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, edición Maria Jesus Lacarra, Madrid, Espasa Calpe, 1988.

<sup>83</sup> Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, edición de Agustín Sánchez Aguilar, Barcelona, Madrid, Hermes, 1997.

<sup>84</sup> Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, edición de Alfonso I. Sotelo, Madrid, Alianza, 2000.

<sup>85</sup> A. Blecua, *La transmisión textual de «El Conde Lucanor*, cit., p. 127.

<sup>86</sup> Per le varie edizioni dell'opera Daniel Devoto, cfr. *Introducción al estudio de Don Juan Manuel*, cit.

<sup>87</sup> M. Goyri de Menéndez Pidal, *Ro*, 29, pp. 600-602 e *RABM*, 7 (1902), pp. 320-321; M. Goyri de Menéndez Pidal, *Don Juan Manuel y los cuentos medievales, Selección y notas por...*, Madrid, Instituto Escuela, 1936; A. Bonilla, *Sobre los manuscritos del Conde Lucanor*, in «*Annales de la literatura española*», Madrid, Tello, 1900-1904, pp. 258-262.



non muestran çiertamente cuáles deven seer las obras. Et con todo esto, éstas son señales, et pues digo señales, digo cosa non çierta, ca la señal sienpre es cosa que parece por ella lo que deve seer; mas non es cosa forçada que sea assí en toda guisa. Et éstas son las señales *de dentro*, que siempre son muy dubdosas para conosçer lo que vós me preguntades. Mas para conosçer los moços por las señales *de fuera* que son ya quanto más ciertas, plazerme ía que sopiésedes...». L'errore comune a tutti i testimoni è la lezione scorretta *de dentro e de fuera* invece che *de fuera e de dentro*, come esigerebbe il contesto<sup>88</sup>.

## **6. L'edizione di Argote de Molina e la sua importanza dal punto di vista letterario e linguistico.**

Argote de Molina era consapevole dell'importanza dell'opera di Juan Manuel, tanto che nel suo *Discurso al curioso lector*<sup>89</sup>, che apre la sua edizione, afferma: «juzgaba ser cosa indigna que un príncipe tan discreto y cortesano y de la mejor lengua de aquel tiempo anduviese en tan pocas manos». Il successo dell'edizione prova che non si sbagliava, dato che Lope, Calderón e Gracián nonché altri scrittori la consultarono.

Come ha scritto A. Baldissera<sup>90</sup>, l'edizione di Argote è importante dal punto di vista culturale. A partire dal 1335 l'opera di Don Juan Manuel dovette diffondersi attraverso numerose copie manoscritte. P. de Gayangos indica che «un ejemplar había entre los libros de la reina Isabel, como puede verse en el catálogo publicado por Clemencín»<sup>91</sup>. Secondo Giménez Soler la notizia più antica della lettura di questo libro si trova nel registro 3.168, folio 139, nel quale la regina Maria chiede a Ferrán López de Stúñiga «los libros que se clamavan el uno Florença el otro el Conde Lucanor el otro de las ystorias despaña», ma fu proprio l'edizione di Argote che consentì all'opera di diffondersi e di essere apprezzata nei secoli XVI e XVII e Lope, Calderón, Ruíz de Alarcón, Gracián poterono leggerla solo grazie a questa prima edizione, praticamente l'unica antica di un'opera letteraria medievale. Nello stesso anno della sua edizione viene citata con grande elogio nelle *Antigüedades de las ciudades de España* di Ambrosio de Morales:

---

<sup>88</sup> A. Blecua, *La transmisión textual de «El Conde Lucanor»*, cit., p. 47 e sgg.

<sup>89</sup> edizione del 1575, fol. IIIr-Ivr.

<sup>90</sup> A. Baldissera, *Argote de Molina editore del "Conde Lucanor": un fortunato repêchage antiquario*, cit., pp. 397-408.

<sup>91</sup> *BAE*, LI, p. 231, nota 2.

«Anda ya impreso este libro, y así no será menester referir aquí lo que desto trata. Hízolo imprimir con buenas añadiduras y de mucho ingenio y noticia de nuestra historia Gonzalo Argote y de Molina, mancebo principal de Sevilla y Alférez general de la milizia del Andalucía: a quien yo mucho amo, por lo mucho que él me ama, y porque su insigne y nobilísimo ingenio y gran virtud lo merecen».<sup>92</sup>

Conseguenze della rivalutazione del *Lucanor* sono la promozione e divulgazione di un tipo di cultura tipicamente spagnola; i testi narrativi che la moda aveva imposto nel XVI secolo seguivano il modello delle novelle di Boccaccio, concepite come mezzo di diletto e non come veicolo di istruzione per il lettore. Il *Lucanor* è un'opera "difficile" da proporre al lettore del Cinquecento a causa dello stile e della lingua arcaici, ma Argote de Molina decide con orgoglio di pubblicarlo, sostenuto da uno spirito "nazionalista", già intravedibili tra le righe del suo *Discurso sobre la Poesía Castellana*. Per l'erudito spagnolo l'edizione del *Lucanor* diventa uno strumento di propaganda della cultura spagnola e anche di interessamento per la lingua inattuale del manoscritto manuelino in un momento in cui si stavano delineando i tratti di una certa "questione della lingua", come era accaduto, qualche tempo prima, in Italia. Da questo punto di vista, il suo atteggiamento è molto lontano da quello di un suo contemporaneo, il Brocense. Come si analizzerà più avanti, infatti, l'atteggiamento che spinge il Brocense a creare un'edizione delle poesie di Garcilaso è dettato prettamente dalla ricerca di un modello stilistico di perfetta poesia al quale tutti i poeti si possano rifare. L'atteggiamento di Argote è, invece, più simile a quello dello storico, e si interessa al *Lucanor* in quanto eredità culturale spagnola. Lo spirito di "storico" di Argote trapela fin dalle prime pagine della sua edizione e precisamente nel già citato prologo al lettore, nel quale, spiegando i motivi che l'hanno spinto a pubblicare il *Lucanor*, aggiunge anche che i racconti possono essere utili per dare notizia «de algunos successos famosos de reyes y cavalleros castellanos de que no hallamos memoria en las historias».

Nel Medioevo i copisti non esitavano a modificare di proprio pugno i testi che dovevano trascrivere e cancellavano o aggiungevano a loro piacimento secondo le loro idee linguistiche, religiose, morali e politiche, ovvero *ope ingenii*. Sentivano in un certo modo di collaborare con l'autore dell'opera che dovevano trascrivere e la arricchivano, la adattavano allo stadio linguistico della loro epoca e della loro zona, alla loro ideologia e

---

<sup>92</sup> *Las Antigüedades de las ciudades de Españ*, Alcalá, Íñiguez Lequerica, 1575, fol. 120.

alla loro idea di estetica letteraria. Proprio per questo, nella tradizione medievale, quanto più una copia si allontanava dall'epoca nella quale era stata composta, tanto più subiva un processo di modernizzazione o comunque di cambiamento<sup>93</sup>.

A questo proposito il caso del *Conde Lucanor* è emblematico. Il manoscritto meno antico che ci è pervenuto (risalente alla metà del XVI secolo) è quello che presenta le caratteristiche linguistiche più arcaicizzanti e più simili al probabile testo originale, rispetto ai testimoni del XV secolo, poiché è stato sicuramente “rielaborato” dalle mani di un filologo umanista esperto, desideroso di rappresentare l'opera così come doveva essere letta dai contemporanei di Don Juan Manuel. Lo stesso Juan Manuel era molto preoccupato e quasi ossessionato dalla trasmissione integra dei suoi testi e fu tra i primi a dimostrare un certo interesse di tipo filologico<sup>94</sup>. Si occupò infatti della correzione, conservazione e trasmissione fedele dei suoi scritti. Nel volume che raccoglieva tutte le opere di Don Juan Manuel, voluto e realizzato dall'autore stesso e contenente quello che viene denominato come manoscritto S, si legge il *Prólogo General* nel quale l'autore espone la sua “ossessione” per la conservazione fedele del testo originale: «Si los lectores de mis obras encuentran en ellas algunos yerros y defectos, que no me los imputen a mí, hasta ver los originales depositados en el convento de Peñafiel, pues los copistas por el parecido que entre sí guardan las letras unas con otras, suelen equivocarse y cambian el sentido de la frase o la construcción que yo quise hacer allí».

Don Juan Manuel dimostrò questo principio nel celebre apologo del *Caballero trovador y el Zapatero de Perpiñan* che apre e introduce la raccolta delle sue opere nel manoscritto S. All'inizio del volume Don Juan Manuel spiega le ragioni che l'hanno portato a conservare le sue opere in un unico volume e lo fa appunto attraverso il racconto del trovatore e del calzolaio. Il trovatore, avendo sentito cantare in maniera sguaiata una sua canzone da un calzolaio, distrusse le scarpe che questi stava facendo e giustificò il suo atto di fronte al re dicendo che come il calzolaio aveva distrutto e rovinato la sua opera, così lui aveva fatto con il lavoro del ciabattino<sup>95</sup>. Una storia molto simile si racconta di Dante<sup>96</sup> nel Trecentonovelle di Franco Sacchetti (la novella CXV) «Dante Allighieri, sentendo uno

---

<sup>93</sup> A questo proposito, si veda A. Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 163-168.

<sup>94</sup> Don Juan Manuel, *El conde Lucanor, o Libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio*, edición, introducción y notas de J.M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969, pp. 16-17.

<sup>95</sup> G. Ticknor, *History of Spanish Literature*. Boston, Ticknor and Fields, 1866, p. 66.

<sup>96</sup> J. Amador de los Rios, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, 1863, IV, pp. 294-295.

asinaio cantare il libro suo, e dire: arri; il percosse dicendo: cotesto non vi miss'io; e lo rimanente come dice la novella».<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> F. Sacchetti, *Trecentonovelle*, a cura di E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1970.

**CAPITOLO III**  
**CARATTERISTICHE**  
**DELL'EDIZIONE ARGOTINA**  
**DEL CONDE LUCANOR**

**1. Caratteristiche del *Lucanor* pubblicato da Argote de Molina**

L'edizione di Argote de Molina del 1575 è decisiva perché è la prima, ma anche perché, nonostante alcuni difetti dovuti all'applicazione di un metodo che è ancora lontano dall'essere veramente filologico, rappresenta la base per edizioni ulteriori, nell'arco di vari secoli, fino all'Ottocento.<sup>98</sup> Si tratta di un'edizione tarda, sintomo della poca conoscenza, durante il *Siglo de Oro*, delle opere del Medioevo spagnolo, infatti nel 1575 gli *exempla* di Juan Manuel erano conosciuti solo nei circoli letterari o nella Corte.

L'importanza dell'edizione di Argote non risiede tanto nell'essere un'opera filologica; prima che grammatico e filologo, infatti, Argote de Molina è un umanista, uno storico e un genealogista, nonché un erudito affezionato alle *curiosidades* e i suoi interessi, come si evince dal prologo che antepone alla sua edizione, sono extraletterari. Seppur importante dal punto di vista del “ripescaggio” e della rivalutazione di un patrimonio culturale appartenente al passato “volgare”, il suo non è un lavoro propriamente filologico. Nonostante nel prologo affermi di aver consultato tre manoscritti antichi, probabilmente si limitò a consultarli più che a compararli, dato che il testo che offrì alla stampa discende dal ramo β della tradizione, studiato da Blecua: ne conserva tutte le lacune e ne aggiunge di nuove, presenta correzioni che sono prodotto della mente di Argote piuttosto che da un confronto di testi differenti.

L'edizione di Argote contiene quarantanove esempi ed è priva, rispetto al manoscritto S, degli esempi XXVIII e il LI; quest'ultimo era assente anche nel subarchetipo β. Non contiene inoltre l'anteprologo nel quale Don Juan Manuel include un elenco delle sue opere:

---

<sup>98</sup> L'edizione di Milá y Fontanals del 1853 riporta, a distanza di tre secoli, l'apparato critico sviluppato da Argote de Molina (*El libro de Patronio o Conde Lucanor, Barcelona, Juan Oliveres, 1853*).

Este libro fizo don Johan, fijo del muy noble infante don Manuel, deseando que los omnes fiziessen en este mundo tales obras que les fuessen aprovechosas de las onras et de las faziendas et de sus estados, et fuessen más allegados a la carrera porque pudiessen salvar las almas. Et puso en él los enxiemplos más aprovechosos que él sopo de las cosas que acaesçieron, porque los omnes puedan fazer esto que dicho es. Et sería maravilla si de cualquier cosa que acaezca a cualquier omne, non fallare en este libro su semejança que acaesçió a otro.

Et porque don Johan vio et sabe que en los libros contesçe muchos yerros en los trasladar, porque las letras semejan unas a otras, cuidando por la una letra que es otra, en escriviéndolo, múdasse toda la razón et por aventura confóndesse, et los que después fallan aquello escripto ponen la culpa al que fizo el libro; et porque don Johan se reçeló desto, ruega a los que leyeren cualquier libro que fuere trasladado del que él compuso, o de los libros que él fizo, que si fallaren alguna palabra mal puesta, que non pongan la culpa a él, fasta que bean el libro mismo que don Johan fizo, que es emendado, en muchos logares, de su letra. Et los libros que él fizo son éstos, que él a fecho fasta aquí: la *Crónica abreviada*, el *Libro de los sabios*, el *Libro de la cavallería*, el *Libro del infante*, el *Libro del cavallero et del escudero*, el *Libro del Conde*, el *Libro de la caça*, el *Libro de los engeños*, el *Libro de los cantares*. Et estos libros están en el monesterio de los fraires predicadores que él fizo en Peñafiel. Pero, desque vieren los libros que él fizo, por las menguas que en ellos fallaren, non pongan la culpa a la su entençión, mas pónganla a la mengua del su entendimiento, porque se atrevió a se entremeter a fablar en tales cosas. Pero Dios sabe que lo fizo por entençión que se aprovechassen de lo que él diría las gentes que non fuessen muy letrados nin muy sabidores. Et por ende, fizo todos los sus libros en romançe, et esto es señal çierto que los fizo para los legos et de non muy grand saber como lo él es. Et de aquí adelante, comiença el prólogo del Libro de los Enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio.<sup>99</sup>

Argote non include questo anteprologo nella sua edizione con una decisione arbitraria. Si tratta, dunque, di una non motivabile che segue un metodo completamente antifilologico, poiché l'esclusione dell'anteprologo non è dovuta ignoranza o alla sua assenza nei manoscritti consultati dall'umanista. Infatti, si trova traccia dell'anteprologo nella biografia di Don Juan Manuel, la *Vida de don Juan Manuel* inserita da Argote nella sua edizione. In essa è presente l'elenco delle opere di Juan Manuel nello stesso ordine con il quale vengono riportate nell'anteprologo, ma con cambiamenti nei titoli.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Don Juan Manuel, *Obras completas*, edición, prólogo y notas de J.M. Blecua, Madrid, Gredos, 1983, vol. II, pp. 23-24.

<sup>100</sup> A questo proposito, cfr. A. Blecua, *La transmisión textual de «El Conde Lucanor»*, cit., p. 102-103.

*La Crónica de España*  
*Libro de los sabios*  
*Libro del Cavallero*  
*Libro del Escudero*  
*Libro del Infante*  
*Libro de los cavalleros*  
*Libro da la caça*  
*Libro de los engaños*  
*Libro de los cantares*  
*Libro de los Exemplos*  
*Y el Libro de los consejos*

Come ricordato da A. Blecua, Germán Orduña ha analizzato la lista di Argote<sup>101</sup>, arrivando a formulare l'ipotesi che Argote forse conobbe una versione "intermedia" tra l'anteprologo (1335) e il *Prólogo General* (1342-45), dato che nella lista di Argote sono presenti due opere non citate nel 1335: il *Libro de los Exemplos* e il *Libro de los consejos*. Sempre secondo Orduña, inoltre, questi due titoli corrisponderebbero in realtà ad un'opera unica, il *Libro de los castigos y consejos* (conosciuto come *Libro indefinito*), posteriore al *Lucanor*. L'ipotesi di Blecua, invece, è che l'anteprologo sia una tarda rifusione del Prologo Generale conservato.<sup>102</sup>

Dal punto di vista formale, l'edizione di Argote de Molina si discosta dall'originale. I racconti non sono 51, ma 49. Inoltre, mancano il *Libro de los proverbios* e il trattato finale di dottrina. Un aspetto molto importante da analizzare prima di esaminare il testo dell'edizione di Argote, è che l'erudito sivigliano inserisce nella sua edizione degli apparati che ricoprono quasi la metà del testo complessivo. Fanno parte dei paratesti<sup>103</sup>: l'*Epistola dedicatoria* e il *Discurso al curioso lector*, mentre sicuramente più innovativi si rivelano la *Vida de don Iuan Manuel*, la *Successión y linage de don Iuan Manuel*, il *Discurso de la poesia antigua Castellana* e il vocabolario *Index de la lengua Castellana*, con i quali l'editore incornicia il testo originale. Di questi, la parte genealogica è senza dubbio quella che rispecchia più a fondo il carattere erudito di Argote, che abbellisce il frontespizio della sua edizione con le

---

<sup>101</sup> G. Orduña, *Notas para una edición crítica de El Conde Lucanor*, in «Boletín de la Real Academia Española», 51 (1971), p. 493-511.

<sup>102</sup> A. Blecua, *La transmisión textual de «El Conde Lucanor»*, cit., p. 107 e sgg.

<sup>103</sup> Per i paratesti, cfr. G. Genette, *Soglie: i dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

armi di Don Juan Manuel e dei suoi discendenti, lo stemma nobiliare del quale Don Juan Manuel parla nel suo *Libro de las armas. La Successión y linage de don Iuan Manuel* verrà utilizzata da Argote anche per compilare il suo famoso trattato *Nobleza de Andalucía*.

Uno degli «ingenios curiosos» a cui allude Argote nel suo prologo *Al Curioso Lector*, solo grazie all'edizione dell'erudito sivigliano trentasei anni dopo utilizzerà l'*editio princeps* di Argote per un motivo particolare: la presenza di un vocabolario di termini antichi della lingua spagnola nell'edizione sivigliana. Questi è Sebastián de Covarrubias, che nell'introduzione al suo *Tesoro de la lengua castellana, o española*<sup>104</sup>, nomina con ammirazione l'edizione di Argote, grazie alla quale può inserire Don Juan Manuel tra le *autoridades* del suo dizionario. Ancora più importante, è il fatto che in tre occasioni menziona di aver non solo letto ma anche, e soprattutto, utilizzato l'*Indice* di vocaboli antichi che Argote aggiunge alla sua edizione<sup>105</sup>.

Alla voce *hogar*, ad esempio, Covarrubias spiega:

«...en otra forma se dixo holgar, quasi jogar, que vale en lengua castellana antigua juxer, estar, parar, según lo refiere Molina de Argote en el Índice de los vocablos castellanos antiguos en el libro llamado Conde Lucanor»<sup>106</sup>

Infatti, nel *Vocabulario de la lengua antigua castellana* compare il significato di *Yogar* come *Estar, Jazer*. Per quanto riguarda l'edizione argotina, il termine *holgar* è presente nei capitoli XLVIII (fol. 85v) e come *folgar* nei capitoli I (fol 2v), XXII (fol.46v), XXXVI (fol 64v e fol65v)

Per quanto riguarda la voce *hueste* nel *Tesoro* si legge:

«En lengua antigua castellana vale ejército puesto en campo contra el enemigo; dicho de la palabra hostis. Usa deste termino la ley de Partida 16, tit. 23, partida segunda. En el libro llamado Conde Lucanor, entre los vocablos antiguos que dél recogió Gonçalo de Argote y Molina, es uno dellos queste, y le interpreta ejército»<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Sánchez, 1611

<sup>105</sup> Per questi ed altri esempi si veda J. Romera Castillo, *Don Juan Manuel (El Conde Lucanor), autoridad en el Tesoro de Covarrubias*, in «Don Juan Manuel. VII Centenario», Murcia, Universidad de Murcia, 1982, pp. 313-324.

<sup>106</sup> Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, cit., p. 474

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 481.



In effetti, la parola *hueste* con il significato di *esercito* appare nell'*Indice* dell'edizione argotina, così come nel capitolo II (fol. 4v.)

Infine, come terzo esempio, alla voce *barragan* nel dizionario di Covarrubias si legge:

«Es nombre arábigo, y vale tanto como moço soltero, valiente y arriscado...Gonçalo de Argote y Molina, en el libro llamado Conde Lucanor, nota que barragán vale tanto como varón de ánimo y esfuerço».<sup>108</sup>

L'unico significato che Argote dà al termine è quello di *varón*, anche se nel testo della sua edizione questa voce non compare.

Questi tre esempi mostrano come, grazie ad Argote de Molina, Juan Manuel diventi una delle autorità linguistiche medievali più significative per Sebastián de Covarrubias, ma anche come il suo *Indice* abbia contribuito a far crescere e sviluppare un interesse per la lingua spagnola che già si poteva incontrare tra gli umanisti dell'epoca. La passione di Argote per l'antica lingua castigliana che si incontra nel *Discurso sobre la poesía Castellana* viene infatti condivisa completamente dall'autore degli *Emblemas Morales* e del *Tesoro*, che come segnala Romera Castillo<sup>109</sup>, accoglie la richiesta dell'erudito sivigliano nel *Discurso sobre la antigua lengua castellana*:

«Los que uvieren leydo libros Castellanos de dozientos, o trezientos años de antigüedad, verán que en muy pocos dellos se halla tan pura y tan limpia lengua, segun aquellos tiempos, como la deste libro que sin duda fue la mejor que entonces se uso, y aunque en el aya muchos vocablos que paresceran aora estraños y nuevos, pero muy pocos dellos se pueden tener por çafios ni oscuros, como son los que de ordinario se encontra(n) en los dichos libros, antes juzgara el que este ledere ser esta la verdadera y propria lengua Castellana que se hablaua y escriuía en tie(mp)o de nuestros abuelos...»<sup>110</sup>

A questo proposito, come filo conduttore di questo interesse per la lingua spagnola, è bene ricordare che nell'edizione del 1575, la *Licenzia de su Magestad*, datata 31 luglio 1574 e scritta da Pedro de Mármol, viene firmata proprio dal fratello e dallo zio di

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>109</sup> J. Romera Castillo, *Don Juan Manuel (El Conde Lucanor), autoridad en el Tesoro de Covarrubias*, en «Don Juan Manuel. VII Centenario», cit., p. 324.

<sup>110</sup> fol. 97v.

Covarrubias, Diego de Covarrubias y Leiva e Antonio e Covarrubias, rispettivamente Presidente del Supremo Consejo de Castilla e membro del Consejo Real.

Come studiato da A. Blecua<sup>111</sup>, il manoscritto utilizzato da Argote per redigere la sua edizione sarebbe probabilmente  $\beta$ , un subarchetipo al quale fa capo anche G.  $\beta$  è un manoscritto del XVI secolo preparato probabilmente da un erudito che usò come base un testo antico, verosimilmente della stessa famiglia degli altri testimoni M e H, comparandolo con un altro esemplare di una diversa tradizione. Argote nella biografia di Don Juan Manuel commette un errore comune proprio alla lista dell'anteprologo di G per quanto riguarda il *Libro de los cavalleros*, ma sicuramente utilizzò anche un manoscritto del ramo di M, dato che presenta un altro errore, comune appunto al ramo di M, quando considera come due opere distinte, il *Libro del Caballero y del Escudero*. Il *Libro de los Exemplos*, invece, è il *Libro del Conde*. Forse il manoscritto del ramo di M da lui consultato fu P, poiché nel gennaio 1574 (anno nel quale Argote sostiene di essersi imbattuto nel libro del *Conde Lucanor*) questo testo circolava tra gli umanisti spagnoli, come si deduce dalla nota (che non si sa se sia un autografo di Argote) che si trova nella prima pagina della sua edizione: «Faltan en este libro cuando yo le recibo a primero de Enero de 74 los folios 2.3.63»<sup>112</sup>. Forse i manoscritti ricevuti da Zurita e Oretana, come si legge nella sua lettera al *Curioso Lector*, erano davvero M e P, però tutto sommato poco importa, dato l'uso praticamente nullo fatto da parte dell'editore sivigliano.

La presenza nell'elenco di Argote del *Libro de los consejos* è invece problematica, dato che in nessuna lista dell'anteprologo l'opera viene nominata. Forse Argote non trovò quest'opera nei manoscritti che consultava e pensò bene di aggiungerla, magari per consiglio di Zurita o di qualche altro umanista. Del resto, Argote non conosceva il Prologo (altrimenti avrebbe inserito le opere in esso contenute) e nemmeno il *Libro de las Cantigas* e, nonostante fosse un uomo competente e colto, scegliendo, come dimostra l'esempio citato, metodi non proprio rigorosi al momento di realizzare la sua edizione e questo è proprio un esempio di come sceglie di utilizzare arbitrariamente un'informazione piuttosto che un'altra.

Nella lettera al *Curioso Lector* si legge come gli interessi che lo portano ad avvicinarsi all'opera medievale sono principalmente tre: l'elevata moralità dei racconti, la nobile figura di Don Juan Manuel e la purezza della lingua con cui scrive.

---

<sup>111</sup> A. Blecua, *La transmisión textual de «El Conde Lucanor»*, cit., p. 73 e sgg.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 111.

La differenza più importante tra l'edizione di Argote de Molina e gli altri testimoni rimasti sono i versi finali che chiudono ogni singolo racconto. Gli *exempla* del *Lucanor* si chiudono infatti con l'intervento dell'autore, che si converte in mediatore tra il mondo che narra e il suo lettore e svolgono una funzione di insegnamento morale, riassumendo il concetto che l'autore vuole esprimere in ogni racconto. Come si vedrà, anche gli inizi dei racconti vengono leggermente modificati e presentano un ordine di parole diverso.

Dato che le maggiori differenze si incontrano nei primi due esempi della sua edizione (i numeri XLI e XV dell'archetipo), probabilmente Argote prima di tutto riordinò gli esempi e poi iniziò a correggere il testo, senza però seguire un metodo rigoroso. Infatti, per esempio, l'episodio L, nella sua edizione il numero XII, conserva intatto il suo finale che annuncia la fine dell'opera di Don Juan Manuel, senza curarsi di non averlo posizionato in chiusura alla sua edizione.

I cambiamenti apportati da Argote riguardano aggiunte, soppressioni, variazioni di nomi, attualizzazioni dei tempi verbali.

Nel *Discurso al Curioso Lector* lo stesso editore si contraddice, affermando di aver consultato vari codici per preparare la stampa, ma in realtà, come si è visto, il manoscritto da lui utilizzato appartiene solo al ramo  $\beta$  della tradizione manoscritta, del quale fanno parte, oltre al testo di Argote, anche i manoscritti H, M, G.<sup>113</sup> Come base della sua edizione Argote usò il testimone che arrivò alle sue mani nel 1574, che doveva essere una copia del XVI secolo.

Dalla sua breve introduzione si apprende che Argote era venuto a contatto con il manoscritto manuelino nel 1574, un anno prima dell'edizione a stampa da lui curata; l'erudito rimane affascinato dalla bellezza, dalla purezza e dalle proprietà dell'antica lingua castigliana e ritiene un errore lasciare che l'opera non si diffonda tra gli «ingenios curiosos y aficionados a las cosas de su nación». La sua è un'edizione diretta a un pubblico di dotti e ciò che lo spinge a realizzarla è la convinzione che l'opera rappresenti la migliore lingua tre-quattrocentesca. In un'epoca in cui l'edizione di un testo non si basava certo su criteri miranti alla realizzazione di uno *stemma codicum* o almeno al prendere in considerazione i possibili testimoni che tramandano un manoscritto, è notevole che Argote non si limiti a consultare il libro trovato a corte e che, sfoggiando un intento "filologico" pionieristico anche se tutto sommato caratteristico dell'umanista dotto più che di un filologo, afferma di

---

<sup>113</sup> Per tutti i problemi relativi alla trasmissione testuale dell'opera, cfr. A.Blecua, *La transmisión textual de «El Conde Lucanor»*, cit.

aver consultato altri due esemplari, uno datogli dal segretario del re e della Santa Inquisizione Jerónimo de Zurita e l'altro del «señor doctor Oretano», maestro del duca di Medina Sidonia. Zurita, tra l'altro, trattò di Don Juan Manuel, però dal punto di vista storico, nei suoi *Anales de Aragón*<sup>114</sup>. Argote scrive: «pude corregirlo y emendarlo de muchos lugares que lo avían menester».

Nella sua edizione, Milá y Fontanals<sup>115</sup> scrive che il manoscritto di Argote era una copia conservata all'Escorial; secondo Celestino López Martínez<sup>116</sup> «Nos dice Argote que este libro llegó a sus manos en uno de los viajes que efectuó a Madrid», ma non sappiamo e difficilmente sapremo di che manoscritti si parla, anche perché non vengono menzionati nell'inventario pubblicato da Millares Carlo<sup>117</sup>, che è derivato da un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Madrid e che appartenne ad Argote. Tra i libri che si trovavano nel Museo dell'erudito sivigliano vi sono il *Buen Amor*, il *Fernán González*, testi di Alfonso el Sabio, ma nessuno di Don Juan Manuel. L'edizione curata dal sivigliano, pur basandosi sulla consultazione di più testi, non è scientifica e si basa sull'arbitrarietà e sul gusto dell'editore, che ammette di correggere o emendare il testo quando lo ritiene necessario, non basandosi per forza su altri testimoni quando ce ne sia bisogno, quando quindi a lui paia opportuno. Inoltre, nella sua edizione riporta solo la prima delle cinque parti del *Lucanor*, in quanto i manoscritti che lui utilizza contengono solo il primo libro. Proprio Don Juan Manuel è il primo tra gli scrittori spagnoli a preoccuparsi della trasmissione corretta della sua opera. Nel prologo del *Conde Lucanor* egli scrive, a proposito degli errori dovuti ai copisti, che i lettori potrebbero trovare nel suo libro, che «es emendado en muchos logares de su letra».

Come abbiamo visto, dunque, nel suo *Discurso al curioso lector* Argote espone le motivazioni che l'hanno spinto ad realizzare l'edizione dell'opera: vuole diffondere il libro dato che lo ritiene un esempio (e lo ripete varie volte) di purezza della lingua spagnola volgare, ma anche un insieme di «obras y de buenas costumbres» che sono un «provecho de todos», quindi racconti utili per tutti. Prima che “filologo” ed editore, Argote è un umanista dotto, uno storico, che si interessa ad un'opera spagnola che narra anche fatti

---

<sup>114</sup> *Anales de Aragón*, Zaragoza, por Juan de Lanaja y Quartanet, 1610, Libro 8, cap I, fol. 183v.

<sup>115</sup> Don Juan Manuel, *El Libro de Patronio o El Conde Lucanor*, ed. de M. Milá y Fontanals, Barcelona, Juan Oliveres, 1853, p. 12.

<sup>116</sup> C. López Martínez, *Gonzalo Argote de Molina, historiador y bibliófilo*, «Archivo Hispalense», LVIII-LIX, 1953, pp. 187-208

<sup>117</sup> Agustín Millares Carlo, *La Biblioteca de Gonzalo Argote de Molina*, «Revista de Filología Española», X, 19 pp. 137-152, Madrid

storici riguardanti famosi re e cavalieri castigliani, tramandati, appunto, grazie al fatto di essere stati racchiusi negli esempi manuelini, che diletano insegnando. L'edizione di Argote vuole quindi celebrare la bravura di Don Juan Manuel, che viene da lui paragonato ai classici come Platone e Socrate o addirittura come al redentore.

Nella parte finale del *Discurso*, Argote descrive il contenuto della sua edizione: la biografia di Don Juan Manuel e una relazione della sua discendenza; alla fine scrive «me parecio recoger toda la antiguedad de la lengua que en este autor halle, haziendo un Indice de los vocablos della» e, prendendo spunto da alcuni versi presenti nell'opera, inserisce anche un «pequeño discurso de la antiguedad de la poesia Castellana».

Si è detto che l'edizione di Argote non è da considerarsi propriamente filologica perché nel XVI secolo non c'era ancora l'idea di edizione critica; come vedremo, solo con Herrera e la sua edizione delle poesie di Garcilaso ci saranno le prime tracce in questo senso. Nel Medioevo la trasmissione dei testi era affidata alle mani dei copisti, che copiavano i codici con una grande libertà, inserendo, togliendo, cambiando i testi in modo arbitrario (non c'era una concezione del diritto di autore) o per errore. Nel XVI secolo inizia a svilupparsi la stampa, sia per quanto riguarda i libri che i *pliegos sueltos*. Se da un lato l'uso della stampa ridusse notevolmente i costi di produzione dei libri ed ebbe un ruolo propulsore nella loro diffusione, dall'altro portò anche alla creazione di una sorta di barriera che, durante moltissimo tempo, avrebbe separato i testi ammessi e quelli rifiutati. Solo il *Lucanor* edito nel 1575 da Molina e *El Libro de la Montería* (1582), non avrebbero dovuto aspettare il 1779, l'anno in cui sarebbe iniziata una ricerca di testi antichi<sup>118</sup>.

Nel XVI secolo la letteratura acquisisce una certa importanza nel mondo spagnolo e grazie anche all'introduzione della stampa la pubblicazione e divulgazione dei libri viene oltremodo facilitata, pur dovendo sottostare, dal 1558, alla censura nel Regno di Castiglia ordinata da Filippo II. I testi che si pubblicavano maggiormente erano quelli contemporanei, mentre erano pochi quelli antichi, e in prevalenza didattici come *Calila e Dimna*, *Bocados de oro* o storici, che venivano pubblicati all'epoca di Argote de Molina. Solo dal 1779 si inizierà un processo di ricerca e ritorno ai testi antichi. I primi stampatori erano mediocri, anche a causa del poco prestigio sociale di cui godeva la professione e non

---

<sup>118</sup> J. Simón Díaz, *La literatura medieval castellana y sus ediciones españolas de 1501-1560*, in *El libro antiguo español. Actas del Primer Coloquio Internacional*, (Madrid, 18 al 20 de Diciembre de 1986), coord. por Pedro Manuel Catedra García, María Luisa López-Vidriero Abello, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 371.

c'erano grandi gruppi di eruditi che seguissero la pubblicazione delle opere presso le editoriali.

Figlio della tradizione del suo tempo, Argote trasforma il testo che pubblica, togliendo, abbreviando o cambiando arbitrariamente l'ordine delle parti, nonché aggiungendo scritti che compone lui stesso. Grazie a lui l'opera di Don Juan Manuel viene conservata e diffusa nei secoli a venire, però è pur vero che la versione che viene tramandata è incompleta e contiene solo i *cuentos* e i loro versi finali. L'edizione di Argote è incompleta, ma riccamente commentata e orientata, secondo una prospettiva nazionalistica, che vede nell'opera manuelina sì un esempio di condotta morale, ma anche e soprattutto degli aspetti extraletterari nei racconti, come l'antichità dei versi che li compongono e il prestigio sociale e storico dell'autore, la polemica sulla versificazione italiana<sup>119</sup>.

L'edizione di Argote deriva, insieme al manoscritto G, da un subarchetipo  $\beta$  del XVI secolo<sup>120</sup>. Fu probabilmente preparato da un erudito che usò come base un manoscritto abbastanza antico, della famiglia di H e di M, comparandolo con un altro esemplare di una tradizione diversa. Ha un grande valore testuale perché in genere presenta delle letture corrette, è poco innovatore e poco lacunoso.

Anche se, come si è visto, Argote nel *Discurso al Curioso Lector* che precede la sua edizione vanta pretese filologiche sostenendo di aver consultato ben tre manoscritti prima di essere arrivato alla realizzazione della sua edizione, non effettuò una collazione perché il testo che diede alle stampe procede esclusivamente dal subarchetipo  $\beta$ , in quanto ne conserva tutte le lacune, ne aggiunge di nuove e in linea generale appare meno accurato di G. Il libro che arrivò alle mani di Argote nel 1574 doveva essere probabilmente una copia del XVI secolo e ciò lo si intuisce dall'allusione agli errori del copista per non aver potuto consultare un «más fiel exemplar», in quanto se si fosse trattato di un manoscritto medievale originale questa affermazione sarebbe stata inutile. Probabilmente uno dei due manoscritti utilizzati da Argote apparteneva al ramo M ed è probabile che egli consultasse anche il manoscritto P che nel gennaio 1574 circolava tra gli umanisti spagnoli, come si può dedurre dalla nota (non si sa se autografa) che si trova alla fine della prima pagina che dice «Faltan en este libro cuando yo lo recibo a primero de Enero de 74 los folios

---

<sup>119</sup> C. Orobigt, *Gracián lector de don Juan Manuel a través de Argote de Molina*, «Críticón», LVI, 1992, pp.117-133.

<sup>120</sup> A.Blecua, *La transmisión textual de «El Conde Lucanor*, cit., p. 73.

2.3.63»<sup>121</sup>. E' possibile che questi due manoscritti fossero quelli che gli furono prestati da Zurita e Oretana, ma in ogni caso Argote praticamente non li usò.

Vediamo ora alcune delle caratteristiche peculiari dell'edizione di Argote de Molina, seguendo come linea guida l'interessante articolo di A. Baldissera<sup>122</sup>.

## 2. Nuova disposizione formale dei racconti

Nell'edizione di Argote mancano 2 parti, il *Libro de los proverbios* e il trattato finale di dottrina; inoltre ci sono 49 *ejemplos* e non 51 e l'ordine dei racconti viene cambiato, e gli stessi sono separati dalle loro cornici

L'ordine dei racconti creato da Argote de Molina nella sua edizione è particolare rispetto a quello che ci è stato tramandato dagli altri testimoni; ad oggi il manoscritto che viene considerato più attendibile e completo è S, utilizzato da José Manuel Blecua nella sua edizione critica del 1969; se compariamo il testo di questa edizione con quello di Argote, si troveranno solo l'esempio IX e l'esempio XVI nello stesso ordine.

La domanda è perché Argote abbia cambiato l'ordine dei racconti; molti studiosi, tra i quali Deyermond<sup>123</sup>, hanno cercato di trovare una risposta esaustiva, ma la verità è che non si è in grado di fornirla perché non si dispone del materiale utilizzato da Argote per realizzare la sua edizione; pare che l'erudito sivigliano avesse consultato almeno tre manoscritti, che cita anche nel suo *Discurso* iniziale al lettore. Uno di questi è sicuramente andato perduto nel XVIII secolo, è possibile che fosse quello corretto a mano direttamente da don Juan Manuel, il Codice di Peñafiel, però non ne possiamo avere la certezza. Gli altri due, appartenenti a due uomini della corte, non ci sono pervenuti.

A causa di questa carenza di materiale, non si è in grado di giudicare il lavoro di Argote e tantomeno di classificarlo filologico o no; l'ipotesi che i manoscritti da lui consultati concordino tutti nel suo ordine anomalo è un po' strana, sarebbe una coincidenza troppo speciale. Pare però strano che un erudito e umanista come lui avesse deciso di sua volontà di modificare la numerazione degli *exempla*, per cui, come ha osservato Deyermond<sup>124</sup>, è possibile che almeno uno dei manoscritti da lui consultati conservasse la numerazione che

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.111.

<sup>122</sup> A. Baldissera, *Argote de Molina editore del Conde Lucanor: un fortunato repêchage antiquario*, in *L'Europa del libro nell'età dell'Umanesimo*, cit.

<sup>123</sup> A. Deyermond, *Editors, Critics and "El Conde Lucanor"*, in «Romance Philology», XXXI, 1978, pp. 618-30.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 621.

ci presenta nella sua edizione e che fosse ripresa da Argote, per un motivo che però non sappiamo.

Secondo A. Blecua, l'ordine dei racconti, così diverso da quello dell'originale, è dovuto alla scelta di Argote de Molina di presentare le *historias* secondo il principio del verosimile; la disposizione dei racconti, ad una prima analisi, parrebbe una bipartizione tra quelli a tema storico o pseudoistorico nella prima parte, e tra quelli a carattere fantastico, i racconti e le favole, nella seconda. Il criterio scelto da Argote per la disposizione degli exempla sarebbe quindi quello del grado di similitudine: *historia, poesía, fábula*<sup>125</sup>. Probabilmente, per la sua teoria sul metodo utilizzato da Argote nella divisione dei racconti, Blecua prende spunto dall'inquisitore che approvò il volume, nel "Parescer del Illustre señor Doctor Heredia Consultor del Santo Officio y Capellan de su Magestad" del 23 luglio 1574<sup>126</sup>, che descrive il contenuto dell'opera come «historia antigas, exemplos y fabulas moralizadas a manera todo de consejos prouechosos».

Baldissera propone un'altra interessante spiegazione. Basandosi sul testo della *Licencia de su Magestad* dell'*escribano de Cámara*<sup>127</sup>, Pedro del Mármol, che fa riferimento solo a «historias y casos particulares de caualleros de Castilla» e dunque ignora gli altri tipi di racconti inclusi nel *Conde Lucanor*, identifica il primo gruppo di racconti di Argote come narrazioni storiche, verosimili, i cui protagonisti sono sempre personaggi nobili (sovrani, nobiluomini, cavalieri) che vengono presentati come modelli di comportamento. Nel secondo gruppo, invece, sarebbero inseriti i racconti che hanno un carattere più generale, allegorici, esopici, folclorico-tradizionali. Baldissera ammette però che il criterio non è facile da stabilire. In questa seconda parte Argote appare più frettoloso, forse meno interessato al riordino di una materia tanto vasta ed eterogenea. L'ordine della prima sezione è il seguente (i capitoli sono numerati secondo il manoscritto S, considerato il più attendibile): 23, 24, 4, 25, 26, 27, 29, 30, 9, 31, 13, 33, 15, 32, 2, 16, 34, 17, 35, 8, 18, 38; quello della seconda invece è: 36, 19, 6, 42, 5, 43, 14, 20, 7, 45, 46, 21, 44, 22, 28, 47, 10, 1, 48, 41, 3, 49, 39, 11, 37, 40, 12.

Ecco l'ordine dei racconti nell'edizione di Argote e nel manoscritto S:

---

<sup>125</sup> A. Blecua, *La transmisión textual de «El Conde Lucanor»*, cit., p. 79.

<sup>126</sup> Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor. Compuesto por el excelentissimo principe don Iuan Manuel, hijo de don Juan Manuel, y nieto del sancto rey don Fernando*, Impreso en Sevilla, por Hernando Diaz, 1575, fol II r.

<sup>127</sup> A. Baldissera, *Argote de Molina editore del "Conde Lucanor"*, cit., pp. 401-402.



ARGOTE	Manoscritto S
1	41
2	15
3	44
4	3
5	27
6	25
7	32
8	20
9	9
10	40
11	47
12	50
13	11
14	30
15	14
16	16
17	18
18	21
19	24
20	31
21	33
22	37
23	1
24	2
25	4
26	5
27	6
28	38

29	7
30	8
31	10
32	12
33	15
34	17
35	19
36	23
37	48
38	22
39	46
40	49
41	43
42	26
43	29
44	34
45	35
46	36
47	39
48	42
49	45

Ed ecco l'indice dell'edizione di Argote de Molina<sup>128</sup>:

I N D E X.		Indice de los Exemplos contenidos en este libro del conde Lucanor.	
Del rey y su privado.	cap.23.	<b>L</b> O que acaesio a vn Moro rey de Cordoua.	cap.1.
Del hombre bueno y su hijo.	cap.24.	De don Lorçço Suarez Gallinato y don Garcí Perez de Vargas, y otro cauallero.	cap.2.
De vn Ginoues enfermo.	cap.25.	Del conde don Rodrigo el franco y sus caualleros.	cap.3.
Del cuervo y del raposo.	cap.26.	Del salto del rey Richarte de Inglaterra.	cap.4.
De la Golondrina y otras aues.	cap.27.	Del emperador Federico y de don Aluar Fañez Minaya.	cap.5.
Del hombre que lleuaua vna joya al cielo passando vn rio.	cap.28.	Del conde de la Proença, y de Saladin Soldan de Babyloonia.	cap.6.
De doña Truhana	cap.29.	De vn rey y de tres burladores que a el vinieron.	cap.7.
Del hombre doliente.	cap.30.	De vn rey y de vn alquimista.	cap.8.
De dos hombres que fueron ricos.	cap.31.	De dos caualleros que viuian en Tunez con el Infante don Enrique.	cap.9.
Del gallo y el raposo	cap.32.	Del Senescal de Caraxona.	cap.10.
De vn caçador de perdizes.	cap.33.	De vn rey Moro y su hermano.	cap.11.
De vn hombre que combido a otro.	cap.34.	Del Saladin y d vna duena muger d vn vasallo suyo.	ca.12.
De los buhos y de los cuervos.	cap.35.	De don Illā el nigromático y del Deā de Sadiago.	cap.13.
De la hormiga.	cap.36.	Del rey Benauit de Seuilla, y dela Reyna Romaquia.	ca.14.
Del buen hombre y sus amigos.	cap.37.	De vn Lombardo de Bolonia.	cap.15.
Del leon y del toro.	cap.38.	Del conde Ferran Gonçalez y de Nuño Laynez.	cap.16.
Del philosopho y su enfermedad.	cap.39.	De don Pero Melendez de Valdes.	cap.17.
Del hōbre a quien hizierō señor de muchas tierras.	ca.40.	De vn philosopho y vn rey Moro.	cap.18.
De vn hombre y vn loco	cap.41.	De vn rey Moro y de tres hijos suyos.	cap.19.
De la mentira y la verdad.	cap.42.	De los canonicos y frayles menores de la ciudad de Paris.	cap.20.
De la raposa que se hizo muerta.	cap.43.	Del halcon sacre del Infante don Manuel.	cap.21.
De dos ciegos.	cap.44.	Del conde Ferran Gonçalez y sus vasallos.	cap.22.
De vn despojado y su muger.	cap.45.		
De vn mercader de sesos.	cap.46.		
De vn pardal y vna golondrina.	cap.47.		
Del demonio y vna peregrina.	cap.48.		
Del rico que despues fue pobre.	cap.49.		

Come controprova di questa ipotesi, Baldissera segnala un curioso errore di intestazione e collocazione. Nell'indice, il capitolo 11 (il numero 47 del codice S) viene indicato come *De un rey Moro y su Hermano*, in armonia dunque con gli altri racconti dedicati a personaggi nobili, ma in realtà il testo si occupa di un argomento completamente diverso. Probabilmente, quindi, la posizione di questo *ejemplo* si deve ad una svista nella riformulazione del titolo.

All'interno della prima sezione poi, Baldissera nota che i primi quattro racconti sono dedicati alle azioni belliche contro gli infedeli; lo stesso Argote de Molina aveva partecipato alla spedizione contro i Mori di Granada e la battaglia di Lepanto era ancora un avvenimento recente e per questo motivo, nei primi quattro *ejemplos*, compare il re Fernando il Santo, conquistatore di Siviglia e Cordova, con un evidente richiamo alla *Reconquista*.

<sup>128</sup> Riproduzione digitale de *El Conde Lucanor*. Compuesto por el excelentissimo principe don Iuan Manuel, hijo de don Fernando, e nieto del sancto rey don Fernando, Impresso en Sevilla, por Hernando Diaz, 1575. Biblioteca Nacional (España), sig. R- 004503, fol. IVv e fol. Vr.

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08147395399159262110046/index.htm>

L'ordine "atipico" dei racconti dell'edizione di Argote viene ripreso in quelle di Capmany, Keller, Ochoa, Milá y Fontanals, nonché nella traduzione di Eichendorff (anche se scambia l'esempio 12 con il 49) e nella prima edizione di Knust, anche se in quest'ultima vengono adottate le sequenze 32-33-34 e 21-44-45-46 dove Argote invece proponeva 33-15-32 e 45-46-21-44, oltre che aggiungere l'esempio 50 tra il 5 e il 43 e quello 51 alla fine. E' abbastanza significativa, comunque, la poca fedeltà che dimostrano gli editori che partono dall'edizione di Argote, per quanto riguarda l'ordine (ma anche il numero) degli esempi, a cominciare dall'edizione di Milá y Fontanals. La numerazione di Argote fu la più seguita per molto tempo per esempio dagli editori tedeschi del *Lucanor* (Dunlop, Liebrecht, Wolf)<sup>129</sup>.

### 3. Versificazione

Nel *Lucanor* ogni racconto finisce con una coppia di versi che riassumono la morale della storia. Questa tecnica era molto frequente nelle collezioni di *exempla* dell'epoca. A giudicare dalla qualità dei versi, Don Juan Manuel non fu un grande poeta. Infatti, nonostante Argote nomini, nel suo *Discurso sobre la Poesía Castellana*, «el libro que Don Juan Manuel escribió en coplas», la produzione poetica di Juan Manuel che ad oggi si possiede si trova solo in questa coppia di versi conclusivi del *Lucanor*, che peraltro non sono un esempio di fine poesia.

I cambiamenti più importanti che si riscontrano nell'edizione di Argote sono proprio quelli che riguardano questi versi finali, le *moralejas* dei racconti; alcuni, come si è visto, vengono riportati nel trattato *Discurso sobre la Poesía Castellana* come esempio della perfezione metrica di Don Juan Manuel. Argote era molto interessato alla divulgazione della poesia spagnola e volle contribuire a darne un'origine illustre (basti pensare che nel *Discurso* pretende di dimostrare che la quartina spagnola, la *redondilla*, derivi direttamente dall'antichità classica), per cui non evitò mai, dove poteva, di correggere le ipermetrie e le ipometrie che incontrava nel testo, preoccupato com'era di dimostrare l'origine illustre della poesia spagnola e la bravura di Juan Manuel.

Dámaso Alonso, in un articolo importante e ricco di proposte intitolato *Crítica de las noticias literarias transmitidas por Argote*<sup>130</sup>, ha avanzato l'ipotesi che alcuni versi

---

<sup>129</sup> D.Devoto, *Introducción al estudio de Don Juan* cit., p. 295.

<sup>130</sup> D.Alonso, *Crítica de las noticias literarias transmitidas por Argote*, «Boletín de la Real Academia Española», 38, 1957, pp. 63-81.

trasmessi da Argote non siano altro che delle falsificazioni, prodotto della sua grande cultura. Egli si riferisce ai versi del poeta turco “Bartholome Georgie Viz peregrino”, riportati nel *Discurso sobre la poesía castellana* in lingua originale e tradotti dallo stesso Argote:

«*De una de mis cueytas he fecho cincuenta.  
Al criador acorro en esta sobreuienta,  
demandando le ayuda en tan gran tormenta.  
De regalo de mi patria non fago ya cuenta.  
¿Qué faré que non puedo vencer me en esta afruenta?*»

Son versos turquescos amorosos, dedicados a la diosa de los amores que los turcos en su lengua llaman Asic»<sup>131</sup>

Tiscornia, editore accurato del *Discurso*, nelle note al testo aveva segnalato che la traduzione castigliana tramandata da Argote era abbastanza strana, poiché la lingua in cui era scritta presentava caratteristiche tipiche del XIII secolo piuttosto che del XVI. Il testo utilizzato da Argote come fonte, scritto da Bartholomaeus Gjorgjević, fu pubblicato nel XVI secolo e venne ristampato con titoli diversi varie volte, in quanto ebbe molto successo in tutta Europa e fu una sorta di *best seller*, conosciuto anche con il nome *peregrino hierosolimitano*. Com'era possibile, quindi, che Argote fornisse una traduzione medievale di un testo cinquecentesco?

L'ipotesi di Tiscornia era che forse lo stesso Gjorgjević avesse tradotto il testo, oppure che la traduzione provenisse da un ebreo di Costantinopoli. Quest'ipotesi viene demolita da Dámaso Alonso, che (al contrario di Tiscornia) ebbe la possibilità di consultare alcuni esemplari del libretto di Gjorgjević nella Biblioteca Nazionale di Madrid; in questi esemplari non risulta nemmeno una traduzione in castigliano, ma solo in latino, per cui egli ipotizza che la traduzione spagnola presente nel *Discurso* sia in realtà una traduzione dal latino fatta da Argote, utilizzando volutamente un linguaggio arcaicizzante. Dámaso Alonso ammette di non avere i mezzi per dimostrare l'eventuale falsificazione da parte di Argote, ma è certo che l'umanista savigliano era un erudito, che conosceva la poesia spagnola medievale e che era nelle condizioni di imitare quella antica. In realtà, se si

---

<sup>131</sup> E. F. Tiscornia, *El Discurso sobre la poesía castellana de Argote de Molina*, cit., pp. 37-38.

escludono i versi presenti nel manoscritto P (molto innovatore, ricco di modifiche opera probabilmente di mani diverse) e nell'edizione di Argote, quelli attribuiti a Don Juan Manuel sono per lo più distici con differente numero di sillabe e consonantici, legati più alla tecnica dei *refranes* che ad una metrica vera e propria. Nel ramo P si avvertì immediatamente la strana struttura di questi versi e essa venne regolarizzata nelle forme del verso alessandrino e del *pie romance*<sup>132</sup>.

Analizzando i versi finali dei racconti, l'ipotesi di Dámaso Alonso non appare poi così azzardata; rispetto ai versi presenti negli altri testimoni, infatti, quelli dell'edizione di Argote appaiono "ritoccati". Don Juan Manuel non utilizzava la sinalefe e neppure la cesura ( si può trovare solo casualmente nei suoi versi) né tanto meno conosceva il valore degli accenti e per creare i suoi versi contava le sillabe, ammettendo sempre l'uso dello iato e dell'apocope.

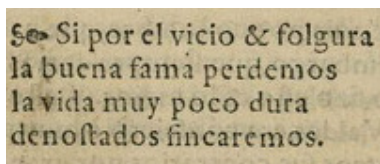
Vediamo alcuni esempi.

a) l'ottosillabo

Per quanto riguarda forme metriche tipicamente spagnole, come il *verso de arte menor* (ottosillabo) o l'alessandrino, molto usato nel Medioevo spagnolo, Argote non incontra difficoltà nel riferire esempi della bravura di Don Juan Manuel.

Nel suo *Discurso* Argote riporta come esempio di ottosillabo (la *redondilla* spagnola) la *moraleja* finale del XVI racconto della sua edizione (XVI anche in S):

A:



Se Si por el vicio & folgura  
la buena fama perdemos  
la vida muy poco dura  
denostados fincaremos.

S:

*Si por vicio et por folgura  
la buena fama perdemos  
la vida muy poco dura,  
denostados fincaremos.*

---

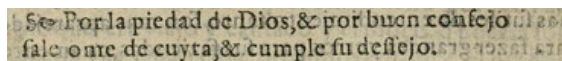
<sup>132</sup> A.Blecua, *La transmisión textual de «El Conde Lucanor»*, cit., pp. 65-66.

In questo caso, Argote non ha bisogno di modificare la misura del verso, si limita a sopprimere nel primo la parola *por*, che appare peraltro in G con la lezione *si por vicio e folgura*. Per comporre un verso ottosillabico, quindi, Argote aggiunge l'articolo *el* nel primo verso, che non è presente in nessuno degli altri testimoni. Si ha qui un esempio di come Argote tenda a “migliorare” i versi di Don Juan Manuel con l'intenzione di presentarne caratteristiche di poeta eccellente, in una prospettiva di “nazionalismo letterario”.

b) L'alessandrino

La chiusura dell'episodio XXIII (I in S) offre invece un esempio di alessandrino; anche qui, Argote non ha la necessità di apportare cambi significativi.

A:



S:

*Por la piadat de Dios et por buen consejo,  
sale omne de coita et cunple su deseo.*

Trattando questo verso, che deriva secondo lui dalla «poesía bárbara de los árabes» e che non chiama alessandrino ma *verso largo* o *verso grande*, lo descrive come un verso di 12, 13 e anche di 14 sillabe, come nelle quartine del *Poema de Fernán González* che cita nel suo *Discurso*.

Il discorso cambia, invece, con gli altri due tipi di verso che cita nel suo *Discurso*, l'endecasillabo e il verso de arte *mayor*.

c) L'endecasillabo

In Spagna il modello più antico di endecasillabo fu la *gaita gallega*, di ritmo dattilico, con gli accenti sulle sillabe 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>. Era molto simile al verso di *arte mayor* e per questo era familiare agli scrittori medievali. L'endecasillabo è un verso di origine italiana, introdotto in Spagna nel XV secolo da Francisco Imperial e dal Marqués de Santillana, poi consacrato da Garcilaso de la Vega<sup>133</sup>. Don Juan Manuel ovviamente non lo utilizzò, ma

---

<sup>133</sup> J. Domínguez Caparros, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 152.

Argote riesce a falsificare alcuni versi finali degli *exempla* per poter dimostrare che invece questa forma metrica era usata con proprietà in Spagna già nel XIV secolo. L'interesse di Argote per il verso endecasillabo è evidente nel suo *Discurso sobre la poesía castellana* ed è particolarmente importante perché nella seconda metà del Cinquecento nessuno tranne lui se ne occupa<sup>134</sup>. A questo proposito, si incontra qui uno degli errori "madornali" di Argote de Molina, che sostiene la tesi che «en aquel tiempo, que ha quasi trezientos años, era usado de los Castellanos como aquí parece, no siendo aun en aquella edad nascidos ni Dante, ni Petrarca». La cronologia di Argote, come segnalato da L. E. Tiscornia<sup>135</sup>, è completamente errata; pur di dare lustro alla poesia spagnola, infatti, colloca Dante e Petrarca dopo don Juan Manuel.

Vediamo ora alcuni esempi, iniziando con il racconto IV, il III in S, che si chiude con quattro versi che Argote trasforma in due endecasillabi, modificando completamente il testo originale; tutti i testimoni rimasti (anche G, che discende dallo stesso ramo) presentano una versione molto simile a S e completamente diversa dagli endecasillabi di Argote:

A:

Ganara de tal salto vn ome el cielo  
fi a Dios obedesciere aca en el fuelo.

S:

*Qui por cavallero se toviere,  
más deve desear este salto,  
que non si en la orden se metiere,  
o se ençerrasse tras muro alto*

Lo stesso procedimento viene adottato da Argote, sempre per migliorare e correggere la metrica di Don Juan Manuel, in altri numerosi casi; ad esempio, crea o modifica i versi dei racconti VIII (in S XX), XVIII (in S XXI), XXX (in S VIII), XXXI (in S X), XXXII (in S XII), XXXVIII (in S XXII), XXXIX (in S XLVI), XLIV (in S XXXIV):

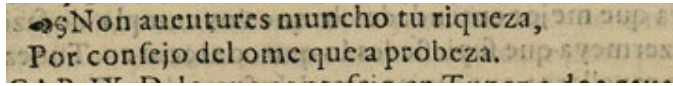
<sup>134</sup> A. Alatorre, *Avatares del verso alejandrino* in «Nueva revista de filología hispánica», Tomo 49, N° 2, 2001, p. 368.

<sup>135</sup> E. F. Tiscornia, *El Discurso sobre la poesía castellana de Argote de Molina*, cit. p. 101.



## VIII

A:



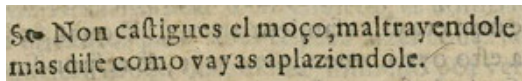
S:

*Non aventuredes mucho la tu riqueza,  
por consejo del que a grand pobrez*

Qui elimina semplicemente l'articolo *la* nel primo verso, che tra l'altro nel XVI secolo non si usava più (nel XV secolo decade l'uso dell'articolo anteposto al possessivo), per ottenerne uno di undici sillabe ed aggiunge *del ome* nel secondo, forse seguendo la lezione di P, ma sopprime invece *grand*, presente negli altri testimoni. E' importante ricordare, infatti, che anche in P i versi appaiono corretti.

## XVIII

A:



S:

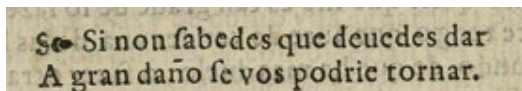
*Non castigues moço maltrayéndol,  
mas dilo comol' vaya plaziéndol.*

Argote aggiunge l'articolo *el* di fronte alla parola *moço* creando un verso di undici sillabe invece che di dieci. L'apocope non consolidata, ancora presente nel XV secolo (epoca di S), non permette la formazione di endecasillabi, mentre Argote, nella cui epoca ormai il fenomeno si era stabilizzato, è in grado di creare degli endecasillabi.

Altri esempi:

## XXX

A:



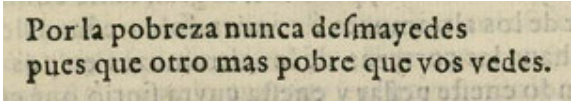
S:

*Si non sabedes que devedes dar,*

*a grand danno se vos podría tornar*

XXXI

A:



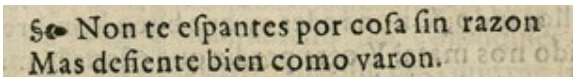
Por la pobreza nunca desmayedes  
pues que otro mas pobre que vos vedes.

S:

*Por pobreza nunca desmayedes,  
pues otros mas pobres que vos verede*

XXXII

A:



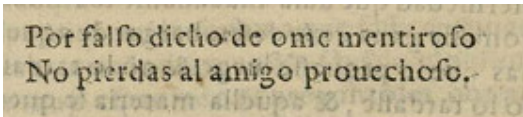
Non te espantes por cosa sin razon  
Mas defiende bien como varon.

S:

*Non te espantes por cosa sin razón,  
mas defiéndete bien como varón*

XXXVIII

A:



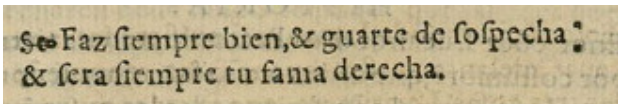
Por falso dicho de omne mentiroso  
No pierdas al amigo prouehoso.

S:

*Por falso dicho de omne mintroso  
non pierdas amigo aprovechoso*

XXXIX

A:



Faz siempre bien, & guarte de sospecha  
& sera siempre tu fama derecha.

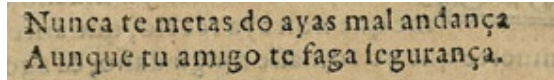
S:

*Faz sienpre bien et guárdate de [sospecha,*

*et siempre será la tu fama derecha.*

XIIV

A:



Nunca te metas do ayas mal andança  
Aunque tu amigo te faga legurança.

S:

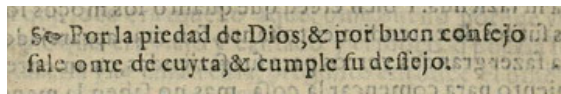
*Nunca te metas ó puedas aver mal [andança,  
aunque tu amigo te faga segurança*

d) verso de *arte mayor*

Per quanto riguarda i versi di *arte mayor*, Argote nel suo *Discurso* è il primo ad interessarsi di questa forma metrica.

I versi finali del racconto XXIII sono un esempio:

A:



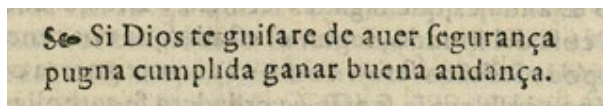
Se Por la piedad de Dios, & por buen confejto  
sale omne de cuyta, & cumple fu desejo.

S:

*Por la piedat de Dios et por buen [consejo,  
sale omne de coyta et cunple su deseo*

Infine, il capitolo XXI:

A:



Se Si Dios te guifare de auer segurança  
pugna cumplida ganar buena andança.

S:

*Si Dios te guidare de auer sigurança  
Punna de ganar la conplida bien [andança.*

### 3. Inizio dei racconti

Gli inizi dei racconti presentano alcune modifiche nell'ordine delle parole, soprattutto per quanto riguarda i primi due dell'edizione di Argote (XLI e XV di S). In questi due *ejemplos* Argote presenta le correzioni più evidenti e i ritocchi più incisivi, prova che dimostra che per prima cosa egli riordinò gli esempi e poi corresse il testo. Sicuramente il metodo seguito da Argote non fu rigoroso, in quant, ad esempio, lascia intatta la conclusione dell'esempio XII (L in S), nel quale si annuncia la fine del libro.

L'inizio del racconto I (XLI in S) in A è il seguente: «Fablava un dia el conde Lucanor con Patronio». In S, invece, soggetto e verbo non vengono permutati: «Un dia fablava el conde Lucanor con Patronio».

In A l'esempio II (in S XV) inizia «Caecio una vez que estando el conde Lucanor fablando con Patronio, su consejero, en poridad, le dixo», mentre in S, più fedele all'originale, si ha «Otra vez fablava el conde Lucanor con Patronio, su consejero, en esta guisa». A è l'unico testimone che presenta una lezione differente ed è questo uno dei casi in cui Argote, probabilmente, modificò il testo arbitrariamente.

L'*incipit* del III racconto (in S il XLIV) è «El conde Lucanor fablava otra vez con Patronio su consejero», invece in S appare «Otra vez fablava el conde Lucanor con Patronio». Anche in questo caso, la lezione di A non è presente negli altri testimoni (neppure in G, appartenente al suo ramo).

Altri esempi simili si ritrovano negli *incipit* dei racconti (per la numerazione si segue A):

V

A: «El conde Lucanor fablava otra vez xon Patronio su consejero e dixole»

S: «Fablava el conde Lucanor con Patronio, su consejero, un dia et dixo assi»

VI

A: «Una vez fablava el conde Lucanor»

S: «El conde Lucanor fablava una vez»

VII

A: «El conde Lucanor fablava otra vez»

S: «Fablava otra vez el conde Lucanor»

IX

A: «Fablava un dia»

S: «Un dia fablava»

XI

A: «El conde Lucanor fablava otra vez con»

S: «Un dia fablava el conde Lucanor con»

XII

A: «Un dia fablava el conde Lucanor»

S: «Fablava el conde Lucanor un dia»

XV

A: «El conde Lucanor fablava un dia»

S: «Un dia fablava el conde Lucanor»

XVI

A: «Fablava el conde Lucanor un dia»

S: «El conde Lucanor fablava un dia»

XVIII

A: «Fablava el conde Lucanor otra vez»

S: «Otra vez fablava el conde Lucanor»

XIX

A: «Fablava un dia»

S: «Un dia fablava»

XX

A: «Fablava otra vez»

S: «Otro dia fablava»

XXI

A: «Hablava otro dia»

S: «Fablava otra vez»

XXVI

A: «Fablava otra vez»

S: «Otra vez fablava»

XXVII

A: «El conde Lucanor fablava un dia»

S: «Un dia fablava el conde Lucanor»

XXVIII

A: «Dixo el conde Lucanor un dia a Patronio»

S: «Un dia dixo el conde a Patronio»

XXIX

A: «Hablava otra vez»

S: «Otra vez fablava»

XXXI

A: «El conde Lucanor fablava otro dia con»

S: «Otro dia fablava el conde Lucanor»

XXXII

A: «Una vez fablava el conde Lucanor»

S: «El conde Lucanor fablava con Patronio»

XXXIV

A: «El conde Lucanor fablo otra vez con Patronio»

S: «Otra vez fablava el conde Lucanor con Patronio»

XXXVI

A: «Fablava otra vez»

S: «Otra vez fablava»

XXXVII

A: «Fablava otra vez»

S: «Otra vez fablava»

XXXVIII

A: «El conde Lucanor fablava otra vez»

S: «Fablava otra vez el conde Lucanor»

XXXIX

A: «Hablava otra vez el conde Lucanor»

S: «Otra vez fablava el conde Lucanor»

XL

A: «Hablava otra vez el conde Lucanor»

S: «Otra vez fablava el conde Lucanor»

XLI

A: «Fablava el conde Lucanor con Patronio»

S: «El conde Lucanor fablava con Patronio»

XLIII

A: «Fablava otra vez»

S: «Otra ves fablava»

XLIV

A: «Hablava otro dia»

S: «Fablaua otra vez»

XLVII

A: «Fablava otra vez»

S: «Otra vez fablava»

XLVIII

A: «Hablava otra vez»

S: «Otra vez fablava»

XLIX

A: «Un dia fablava el conde Lucanor»

S: «Fablava una vez el conde Lucanor»

Uguali o, comunque, molto simili sono invece le introduzioni dei capitoli IV, VIII, X, XIII, XIV, XVII, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXX, XXXIII, XXXV, XLII, XLV, XLVI.

In realtà, in Argote le permutazioni soggetto-verbo o avverbio-verbo non seguono una logica ben precisa, ma sono semplicemente cambi stilistici apportati dall'editore secondo i suoi gusti. Per esempio, nell'*incipit* del capitolo XXXVIII preferisce anteporre il soggetto al verbo, ma segue la regola contraria per l'apertura del racconto XXXIX.

#### **4. Aggiunte, soppressioni e cambi**

Nel testo edito da Argote sono presenti alcune aggiunte, anche se non molte e concentrate soprattutto nei primi due racconti, il I di Argote (il XLI in quella di S) «De lo que conteçio a vn moro rey de Cordoua» e il II (il XV dei S), «De don Lorenzo Suarez Gallonato, y de Don Garci Perez de Vargas y otro cauallero».

Queste aggiunte rappresentano il tentativo dell'editore di imitare la «fabla antigua» di don Juan Manuel. La presenza di cambi più numerosi nei primi due racconti dell'edizione di Argote ci illustra il suo metodo di lavoro: probabilmente prima ordinò e in una seconda fase corresse il testo, senza però adottare un metodo rigoroso. Basti pensare all'epilogo del racconto L dell'archetipo, nel quale si annuncia la fine dell'opera: Argote lo lascia

inalterato, ma cambia la posizione del racconto, che diventa il XII della sua edizione, senza curarsi della frase di chiusura «...que en este exemplo vos quieto fazer fin a este libro». Le motivazioni che portano Argote ad ampliare il testo originale sono diverse. In primo luogo, si incontrano aggiunte quando l'editore desidera chiarire o sviluppare un concetto o una frase:

I.64-65<sup>136</sup> lo loauan a escarniçiendo lo del annadimiento : lo auian a escarnio retrayendole del annadimiento

I.75 granados e nobles : grandes et buenos et nobles

II.1-3 Acaecio vna vez que estando el conde Lucanor hablando con Patronio, su consegero, en poridad, le dixo en : Otra vez fablaua el conde Lucanor con Patronio, su consegero, en

II.11-12 otro, e asaz cuydosos, e de mas algunos de sus caualleros e otros de la mi mesnada metenme muchos omezillos et miedos : otro. Et algunos, tan bien de los suyos commo de los mios, meten me muchos miedos

II.13 e maguer yo he cuydado en mi fazienda, por el buen seso mi; et por el buen entendimiento

Nel I episodio sono frequenti numerosi cambi formali:

I.21 Patronio le dixo assi : Sennor conde – dixo Patronio

Questo è un esempio abbastanza tipico dei cambi che apporta Argote, che non sono sostanziali e che riguardano più che altro la forma del testo. Presente in tutti i racconti, per esempio, c'è la divisione tra la parte dialogica tra il Conde Lucanor e Patronio con la parola *HISTORIA* scritta a caratteri maiuscoli. Argote cambia molto spesso le introduzioni dialogiche ai racconti seguendo semplicemente il suo gusto, ma non basandosi su alcun testimone.

---

<sup>136</sup> La numerazione dei capitoli segue l'ordine dell'edizione argotina.



Spesso Argote modifica la punteggiatura e inserisce congiunzioni dove non ce ne sono, come in :

I.57 Esta : Y esta

Nel II episodio più che aggiunte si possono incontrare numerose soppressioni. Alcune dipendono sicuramente da un errore di salto da uguale ad uguale, o da sviste, come:

II.90 om : que paresçian que dizian razon derecha. Et, en verdad, tan bueno era el fecho en si, que qual quier podria aver muchas buenas razones.

II.132 om : et non faredes vestro danno por fazer plazer a los que querrian guaresçer faziendo mal et se sintrian poco del danno que vos viniessse por esta razon. Al conde plogo deste consejo que Patronio le daua, el fizolo assi et fallosse ende bien.

Altre, come quelle degli esempi seguenti, obbediscono semplicemente al gusto dell'editore:

II.27 que lo guardedes e labredes e fortalezcades : que non labredes et guardedes et bastescades vuestras fortalezas

II.37 om : El conde le rogo quel dixesse commo fuera aquello. Sennor conde – dixo Patronio

II.119 om : grand

Alcune soppressioni possono dipendere anche dalla perdita dell'uso di alcune parole o espressioni medievali nel XVI secolo, come l'avverbio di luogo *y* :

II. om : y

Già verso la fine del XIV secolo si perde l'uso della particella *y* (così come *ó* – *donde*) con il significato di *allí*, probabilmente quindi Argote preferisce sopprimerla direttamente piuttosto che renderla con l'avverbio di luogo.

Altre soppressioni, infine, seguono semplicemente il gusto dell'editore:

II.3 om : Patronio

II.81 om : tres

II.81 om : omnes

II.132 Iuan touo este por buen exemplo, fizo : Johan touo que este exienplo que era muy bueno, mando lo escriuir en este libro et fizo

Oltre a questi esempi, A.Blecua<sup>137</sup> ha anche fatto notare come alcune eliminazioni di parole o frasi seguano motivi religiosi un po' in tutta l'edizione:

IV.52 vete [con la yra] de Dios [et será muy nesçio qui de ti se doliere por mal que te venga]

XXXV.118 [Juro a Dios]

XL.33 porque el diablo que fablava con ella [sabía todas las cosas fechas et aun las dichas]

XL.35 Quando los frayres [en que dexara el senescal fecho de su alma]

Nei primi due racconti soprattutto, ci sono numerosi cambiamenti di parole e preposizioni, che obbediscono principalmente ad un principio di modernizzazione (ad esempio parole che all'epoca di don Juan Manuel avevano sofferto di apocope non consolidata, ma che nel XV secolo si sono ormai stabilizzate) e, nel caso della lettera ç (che dalla grafia sparirà completamente solo nel 1763) o della lettera *h*, in casi di regolarizzazione grafica, come:

I.41 quiera : quier

---

<sup>137</sup> A.Blecua, *La transmisión textual de «El Conde Lucanor»*, cit., p.80.

I.55 I.64 entonçe : entonce  
I.60 offreçiola : ofresciola  
I.60 offreçiola : ofresciola  
I.71 hecho : fecho  
I.81 exemplo : enxienplo  
I.25 hondrada : onrada  
I.30 acreçienten : acrecienten  
I.53 non quiso fazer mal *a* los que dezian aquesta palabra : non quiso fazer mal *en* los  
que dizian esta palabra  
I.55 entonçe : entonce  
I.41 enconçe : entonces  
I.46-47 Alhaquem : Alhaquime  
I.76 que les : quales  
II.6 renzilla : contenda  
II.23 percebimientos : apercibimientos  
II.17 munchas : muchas  
II.29 muchos : muchos  
II.30 muncho : mucho  
II.40 entonces : entonçe  
II.50 mas *que* : mas *de*  
I.80 *dello* muy bien : *ende* muy bien  
II.99 sufrir : soffrir  
II.102 sufrir : sofrir  
II.107 sofrierades : suffrieredes  
II.126 muncho : mucho  
II.127 muncho : mucho  
II.128 vn ayuda : vna ayuda

Accanto a queste regularizzazioni grafiche, ci sono anche modernizzazioni o cambi arbitrari dei tempi verbali:

I.58 es : fue  
II.18 querria : quiere

II.24 seran : sean  
II.99 podria : podia  
II.60 tornaron : tornauan  
II.104 era : fuera  
II.120 querran : querrian  
o delle forme verbali:  
I.3 soy : so

A.Blecua mette in evidenza come alcuni cambiamenti avvengono in parole che ai tempi di Argote de Molina si erano evolute semanticamente: XV.7 enemistad : rencilla XI.24 mágico : maestro XVI.35 palabra : proverbio XIX.61 plumas igualadas : plumas iguales.<sup>138</sup>

E' proprio nel XVI secolo che si perde la vacillazione tra la forma arcaica della prima persona singolare di indicativo *so* e quella definitiva *soy*. Argote utilizza la forma più moderna *soy*, ma la sua non è una scelta coerente, tanto che le due forme coesistono ad esempio nell'episodio IV (III di S), in IV.7 (*soy: so*) e IV.18 (*so:so*)

I.22 vvo : uvo  
I.48 la ouo : lo ouo  
Il verbo ouo diventa ovo (solo nel XVIII secolo si porrà fine alla vacillazione)

Alcuni cambiamenti vengono adottati da Argote senza motivazioni precise, come nel caso seguente, nel quale l'editore cambia arbitrariamente il verbo o l'espressione verbale, senza seguire nessuna lezione differente:

II.23 vendredes : abredes  
II.15 que deuo fazer : que faga  
Altri esempi di cambi non giustificati o prodotti per errore:  
II.9 sospechosos : a sospecha  
II.56 alguna : ninguna  
II.78 porque : pues que  
II.97 que lo non : non lo

---

<sup>138</sup> A.Blecua, *La transmisión textual de El Conde Lucanor*, cit., p. 81.

II.112 quexe la fuerça : fuerçe la quexa

Tra i cambi che riguardano i pronomi si può registrare il fenomeno del *leísmo*:

I.66 le : lo

I.69 escarniçando lo : escarnesciendole

II.72 los : les

La congiunzione *y*, che nel XVI secolo si è ormai completamente imposta (anche se rimangono dei resti di *e*), viene costantemente utilizzata da Argote nei primi due capitoli, insieme a *e* invece di *et*, completamente eliminato, con un effetto di modernizzazione

I.68 Y el : Et

II.21 e que vos apercibe a que se : et vos apercibe et se

II.100 y : et

Questa scelta si scontra con la tendenza dell'erudito sivigliano di cambiare alcuni termini in favore di vocaboli arcaici, come ad esempio sostituendo l'avverbio *ca* con *maguer* (ad esempio nell'episodio IV.80, ma non sempre dato che per esempio in XXIII.43 non altera l'avverbio).

In alcuni casi, i cambiamenti si devono a motivi di erudizione storica, come quello che riguarda il nome del protagonista dell'esempio XXI (il XVIII di S), in cui Pero Meléndez diventa Rodrigo Meléndez, o come nei casi seguenti dei primi due racconti:

II.42 e II.67 Garciperez : Garcia Periz

II.102 Suarez Gallinato : Xuarez

Alcune aggiunte, come quella dell'esempio seguente, sono invece un tentativo di creare un linguaggio arcaico:

I.9-12 estamos sospechosos el uno del otro e *asaz cuydosos*, e demás algunos de sus cavalleros e otros de *la mi mesnada métenme muchos omezillos et miedos* : estamos a

sospecho el uno del otro. Et algunos, también de los suyos commo de los míos, métenme muchos miedos.

## 5. Conclusione

Come afferma Daniel Devoto<sup>139</sup>, non è possibile giudicare l'edizione di Argote de Molina con criteri attuali per mancanza di punti di riferimento. Infatti, non si sa esattamente che cosa contenevano i manoscritti consultati da Argote e se questi determinarono il particolare ordine dei capitoli presente nell'edizione sivigliana. La sua importanza, però, è evidente, tanto che il testo di Argote servì come base per tutte le imitazioni, parafrasi, adattamenti e traduzioni fino all'edizione di Gayangos del 1860, senza contare che fino ai primi del Novecento il testo dell'*editio princeps* e l'ordine dei suoi racconti furono i più imposti in tutte le traduzioni tedesche, francesi e inglesi. In un periodo in cui la cultura medievale interessava poco, Argote de Molina, con una sensibilità propria più di un uomo del XIX o del XX secolo che del XVI, fu un innamorato della lingua, della letteratura, della tradizione dei tempi antichi<sup>140</sup>. Argote era uno storico, un genealogista, un erudito. La sua passione per la poesia antica spagnola trapela anche dal suo trattato *Nobleza de Andalucía*: sono numerosi infatti i riferimenti a poeti spagnoli antichi e loro citazioni. Cosa da non sottovalutare, è che la prima edizione di un vocabolario medievale stampato (l'*Indice* apportato nella sua edizione del *Lucanor*).

Solo la curiosità e l'interesse di Argote portarono alla prima edizione del *Conde Lucanor*, importante già di per se stessa in quanto praticamente unica edizione antica di un'opera medievale e che, come si è visto, fu quella consultata da molti letterati e scrittori come Lope, Calderón, Ruiz de Alarcón, Gracián fino all'edizione di Gayangos (sicuramente più completa in quanto riporta quasi tutta l'opera conservata di Don Juan Manuel, ma meno "pionieristica") e contribuendo alla sua diffusione e ad una riscoperta per la lingua e letteratura spagnola antiche, fungendo anche da stimolo per personalità come quella di Covarrubias, che grazie proprio alla sua edizione incluse Don Juan Manuel tra le autorità del suo *Tesoro*. Baldissera<sup>141</sup> ha considerato l'impegno editoriale di Argote de

---

<sup>139</sup> D.Devoto, *Introducción al estudio de Don Juan Manuel y en particular de El conde Lucanor. Una bibliografía*, Madrid, Castalia, 1972, p. ag. 300.

<sup>140</sup> D. Alonso, *Crítica de las noticias literarias transmitidas por Argote*, «Boletín de la Real Academia Española», 38 (1957), p. 78.

<sup>141</sup> A. Baldissera, *Argote de Molina editore del " Conde Lucanor": un fortunato repêchage antiquario*, cit., p. 407.

Molina più che un progetto poetico, un progetto nazionalistico. La sua teoria è che la pubblicazione del *Lucanor* seguisse la volontà di diffondere i principi e gli insegnamenti sociali e morali tipici della tradizione spagnola. Sicuramente questo aspetto è vero ed è dimostrato ad esempio dai vari errori presenti nel *Discurso sobre la poesía castellana*, e ad esso si aggiunge senz'altro l'amore che l'erudito sivigliano dimostrò per la lingua antica spagnola, la sua profonda cultura e gli sforzi per far conoscere agli «ingenios curiosos» la «propriedad y antigüedad de la lengua Castellana».

**CAPITOLO IV**  
**GLI SVILUPPI DELLA CRITICA TESTUALE**  
**NEL XVI SECOLO:**  
**FRANCISCO SÁNCHEZ DE LAS BROZAS**  
**E**  
**FERNANDO DE HERRERA**

**1. La tradizione testuale della poesia di Garcilaso.**

Verso il 1570 nasce ed inizia a svilupparsi quella che possiamo definire “critica testuale” nell’ambito dell’interpretazione della poesia spagnola. In questo periodo, è soprattutto la poesia di Garcilaso de la Vega ad essere un punto di riferimento, essendo apprezzata non solo dai lettori poco eruditi, ma anche dai dotti e dagli universitari e occupando, di fatto, un posto importante al fianco di quello degli autori classici e degli italiani. La diffusione e il successo di Garcilaso si devono soprattutto alle edizioni di Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense (*Obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega. Con Anotaciones y enmiendas de...*, Salamanca, 1574) e di Fernando de Herrera (*Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de...*, Sevilla, 1580).

Prima di analizzare le due edizioni, è necessario tracciare un breve *excursus* della tradizione testuale di Garcilaso fino al 1574. Nel marzo del 1542, Boscán e la moglie, Ana Girón de Rebolledo, firmano un contratto per la pubblicazione di un volume contenente le opere di Boscán e alcune poesie di Garcilaso, avendo ricevuto dagli eredi di Garcilaso gli autografi del poeta toledano morto in Provenza nel 1536, o una copia delle sue poesie. Nel settembre dello stesso anno, Boscán accompagna il duca d’Alba a Perpignan. In questa città, si ammala e muore dopo pochi giorni. L’edizione esce l’anno seguente con il titolo *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros*, quando la vedova di Boscán ne cura la stampa e la pubblicazione (Carles Amorós, Barcelona, 1543). Mancando, però, la supervisione editoriale di Boscán, il volume presenta varie tracce di trascuratezza, a cominciare dal titolo, che, con l’aggettivo “algunas”, allude



probabilmente ad una selezione tra le poesie di Garcilaso, piuttosto che alla stampa di tutto il suo *corpus* di poesie. Ovviamente, della trascuratezza della *princeps* si rendono conto gli editori successivi, che di volta in volta cercano di sottolineare la superiorità qualitativa e quantitativa della loro edizione. Nel 1544 compaiono due ristampe autorizzate, una a Medina del Campo e una ad Anversa. Per circa tredici anni si continuano a pubblicare altre ristampe, al ritmo di una l'anno. Queste edizioni, però, fino al 1569, quando per la prima volta, a Salamanca, si pubblicano le poesie di Garcilaso separate da quelle di Boscán, non contengono novità di rilievo e, almeno per quanto riguarda i testi di Garcilaso, non aggiungono né modificano praticamente nulla.

## **2. Le Anotaciones di Francisco Sánchez de las Brozas**

Per trovare qualcosa di veramente nuovo rispetto alle precedenti edizioni, occorre attendere fino al 1574, anno di pubblicazione della prima edizione con commento delle opere di Garcilaso a cura di un professore di Retorica di Salamanca, Francisco Sánchez de las Brozas.

Nelle tre facciate che costituiscono il prologo *Al Lector*, Francisco Sánchez de las Brozas chiarisce quali sono le motivazioni che l'hanno indotto a dare alle stampe i suoi commenti alla poesia di Garcilaso. L'editore esprime tutta la sua ammirazione per Garcilaso de la Vega e per la sua poesia: «Muchos años ha que por tener yo afición al excelente Poeta Garci Lasso de la Vega hize sobre él algunas anotaciones, y emiendas, y comunicándolas con algunos amigos míos, que también en ello pusieron sus diligencias, determiné que por vía de impresión fuesen comunicadas»<sup>142</sup>. Proprio questa sua grande ammirazione lo spinge a difendere la sua edizione da coloro che lo accusavano di non riconoscere la grandezza del poeta toledano e anzi di “declassarlo” al livello di puro imitatore di modelli illustri: «Apenas se divulgó este mi intento, quando luego sobre ello se levantaron diversas y contrarias opiniones. Pero una de las que más cuenta se haze, es dezir que con estas anotaciones más afrenta se hace al poeta que honra, pues por ellas se descubren y manifiestan los hurtos que antes estavan encubiertos. Opinión por cierto

---

<sup>142</sup> Si cita dall'edizione del 1604, stampata a Napoli, che riprende fedelmente quella del 1577: *Obras del excelente poeta Garci Lasso de la Vega. Con Anotaciones y emiendas del Maestro Francisco Sánchez Cathedrático de Retórica en Salamanca*, Salamanca: por Pedro Lasso, 1577; y en Napoles: por Iuan Batista Sotil, 1604, pp. 7-9. L'esemplare consultato per questo studio è conservato presso la Biblioteca Palatina di Parma.

indigna de respuesta, si hablásemos con los muy doctos, mas por satisfacer a los que tanto no lo son, digo y afirmo que no tengo por buen poeta al que no imita a los excellentes antiguos. Y si mi preguntan porque entre tantos millares de poetas, como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos de este nombre, digo que no ay otra razón, sino porque les faltan las ciencias, las lenguas y doctrina para saber imitar». Il Brocense mette in evidenza il fatto che Garcilaso «aplica y traslada los versos o sentencias de otros Poetas a su proposito y con tanta destreza, que ya no se llaman agenos sino suyos, y más gloria merce por esto, que no si de su cabeça lo compusiera, como lo afirma Horacio en su arte poetica».

La seconda ragione che spinge Sánchez de las Brozas a dare alle stampe le poesie di Garcilaso è il desiderio di «emendar muchos lugares que se avían corrompido». Per le correzioni, come si esaminerà più avanti, l'editore si avvale delle opinioni di amici, del suo proprio sapere e di «otros exemplares» che dice di aver consultato.

L'edizione del Brocense è importante perché riporta solo le poesie di Garcilaso, separandole da quelle di Boscán e perché, per così dire, “mette ordine” rispetto alla prima del 1543. E' l'edizione più completa, in quanto vengono aggiunti sei sonetti ai ventinove della *princeps*, insieme a cinque *coplas* inedite.

La fonte dalla quale il Brocense ricava questi inediti non si conosce, purtroppo, con certezza: probabilmente, i testi che aggiunge sono attinti dal manoscritto «muy antiguo del señor Tomás de Vega, criado de su Magestad », al quale fa riferimento nel prologo al lettore, in cui specifica anche, con orgoglio, che la sua edizione include, oltre alle correzioni presenti nelle *Anotaciones*, alcuni versi che mancavano nelle precedenti.

Con l'ausilio del manoscritto di Tomás de Vega, infatti, il Brocense può emendare e completare il testo delle poesie, come, per esempio, nei vv. 9-10 della *Canción II* «ni sola un hora oídas, he lástima de que van perdidas» così commentati: «Esta letra se restituyó del de mano: en los demás faltaba un verso, y el otro estaba falto» o nel v. 263 dell' *Egloga I*: «Más conveniente fuera aquesta suerte» «Este verso estaba falto, suplióse del de mano». Nell'edizione del 1543 ci sono, dunque, versi inediti, ma non risulta, stando almeno alle dichiarazioni dell'editore, che dallo stesso manoscritto derivino i sonetti e le *coplas* inedite. La fonte delle aggiunte, quindi, rimane avvolta nel mistero, un mistero che prosegue anche nella seconda edizione del 1577, nella quale compaiono altri tre sonetti inediti. Anche in questa nuova edizione, non è chiaro quale sia la loro fonte, dal momento che si trova solo un vago accenno, nel sottotitolo, a un antico manoscritto: «De nuevo corregidas y

emendadas por un original de mano muy antiguo: y añadidas algunas obras suyas que nunca se han impreso».

L'edizione, commentata e corretta, vedrà altre successive ristampe nel 1581, 1589 (con altre correzioni), 1600, 1604 e 1612.

Pur se imprecisa dal punto di vista della citazione delle fonti (cosa che, come si vedrà, non accade per quanto riguarda l'edizione di Herrera), l'edizione del Brocense ha un chiaro intento filologico. Non solo permette che il manoscritto di Tomás de Vega non vada perduto, ma propone, per la prima volta, la lettura e il commento dell'opera di un poeta spagnolo come se fosse un classico. A. Blecua<sup>143</sup> ritiene l'edizione del Brocense la più fedele tra quelle antiche, anche se carente dal punto di vista della critica del testo, in quanto l'editore si dimostra troppo fiducioso nelle lezioni documentate dal manoscritto e crede di trovare più errori di quelli che sono effettivamente tramandati dalla *princeps*.

La critica testuale, oggi disciplina scientifica che applica metodi rigorosi per stabilire la lezione originale dei testi che sono stati tramandati, durante il Rinascimento non possedeva lo stesso carattere logico, lo stesso rigore e la stessa precisione. Solo grazie a umanisti come il Brocense si stabiliscono alcuni principi metodologici. Con le *Anotaciones* sci si trova di fronte al primo vero e proprio intento di introdurre un metodo filologico all'analisi del testo. Come si legge nel prologo al lettore, infatti, il Brocense dichiara che il suo intento è quello di «editar escupolosamente», anche se poi, in realtà, non si cura di descrivere con chiarezza quali sono le fonti da lui utilizzate (sicuramente la *princeps* e il manoscritto di Tomás Vega, ma non se ne conoscono altre). Il motivo che spinge l'editore a pubblicare un'edizione commentata delle poesie di Garcilaso è sicuramente didattico: i versi del poeta spagnolo sono corretti, spiegati e chiariti per gli studenti dell'università di Salamanca, allo stesso modo con il quale si commentavano le *Bucoliche* di Virgilio.

Per le sue correzioni, il Brocense non ricorre solo ai testimoni dei testi classici, ma utilizza altri procedimenti, in linea con il suo rigore filologico o secondo le sue idee grammaticali. Il suo metodo di lavoro consiste nel rispettare il più possibile il testo. Il proposito espresso nel prologo *Al Lector* è quello di non correggere nulla se non si trova riscontro nei testimoni posseduti. Un buon esempio del suo rigore filologico lo si ricava, per esempio, dalla nota B-244, nella quale l'erudito propone una spiegazione per l'ambiguo verso dell' *Égloga III*. In questo componimento, Garcilaso descrive la bellezza idealizzata di un paesaggio in prossimità del fiume Tajo, nel quale alcune ninfe tessono

---

<sup>143</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Insula, 1970, p. 3.

delle scene mitologiche riguardanti tragedie amorose e termina con un dialogo tra i pastori Tirreno e Alcino, che cantano la bellezza delle loro amate Fléerida e Filis. Tra le storie che vengono ricamate dalle ninfe, vi è quella di Elisa, giovane morta prematuramente, considerata dal Brocense come una possibile immagine del corpo senza vita della dama Isabel de Freiré: «Cerca del agua, en un lugar florido, / estaba entre las yerbas degollada, / cual queda el blanco cisne cuando pierde / la dulce vida entre la yerba verde» (vv. 229-232). Prima della pubblicazione del testo garcilasiano, il Brocense, in una lettera indirizzata a don Juan Vázquez del Mármol<sup>144</sup>, oltre a varie considerazioni sul carattere delle sue correzioni, elenca una serie di letture che propone per alcuni passaggi “oscuri” nelle poesie di Garcilaso, segnalandone uno, appunto, relativo all’*Egloga III*. Nella prima edizione delle sue *Anotaciones*, nonostante riconosca di trovarsi di fronte ad una lettura per lo meno dubbia, il Brocense non modifica il verso e ne dà la seguente interpretazione: «V. Md. Puede entre las erratas mandar tornar y restituir las que no le contentaren. Yo no osé también en otras ser porfiado, que, con saber cierto que había escripto Garcilaso *Estaba entre las yerbas igualada*, dejé aquella bestialidad *degollada* y quité la anotación, porque más quiero pecar de obediente que de porfiado». Nella prima edizione, dunque, il Brocense non modifica il testo e accetta la lettura *degollada*, non avendo un testimone che possa avvallare la sua tesi, ma formulando comunque una nota critica, che attesta la sua attenta lettura: «No puede decir *degollada*, porque habla de Elisa, que fue doña Isabel Freire, que murió de parto» (B-244). Nella seconda edizione, invece, quella del 1577, si decide a cambiare *degollada* con la lezione *igualada*, dicendo di averla letta in uno dei manoscritti garcilasiani: «En un libro muy antiguo de mano dice igualada. Y así se ha de leer, que quiere decir ‘amortajada’; en latín es posita sic».

Nel prologo *Al Lector*, egli dichiara peraltro che, oltre al «libro de mano», si avvale di altri testimoni, di amici, ma anche delle sue conoscenze; sono, infatti, i criteri grammaticali a prevalere nelle sue correzioni. Moltissime modifiche vengono suggerite senza alcuna giustificazione, ma in generale egli ricorre a un principio abbastanza omogeneo. Le note erudite e le correzioni sono le due caratteristiche principali dell’operato del Brocense, il cui scopo è determinare il testo garcilasiano originale per provare la sua imitazione dei classici e anche per presentarlo come perfetto modello da imitare. Di qui la necessità di spiegare i passi oscuri e di correggere quelli che non risultano adeguati,

---

<sup>144</sup> B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1889, t. IV, col. 450.

secondo una prospettiva didattica. Più che la perfezione formale del verso e il suo valore estetico, ciò che viene messo in evidenza nelle note e nelle correzioni del Brocense è il suo significato e la sua corretta interpretazione, motivo per cui l'edizione è ricca di parafrasi e perifrasi.

### **3. Le *Anotaciones* di Fernando de Herrera**

L'edizione di Herrera del 1580 (*Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de...*, Sevilla, 1580) appare molto diversa da quella del suo predecessore. Mentre il Brocense, convinto che l'eccellenza poetica sia da ricercarsi nell'imitazione dei classici, cerca soprattutto di mostrare le fonti classiche e italiane di Garcilaso, Herrera prende spunto dai versi del poeta toledano per comporre un vero e proprio corso di erudizione poetica. Sánchez de las Brozas è più tecnico e conciso, Herrera invece è maggiormente completo e descrittivo.

L'edizione di Herrera comprende ventinove sonetti (gli altri sei delle edizioni del Brocense non sono presi in considerazione), quattro canzoni, due elegie, una epistola e tre egloghe.

Ogni tipo di composizione, tranne l'epistola, è preceduto da un *discurso* nel quale vengono esaminate le caratteristiche metriche, i rapporti esistenti con le composizioni classiche, *excursus* storico, principali autori che avevano coltivato il genere e, alla fine, il commento ai versi di Garcilaso, con un richiamo alla parola o alla frase presa in esame. Si tratta di un quadro ampio e dettagliato della poesia garcilasiana. Il testo della poesia è particolarmente accurato dal punto di vista della scelta delle lezioni: pur non indicandoli espressamente, Herrera utilizza manoscritti ed edizioni precedenti, certamente quelle del Brocense, con il quale spesso entra in polemica, senza però mai citarlo. Herrera afferma di utilizzare anche un ulteriore manoscritto per la collazione, irreperibile fino ad oggi, che egli indica come appartenente al genere di Garcilaso, don Antonio Puertocarrero. Se a volte alcune modifiche al testo sono giustificate da errori più o meno gravi nelle fonti, il sivigliano non rinuncia ad apportare modifiche sulla base della profonda, e vantata, conoscenza della poesia in genere.

Nelle *Anotaciones* di Herrera il lettore trova 1) un testo di Garcilaso depurato dagli errori e emendato; 2) un insieme di discorsi abbastanza ampi che contengono considerazioni storico-critiche sui generi poetici coltivati da Garcilaso e su specifici

procedimenti retorici (metafore, epiteti e neologismi) e su altri aspetti di erudizione; 3) un vasto numero di annotazioni, più o meno estese a seconda dei casi, che riguardano diversi argomenti, come: a) l'identificazione delle fonti del testo di Garcilaso, b) la spiegazione del contenuto dei versi del poeta toledano attraverso informazioni di mitologia, filosofia, geografia e storia, c) giudizi critici (sia di elogio che di censura) sulla qualità dei versi di Garcilaso, con frequenti osservazioni sull'uso delle figure retoriche e della metrica.

Nella *Vida del poeta*, inclusa nella sua edizione, c'è una precisa valutazione di Herrera sulla poesia di Garcilaso. Dalle sue osservazioni traspare la volontà, già presente nel Brocense, di innalzare Garcilaso al livello dei poeti classici e, in più di due pagine, Herrera elenca i meriti dei versi garcilasiani, che paragona persino a quelli di Virgilio, continuando quindi, in questa prospettiva, il lavoro di "nobilitazione" di un poeta spagnolo considerato allo stesso livello dei classici iniziato da Francisco Sánchez de las Brozas.

Le sue annotazioni lasciano frequentemente emergere l'idea che l'eredità dei classici appartiene a Spagna e Italia. Per Herrera, le lettere spagnole devono essere elevate alla pari delle armi imperiali e occupare un posto prominente. Il castigliano deve, cioè, collocarsi in testa a tutte le altre lingue volgari. In questo progetto, Garcilaso viene presentato come una "pietra di paragone" e i suoi versi sono commentati e spiegati da Herrera con lo scopo principale di mostrare l'eloquenza di cui è capace la lingua castigliana, ma anche le potenzialità che essa racchiude. Attraverso la segnalazione dei *descuidos* del poeta, infatti, Herrera afferma che è possibile persino superare il proprio modello. Le vie indicate per questo miglioramento sono l'erudizione e l'arte e la loro espressione è un ideale poetico che si sviluppa nell'ambito del petrarchismo reinterpretato come un movimento classico in lingua volgare, arricchito e rafforzato.

L'edizione di Herrera può dirsi più completa e precisa di quella del Brocense, anche se il merito di essere stato il primo ad interessarsi al commento delle poesie di Garcilaso va necessariamente a Sánchez de las Brozas.

Le formulazioni generiche e i termini imprecisi utilizzati dal Brocense per descrivere le fonti alle quali attinge per le sue aggiunte dei sonetti e delle *coplas* vengono chiariti quasi sempre da Herrera che, riferendosi alla sua edizione del 1580, scrive che i sonetti aggiunti dall'erudito salmantino alle sue edizioni del 1574 e del 1577 circolavano già da molto tempo, senza, però, possedere un marchio di autenticità. Herrera scrive infatti: «Estos sonetos siguientes sin otros dos o tres que no me persuado que sean de Garcilasso [dei nove aggiunti dal Brocense, Herrera ne pubblica cinque da B74 e 1 da B77], por opinión

común, y por afirmación de don Antonio Puertocarrero su yerno, y por la semejanza del estilo, ha muchos años que los cuento entre los suyos, y paréceme que ninguno dé los hombres que saben y conocen la igualdad y la diferencia de las formas de decir y el número y naturaleza de los versos, confesará que son de otro que de Garcilasso»<sup>145</sup>

Ovviamente, le dichiarazioni di Herrera devono essere valutate alla luce della polemica contro Francisco Sánchez de las Brozas e, in particolare, l'affermazione «ha muchos años que los cuento entre los suyos» mira a uno scopo ben preciso, quello cioè di strappare al Brocense il primato della scoperta. E' molto importante, però, che con Herrera, per la prima volta, si insinui il sospetto che non tutti i sonetti aggiunti appartengano a Garcilaso, sospetto che probabilmente aveva sfiorato anche il Brocense nel 1574, costringendolo a non pubblicare completamente tutto il materiale da lui posseduto. Soltanto in un secondo tempo, spinto dalla necessità di rinnovare la sua precedente edizione, avrebbe trovato il “coraggio” di pubblicare anche il resto. Di fatto, però, Herrera non accoglie nella sua edizione uno dei sei nuovi sonetti pubblicati dal Brocense nel 1574 e ben due dei tre aggiunti nel 1577, non potendone provare l'autenticità.

Attraverso l'analisi delle due edizioni, come ha osservato lo studioso Gallego Morell in un volume che è stato utilizzato come punto di partenza e di appoggio del presente lavoro di ricerca<sup>146</sup>, si è cercato di metterne in evidenza le differenze sostanziali: «Las Anotaciones de Herrera son en un todo distintas a las del Brocense. El Maestro salmantino anotaba el soneto I (*Cuando me paro a contemplar mi estado*) señalando —en su deseo de buscar las fuentes literarias del poeta— que Plutarco afirma algo parecido. Herrera, en cambio, siente la necesidad, al enfrentarse con esta primera composición, de establecer toda una teoría del soneto»<sup>147</sup>. Il desiderio di erudizione del Brocense non ha niente in comune con la pretesa di Herrera di stabilire un modello poetico partendo dall'analisi delle poesie di Garcilaso. Ad esempio, il riferimento a Plutarco avvicina il Brocense agli umanisti che iniziarono il lavoro “filologico” nel Rinascimento; la teoria di Herrera sul sonetto, invece, lascia intravedere il rinnovo della poesia tipico del Barocco.

L'intenzione del Brocense come editore è di mostrare i meccanismi di imitazione che governano il processo creativo di Garcilaso affinché il lettore possa comprendere e apprezzare il suo genio poetico e affinché i nuovi poeti lo possano imitare a loro volta.

---

<sup>145</sup> Si cita da A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, p. 387, H-167.

<sup>146</sup> A. Gallego Morell, *El Renacimiento español: Garcilaso y Herrera*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2003.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 78.

Proprio per questo motivo, i commenti hanno una grande regolarità strutturale e si sviluppano con linearità e ordine, seguendo il testo di Garcilaso e prestando molta attenzione a quei *loci* che provengono da fonti latine e toscane. Essi sono lontani dalle complesse e diverse annotazioni di Herrera e sono organizzati in un apparato critico erudito ricco di fonti e modelli, nel quale vengono esibite non solo le sue enormi conoscenze letterarie, ma anche la sua completa convinzione che nell'uso di questi modelli risieda la chiave poetica della creazione garcilasiana. L'attitudine erudita e colta nella critica e nel commento dei versi, unita a una mentalità "filologica", ispira le correzioni e le modifiche del testo di Garcilaso. Anche se, in proporzione, le correzioni sono meno numerose delle note erudite, esse sono importanti e fondamentali per capire lo sforzo filologico di Sánchez de las Brozas, così come viene messo in evidenza nel frontespizio dell'edizione, nel quale si menzionano le «Anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez». Herrera invece, con il suo commento mette in rilievo tutte quelle caratteristiche della poesia di Garcilaso che contribuiscono alla sua originalità, piuttosto che alla sua semplice imitazione. Garcilaso è, per il Sivigliano, il poeta che ha saputo ispirarsi alle fonti classiche e italiane e che ha dato alla Spagna una poesia nuova, di lingua spagnola, assolutamente autonoma dai classici e dagli italiani.

Francisco Sánchez de las Brozas ha il merito di aver abbandonato i pregiudizi che fondavano le loro radici nelle idee poetiche medievali e che consideravano l'unica vera poesia solo quella dei classici. Con le sue *anotaciones y enmiendas*, traccia le prime linee guida della critica letteraria moderna, che si sviluppa a partire proprio dal Rinascimento. Se, però, il Brocense si limita ad annotare, chiarire e segnalare le fonti, Herrera commenta lungamente e in maniera molto più approfondita. Herrera, prendendo spunto dalla poesia di Garcilaso, scrive una "poetica" sul sonetto, l'ode, l'elegia, l'egloga e la stanza. Si sofferma sul problema dello stile, distinguendo tra narrazione «humilde», «mediana» e «alta». Per Herrera, invece, il commento ai passi garcilasiani è anche un'occasione per teorizzare sulla lingua spagnola, elogiandola e ponendola allo stesso livello (se non più in alto) del toscano.

Una parte importante delle note herreriane hanno anche i commenti sui neologismi di Garcilaso, che Herrera definisce "nuovi, puliti, significativi, convincenti e magnifici" e che vengono accolti con entusiasmo. Egli propone l'uso della lingua spagnola piuttosto che latina, dato che quest'ultima «ya está acabada, que no queda el uso della sino en los libros». In stretta relazione con il problema dei nuovi vocaboli si trova anche il principio della *claridad*, valore stilistico fondamentale nella poesia secondo l'editore. Proprio in



base a questo principio di chiarezza, grazia, purezza ed eleganza si possono trovare numerosi commenti nel testo di Garcilaso, come ad esempio nella *Canción III*, in cui nel verso «vas con tus claras ondas discurriendo», Herrera sostiene che Garcilaso ha scelto il termine *ondas* invece di *aguas* «por ser dicción más sonora y llena y más grave».

**CAPITULO V**  
**FRANCISCO SÁNCHEZ DE LAS BROZAS,**  
**EL BROCENSE**

**1. Importanza dell'edizione del Brocense**

L'edizione del Brocense rappresenta il primo tentativo di “mettere ordine” nella tradizione scritta di Garcilaso. All'epoca del poeta toledano, infatti, la pratica letteraria era vista come un esercizio secondario e solo poche e sporadiche composizioni venivano alla luce durante la vita degli autori e generalmente erano edite nelle prime pagine delle opere di alcuni amici.<sup>148</sup>

I versi di Garcilaso seguono esattamente questo percorso. Il poeta, infatti, muore in battaglia e le sue poesie sono pubblicate insieme a quelle dell'amico Boscán nel 1543 e non si sa nulla della loro divulgazione prima di quella data. Nel *Prólogo a los lectores della princeps*, scritto probabilmente dalla vedova di Boscán, Ana Girón de Rebolledo, si informa che Boscán aveva deciso di pubblicare le sue poesie su pressione di alcuni amici, per il timore che potessero essere pubblicate, prima di lui, da altre persone e anche perchè «se acabassen los yerros que en los traslados que le hurtauau auía que eran infinitos”. Tutto ciò porta a pensare che circolassero già delle copie manoscritte, ma che non fossero, fedeli all'originale, non essendo state sottoposte alla revisione dell'autore e quindi risultassero contaminate dagli errori dei copisti. La decisione di Boscán di consegnare alle stampe la sua opera è fondamentale, dato che rappresenta la volontà di preservare l'originale da errori e plagii. Data la grande amicizia che lo legava a Garcilaso, il poeta catalano decide di includere, insieme alle sue opere, anche quelle dell'amico, ma l'edizione viene pubblicata postuma dalla vedova. Ana Girón specifica che «si algun yerro o falta se hallare en estos libros, duélas el que los leyere de la muerte de Boscán, pues si él viviera hasta dexallos enmendados bien se sabe que tenía yntención de mudar muchas cosas, y es de creer que no dexara ninguna o pocas que offendieran a los buenos juyzios [...] y assí se ha tenido por

---

<sup>148</sup> E. M. Wilson, *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*, Ariel, Barcelona, 1977, pp. 20-21

menor inconveniente que se imprimiessen como estauan». Questa avvertenza della vedova offre implicitamente una garanzia di autenticità per quel che riguarda le opere di Garcilaso raccolte nella *princeps*. Nel marzo del 1542 è firmato il contratto con l'editore<sup>149</sup> e, sotto la direzione di Boscán, si inizia a stampare circa un foglio al giorno. Purtroppo, con la morte di Boscán, la responsabilità della stampa passa alla vedova che porta a compimento l'opera in modo imperfetto. Nell'edizione del 1543, per lo meno nel Libro IV, quello dedicato a Garcilaso, ci sono sicuramente vari errori. L'edizione raccoglie ventinove sonetti, cinque canzoni, due elegie, un'epistola e tre egloghe. Già a partire dalla loro collocazione sembra che ci siano dei fattori esterni che influenzano un ordine premeditato razionalmente. Il sonetto *Passando el mar Leandro el animoso* è collocato dopo l'indice con l'avvertenza: «Soneto de Garcilaso, que se olvidó de poner a la fin con sus obras». Risulta incomprensibile anche la collocazione della *Canción I* tra i sonetti XVI e XVII. Anche se la maggior parte degli editori dei secoli XVI e XVII rispetta la disposizione dei componimenti della *princeps*, questa manifesta chiaramente la fretta di Ana Girón di dare alle stampe il volume prima che qualcun altro la precedesse. Nell'edizione del 1543, inoltre, si incontrano molti versi irregolari sotto il profilo metrico, sintattico, semantico (sono più di cento, senza contare gli errori di stampa). In alcuni casi si tratta di anomalie facili da correggere, dovute a disattenzioni del copista o a varianti ortografiche (ad esempio la soppressione di un apostrofo o il riconoscimento del valore consonantico di una *h*-aspirata ristabiliscono perfettamente la misura del verso). In altri casi, invece, è indispensabile un esame molto accurato della *varia lectio* e dell'*usus scribendi* dell'autore.

Alla *princeps* del 1534 di Barcellona (O), seguono altre edizioni vedono la luce: Anversa del 1544 (N), Venezia del 1553 (U), Estella del 1555 (S), Anversa del 1556 (D). Nel 1569 si pubblicano per la prima volta i versi di Garcilaso separati da quelli dell'amico Boscán a cura di Simón Borgoñón.<sup>150</sup> Questa edizione, del 1569, è conosciuta con la sigla F. Lo stesso Borgoñón, nella lettera dedicatoria a don Sancho de Ávila, rettore dell'università di Salamanca, spiega la ragione della scelta di pubblicare la poesia di Garcilaso separata da quella dell'amico e poeta catalano: «Considerando que muchas personas apartavan de los libros de Boscán el quarto, que es todo de Garcilasso, parecióme, porque este divortio no passasse más adelante, imprimir en libro aparte y por sí a

---

<sup>149</sup> M.de Riquer, *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*, Barcelona, Archivo Histórico, Casa del Arcediano, 1945, pp. 229-236.

<sup>150</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, "Anejos del boletín de la real Academia Española", Madrid, 1990, XLVII, p. 5 e sgg.

Garcilasso, teniendo por menor inconueniente que el libro salga pequeño y entero, que no como antes pequeño y parte de libro; y también se ha ganado que le di a corregir a hombres que lo entendían y que de ingenio, que del libro le an puesto de manera que parecesin encareçimiento que sale tan de nueuo, como solo». Secondo Rivers<sup>151</sup>, questi «hombres que lo entendian» erano effettivamente il Brocense e i suoi amici. Secondo quanto si legge in questa lettera dedicatoria, il testo dell'esemplare di Salamanca è il risultato di correzioni congetturali e della collazione dei testimoni preesistenti: in effetti, in questa edizione si introducono molte varianti nuove (più o meno un centinaio), ma per la maggior parte si tratta di interventi di scarsa importanza. Per quanto riguarda le contaminazioni tra le edizioni, F dipende da S (Estella, 1555), con una contaminazione di O, N, U. E' probabile che sia stata esclusa dalla collazione l'edizione di Anversa del 1556 (D), dato che non si incontrano coincidenze significative con D e, anche quando questo testimone corregge in modo significativo le anomalie, spesso F propone soluzioni diverse<sup>152</sup>.

Del 1570 è l'edizione di Madrid (G), e, finalmente, del 1574 è l'edizione del Brocense (B). Come si è già messo in evidenza, l'edizione del Brocense è molto importante perché, per la prima volta, sono pubblicate le poesie di un poeta spagnolo, in lingua spagnola, ritenendole testi classici della letteratura nazionale.

Le edizioni più importanti delle poesie di Garcilaso, tra il XVI e il XX secolo, sono le seguenti:

O *Editio princeps*, Salamanca, 1543

*Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega: repartidas en quatro libros*, P. de Castro, Medina del Campo, 1543

N Anversa, 1544

*Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega. Repartidas en quatro libros. A de más que ay muchas añadidas, van aquí mejor corregidas, más complidas y en mejor orden que hasta agora han sido impressas*, M. Nucio, Anversa, 1544

U Venezia, 1553

---

<sup>151</sup> E. L. Rivers, *Garcilaso divorciado de Boscán, Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, 1966, vol. II, pp. 121-129.

<sup>152</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., pp. 12-13.

*Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega, repartidas en quatro libros. Además que ay muchas añadidas, van aquí mejor corregidas, más complidas y en mejor orden que hasta agora han sido impressas, G. Gilito de Ferrariis, Venezia, 1553*

S Stella, 1555

*Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega. Repartidas en quatro libros. Van en este libro muchas obras añadidas, y en mejor orden de lo que hasta agora han sido puestas. Agora de nuevo por los mejores y más originales corregidas & emendadas, A. De Anuérez, Stella, 1555*

D Anversa, 1556

*Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega, repartidas en quatro libros. Emendadas agora nuevamente y restituidas a su integridad, M. Nucio, Anversa, 1556*

F Salamanca, 1569

*Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega. Agora nuevamente corregidas de muchos errores que en todas las impressiones passadas avía, Mathías Gast, Salamanca, 1569*

G Madrid, 1570

*Las obras del Excellente Poëta Garcilasso de la Vega. En esta postrera impressión corregidas de muchos errores que en todas las passadas avía, Alonso Gómez, Madrid, 1570*

B74 Salamanca, 1574 (Brocense)

*Obras del excelente poeta Gaci Lasso de la Vega. Con anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez Cathedrático de Rethórica en Salamanca, Pedro Lasso, Salamanca, 1574*

B77 Salamanca, 1577 (seconda edizione del Brocense)

*Obras del excelente poeta Gaci Lasso de la Vega. Con anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez Cathedrático de Rethórica en Salamanca, Pedro Lasso, Salamanca, 1577*

H Siviglia, 1580 (Fernando de Herrera)  
*Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, A. de la Barrera, Siviglia, 1580

T Madrid, 1622 (Tamayo de Vargas)  
*Garcilaso de la Vega. Natural de Toledo, Príncipe de los Poetas Castellanos*, de don Tomás Tamaio de Vargas, Luis Sánchez, Madrid, 1622

L Brizeño, 1626  
*Obras de Garcilaso de la Vega, Príncipe de los Poetas castellanos. Cuidadosamente revistas en esta última edición por el Doctor Luis Brizeño de Córdoba*, residente en Madrid, Pedro Crasbeeck, Lisboa, 1623

A 1765 (J.N. De Azara)  
*Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas*, Imprenta Real de la faceta, Madrid, 1765

C Castro, 1854  
*Poesías de Garcilaso de la Vega*, en «Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días, recogidas y ordenadas por don Adolfo Castro, vol. I, Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, XXXII, Madrid, 1854

E Navarro Tomás, 1911  
*Garcilaso, Obras*, edición y notas de T. Navarro Tomás, Espansa-Calpe, Clásicos Castellanos, Madrid, 1911

R64 Rivers, 1964  
*Garcilaso de la Vega, Obras completas*, ed. de Elías L. Rivers, Ohio State University Press, Columbus, 1964 e Castalia, Madrid, 1964

G.M. Gallego Morell, 1972 (segunda edizione)

*Garcilaso de la Vega, Églogas*, edición, estudio, notas y comentario de textos por Antonio Gallego Morell, Colección «Bitácora», Madrid, 1972

R81 Rivers, 1981

*Garcilaso de la Vega, Obras completas con comentario*, edición crítica de Elías L. Rivers, Castalia, Madrid, 1980 (ristampata nel 2001)

Oltre all'intento filologico di fissare il testo originale delle poesie di Garcilaso, il merito dell'edizione del Brocense risiede nel rilievo che è dato alla figura del poeta toledano, presentato come esempio di perfezione poetica e modello da imitare. Nel Rinascimento, in tutta Europa si assiste alla riscoperta della poesia del Petrarca. In Spagna, i massimi esponenti di questo "movimento" sono Boscán e Garcilaso. Nell'edizione delle sue poesie del 1543, nella lettera dedicatoria alla duchessa di Soma, Boscán spiega come si è avvicinato alla poesia di Petrarca. Il giorno dell'entrata trionfale di Carlo V a Granada, ebbe l'occasione di incontrare l'umanista e dotto italiano Andrea Navagero, poeta e studioso dei classici, presente all'evento in qualità di ambasciatore di Venezia. Navagero lo esortò a iniziare a scrivere poesia alla maniera di Petrarca e così il poeta catalano cominciò, dopo qualche iniziale difficoltà, a scrivere le poesie seguendo, imitando e usando come fonte di ispirazione il nuovo modello. Anche Garcilaso apprezza la nuova forma di poesia, fino ad arrivare a rifiutare completamente la letteratura spagnola dei secoli precedenti in una lettera-prologo scritta per la traduzione che del *Cortegiano* di Castiglione realizzata da Boscán (Barcellona, 1534).<sup>153</sup>

A partire dall'edizione del 1543, le opere di Garcilaso (sia pubblicate insieme alle poesie di Boscán, sia da sole) hanno una grandissima fortuna, anzi diventano uno dei più grandi successi editoriali che si conoscano in quegli anni. L'influenza di Garcilaso, fin dalla metà del secolo, è davvero grande. La *novela pastoril*, fin dalla *Diana* di Montemayor, è un eco delle parole e delle idee che si incontrano nelle egloghe di Garcilaso. Fray Luis de León, amico del Brocense, utilizza il modello garcilasiano per le sue traduzioni e imitazioni di Virgilio e di Orazio. Anche nella *Siviglia* di Herrera la poesia di Garcilaso è l'unico modello classico spagnolo di riferimento per la scuola classicista che lì sta nascendo. Persino gli scrittori ecclesiastici riconoscono la popolarità della poesia italianizzante, come

---

<sup>153</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. de E.L. Rivers, Madrid, Castalia, 1964, p. 218.

San Juan de la Cruz, nelle cui opere è possibile riconoscere il paesaggio pastorale delle egloghe, fuso con il mondo biblico del *Cantico dei Cantici*. Addirittura in Cervantes, la poesia di Garcilaso ha enorme influenza, sia nella *Galatea* (1585), sia nel *Quijote*.<sup>154</sup> Inoltre, senza la poesia rinascimentale di Garcilaso, probabilmente non ci sarebbe stata quella barocca di Góngora, il cui stile può essere in parte definito come un ultimo geniale sviluppo della lingua poetica garcilasiana.

Nonostante questa vasta diffusione della poesia di Garcilaso, nessuno dei lettori del XVI secolo si preoccupa eccessivamente di una possibile correzione dei versi, finchè uno specialista di testi classici e biblici, nonchè grammatico innovatore, il Brocense, decide di rendere Garcilaso il secondo poeta spagnolo commentato.<sup>155</sup>

L'edizione del 1574 delle *Anotaciones* si diffonde con grande successo, tanto che tutte le copie si esauriscono. Nel 1577 il Brocense fa stampare una seconda edizione, la quale presenta alcune varianti, offre delle nuove note e inserisce tre sonetti che nell'edizione precedente non erano presenti e che, come scrive l'editore, «se tienen por de Garcilasso, de un libro de mano». La fortuna editoriale prosegue poi con altre edizioni dal 1581 al 1612 a Salamanca (1581 e 1589), Madrid (1600 e 1612) e Napoli (1604), fino ad arrivare al 1765 all'edizione di Ginevra.

## **2. Il Brocense e la Retorica come punto di partenza per l'analisi testuale**

Prima di esaminare le *Anotaciones* del Brocense è opportuno analizzare il suo metodo di analisi testuale e in particolare le relazioni che nella sua opera si stabiliscono tra letteratura e retorica.

Proseguendo un processo già secolare, nell'Europa del Cinquecento, i principi e le norme che regolavano la retorica, inizialmente *ars bene dicendi*, l'arte del dire, si sono utilizzati non solo per l'oratoria, ma anche per la letteratura. La retorica non rimase solo una semplice teorizzazione di metodi e artifici dell'oratoria, ma fu sempre più adattata e teorizzata in campo letterario. La primitiva concezione della retorica come arte della persuasione non era certo applicabile alla letteratura, ma il considerarla arte del parlare bene favoriva, comunque, la sua assimilazione con un tipo di manifestazione artistica

---

<sup>154</sup> J. M. Blecua, *Las obras de Garcilaso con anotaciones de Fernando de Herrera: nota bibliográfica*, in *Estudios hispánicos: homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley Mass., 1952, pp. 55-58; A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Imprenta de la editoría y casa editorial Hernando, 1925.

<sup>155</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., p. 2 e sgg.



basata sul linguaggio. Nel Rinascimento non c'erano le premesse politiche e sociali perchè il discorso oratorio finalizzato alla persuasione potesse svilupparsi, al contrario invece c'erano perchè si raggiungesse un grande sviluppo della disciplina del parlare bene. L'eloquenza presupponeva un sapere enciclopedico, il dominio della grammatica e della retorica, per cui questa disciplina risultava adatta alle manifestazioni artistiche di natura linguistica, che erano considerate in stretta relazione con le altre parti della conoscenza. In mancanza d'una vera vita politica – *conditio sine qua non* del più dinamico dei generi dell'eloquenza – lo studio della retorica finisce, anche nel Rinascimento, col limitare i suoi scopi al perfezionamento della cultura filologica. Per gli umanisti, l'eloquenza è quindi intesa come una «consonanza di intelligenza a lingua», come la perfetta unità tra *ratio* ed *oratio*. L'eloquenza, quindi, da semplice comunicazione e persuasione diventa qualcosa in più, ovvero approfondimento gnoseologico dotato di “estetività” e proprio per questo motivo l'*inventio*, la creatività, la personalità, vengono esaltate; il manuale di retorica, in questo contesto, diventa un punto di partenza<sup>156</sup>. La perdita della capacità persuasiva della retorica avrebbe determinato nel XVI secolo la progressiva riduzione dalle cinque fasi della preparazione dell'orazione (*inventio* – il ricercare le idee per svolgere la tesi prefissata, rifacendosi a *topoi* codificati; *dispositio* – l'organizzare argomenti ed ornamenti nel discorso; *elocutio* – l'espressione stilistica delle idee, con la scelta di un lessico appropriato e di artifici retorici; *memoria* - come memorizzare il discorso e ricordare le posizioni avversarie per controbatterle; *actio* - declamazione del discorso modulando la voce e ricorrendo alla gestualità.) all'unica fase della *elocutio*. Spogliate della loro capacità persuasiva, *inventio* e *dispositio* iniziarono ad essere considerate come appartenenti alla dialettica. La logica, o dialettica, era stata considerata fin dall'antichità come la scienza incaricata della dimostrazione razionale, mentre la retorica, considerata da Aristotele in stretta relazione con la dialettica, si incaricava della persuasione. Le circostanze politiche e sociali del XVI secolo, poco favorevoli allo sviluppo dell'arte della persuasione, anzi favorirono il fatto che la retorica venisse spogliata di quella sua capacità, di conseguenza, cosa che determinò che l' *inventio* e la *dispositio* vennero considerate utili come parti costituenti della dialettica. In questo modo, dovuto anche (come si vedrà più avanti) a personalità come Agricola, Vives e Ramo, la retorica venne ridotta all' *elocutio* tramite un processo di letteraturizzazione che si sarebbe protratto fino al XX secolo<sup>157</sup>. Per quanto

---

<sup>156</sup> V. Florescu, *La retorica nel suo sviluppo storico*, Bologna, Il Mulino, 1973, p. 85.

<sup>157</sup> V. Florescu, *La retorica nel suo sviluppo storico*, cit.

riguarda la Spagna, la scarsità di poetiche fino al XVI secolo era stata compensata dall'abbondanza di trattati retorici destinati agli insegnamenti ufficiali, le cui norme potevano essere facilmente applicate anche al campo della letteratura.

Alla fine del XV secolo e durante il XVI secolo in Europa si avviò un movimento di riforma della retorica attraverso le figure di Roelof Huysmann (Rodolfo Agricola), Philip Melanchton, Juan Luis Vives, Omer Talon e Pietro Ramo, che influirono molto anche in Spagna e soprattutto sulla personalità di Francisco Sánchez de las Brozas. Gli umanisti, infatti, in opposizione alla cultura medievale, diedero grande importanza alla retorica e decisero di opporsi alle pratiche della scolastica. In Italia, Petrarca era stato un forte sostenitore della retorica e aveva rifiutato i dettami della scolastica. Altri autori umanisti promossero una corrente culturale che incentivò le discipline del cosiddetto *trivium*, dato che il metodo di studi delle arti, ereditato dal sistema romano e medievale, si divideva nel *trivium* (grammatica, retorica, dialettica) e nel *quadrivium* (aritmetica, geometria, musica e astronomia)<sup>158</sup>. Continuando il lavoro di condanna della scolastica medievale intrapreso da Petrarca, Lorenzo Valla denunciò gli eccessi nei quali erano caduti i commentatori medievali nelle interpretazioni di Aristotele.<sup>159</sup> Nelle sue *Elegantiarum latinae linguae* (1471), pretendeva di fornire un modello di insegnamento che considerasse l'eloquenza come il fondamento di tutte le discipline e per questo motivo riteneva opportuno sostituire il programma medievale delle *Arti* con quello degli *studia humanitatis*, così da poter conoscere al meglio il linguaggio, completamente ignorato invece dagli studi medievali; dato che la funzione del linguaggio dipendeva tradizionalmente dalla logica, Valla propose di riformare la dialettica partendo dalla retorica.

In questa corrente di rinnovamento, ebbe una grande importanza e un grande influsso (anche sull'operato del Brocense) Roelof Huysmann (Rodolfo Agricola), un umanista olandese che fu tra i primi a rifiutare i precetti della scolastica medievale e che iniziò un movimento che voleva rinnovare l'insegnamento tra i giovani, mediante una serie di principi pedagogici che tendevano alla chiarezza. Si ispirò dunque ad una dialettica bipartita tra *inventio* e *dispositio*, inaugurando un'importante tradizione di analisi testuale che sarà poi continuata ed adottata da altri studiosi e umanisti come, appunto, il Brocense. Gli umanisti, ispirandosi soprattutto al *De oratore* di Cicerone e alla *Rhetorica ad*

---

<sup>158</sup> J. Rico Verdú, *La retórica española de los siglos XVI e XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, pp. 43-56; A. Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972, p. 14.

<sup>159</sup> Per un *excursus* sulle riforme della retorica e della dialettica, si veda il secondo capitolo di A. Martín Jiménez, *Retórica y literatura en el siglo XVI, El Brocense*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997.

*Herennium*, riabilitarono l'antico concetto di *exercitatio* nel senso di “pratica” di interpretazione e di composizione dei testi che si era persa nel medioevo. Secondo Agricola, l'analisi metodica dei testi era il primo passo indispensabile per la creazione di opere nuove. Le teorie di Agricola vennero successivamente accolte e sviluppate da altri umanisti come Philip Melanchthon, Juan Luis Vives e, appunto, Pietro Ramo e Omer Talon, i quali portarono a compimento un processo di grande rinnovamento nell'ambiente parigino.

Il tedesco Philip Melanchthon utilizzò per l'insegnamento il metodo di analisi testuale intrapreso da Agricola. Nel suo trattato *De rethorica*, stabilì un metodo per l'analisi testuale che prevedeva tre tappe: lo *status causae*, ovvero la conclusione del sillogismo che costituisce la struttura logica del discorso, poi analisi degli argomenti ai quali si appoggia e infine l'esame delle passioni che ammette. L'analisi testuale per Melanchthon doveva chiaramente mettere in evidenza il sillogismo o l'insieme di sillogismi sui quali si basa tutto il discorso, eliminando tutti gli artifici o gli ornamenti introdotti dall'oratore per ricostruire le premesse che erano state omesse. L'obiettivo era quello di rivelare “l'economia del discorso”, mostrandone la struttura logica, arrivando, insomma, allo “scheletro” del discorso.

Lo spagnolo Juan Luis Vives, autore del «più significativo trattato di retorica dell'epoca rinascimentale»<sup>160</sup>, continuò la riforma della dialettica attraverso la retorica intrapresa da Agricola. Insieme ad Agricola e a Ramo, fu tra i principali umanisti che tentarono di ridefinire le discipline, delimitando l'ambito di ciascuna. Il suo trattato *De ratione dicendi* (1536) fu uno dei più importanti dell'epoca. Egli eliminò quattro delle parti tradizionali della retorica, riducendol il campo alla semplice *elocutio*, in un processo di “letteraturizzazione”. Un concetto importante che introdusse fu quello della *exercitatio*, concetto ripreso poi dal Brocense, che darà più importanza agli esercizi di interpretazione che a quelli di composizione del testo. Il trattato di Vives riflette un netto distacco dalla tradizione, a vantaggio di un ulteriore accostamento alla grammatica e alla poetica.

Altri autori molto importanti in questo processo di rinnovamento furono Pietro Ramo e Omer Talon, che si muovevano nell'ambiente parigino, ma che ebbero influenza in tutta Europa.

Il problema posto da Pietro Ramo fu quello dell'instaurazione di un nuovo metodo dialettico, poiché riteneva insufficiente quello aristotelico e scolastico. Il suo metodo, l'*ars*

---

<sup>160</sup> V. Florescu, *La retorica nel suo sviluppo storico*, cit., p. 88

*disserendi* (l'arte del ragionamento), si articolava nell' *inventio*, la ricerca degli argomenti per risolvere una determinata questione, e nella *dispositio* degli stessi in modo efficace, secondo una successione razionale. Nel suo metodo, Ramo privilegiò soprattutto la *exercitatio*, ovvero l'esercizio pratico rispetto alla teoria. Poiché il pensiero si forma esattamente come si forma il linguaggio, in modo spontaneo e non seguendo regole imposte artificialmente dall'esterno, dal momento che esso risponde a una legge naturale unica e valida per qualunque materia, era per lui necessario studiare la morfologia e la sintassi delle lingue, e a questo scopo Ramo studiò il francese, il latino e il greco. Il suo metodo si impose nell'Università di Cambridge dal 1580 e, per la sua natura antiaristotelica, favorì la ripresa degli studi platonici, ed è in generale alla base dello sviluppo del razionalismo in Francia.

Nell'ambito della ricerca di un metodo pedagogico per semplificare l'insegnamento e la spiegazione delle materie, i seguaci di Ramo si sforzarono di creare un metodo di conoscenza logico e ordinato, utile per spiegare con coerenza e con chiarezza la natura delle varie discipline. L'autore del *Dialedici commentarii libri tres*, opera attribuita a O. Talon e pubblicata a Parigi nel 1546, dedica un capitolo allo sviluppo del concetto del *methodus* nella parte che tratta della *dispositio* dialettica, distinguendo tra *methodus doctrinae* e *methodus prudentiae*. Il primo riguarda l'insegnamento delle conoscenze di ciascuna *ars*, partendo dal generale per arrivare al particolare, illustrando il tutto con esempi. Il secondo, basato sul senso comune, consente di prescindere dal metodo che si adatti meglio di volta in volta a seconda del ricettore, dell'argomento del tempo e del luogo.

In Spagna solo il Brocense assimilò questa riduzione retorica iniziata e sviluppata da Ramo, che si basa proprio su questo doppio concetto del metodo, che corrisponde alla prima tappa del pensiero ramista.

L'aspetto sistematico che possiedono le *Anotaciones* del Brocense è dovuto essenzialmente ad un chiaro intento didattico e pedagogico. Lo scopo del loro autore era quello di eliminare tutti i dettagli superflui, affinché il contenuto dell'opera letteraria potesse essere di più facile comprensione e fosse più semplice impararla a memoria. La necessità di organizzare secondo un criterio logico i trattati per la loro memorizzazione incide, proprio per questo motivo, nella loro organizzazione e presentazione formale. I due trattati che il Brocense dedica al rapporto tra letteratura e retorica e dialettica sono il *De arte dicendi* e l' *Organum dialecticum rhetoricum*, rispettivamente del 1556 e del 1579.

Il metodo di analisi testuale del Brocense viene sviluppato nel primo di questi volumi. Nel 1558, infatti, il Brocense pubblica il *De auctoribus interpretandis* nello stesso volume della seconda edizione del *De arte dicendi* (la prima risale al 1556), che rispetto alla prima presenta molte ed importanti modifiche. Lo scopo del trattato è l'elaborazione di un metodo interpretativo per commentare gli scritti di poeti e di oratori, un metodo basato su norme retoriche ben definite.<sup>161</sup>

Per quanto riguarda i rapporti tra grammatica, retorica e dialettica, il Brocense vuole delimitare chiaramente l'ambito teorico dalle distinte discipline della conoscenza.

Può sembrare sorprendente che secondo il Brocense fosse più semplice comporre piuttosto che commentare le opere, fino al punto di ritenere che la semplice applicazione delle norme retoriche garantisca la qualità del componimento anche dello scrittore meno dotato. Questa mentalità era la più diffusa tra gli umanisti del XVI secolo, quando predominava la componente didattico-contenutistica (divisa in *ars*, *docere* e *res* secondo l'*Epistola ad Pisones* di Orazio) rispetto a quella formale.

Il metodo che il Brocense vuole esporre non riguarda solo le scrittura poetiche, ma tutti i generi letterari, dato che nel XVI secolo il termine "poeta" si riferiva ad autori che componevano testi di qualsiasi genere. Infatti nel *De auctoribus interpretandis* sono elencati esempi di "poeti" che hanno scritto testi lirici, drammatici e narrativi in versi e in prosa. Il suo è quindi un metodo basato su norme retoriche che risulta utile per interpretare i testi letterari di qualsiasi genere, che mette la retorica al servizio dell'analisi della letteratura. La posizione del Brocense è perciò coerente per quanto riguarda il metodo di analisi, sia nel trattato di norme retoriche (*De arte dicendi*), che in quello sul metodo di analisi testuale (*De auctoribus interpretandis*). Lo scopo è l'analisi non solo del discorso retorico in senso stretto, ma anche della letteratura.

Il Brocense è il primo autore spagnolo che accoglie e porta alle estreme conseguenze le proposte ramiste di riduzione della retorica. In definitiva, la sua opera non solo riflette il processo di letteraturizzazione della retorica riducendo la stessa alla *elocutio*, ma allo stesso tempo ha anche il grande merito di mettere in risalto la relazione della letteratura con le operazioni retoriche che tradizionalmente le erano state meno associate,

---

<sup>161</sup> Per il metodo di analisi testuale del Brocense cfr. L. Merino Jerez, *La pedagogía en la Retórica del Brocense. Los principios pedagógicos del humanismo renacentista (natura, ars y exercitatio) en la Retórica del Brocense (memoria, methodus y analysis)*, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», Universidad de Extremadura, 1992, p. 254 e sgg.

dimostrando così non solo l'utilità della *elocutio*, ma anche dell'*inventio* e della *dispositio* nell'elaborazione e nell'interpretazione delle opere letterarie.

Il metodo di analisi testuale del Brocense<sup>162</sup> è esposto nello stesso volume del *De arte dicendi* del 1558 ed è fondamentale per capire il procedimento utilizzato nei suoi commenti alle poesie di Garcilaso. Il trattato nel quale si occupa dell'analisi testuale, il *De auctoribus interpretandis sive de exercitatione* è in gran parte dedicato al commento dell'*Ars poetica* di Orazio, ma il titolo si deve al metodo di interpretazione testuale (*exercitationis ratio*) che viene illustrato nelle prime pagine dell'opera. Questa prima parte, denominata *praecepta*, consiste proprio nella formulazione teorica del metodo di interpretazione e il commento all'opera di Orazio è la sua esemplificazione.

Il Brocense propone dunque un metodo di analisi del testo e ne illustra il criterio con un esempio. Il metodo si basa principalmente sulle regole retoriche sviluppate nel trattato teorico che precede quello pratico, il *De arte dicendi*. Lo scopo del Brocense, infatti, è offrire un trattato teorico che riunisca e riassume le varie norme retoriche, un metodo di interpretazione del significato del testo basato su queste norme e un'applicazione finale di tale metodo interpretativo. Il fatto che queste tre prospettive siano riunite nello stesso volume è un chiaro indizio della stretta relazione tra retorica e poetica nella concezione del Brocense, del necessario vincolo tra teoria e applicazione pratica della stessa e della validità dei procedimenti retorici per analizzare anche i testi che non siano orazioni .

Il metodo di interpretazione del testo del Brocense viene da lui proposto in maniera esplicita per essere applicato alle opere di poeti e di oratori: «Siempre he pensado que exige mayor esfuerzo el análisis de las obras de otros que la composición de obras propias. Efectivamente, cuando se compone una obra nueva, si no se es tonto y se siguen los preceptos enseñados por los rétores, el camino es sencillo y con toda facilidad se conseguirá lo que se quiere. De ahí que comprobemos muchas veces que hay gente que sobresale por su facilidad de palabra y su destreza al escribir; pero si se les pide que comenten a un poeta u orador, inmediatamente se quedan mudos confesando su propia ignorancia o bien – cosa que ocurre con más frecuencia – dicen enormes tonterías tras hacer un gran esfuerzo»<sup>163</sup>.

Può sembrare strano, a prima vista, che il Brocense ritenga più facile comporre che commentare le opere letterarie. In realtà, egli ritiene che il semplice seguire alcune regole

---

<sup>162</sup> Cfr. A. Martín Jiménez, *Retórica y Literatura en el siglo XVI: el Brocense*, cit., p. 107 e sgg.

<sup>163</sup> *Introducción al «De arte dicendi»*, in F. Sánchez de las Brozas, *Obras I, Escritos retórico*, intr., ed., trad. y notas de E. Sánchez Salors, Cáceres, 1984, p. 24.

può garantire la qualità di un componimento anche dello scrittore meno dotato. Questo tipo di mentalità era abbastanza diffusa nel XVI secolo e scaturiva dall'interpretazione che si faceva di Orazio. Il XVI secolo è un'epoca in cui prevale l'attitudine didattico-contenutistica (formata da *ars*, *docere* e *res*) rispetto a quella formale-edonistica (formata dalla tripartizione già citata di *ingenium*, *delectare* e *verba*). Era questa la dualità trattata nella *Epistola ad Pisones*, nella quale però Orazio non si sbilanciava in modo tanto accentuato a favore della supremazia dell'*ars* sull'*ingenium*, come invece fecero gli umanisti del Rinascimento<sup>164</sup>

Anche se nel passo sopra riferito il Brocense non chiarisce se i precetti della retorica siano adatti e sufficienti alla composizione di belle opere poetiche, la sua idea sulla loro interpretazione viene esposta molto chiaramente: la sua finalità è quella di elaborare un metodo interpretativo per poter commentare i testi di poeti e di oratori. Il termine *poetas* all'epoca, come si è ricordato, indicava anche prosatori, come dimostra il fatto che, nel *De arte dicendi* sono menzionati non solo autori di testi poetici, ma anche teatrali e narrativi. Il suo metodo, basato su norme retoriche è adatto all'interpretazione di testi di qualunque tipo.

L'intenzione espressa nel trattato teorico è confermata anche in quello pratico nel momento in cui il Brocense si appresta ad offrire un metodo di analisi. Le due opere incluse in un unico volume sono coerenti: sia il trattato di norme retoriche (*De arte dicendi*) che il metodo interpretativo hanno come finalità l'analisi del discorso retorico, ma anche della letteratura.

D'altro canto, il fatto che il Brocense dia più importanza all'interpretazione che alla composizione non consente di conoscere quale fosse realmente la sua opinione sulla validità delle norme retoriche nell'elaborazione letteraria, ma è ragionevole pensare che se queste norme sono valide per l'interpretazione, lo sono anche per l'elaborazione di un'opera. Rispetto a quella di altri umanisti spagnoli del XVI secolo, la posizione del Brocense è abbastanza originale per quanto riguarda l'*exercitatio*. Nell'impiegare il termine *analysis* per riferirsi all'intera operazione di interpretazione, il Brocense adotta la terminologia di Ramo, che aveva distinto tra *genesis* e *analysis* secondo il significato aristotelico dei termini. Aristotele si riferisce a questi due termini nel contesto logico delle *Analytica posteriora*, che non hanno nulla a che vedere con l'*exercitatio*. Il Brocense rielabora completamente il sistema ramista dal quale prende le mosse, mettendo da parte il

---

<sup>164</sup> A.García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna I*, Madrid, Cupsa, 1977.

concetto di *genesis* ed equiparando invece l'*analysis* all'*exercitatio*, come si deduce chiaramente dal titolo del trattato, *De auctoribus interpretandis sive de exercitatione*. Per quanto riguarda la divisione ramista dell'*analysis* in *auditio* e *lectio*, il Brocense considera solo la seconda fase come propria del procedimento di *analysis*. Questa operazione, dunque, è ridotta alla lettura interpretativa, ovvero al commento del testo. Autori come Agricola e Melanchthon, oltre ai ramisti, consideravano l'interpretazione dei testi come il primo passo verso la composizione di nuovi: per il Brocense, invece, l'interpretazione dei testi antichi ha un fine in se stessa e per questo motivo i suoi trattati di retorica, dialettica e grammatica sono scritti per facilitare questa operazione. Proprio questo suo interesse per l'interpretazione piuttosto che per la composizione fece sì che il consiglio accademico dell'università di Salamanca lo richiamasse più volte circa i suoi metodi di insegnamento, anche se in realtà i suoi metodi pedagogici avevano dei buoni risultati, come fu riconosciuto nel novembre 1571 dal rettore e da altri cattedratici.<sup>165</sup>

Per spiegare il metodo dell'*exercitatio* (ovvero l'analisi), il Brocense (come Melanchthon) parte esponendo alcuni concetti generali: prima di tutto è necessario determinare il genere dell'opera e verificare se essa segue i precetti delle *artes* alle quali appartiene. L'analisi delle opere deve essere realizzata partendo dalla loro lettura completa per poter estrapolare quello che è il principio generale che le anima; è dunque il metodo analitico già proposto da Agricola, che riteneva indispensabile scoprire prima di tutto il *consilium* o intenzione dell'autore.

Nell'ambito della *inventio* retorica, il Brocense propone tre meccanismi concreti: trovare il tema centrale dell'opera (*quaestio*), mettere in evidenza gli argomenti e specificare quali sono i *loci communes* dai quali sono stati tratti. Questi procedimenti sono gli stessi seguiti da Agricola e Melanchthon e successivamente sviluppati in un trattato del 1546 pubblicato a Parigi e attribuito ad Omer Talon, il *Dialedici commentarii libri tres*. Anche nel trattato teorico *De arte dicendi* il Brocense mette in stretto rapporto la *quaestio*, gli *argumenta* e i *loci communes* con l'*inventio*, confermando che dal suo punto di vista la pratica e la teoria erano strettamente unite.

Il Brocense non prende in considerazione solo l'*inventio*, ma anche la *dispositio*. In questa operazione inquadra altri meccanismi analitici del suo metodo interpretativo: l'analisi delle *argumentationes* e del *methodus*, considerando sia l'organizzazione delle

---

<sup>165</sup> U. González de la Calle, *Francisco Sánchez de las Brozas. Su vida profesional y académica. Ensayo biográfico*, Madrid, Victoriano Suárez, 1923, p. 101.



parti del discorso (*exordium, narratio, confirmatio, epilogus*) sia i metodi di argomentazione che sono utilizzati (sillogismi, entimemi, dilemmi, ecc.), così come l'elaborazione del testo secondo il *methodus doctrinae* e il *methodus prudentiae*.

Come accade per i meccanismi che regolano l' *inventio*, anche quelli che regolano la *dispositio* si adeguano perfettamente a ciò che viene esposto nel *De arte dicendi*. Contrariamente ad alcuni autori che includono le parti del discorso nell' *inventio*, il Brocense sceglie di incorporarli nella *dispositio*. Per quanto riguarda il *methodus doctrinae* e il *methodus prudentiae*, secondo i precetti ramisti, il Brocense considera il primo come un procedimento proprio dei manuali organizzati in precetti, che devono partire dal generale per arrivare ad analizzare il particolare in modo da favorire la logica, la chiarezza dell'esposizione e anche il processo di memorizzazione; mentre spiega il secondo come un metodo per adattare il testo alle circostanze della persona, luogo, tempo e tema e per ottenere l'attenzione anche del lettore meno interessato. Gli stessi procedimenti di analisi propri della *dispositio* si possono inquadrare nella tradizione ramista ereditata da Agricola e Melanchthon. Anche se il Brocense non accetta ancora l'appartenenza di *inventio* e *dispositio* alla dialettica, il suo trattato del 1558 contiene influssi di Pietro Ramo e di Omer Talon. Lo scopo del metodo di analisi è quello di ristabilire le possibili alterazioni dell'ordine naturale del testo che può essere modificato dall'autore per trasmettere il messaggio (*quaestio*), basandosi sulle argomentazioni prese da alcuni *loci communes* che sono esposti per mezzo di *argumentationes* (sillogismi, entimemi, ecc-).

Tutti questi procedimenti sono necessari, a giudizio del Brocense, per riuscire a conseguire il massimo profitto dall'analisi testuale. Questo metodo interpretativo si può considerare un degno predecessore in Spagna di quelli che saranno i moderni metodi di analisi testuale, che non prendono in considerazione solo i fattori stilistici direttamente in relazione con la microstruttura, ma anche quelli relativi all'organizzazione del testo nei suoi livelli macrostrutturali e referenziali.

Il metodo interpretativo del Brocense è comunque incompleto perché si limita all'analisi degli ultimi due livelli citati, macrostrutturale e referenziale, corrispondenti a *dispositio* e *inventio*, ma non presta attenzione nella pratica al livello microstrutturale, caratteristico dell'*elocutio*. In questa prima "tappa" dell'opera del Brocense l'*elocutio* non si identifica con la retorica; l'operazione non viene propriamente ignorata, dato che le viene dedicata una parte specifica nel trattato teorico, ma è considerata meno importante rispetto alle altre due operazioni nel momento di mettere in pratica l'analisi testuale. Nel secondo prologo

del *De arte dicendi* il Brocense sembra mostrare un minore interesse per l'*elocutio*. Infatti, mentre cerca di spiegare con molti esempi ed in maniera dettagliata *inventio* e *dispositio*, nella spiegazione dell'*elocutio*, come lui stesso avverte, si limita a seguire alla lettera quelli che erano i precetti di Omer Talon.

Il metodo del Brocense si concentra proprio negli aspetti che erano stati più trascurati nell'interpretazione testuale. Nei suoi trattati vi è la rinuncia non solo della riduzione della retorica all'*elocutio*, ma concentra tutta la sua attenzione proprio su quelle parti della retorica che Ramo non ammetteva come tali, elaborando un metodo interpretativo basato esclusivamente su precetti referenziali e macrostrutturali, *inventio* e *dispositio*. Il Brocense, quindi, non si adegua del tutto alla prospettiva ramista anzi, in entrambi i suoi trattati sviluppa e approfondisce quelle parti della retorica che Ramo non include in tale disciplina.

Nelle successive edizioni del 1569, 1573, 1581 il *De auctoribus interpretandis* non subisce delle sostanziali modifiche. L'unico aspetto sottoposto ad alcuni cambiamenti è il concetto di *elocutio*. Nel 1579 il Brocense pubblica il trattato *Organum dialecticum et rhetoricum*

Nel 1591 pubblica un'altra parafrasi dell'opera poetica di Orazio, *In Artem poeticam Horatii annotationes*, un testo a carattere epistolare che raccoglie i precetti fondamentali dell'*exercitatio* del *De auctoribus interpretandis*. In questo trattato, insiste sull'importanza di considerare il *methodus prudentiae* nell'interpretazione dei testi e si lamenta della poca cura dei commentatori contemporanei nello scegliere i titoli per opere famose come le *Odi* di Orazio, le *Egloghe* di Virgilio, i *Paradossi* di Cicerone o gli *Epigrammi* di Marziale, titoli che a suo modo di vedere non rappresentano in alcun modo l'argomento e il tema centrale dell'opera. Sempre nello stesso trattato, offre anche una versione più ampia del commento all'*Ars poetica* di Orazio. L'aspetto più importante, dato che rappresenta una novità fondamentale rispetto al *De auctoribus interpretandis*, è il recupero del concetto di *compositio*, che corrisponde alla *genesis* ramista. A proposito dell'*exercitatio*, a questo punto il Brocense ne ammette l'importanza nell'elaborazione del testo. Pur continuando a ritenere più importante l'analisi rispetto alla composizione del testo, in vari punti dell'opera prende per lo meno in considerazione anche questo procedimento, avvertendo in questo senso avverte l'importanza di seguire il *methodus prudentiae*, sia nell'interpretazione che nella composizione dei testi, mentre riconosce il valore dell'analisi per dare un senso non solo a ciò che si scrive, ma anche a ciò che si deve interpretare.

Il cambiamento di opinione circa la distribuzione delle operazioni di analisi implica che il *methodus prudentiae* entri a far parte della dialettica, in quanto indispensabile per la composizione e l'interpretazione della letteratura e abbinata alla *dispositio*. In questo modo, la dialettica arriva ad essere considerata utile per interpretare ed elaborare i testi letterari. Nella parafrasi oraziana *In Artem poeticam Horatii annotationes*, il Brocense si avvicina quindi maggiormente al modello ramista e considera di utilità per l'interpretazione e per l'elaborazione letteraria una serie di norme che precedentemente erano state inserite nell'ambito della retorica, mentre ora sono abbinata alla dialettica. Il Brocense mette in pratica l'uso dell'*exercitatio* attraverso una serie di analisi pratiche del testo, mostrando chiaramente di preferire l'*analysis* alla *genesis*.

Il suo *exercitationis usus* si risolve in una serie di commenti e annotazioni dedicati a diverse opere letterarie, come le *Egloghe* di Virgilio, gli *Emblemmata* di Alciato, il poema *In Ibin* di Ovidio, il *Gryphus* di Ausonio e le *Silvae* di Poliziano, ma soprattutto le *Anotaciones* alle poesie di Garcilaso. Queste glosse consistono in una serie di note e commenti di carattere filologico. Come si vedrà più avanti, nel commento alle poesie di Garcilaso, il Brocense redige una serie di concise note esplicative dei passi che, con la sua grande erudizione, dimostra essere influenzati dai grandi classici. Oltre ai commenti, introduce anche varie correzioni, basandosi sui passaggi degli autori classici o italiani da lui identificati come modello. Queste correzioni non furono bene interpretate e accolte da tutti gli studiosi del tempo. Per esempio Jerónimo de los Cobos, un grande ammiratore di Garcilaso de la Vega, che dedicò un sonetto ironico al Brocense, ricevendo in risposta un altro sonetto dello stesso Brocense. A questo proposito, nel prologo all'edizione del 1581 delle poesie di Garcilaso de la Vega, il Brocense scrive: «[...] afirmo que no tengo por buen poea al que no imita los excelentes antiguos. Y si me preguntan, por qué entre tantos millares de Poetas, como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos deste nombre, digo, que no ay otra razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas, y doctrina para saber imitar»

Nel commento delle opere letterarie, secondo il Brocense, una vasta cultura umanistica era imprescindibile, così come lo era per la composizione letteraria, che doveva essere guidata dal concetto di imitazione dei classici. Egli preferì realizzare questi commenti essenziali piuttosto che esercizi compositivi e il suo deciso e insistente rifiuto per le composizioni pratiche anche nell'ambito delle sue lezioni universitarie, come sopra si è

ricordato, gli valse parecchi richiami da parte del consiglio accademico di Salamanca, nonché sanzioni economiche.

L'opera del Brocense, in definitiva, non riflette semplicemente il processo di letteraturizzazione della retorica con la sua riduzione all'*elocutio*. Al contrario, il suo merito è quello di mettere in risalto la relazione della letteratura con le operazioni retoriche che, per tradizione, le erano meno associate, l'*inventio* e la *dispositio*, norme valide e utili per l'elaborazione e per l'interpretazione letteraria.

### 3. Caratteristiche delle *Anotaciones*

I commenti del Brocense che rimandano a un'idea pratica di critica testuale sono abbastanza scarsi. Solo in 38 casi l'editore illustra o chiarisce nelle note le sue correzioni al testo della *princeps* o a quello di altri testimoni, che non specifica bene. Il «libro de mano» che ricorda nel prologo viene citato solo a proposito di tredici varianti.

Nella *Anotaciones* si alternano formulazioni soggettive («yo leo», «emendé») e riferimenti espliciti al manoscritto («en el de mano está», «tenía el de mano», «se emendó del de mano») che riflettono chiaramente il criterio testuale esposto nel prologo *Al Lector*. In esso egli dichiara che la sua edizione deriva dalla collazione di alcuni testimoni preesistenti, tra i quali si trova un manoscritto procuratogli da Tomás de Vega, e che le sue correzioni sono attuate *ope ingenii*: «Sirue también esta mi diligencia [ovvero la ricerca delle fonti] de emendar muchos lugares que se auían corrompido, [...] En lo que toca a la diligencia de emendar algunos lugares, parte es mía y parte de algunos amigos, y parte de otros exemplares que yo procuré auer para este efecto: entre los quales ayudó uno muy antiguo de mano que nos quiso comunicar Tomás de Vega, criado de su Magestad, por el qual allende de emendar los lugares de que se haze mención en las Anotaciones, se restituyeron y cumplieron algunos versos que faltauan en los impressos»

Questo «libro de mano», sfortunatamente, non sembra essere sopravvissuto e la sua stessa esistenza suscita degli interrogativi che risultano di difficile soluzione. Sánchez de las Brozas lo nomina in alcune note quando vuole giustificare dei cambiamenti notevoli, ma i riferimenti sono veramente pochi e non consentono un giudizio sul testimone andato perduto e mettono in dubbio la validità delle lezioni innovatrici.

Anche per quanto riguarda le «obras añadidas», nella sua edizione del 1574 (sei sonetti e cinque *coplas*), le informazioni del Brocense sono piuttosto modeste. Aldo Ruffinatto<sup>166</sup> ha osservato che non esistono dati concreti tali da permettere l'identificazione della loro fonte con il manoscritto andato perduto.

Per quanto riguarda la relazione dell'edizione B con gli altri testimoni, sicuramente il testo è collegato a F (Salamanca, 1569), in quanto presenta moltissime varianti comuni che vengono riportate nelle note, e anche a G (Madrid, 1570), ma la presenza di vari errori significativi delle prime edizioni dimostra che il Brocense aveva a disposizione un ricco repertorio bibliografico a cui attingere. Ne è un esempio la nota 219, nel f. 135 v° dell'edizione del 1574, dove si fa riferimento alla lezione sbagliata *con miedo* (Egl. III, 204), che si trova solo in O e in N.<sup>167</sup>

Anche se il Brocense è mosso dall'intento filologico di restituire ai lettori un testo delle poesie di Garcilaso il più possibile fedele all'originale, la sua imprecisione relativamente alla citazione delle fonti impedisce di prendere per buone e di accettare incondizionatamente tutte le varianti da lui accolte nelle sue edizioni. A questo proposito, l'ambiguità del Brocense nel nominare le sue fonti è stata bene sottolineata da Oreste in un suo importante saggio.<sup>168</sup>

Oltre ai modelli (più o meno citati), il lavoro editoriale del Brocense si avvale di correzioni realizzate *ope ingenii*, come si è anticipato più sopra. Proprio il Brocense afferma nella *Carta* a Juan Vázquez del Mármol che «Algunas palabritas de Garci-lasso dejé con mis emiendas, no teniendo por evangelio en todo el códice de mano»<sup>169</sup>.

L'origine e l'identità del «libro de mano» sono, purtroppo, impossibili da definire. Per quanto riguarda la datazione, anche questa è densa di dubbi e incertezze. L'unico indizio è la definizione di «muy antiguo» che il Brocense attribuisce al suo testimone nel *Prólogo*. Dalla morte di Garcilaso alla prima edizione del Brocense sono passati solo quarant'anni, forse troppo pochi per poter classificare la fonte come “antica”. Come ha ritenuto Maria Rosso Gallo<sup>170</sup>, è importante capire il valore semantico che il Brocense dà all'aggettivo “antico”. Forse intende chiarire che la sua fonte è anteriore alla *princeps*? Probabilmente

---

<sup>166</sup> A. Ruffinatto, *Garcilaso senza stemmi*, in *Ecdotica e testi ispanici: atti del convegno nazionale dell'Associazione ispanisti italiani, 18-19-20 giugno 1981*, Verona, Fiorini, 1982, pp. 25-44.

<sup>167</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 15.

<sup>168</sup> O. Macrí, *Recensión textual de la obra de Garcilaso*, in *Homenaje. Estudios de Filología e Historia Literaria*, La Haya, 1966, p. 323.

<sup>169</sup> B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, cit.

<sup>170</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 58.

l'omissione di dati chiari e precisi è volontaria e serve a dare maggior importanza al modello, per evidenziare i meriti della sua edizione in confronto alle precedenti. Questa ipotesi, come si vedrà più avanti, è comprovata dallo stesso tipo di ambiguità presente in molte note del Brocense, nelle quali l'editore si limita a menzionare le lezioni errate di un certo testimone, lasciando intendere di aver dovuto apportare numerose correzioni, quando invece queste modifiche coincidono proprio con il testo della *princeps*. Secondo il giudizio piuttosto severo di Macrí, il Brocense «parece y es un fatuo profesor que piensa tan sólo en hacer alarde de su ciencia, erudición y pericia enmendadora»<sup>171</sup>.

Questo tipo di atteggiamento è abbastanza normale se la si spiega come una sorta di tattica propagandistica, inserita in un contesto di rivalità editoriale. L'atteggiamento un po' vago e impreciso, però, non sminuisce il lavoro del Brocense, ma deve servire come monito a non prendere in considerazione in maniera letterale tutte le sue affermazioni. In questo modo, quindi, si può interpretare il significato di libro «muy antiguo», che non implica per forza che M(B) sia antecedente alla *princeps*. Maria Rosso Gallo<sup>172</sup> propone un'interessante interpretazione dell'aggettivo «antiguo» nelle *Anotaciones*. A proposito della variante della *Canción IV* (v.17), il Brocense fa riferimento a un testimone senza specificarlo bene: «Mas a más descanso no me espera. En un antiguo hallé Mas para más descanso no me espera. Léase, Mas él a más descanso no me espera».<sup>173</sup> La prima lezione citata è quella di F, ipometra, e la soluzione che propone il Brocense con *para* al posto di *a* è semplicemente la lettura della *princeps* e delle altre edizioni. Per quanto riguarda la variante che il Brocense afferma di aver trovato «en un antiguo» testo, senza però precisare se si tratta di un manoscritto o di un libro stampato, essa non è documentata da nessuno dei testimoni che ci sono pervenuti. L'aggettivo *antiguo* potrebbe forse riferirsi a M(B), ma non si dispone di informazioni sufficienti per attribuire la variante del Brocense a questo manoscritto, dato che in quegli anni sicuramente circolavano molti codici che sono andati perduti. Probabilmente, l'introduzione della lezione *para* è un tentativo di correggere l'ipometria di F, quindi il testimone che il Brocense classifica come «antiguo» dovrebbe essere posteriore al 1569.

Un altro problema è rappresentato dal contenuto del «libro de mano» a cui si riferisce il Brocense. Questo testimone conteneva tutto il *corpus* delle opere di Garcilaso o solo una parte? Secondo i riferimenti espliciti che si possono leggere nelle note, nella prima

---

<sup>171</sup> O. Macrí, *Recensión textual de la obra de Garcilaso*, cit.

<sup>172</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 58.

<sup>173</sup> Ed. de 1574, f.107 r° (G.M. Pag. 273, B-36).

edizione (1574) il «libro de mano» riguarda i sonetti VIII, IX, XIV, XX, XXVII, le canzoni I, II e IV, le egloghe I e III. Nella seconda edizione (1577), si aggiungono dei riferimenti al «libro de mano» per quanto riguarda il *Soneto VI* e altri due versi dell' *Égloga I*. Nelle nove note dell'edizione del 1577 si utilizza l'articolo indeterminativo *un* in riferirsi al «libro de mano», mentre nella prima edizione l'articolo usato è sempre il determinativo *el*. Si può pensare che l'articolo *un* implichi l'esistenza non solo di M(B), ma anche di altri testimoni consultati dal Brocense, come si può dedurre dal prologo, dove sono nominati genericamente «otros ejemplares que yo procuré aver», ma non è detto se siano libri a stampa o manoscritti. Questa ipotesi non è verificabile, ma è utile tenerla in considerazione nel momento in cui bisogna dare un valore a M(B). Inoltre, i pochi riferimenti al «libro de mano» nelle *Anotaciones* di Sánchez de las Brozas non implicano che il contenuto di M(B) si limitasse a poche composizioni, ma ciò potrebbe essere l'indizio di una coincidenza con le letture delle edizioni precedenti. Il Brocense commenta solo le varianti del manoscritto che giudica migliori rispetto alle lezioni conosciute e non fa riferimento a eventuali errori comuni agli altri testimoni a stampa. Purtroppo, tutto questo comporta l'impossibilità di stabilire un vincolo tra M(B) e le edizioni pubblicate tra il 1543 e il 1570<sup>174</sup>.

Infine, per quanto riguarda «las obras añadidas» da Francisco Sánchez de las Brozas nella sua edizione, ci si trova di fronte ad un altro problema. Le informazioni che egli dà sono volutamente ambigue e rispondono allo scopo di conferire maggior importanza a M(B) rispetto alla *princeps* anche dal punto di vista quantitativo. Non è dato sapere, però, se questi sonetti inediti facessero parte o meno del manoscritto di Tomás de Vega.

---

<sup>174</sup> Per alcuni esempi, cfr. M.Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 60.

## CAPITOLO VI

### ANALISI DELLE ANOTACIONES DEL BROCENSE

#### 1. Natura e tipologia delle *Anotaciones*

Il titolo delle *Anotaciones* è abbastanza sintomatico per quanto riguarda la retorica come punto di partenza per l'analisi testuale: il fatto che nel frontespizio si indichi chiaramente nel titolo dell'opera che l'editore Francisco Sánchez de las Brozas è *Catedrático de Retórica* è un chiaro riflesso della stretta relazione che all'epoca avevano, come si è visto, retorica e poesia. Per il Brocense, l'analisi testuale doveva avere lo scopo di chiarire il testo attraverso le norme dell'*inventio* e della *dispositio*. Era necessario trovare il tema centrale dell'opera e definire i *loci communes* da cui questo traeva ispirazione, per poi organizzare le parti del discorso adattando il testo al tipo di pubblico al quale si rivolgeva. Lo scopo delle *Anotaciones* è lo stesso: attraverso le numerose citazioni, il Brocense vuole segnalare quali erano i modelli dell'illustre poeta spagnolo e attraverso le frequenti note, ricche di paragrafi e di esemplificazioni, cerca di rendere più semplice la lettura dell'opera poetica di Garcilaso. L'intento filologico espresso dalle ripetute citazioni del «libro de mano» consultato e sfruttato per apportare le modifiche e le rettifiche al testo da lui pubblicato è significativo, anche se non è ancora completamente sviluppato perché, come si vedrà, numerosissime sono le correzioni che non vengono giustificate dall'editore.

Per quanto riguarda il testo delle *Anotaciones*, nell'edizione del 1574 si contano in tutto 259 note, che si possono dividere in due gruppi: quelle che sono più che altro correzioni e quelle che riguardano più propriamente i riferimenti dotti, individuati grazie alla vastissima cultura del Brocense. Nel primo gruppo sono individuabili sia le correzioni inserite citando l'antico «libro de mano», sia quelle realizzate *ope ingenii* dall'editore.

Per l'analisi delle note del Brocense si prenderanno in considerazione quelle dell'edizione del 1574 riportate nel volume di A. Gallego Morell<sup>175</sup>, integrandole con

---

<sup>175</sup> A. Gallego Morell *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas: obras completas del poeta, acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara. Edición, introducción, notas, cronología, bibliografía e índices de autores citados por*, 2ª ed. Madrid, Gredos, 1972, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1972.



quelle delle edizioni del 1577 e 1589 riferite da Elias L. Rivers nella sua edizione delle opere di Garcilaso de la Vega.<sup>176</sup>

In merito al primo gruppo di note, quello delle correzioni ai presunti errori della *princeps*, Oreste Macrì ha segnalato che il Brocense tratta le fonti editoriali in modo molto strano e ambiguo. Secondo Macrì, dalle *Anotaciones* traspare la figura di un professore presuntuoso, che desidera solo manifestare la sua erudizione e la sua cultura, come si legge nella nota 259 «siendo un libro tan nuevo, y tener tantos descuidos de impresión, que aunque yo en estas anotaciones no hago mención sino de pocas emiendas, puedo jurar que emendé más de duzientas, no contando distinciones, y apuntaciones, cosas que no suelen estoruar poco el sentido»<sup>177</sup>. Il Brocense conosce molto bene le edizioni che precedono la sua, specialmente quelle della linea O, N, F e G, dato che cita delle lezioni proprie di quella linea di trasmissione, ma spesso attribuisce a tutte le *impressiones* errori appartenenti a una o all'altra edizione, già corretti in quelle precedenti, e sembra fingere di non conoscerle per poter mettere in evidenza le "sue" correzioni.

Sono elencati qui seguito gli esempi raccolti da Macrì:

1) Egloga I:

v. 124 B-108: «El curso engañado. Bien puede estar assí, pero yo leo *enajenado*...». La lezione «engañado» si legge solo in F, mentre le altre edizioni presentano «enagenado».

2) Egloga II

v. 160 B-141: «*Aunque el mal rehuya*. Emendé, *aunque el alma rehuya*, Virgil., 2, *Aeneid.*». «el mal» è un errore singolare di N, mentre gli altri editori (e anche F) avevano già corretto l'errore come il Brocense.

v. 211 B-146: «*Muy sin temor con pass*. Emendé, *muy sin rumor*, aunque no está esta palabra en Sannazaro»; «sin temor» si trova solo in F; «sin rumor» in tutti gli altri.

v. 377 B-153: «*Contigo aquí entré tanto*. Emendé, *Contigo, a que entre tanto*». E' un errore presente solo in F.

v. 1562 B-210: «Y contra aquella armava. No se entendía este lugar, yo divido ansí: y contra aquél la armava. En latín se dice *contra illum*». L'errore è presente solo in N e si trova corretto in tutti gli altri testimoni.

v. 1700 B-219: «Y los grandes tropheos, y repuestos. Emendé, *Ya repuestos*, como se dice en latín: *Repositis tropheis*. Antes no se entendía este lugar por falta de una sola

---

<sup>176</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. de E.L. Rivers, cit.

<sup>177</sup> O. Macrì, *Recensión textual de la obra de Garcilaso*, cit., p. 323.

letra»; la lezione «ya» si trova in US, ma probabilmente il Brocense non conosceva né l'edizione veneziana di Ulloa, né quella di Estella.

vv. 203-204 B-243: «*Un monte casi alrededor tenía/ Con impetu corriendo y con miedo. Ansi allé estos dos versos en todas las impresiones, y me espanto, no de que aya yerros en los libros, sino siendo un libro tan nuevo, y tener tantos descuidos de impresión, que dunque yo en estas Anotaciones no hago mención sino de poca enmiendas, puedo jurar que enmendé más de doscientas, no contando distinciones y apuntaciones, y interrogaciones, cosas que no suelen estorbar poco al sentido, ...*». Macrì nota che «con miedo» si legge solo in O, «conmovido» in F, gli altri testimoni riportano «con ruido», così come il Brocense pretende di aver corretto. In realtà lui corregge solo la lezione «ceñía» con «tenía», probabilmente avendola trovata in qualche codice. Una traccia curiosa di «ceñía» si trova in *Mp*, che corregge «con miedo» in «y ceñido» senza capirlo.

### 3) Elegia II

vv. 49-53 B-84: «*La breve ausencia hace En los cinco versos siguientes había muchos yerros; enmendóse como van impresos*». Il Brocense apporta una sola correzione, inutile, al verso 53: «mas aun le esfuerça» per «mas le refuerça». Per quanto riguarda le altre edizioni, un errore si trova solo in O «mas refuerça», G «mas la r.» e FG con «no se suele matar» («no le s. m.» nelle altre, come B).

v. 90 B-86: «*Con que mis ojos van, de su. Ansí enmendé este lugar, y quiete decir: Este temor persegue la esperanza, y oprime el gran deseo de su holganza, con el cual deseo van mis ojos.*» L'errore in realtà è presente solo in N: «ven» per «van»

v. 149 B-88: «*La misma a quien tú das eterna fama. Leo: vas, juntándolo con lo de abajo: vas procurando.*» Nessuna edizione legge «das», ma tutte «vas».

### 4) Canzone IV

v. 17 B-36: «*Mas a más descanso no me espera. En un antiguo hallé: Mas para más descanso no me espera. Léase: Mas él a más descanso no me espera.*». Il realtà l'errore si trova solo in F, tutti gli altri testimoni leggono come B.

### 5) Canzone V

v. 45 Nel prologo *Al Lector*, il Brocense dichiara orgogliosamente: «Yo emendé como sierpe, porque es tomado de Horacio». La stessa correzione, però, appare in N e in F.

### 6) Sonetto XV

v. 2 B-17: «*Que enfrenaron el curso. Otros leen: refrenan; pero enfrenar es muy usado en este poeta, a este propósito*». Gli *otros* testimoni sono F e G.

Per quanto riguarda i riferimenti dotti, facenti parte del secondo gruppo individuato nelle note di Sánchez de las Brozas, la cultura del Brocense era davvero molto vasta ed è messa in evidenza proprio dalle glosse e dai commenti al testo garcilasiano. L'intento del professore salmantino, però, non è solo autocelebrativo. In realtà, le sue note corrispondono a un desiderio pedagogico e sono pensate anche per i suoi studenti. Garcilaso viene da lui dipinto come il più grande dei poeti spagnoli, come un modello da imitare, perché, a sua volta, autore di una poesia frutto di imitazione dei classici italiani e latini. Gli autori che il Brocense cita seguendo la lista che A. Gallego Morell fornisce nel volume citato<sup>178</sup>, sono greci, latini e italiani e alcuni come Ariosto, Orazio, Ovidio, Petrarca, Sannazaro, Virgilio, sono massicciamente presenti.

Ludovico Ariosto: 18, 31, 39, 61, 68, 69, 82, 85, 91, 102, 105, 118, 125, 139, 140, 147, 176, 182, 193, 194, 195, 197, 206, 208, 215, 217, 218, 220, 231, 232, 237, 242

Decimo Magno Ausonio: 230

Pietro Bembo: 77, 10, 20, 37, 55, 67, 77, 80, 119, 131, 201

Juan Boscán: 32, 83, 95, 127, 143

Julio Camilo: 113

Casio Dionisio de Urica: 75

Caio Valerio Catullo: 140, 202, 203

Caio Giulio Cesare: 233

Quinto Curzio: 232

Claudio Eliano di Preneste: 166

Strabone: 251

Marco Antonio Flaminio: 197

Geronimo Fracastoro: 58, 59, 65, 66, 68, 69, 70, 78

Omero: 26, 127, 138, 251

Quinto Orazio Flaco: 5, 9, 24, 32, 49, 50, 51, 53, 54, 60, 62, 63, 71, 72, 73, 74, 87, 89, 92, 134, 135, 163, 137, 255.

Senofonte: 204

Fray Luís de León: 5, 24, 32, 134

Luciano di Samosata: 166

Ambrosio Teodosio Macrobio: 75

Marco Valerio Marziale: 30, 166, 207, 228

---

<sup>178</sup> A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit.

Ausías March: 16, 24, 29  
Miguel Maculo: 230  
Pomponio Mela: 233  
Antonio Minturno: 25, 26  
Publio Ovidio Nasone: 8, 15, 19, 56, 61, 75, 104, 149, 166, 167, 168, 175, 181, 182, 240, 241  
Ludovico Paterno: 102, 117, 181, 193  
Francesco Petrarca: 3, 6, 8, 15, 19, 20, 21, 23, 27, 28, 32, 38, 44, 59, 67, 94, 109, 120, 122, 129, 145, 158, 173, 176, 183, 225, 239, 246.  
Platone: 166  
Plinio il Vecchio: 79, 166  
Plutarco di Cheronea: 1, 166  
Angelo Poliziano: 57, 75, 169  
Jacopo Sannazaro: 3, 5, 13, 50, 81, 106, 111, 114, 123, 128, 130, 132, 133, 136, 139, 142, 144, 146, 148, 155, 156, 157, 160, 161, 164, 167, 169, 170, 171, 172, 174, 182, 184, 187, 188, 189, 196, 214, 222, 224, 236, 239, 245, 249  
Luigi Tansillo: 23, 32, 46  
Bernardo Tasso: 5, 9, 24, 26, 69, 75, 78  
Teocrito: 5, 75, 113, 123, 161, 162, 170, 234  
Publio Terenzio Afro: 156  
Albio Tibullo: 41  
Adriano di Turnebo: 251  
Publio Virgilio Marone: 12, 13, 17, 24, 26, 39, 47, 48, 49, 80, 81, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 123, 127, 136, 137, 138, 141, 142, 145, 150, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 174, 179, 180, 182, 185, 186, 193, 198, 199, 202, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 222, 223, 225, 226, 227, 229, 234, 235, 238, 239, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 256, 257, 258

## **2. Obras añadidas**

Rispetto all'edizione del 1543, il Brocense aumenta il numero dei componimenti pubblicati. Nel 1574 i versi inediti sono sei sonetti e quattro *coplas* e nel 1577 altri tre

sonetti. Riguardo a questi componimenti, il Brocense non fornisce alcuna informazione sulla fonte e ancora più sorprendente e importante è il fatto che non dedichi nemmeno una nota a queste opere inedite.

Nel 1574 viene dato alle stampe il volume *Obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega, con anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez, Catedrático de Retórica en Salamanca*. Rispetto all'edizione del 1543, il Brocense aggiunge i sonetti XXX-XXXV e le *coplas* II-VI, *Culpa deve ser quereros, Yo dexaré desde aquí, Acaso supo a mi ver, De la red y del hilado*.

Nel 1577 il Brocense, nel nuovo volume *Obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega, de nuevo corregidas y enmendadas por un original de mano muy antiguo: y añadidas algunas obras suyas que nunca se han impresso*, aggiunge altri tre sonetti, (XXXVI, XXXVII e XXXVIII), precisando che essi sono «Sonetos que se tienen por Garcilasso, de un libro de mano». In questo caso il Brocense non ne garantisce l'autenticità, dato che lo scopo dell'aggiunta era più che altro “commerciale”, ovvero quello di offrire al pubblico un motivo in più per comprare la seconda edizione, in quanto diversa dalla prima.

### 3. Correzioni giustificate dal Brocense e note esplicative

Le *Anotaciones* del Brocense che implicano direttamente di problemi di critica testuale non sono molte. Infatti, come si vedrà, solo in 38 casi il Brocense commenta le correzioni che apporta rispetto al testo della *princeps* o ad altri testimoni editoriali (che però non indica esplicitamente) e cita il «libro de mano» solo a proposito di 13 varianti.

Nelle edizioni del 1574 e 1577 le varianti apportate grazie al «libro de mano» si riferiscono ai Sonetti VIII, IX, XIV, XXVII, alle Canzoni II e IV e alle Egloghe I e III per quanto riguarda la prima e al Soneto VI e ad altri due versi della Egloga I per quanto riguarda la seconda.

La già citata alternanza di formulazioni soggettive come «yo leo», «emendé» e i riferimenti espliciti al manoscritto («en el de mano está», «tenía el de mano», «se emendó del de mano») offrono la conferma di quanto esposto dal Brocense nel suo prologo *Al Lector*.

In merito alle correzioni e alle varianti del testo, a B si possono attribuire con sicurezza solo le varianti che nell'edizione del 1574 si riferiscono in modo esplicito al «libro de

mano» di proprietà di Tomás de Vega: come ha segnalato Rosso Gallo<sup>179</sup>, queste comprendono appena 14 versi e il testo del sonetto XXVII.

In alcuni casi, il manoscritto andato perduto presenta delle divergenze notevoli rispetto alla tradizione editoriale che precede B, in versi nei quali la *princeps* non presenta delle anomalie tali da giustificare una innovazione radicale: Sonetti VIII,6; IX, 7, 8, 10; Can. II, 62; Egl. I, 352.

Un confronto tra O e M(B) (il «libro de mano») per quanto riguarda i versi sopra menzionati potrebbe far pensare a una ipotesi di discendenza di M(B) da un codice, anch'esso andato perduto come il «libro de mano», indipendente dagli altri testimoni a stampa, nel quale forse erano state annotate a mano delle varianti al margine del manoscritto autografo. Se si ammette l'esistenza di un altro codice, si potrebbe spiegare l'esistenza di lezioni adiafore.

Tra i manoscritti che ci sono pervenuti, *Mg* (manoscritto 17969 della Biblioteca Nacional de Madrid) è quello che, secondo Keniston, sarebbe identificabile con M(B)<sup>180</sup>. Il manoscritto, risalente al XVI secolo (ma è impossibile stabilire una data precisa<sup>181</sup>) contiene le *Coplas* I, II, VII, VIII, i *Sonetos* I, II, V, X, XI, XIV, XVII, XXVII, XXXVII, XXXIX, XL, la *Canción* I, le *Églogas* I e III (versi 1-312). Rosso Gallo<sup>182</sup> è in disaccordo con l'identificazione *Mg* - M(B), in quanto sostiene che evidentemente il «libro de mano» conteneva alcuni componimenti che non si trovano in *Mg*, come i sonetti VIII, IX, XX, a proposito dei quali il Brocense cita esplicitamente il codice appartenente a Tomás de Vega.

Di seguito, si elencano e si commentano le note che riportano chiaramente un riferimento alle modifiche al testo della *princeps* realizzate dall'editore:

**B-2** La prima correzione giustificata dal Brocense compare nell'ultimo verso del *Soneto II*, in cui è suggerita la lezione *allá os vengad, señora*.

In realtà, come è evidenziato da E.L. Rivers nella sua edizione critica del 2001<sup>183</sup>, la «correzione» del Brocense è l'unica lettura conosciuta. Ci si troverebbe di fronte, quindi, a uno di quei casi segnalati da O. Macrì nel suo articolo<sup>184</sup>, secondo il quale il Brocense

---

<sup>179</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 68.

<sup>180</sup> H. Keniston, *Garcilaso de la Vega, Works. A Critical Text with a Bibliography*, Hispanic Society of America, New York, 1925, p. 308.

<sup>181</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, cit., p. 71.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>183</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. de E.L. Rivers, cit., p. 67.

<sup>184</sup> O. Macrì, *Recensión textual de la obra de Garcilaso*, cit. p. 323.

conosce molto bene le edizioni che precedono la sua, specialmente quelle del ramo ONFG, dato che cita delle lezioni proprie di quella linea di trasmissione, ma spesso attribuisce a tutte le *impressiones* errori propri di una o dell'altra, già corretti nelle edizioni precedenti.

**B-3** Più che di fronte a una correzione, nel caso della nota B-3 siamo di fronte a una critica agli editori precedenti, che secondo il Brocense hanno corretto i primi versi del *Soneto III*:

*La mar en medio, y tierras, he dejado  
de cuanto bien, cuitado, yo tenía:  
y yéndome alesando cada día*

Il Brocense afferma qui che «Así leo yo esta letra sin más enmendar, aunque algunos han querido mudar no sé qué, no entendiendo la construcción, que ha de ser de esta suerte: He dejado la mar y las tierras en medio de cuanto bien yo cuitado tenía.»

La correzione *yendo* > *yendo*, secondo la lettura di D, autorizzata dal Brocense e seguita nel ramo BTAC è accettata da Rivers (1981), contrapposta alla dieresi proposta invece da Herrera, come licenza poetica (*iendo*). Come spiegato dal Brocense, infatti, l'espressione potrebbe risultare ambigua se si accettasse una pausa di significato sia nel v. 1 che, logicamente, dopo il v. 2.

**B-4** Questa è la prima delle note esplicative al testo e si riferisce al *Soneto III*

«*Con veros yo, señora, o esperallo, si esp.:* Como si dixera: Con veros yo, señora, o esperar de poderos ver, si esto pudiera esperar seguramente y sin miedo de perdello.» Questo tipo di note, coerenti con lo spirito didattico che anima l'edizione, erano concepite dal Brocense sia come aiuto alla corretta interpretazione del testo, sia come sostegno nel suo intento di "innalzare" al livello dei grandi classici e degli italiani anche un poeta spagnolo, che ad essi si ispirava per comporre la sua poesia. Il poeta che imita i modelli eccellenti, infatti, è per il Brocense l'esempio perfetto.

**B-8** In questa nota, Francisco Sánchez de las Brozas nomina il «libro de mano» dal quale riprende il v. 7. Scrive, infatti, l'editore salmantino: «En un antiquísimo libro de mano se lee: *Y conozco el mejor, y el peor apruebo*». Questa è la lezione corretta, che

viene riportata anche dalla *princeps*. Non sappiamo quali altre fonti fossero consultate dal Brocense, ma è probabile che in una di esse ci fosse la lezione sbagliata, che riporta l'articolo neutro *lo* invece di *el* davanti a *mejor*, presente in O.

La lettura del «libro de mano», in questo caso, corrisponde a O e a D, mentre gli altri testimoni presentano alcune varianti generate da un errore di N («y lo peor apruebo»), che si trasmette fino a B.

**B-10** La nota al *Soneto VIII* è molto accurata e presenta delle varianti di grande interesse. In essa il Brocense, mediante il suo criterio soggettivo, ma anche basandosi sul «libro de mano», propone le sue correzioni al testo:

«*De aquella vista pura*. Este soneto me pareció estar errado; y enmendé algunas dicciones en él, como: *Me pasan*. En el de mano está: *No paran*. Más abajo: *Encuétranse en el camino fácilmente*. Otros quitaron aquellas palabra, *el*, porque sobraba. Yo leo: *Éntranse en el camino fácilmente*. Abajo leo: *Se mueven y se encienden*. Más abajo: *Que los suyos entrando derretían*. Leo: *Detenían*»

Le varianti del Brocense, apportate per sua stessa ammissione grazie al «libro de mano», sono abbastanza significative rispetto a O, il cui testo è il seguente:

*De aquella vista pura y excelente  
salen espíritus bivos y encendidos  
y, siendo por mis ojos recibidos,  
me pasan hasta donde el mal se siente.*

*Encuétrase en el camino fácilmente  
por do los míos, de tal calor movidos,  
salen fuera de mí como perdidos,  
llamados d'aquel bien que 'stá presente.*

*Ausente, en la memoria la imagino:  
mis espíritus, pensando que la vían,  
se mueven y se encienden sin medida.*

*Mas no hallando fácil el camino,*



*que los suyos entrando **derretían**,  
rebientan por salir do no ay salida.*

Vediamo più da vicino le varianti tra O e B, evidenziate nel testo poetico:

v. 4 O *Me pasan* > B *No paran*

Le lezioni di O e di B sono adiafore, in quanto non modificano né la metrica, né la distribuzione degli accenti ritmici. Rosso Gallo<sup>185</sup> ha messo in evidenza come entrambe le varianti presentino una certa coerenza fonica con i vari elementi della quartina: per quanto riguarda O in *passan* si riuniscono il fonema /s/ e il fonema /p/, mentre *paran* rimanda ai fonemi /p/ e /r/. Inoltre, nella negazione *no* si ripete il fonema /n/ delle parole in rima A e di saleN (v.2), eNceNdidos (v.2), sieNdo (v.3), con un accumulo nel v.4: *No paraN hasta doNde el mal se sieNte*.

Per quanto riguarda, invece, le relazioni intertestuali, la lezione di O potrebbe essere ispirata a Dante nella *Canzone Donne ch'avete intelletto d'amore*<sup>186</sup> e ad Andrea Navagero nel *Madrigale*<sup>187</sup>, oppure a Bernardo Tasso nel madrigale *Escono ad ora ad ora*<sup>188</sup> o, secondo Herrera, al Sonetto di Petrarca CCLVIII (H-63) *Vive faville uscian de' duo bei lumi e*, sempre secondo Herrera, di Giacomo Marmitta *Quei ch'uscir, donna, da bei lumi chiari*.

**B-11** «En el *Soneto IX*, tenía el de mano mejores lecciones, y ansí las hice imprimir. Son cuatro enmiendas, que cada uno podrá ver cotejándolas»: anche in questa nota Francisco Sánchez de las Brozas giustifica le varianti della sua edizione grazie al «libro de mano».

Le correzioni riguardano i versi 7, 8, 10 e 11.

v. 7 O *He perdido quanto bien de vos espero* > B *Yo perdo quanto bien viéndoos espero*

---

<sup>185</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 142.

<sup>186</sup> F. Flamini, *Imitazioni italiane in Garcilaso de la Vega*, in «Biblioteca delle Scuole Italiane», VIII, 1899, pp. 200-203.

<sup>187</sup> H. Keniston, *Garcilaso de la Vega, a critical study of his life and works*, cit., p. 264

<sup>188</sup> E. Mele, *Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia*, «Bulletin Hispanique», XXVI, 1924, p. 36.

In O, il verso presenta una ipermetria a causa dell'anomalia del verbo iniziale. In B appare la correzione, effettuata grazie al «libro de mano», che mantiene la struttura sintattica del sonetto, che si svolge tutto al tempo presente. La stessa lezione si trova anche in S, F e G e probabilmente il Brocense la utilizzò da uno di questi testimoni, ma purtroppo non si può sapere con certezza da quale.

v.8 O *Y ansí ando con lo que siento diferente* > B *Y assí estoy en mis males diferente*

Se per il v.7 l'edizione del Brocense presenta una versione alternativa, nel caso della variante del v. 8 siamo di fronte ad un cambiamento un po' più significativo. In O il verso è ipermetro e porta gli accenti sulla seconda e sulla settima sillaba, mentre già in S, F e G si legge *ando en* invece che *ando con*, lezione accolta dal Brocense. La variante più significativa è, ovviamente, *Y assi estoy en mis males*. In O vi è una fastidiosa ripetizione di *siento* tra il v. 5 «*tras éste luego siento un accidente*» e il v.8 «*Y ansí ando con lo que siento*». Il Brocense, forse per eliminarla, cambia il verso, ma in questo modo lo innova profondamente e ne altera il sistema testuale, peraltro non giustificando la sua scelta, così come nei versi seguenti:

v. 10 O *están, en vuestra ausencia y en porfía* > B *combaten con tan áspera porfía*

v.11 O *no sé ya qué hazerme en mal tamaño* > B *que no sé que hazerme en mal tamaño*

Per spiegare queste importanti variazioni ingiustificate, A. Blecua<sup>189</sup> suggerisce l'ipotesi che Garcilaso avesse realizzato due redazioni delle poesie, tramandate una in O e l'altra in M(B). Per Rosso Gallo<sup>190</sup> è più probabile una serie di correzioni apportate a margine durante la composizione del sonetto e considerate più o meno valide a seconda del copista che le leggeva. Nemmeno in questo caso, però, è possibile dare una spiegazione certa e si rimane sempre bloccati nel campo delle ipotesi.

**B-16** «En el *Soneto XIV*, se enmendó del del mano: *lo que le pide, y os me pide, y quitalle este mortal*» Così il Brocense giustifica la correzione ai seguenti versi del sonetto:

---

<sup>189</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., p. 43

<sup>190</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 162.

v. 7 O lo que le piden, haze, va corriendo > B lo que le pide, haze, va corriendo

In O si legge *piden*, un plurale indefinito non impossibile nella poesia di Garcilaso, ma che gli editori antichi hanno cambiato spesso al singolare, riferendosi a *hijo* del verso 2. Anche il Brocense, seguendo quindi M(B), corregge in *pide*.

v. 10 O que en su daño os pide, yo querría > B que en su daño os me pide, yo querría

v. 11 O quitalle a este mal mantenimiento > B quitalle este mortal mantenimiento

Le correzioni *os pide > os me pide* e *mal > mortal* sono unanimi presso tutti gli editori antichi, non solo nell'edizione del Brocense, e sono finalizzate a ristabilire l'ipometria dei versi e a migliorarne il significato<sup>191</sup>.

**B-17** La nota si riferisce al *Soneto XV*.

v. 2 O que reffrenaron el curso de los ríos > B que enfrenaron el curso de los ríos

Il Brocense osserva che «otros leen: *refrenan*; pero *enfrenar* es muy usado en este poeta a este propósito». In effetti, *enfrenar* appare in altri tre casi in cui ha come complemento oggetto i sostantivi *agua* e *río*, nei Sonetti XXV, 10; Egl. II, 189, Egl. II, 1078. In altri casi, *refrenar* si riferisce a stati d'animo (Egl. I, 334, Sonetto XII, 1; Can. II, 36) e al sostantivo *calor* (Egl. II, 233). La lezione proposta è accettabile perché rispetta il ritmo della strofa, ovvero la cesura dopo la sesta sillaba. Inoltre, rispetta anche la struttura fonica del sonetto, in quanto include il gruppo *en*, che si ripete spesso all'interno del componimento poetico: *Lamentos* (v.1), *pueden* (v.1), *enfrenaron* (v. 2), *en* (v.3), *enfin* (v.7), *menos* (v.7), *en* (v.10), *endurecido* (v.11).

**B-22** Questa è una delle tredici note che menzionano il «libro de mano» e riguarda il *Soneto XX*.

L'ultimo verso, infatti, presenta una variante che il Brocense sostiene di aver trovato nel manoscritto appartenente a Tomás de Vega:

---

<sup>191</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. de E.L. Rivers, cit., p. 105.

v.14 O atajaré la guerra del camino > B ataje la largueza del camino

La variante è accettata dalla maggior parte dei filologi moderni. Navarro Tomás<sup>192</sup>, per esempio, pur seguendo la lezione di O nella sua edizione, accenna alla variante del Brocense, sostenendo che la parola *largueza* invece di *guerra* chiarisce meglio il pensiero del poeta, ovvero il desiderio di accorciare la sua vita. Per A. Blecua<sup>193</sup> la lezione *largueza* è una *lectio difficilior*; inoltre, il verbo al tempo futuro in O non è accettabile, in quanto è collocato all'interno di una proposizione finale, che non ammette il verbo al futuro. Per Rivers<sup>194</sup> la lezione del Brocense è accettabile e quella di O è da intendersi come un errore. Molto interessante, ma un po' elaborata, è la tesi di M. Rosso Gallo, secondo cui è necessario ammettere la lezione di O, in quanto rispetta il piano ritmico del componimento e perché «la guerra del cammino» rimanda ad alcuni versi dell'*Inferno* di Dante<sup>195</sup>, nei quali c'è la stessa espressione, in quanto «guerra» è metafora delle avversità e «camino» è metafora della vita; la variante *largueza*, quindi, sarebbe una innovazione del copista che non aveva capito il valore di *guerra* all'interno del sonetto, ovvero che il concetto esposto nel sonetto non è quello dell'esigenza di abbreviare la vita, ma di evitarne i tormenti.

**B-29** Il *Soneto XXVII* presenta molte varianti nell'edizione del Brocense, che non vengono, però, commentate una ad una. Francisco Sánchez de las Brozas si limita a spiegare che «Este Soneto es traducido de Ausías March, poeta Lemosino. Restituyóse agora por el de mano». M(B), ovvero il «libro de mano», soprattutto per quanto riguarda le quartine, presenta molte somiglianze con un componimento di Diego Hurtado de Mendoza, appartenente al *Cancionero General* del 1554 (M). E' probabile che M(B) derivi, quindi, da una contaminazione di O e M. A proposito della derivazione di M(B), M. Rosso Gallo<sup>196</sup> ritiene che alcuni sonetti, come il Son.VIII, Son. IX, Can.II, Egl. I presentino delle varianti inutilmente innovatrici rispetto alla *princeps*. Le ipotesi sulla ragione di queste

---

<sup>192</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras*, edición y notas de T. Navarro Tomás, Madrid, Espansa Calpe, Clásicos Castellanos, 1973.

<sup>193</sup> A. Blecua, *La transmisión textual de «El Conde Lucanor»*, cit., pag. 65.

<sup>194</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 119

<sup>195</sup> e io sol uno

m'apparecchiava a sostener la guerra

sì del camino e sì de la pietate

(*Inferno*, II, vv.4-5)

<sup>196</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 68.

differenze sono due. La prima è che M(B), il «libro de mano», derivi da un codice indipendente rispetto a O, andato perduto, nel quale probabilmente erano confluite alcune lezioni di autori che erano state annotate al margine del manoscritto autografo; in questo modo, si potrebbe spiegare il perchè delle versioni adiafore. La seconda ipotesi, anche quando l'esame del testo mette in evidenza la superiorità di O rispetto a M(B) ed esclude quindi delle lezioni adiafore, non esclude a priori la possibile esistenza di due fasi redazionali, la seconda delle quali rappresenterebbe un perfezionamento concettuale e formale. Queste sono e, ovviamente, rimangono, delle supposizioni, perchè non si dispone di prove concrete che le dimostrino. Inoltre, anche nel *Siglo de Oro* la trasmissione testuale lasciava un ampio spazio alle tendenze innovatrici dei copisti, che spesso avevano molta dimestichezza con l'arte poetica e a volte innovavano i versi che trascrivevano a seconda della loro personalità e dei loro gusti. Nel caso dell'edizione delle poesie di Garcilaso, inoltre, bisogna ricordare che la pubblicazione di O avvenne senza la revisione di Boscán e questo avrebbe potuto stimolare vari interventi e modifiche per “migliorare” il testo. Abbiamo numerose testimonianze, soprattutto di Herrera e di Tamayo, che dimostrano come le poesie di Garcilaso erano oggetto di confronti e di proposte di letture nuove suggerite da dotti e uomini di cultura come Barahona de Soto, Diego Hurtado de Mendoza, Fernández de Caso, Francisco de Medina.

Lo stesso discorso non è valido per quanto riguarda, invece, il *Soneto XXVII* e il v. 14 del *Soneto XX*. In questi casi, siamo di fronte ad arbitrarie innovazioni del copista.

Il testo pubblicato dal Brocense presenta, dunque, varianti notevoli, che vengono evidenziate nel testo. La rima non è tronca come in O, ma è piana e in alcuni versi si modificano la forma sintagmatica e il lessico.

vv. 1-8

O

*Amor, Amor, un ábito vestí,  
el qual de vuestro paño fue cortado;  
al vestir ancho fue, mas apretado  
y estrecho, quando estuvo sobre mí*

*Después acá de lo que consentí,*

*tal arrepimiento m'ha tomado,  
que pruevo alguna vez, de congoxado,  
a romper esto en que yo me metí*

B

*Amor, amore un ábito he vestido  
del paño de tu tienda bien cortado;  
al vestir le hallé ancho y holgado,  
pero después estrecho y desabrido.  
Después acá de averlo consentido  
tal arrepimiento me ha tomado,  
que pruevo alguna vez, de congoxado,  
a romper deste paño este vestido.*

B presenta notevoli somiglianze con un sonetto attribuito a Hurtado de Mendoza nel *Cancionero General* di Saragozza del 1554 e in altri manoscritti: ms. 1132 della Biblioteca Nacional de Madrid, folio 103 r, W. Knapp, *Obras poéticas de don Diego Hurtado de Mendoza*, CLERC, Madrid, 1877, pag. 479, *Flores de varia poesía*, México, 1577, ms. 7982 della Biblioteca Nacional de Madrid, fo. 245 (fl). L'esistenza di due diverse redazioni dello stesso sonetto, in rime tronche e in rime piane, e l'attribuzione a Mendoza da parte di alcuni testimoni, hanno suscitato diversi dubbi sull'autenticità di questo sonetto, a partire dal 1878 con la tesi di Morel Fatio che escludeva la possibilità che Garcilaso avesse scritto un sonetto in rima tronca (proponeva come autori Boscán o Mendoza)<sup>197</sup>, fino ad arrivare a quella risolutiva di Lapesa, che riattribuisce la paternità del sonetto a Garcilaso, forse rielaborato da Mendoza in rime piane, e confluito quindi nel *Cancionero* del 1554 e in altri manoscritti.<sup>198</sup>

Probabilmente B è il risultato della contaminazione di O e M(B): nelle quartine vengono accolte le rime piane di M(B), nelle terzine invece viene mantenuta la superiorità della *princeps*.

**B-33** La nota si riferisce alla *Canción I*, v.50:

---

<sup>197</sup> A. Morel Fatio, *L'Espagne au XVIe et XVIIe siècle*, Parigi-Madrid, 1878, p. 602.

<sup>198</sup> R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, in «Revista de Occidente», Madrid, 1968, p. 196.

v. 50 *O me tiene en la tristeza > B me tiene en la estrechez*

«*Estrechez*. Antes estaba *tristeza*, no bien»: in questo modo, il Brocense informa il lettore della correzione rispetto alla versione di O, con un semplice “no bien” che giustifica la scelta, senza però motivarla. Probabilmente, la variante è una innovazione del Brocense, per il quale era più familiare l'espressione «*estar puesto en la estrechez*», documentata in alcuni versi dell'epoca.<sup>199</sup>

**B-34** La nota si riferisce a una variante, rispetto alla *Canción II*, che si trova nel manoscritto consultato dal Brocense: «Esta letra se restituyó también del de mano: en los demás faltaba un verso, y el otro estaba falto» La nota si riferisce ai versi 7-10:

O

*Puesto que'llas mereçen  
ser de vos escuchadas  
\* manca nella princeps \*  
he lástima que van perdidas*

B

*Puesto que no merecen  
ser de vos escuchadas,  
ni sola un hora oídas,  
he lástima de ver que van*

In O, la prima stanza della *Canción II* è irregolare dal punto di vista metrico: manca il verso 9 e il verso 10 è ipometro. Le varianti del «libro de mano» del Brocense ristabiliscono una certa regolarità, ma, come messo in evidenza da M. Rosso Gallo<sup>200</sup>, non possiamo avere la certezza che rispecchino un originale perduto o che siano una semplice correzione dovuta ad una congettura del Brocense, che anche se cita il manoscritto avrebbe

<sup>199</sup>A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., pp. 98-99, cita per esempio Cetina («Dirás a quien me ha puesto en tal estrecho»; «Yo que me hallo puesto en tal estrecho» e P. Laýnez («el lloro que te ha puesto en tal estrecho».

<sup>200</sup>M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p.64.

potuto modificare il testo *ope ingenii*. Il verso 10 dell'edizione del Brocense coincide con un verso di Boscán “ *y he lástima de ver que van perdidos*”<sup>201</sup>. Grazie a questa coincidenza, la versione di B potrebbe essere accolta senza dubbi e potrebbe confermare la priorità di M(B) rispetto a O, ma potrebbe anche, semplicemente, rappresentare la correzione di un esperto conoscitore della poesia dell'epoca.

Anche nel verso 7 è presente una variante, che cambia nelle edizioni del 1574 e del 1577, senza però che la nota esplicativa venga rinnovata. In B74 si legge «pues todas no merecen», mentre in B77 si incontra un'ulteriore innovazione «puesto que no merecen». Proprio queste varianti possono indurre a pensare che il Brocense non si serva affatto di un manoscritto, ma che realizzi le sue correzioni secondo il suo gusto, la sua creatività e le sue conoscenze. Le note del Brocense, infatti, riflettono solo in parte il procedimento sul quale si basano le sue correzioni. Francisco Sánchez de las Brozas si ispira al «libro de mano» per le sue correzioni, ma spesso interviene anche *ope ingenii*, correggendo quindi non grazie al testimone manoscritto, che sfrutta per giustificarle, ma tramite delle elaborazioni congetturali.

**B- 35**      «*No hallo que os he hecho otras ofensas. Otros leen [restituyóse del libro de mano (B74)]: Sin yo poder dar otras recompensas, y parece mejor letra*»

Al verso 62 della *Canción II*, si incontra una variante considerevole nell'edizione del 1574 del Brocense rispetto alla *princeps*:

v. 62 O *Sin yo poder dar otras recompensas* > B *No hallo que os he hecho otras ofensas*

Nelle successive edizioni, però, la nota esplicativa subisce delle modifiche. Il «libro de mano» non è più nominato e si fa riferimento a «otros». Secondo Rivers il Brocense vacilla tra la lettura del manoscritto e quella di O. La variante di B è accettata in T, L, A e C, ma Tamayo riferisce che in tutti i manoscritti da lui consultati si trovava *y no hallé*<sup>202</sup>

**B-36**      «*Mas a más descando no me esp. En un antiguo hallé: Más para más descanso no me espera. Léase: Mas él a más descanso no me espera.*»

---

<sup>201</sup> *Canción I*, vv. 59-60.

<sup>202</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit, p. 180.



Anche in questa nota, riferita alla *Canción IV*, il Brocense fa riferimento al suo testimone manoscritto, a proposito del verso 17. La prima lezione che viene citata è quella che corrisponde a F, ipometra. La correzione che il Brocense propone, discussa anche più sopra, altro non è che la lettura della *princeps* e delle altre edizioni, non, quindi, la lettura di un manoscritto esclusivo posseduto solo da lui. La variante presentata come «*Más para más descanso no me espera*», che afferma di aver trovato in «un antiguo», ma senza specificare se si tratta di un manoscritto o di una edizione a stampa, non si trova documentata nei testimoni che ci sono pervenuti. Come osservato da M. Rosso Gallo<sup>203</sup>, la presenza dell'aggettivo *antiguo* potrebbe far pensare al «libro de mano» M(B), ma l'indicazione fornita dal Brocense è troppo vaga e non è sufficiente per attribuire la variante a quel manoscritto, anche perché probabilmente in quegli anni circolavano codici ormai andati perduti. La variante *para* è comunque un tentativo di sanare la ipometria del verso, per cui si può desumere che il testimone che il Brocense identifica come «muy antiguo» sarebbe posteriore a F, quindi al 1569.

**B-52**        «*No debe ser notada. Este lugar muchos le han querido enmendar por no entenderle, quiere decir: No debe ser notada una dama de ingrata, pues no tiene otra falta*»

La nota si riferisce ai versi 63-65 della *Canción IV* che, anche se sono stati trasmessi senza varianti, presentano vari problemi di interpretazione:

*No deve ser notada,  
que ingratamente yerra,  
quien todo el otro error de sí destierra*

La difficoltà di interpretazione dei versi, infatti, deriva dalla polisemia del verbo *notar*, che significa sia “censurare le azioni di qualcuno”, sia “osservare”, “avvertire”.

**B-70**        La nota si riferisce al verso 160 della *Canción IV*, *Presto será que el cuerpo*. Il Brocense commenta così: «Antes se leía: *Presto será aquel cuerpo sepultado. Yo emendé conforme al Fracastorio: Tempus erit, quum posteritas mirata nepotum*». La lezione *aquel* si incontra solo in F e la correzione che cita il Brocense è in realtà solo la lezione di O e di altri testimoni. Anche in questo caso, il Brocense cerca di mettere in

---

<sup>203</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 59.

evidenza la superiorità della sua edizione rispetto alle precedenti citando un testimone sbagliato.

**B-76** La nota compare nelle edizioni del 1577 e del 1589, a proposito dei versi 253-255, sempre della *Canción IV*, e chiarisce il significato del nome Ercole: «Alcides se llamó Hércules por su gran fuerza, porque en gringo *alce* es *fuerza*. Otros dicen que por su abuelo Alceo. Dicen que sintiéndose morir de la ponzoña de la camisa, que su mujer Dejanira le había enviado, hizo una hoguera en el monte Oeta, y allí se quemó. Esta ficción quieren que sea la purificación de los excelentes hombres que suben a ser Dioses, demandando acá la vestitura drosera del alma.»

Per quanto riguarda l'*Elegia I*, Sánchez de las Brozas pubblica due note esplicative solo in B89, che non sono riportate nell'edizione di A. Gallego Morell. La prima, un chiarimento circa l'avverbio *perdidamente*, riguarda il verso 131: «*De quien perdidamente eras amado. Los Latinos dizen Perdite por dezir muy mucho*». La seconda, chiarisce il significato dell'espressione del verso 138, *a biva fuerça*, derivata dall'italiano: «*A biva fuerça. El italiano dize a viva força por dezir mucho*».

**B-84** Alcune delle varianti della *Elegía II* dell'edizione del Brocense rispetto alla *princeps* vengono chiarite in un gruppo di note, la prima delle quali riguarda i versi 49-54: «*La breve ausencia haze, En lo cinco versos siguientes avía muchos yerros; emendóse como van impressos*». In realtà, con l'espressione *emendóse como van impressos*, il Brocense non chiarisce in alcun modo l'origine della sua variante, se essa sia, cioè, frutto di una correzione eseguita *ope ingenii* o se sia documentata da un altro testimone. Forse il Brocense si riferisce alle varianti di F, in quanto rispetto alla *editio princeps* la sua unica correzione riguarda il verso 53:

vv. 49-54

O

*La breve ausencia haze el mismo juego*

*En la fragua d'amor que en fragua ardiente*

*El agua moderada haze fuego,*

*la qual verás que no tan solamente*

*no le suele matar, mas refuerça*  
*con ardor más intenso y eminente*

## B

*La breve ausencia haze el mismo juego*  
*En la fragua d'amor que en fragua ardiente*  
*El agua moderada haze fuego,*  
*la qual verás que no tan solamente*  
*no le suele matar, mas aun le esfuerça*  
*con ardor más intenso y eminente*

In realtà, i testimoni precedenti al 1574 che ci sono pervenuti non riportano la variante del Brocense e, soprattutto, non presentano alcun tipo di anomalia.<sup>204</sup> L'unico errore presente nell'edizione del 1543 ricompare al nel verso 53, ipometro, che N corregge introducendo il pronome *le* davanti al verbo (*no le suele matar, mas le refuerça*). La lezione di B è più innovatrice e si allontana dal modello originale. Probabilmente il Brocense sceglie di utilizzare il verbo *esfuerça* invece di *refuerça* in quanto al verso 57 compare lo stesso verbo, anche se ciò implica l'inserimento dell'avverbio *aun*, per ragioni metriche.

**B-86** Il verso 90 della *Elegía II*, rispetto alla *princeps*, non viene modificato dal Brocense, il quale però scrive esplicitamente «enmendé». In realtà, più che riportare una congettura dell'editore, la correzione trascrive proprio il testo di O e, probabilmente, corregge la variante dell'edizione N (ripresa in F e D), che riporta *ven*, invece di *van*: *con que mis ojos van de su holgança*.

I versi 142-144 della *Elegía II*, vengono commentati con una nota solo nell'ultima revisione di Francisco Sánchez de las Brozas, che corrisponde all'edizione del 1589. Nella sua ultima revisione, il Brocense segue la variante di Herrera: «y acabó como aquel que. Ansí murió Séneca y Lucano»<sup>205</sup>

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, pp. 296-297.

<sup>205</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 253.

**B-88** Anche al verso 149 della *Elegía II*, il Brocense legge come O e come tutti gli altri testimoni che ci sono stati tramandati, ma scrive: «*La misma a quien tú das eterna fama*. Leo: *vas*, juntándolo con lo de abajo: *vas procurando*». E' possibile, comunque, che la lezione erronea da lui citata fosse presente in un testimone andato perduto.

### **Égloga I, B-101 – B-107**

La maggior parte delle note dedicate alla prima egloga riguardano, soprattutto, le numerose citazioni dotte alle quali si riferisce il componimento poetico. Solo due note si riferiscono esplicitamente al «libro de mano», a proposito delle varianti dei versi 263 e 352.

Poche note sono dedicate al chiarimento di alcuni passi o alle spiegazioni di certi versi:

**B-101** Riferendosi al verso 46, il Brocense chiarisce: «*Flaminius ad Gibertum: Sive sub umbrosa captaret frigoria quercu, / Qua fugiens liquido murmurat unda pede*»

**B-107** vv. 113-125 La nota spiega l'allegoria dell'espressione «cuántas veces durmiendo en la floresta»: «de la suerte que el agua se huía por camino desusado, ansí imaginaba que me habías de dejar por otro».

**B-108** v. 124 Questa nota riporta uno di quei casi nei quali il Brocense corregge *ope ingenii* un'espressione che non lo convince (in questo caso *engañado*) con una che preferisce (*enajenado*), ammettendo la sua scelta personale («yo leo») e non indicando la fonte della correzione. In realtà, la lezione che il Brocense rifiuta è quella di F e decide di conservare, invece, la lezione di O: è, quindi, possibile escludere una correzione arbitraria dell'editore.

**B-119** v. 263 In questa nota, torna il riferimento al «libro de mano» citato tante volte come fedele testimone. In O il verso è un settenario (*Más conveniente suerte*), mentre per ragioni metriche dovrebbe essere un endecasillabo. Il Brocense, grazie – come rende noto – all'antico testimone che ha la possibilità di consultare, “completa” il verso, leggendo *Más conveniente fuera aquesta suerte*, soluzione simile a quella del manoscritto

*Mg* (*Fuera más conveniente aquesta suerte*). Blecua<sup>206</sup> difende la correzione e ritiene che O includa un errore. Secondo Rosso Gallo<sup>207</sup>, invece, la *princeps* rispecchia fedelmente l'originale, nel quale il senso della narrazione, in questo caso, ha predominanza sulle ragioni metriche. Per la studiosa è possibile che M(B) rifletta l'attiva rielaborazione di un revisore, impegnato sia a eliminare le incongruenze metriche, sia a innovare il testo grazie a profonde conoscenze letterarie.

**B-121** v. 277

O *De la columna que'l dorado techo* > B *Do la coluna que'l dorado techo*

La variante *do* viene introdotta proprio dal Brocense, che afferma: «Leo: *Dó la coluna*». La variante è riportata in H, T, L, A, C, R. La correzione, nemmeno in questo caso giustificata con un testimone ben definito, è alquanto arbitraria, dato che la versione di O è pertinente sul piano sintattico e concettuale. Come ha osservato Rosso Gallo<sup>208</sup>, è possibile che la correzione di B si appoggi alla seconda stanza della canzone di Petrarca *Tacer non posso, et temo non adopre*, nella quale sono presenti le metafore colonna-fronte e tetto d'oro-capelli biondi. In realtà, in Petrarca significa sì fronte, ma nel senso di intelletto, mentre nella poesia di Garcilaso questa accezione sparisce e designa essenzialmente una parte del corpo della donna. Per questo motivo, la lezione di O, che significa “il bianco petto del corpo” è accettabile e non presenta necessità di correzione. In questo caso, quindi, la grande cultura del Brocense lo porta a inserire una correzione tutto sommato inutile.

**B-124** v. 309 La nota viene pubblicata in B77 e introduce un'altra correzione del Brocense: «*Creceer lloviendo. Enmendé: llorando, por un libro de mano*». In realtà la lezione del Brocense si limita ad accennare all'esistenza di una variante in un manoscritto andato perduto. Nella nota, il Brocense si riferisce al manoscritto come ad «*un libro de mano*» (non «*el libro de mano*», con l'articolo determinativo che utilizza sempre nell'edizione precedente). E' possibile che in questo caso non abbia utilizzato il manoscritto fornitogli da Tomás de Vega, ma un secondo testimone, forse consultato dopo il 1574. La variante è accettata da T (nota T-102: *En los papeles de mano está “llorando”, que también reconoce Sánchez*), A, C. Per Rosso Gallo<sup>209</sup> la lezione di B non è corretta.

<sup>206</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., pp. 120-121.

<sup>207</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, cit., p. 330

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 342.

**B-126** vv. 314-315 In B77 e B89 il Brocense pubblica un'altra correzione *ope ingenii* volta a chiarire il significato dei versi: *aquella que la noche* > *aquello que la noche*.

**B-109.2 (1589)** Per quanto riguarda il verso 381 (*Iva te tanto en un pastor dormido*), solo nell'edizione del 1589 il Brocense aggiunge una nota esplicativa (B-109.2), che deriva dalla nota H-493 dell'edizione di Herrera: «*Yva te tanto en un pastor dormido. Fingieron los poetas que la Luna, enamorada del pastor Endymión, baxava a besarle estando él durmiendo en el monte Latino. La verdad es que Endymión fue el que primero, con gran cuydado en lungo tempo, observó los cursos de la luna*»<sup>210</sup>

**B-128** vv. 352 Oltre al riferimento colto a Sannazaro, il Brocense fa sapere che il verso *Una parte guardé de tus cabellos* viene ripreso dal «libro de mano». La variante coincide con *Mg* e viene conservata anche in T, A e C. In realtà, Blecua<sup>211</sup> osserva che la lezione del Brocense si allontana troppo da O (*Tengo una parte aquí de tus cabellos*) e ritiene che la lettura della *princeps* sia una correzione dello stesso Garcilaso, tesa a evitare la ripetizione dell'espressione «guardé de», forse dovuta proprio al calco, per quanto riguarda la strofa XXVI, del modello citato dal Brocense (e anche nell'edizione di Herrera), l'*Egloga XII* dell'*Arcadia* di Sannazaro. In questo caso, la variante di *Mg* rappresenterebbe una redazione primitiva dell'egloga, corretta poi in O. Rosso Gallo<sup>212</sup> contraddice l'ipotesi di Blecua, mettendo in evidenza il fatto che tutta la strofa XXVI si svolge al presente e solo nella variante di B compare il verbo *guardé* al passato remoto. La variante, quindi potrebbe considerarsi come l'innovazione di un copista colto, dotato di grande competenza letteraria e di conoscenza approfondita delle fonti.

**B-141** Tra le note nelle quali vengono commentate le correzioni della *Égloga II*, quella che si riferisce al verso 160 è la prima. Oltre a contenere una citazione virgiliana, infatti, riporta anche la correzione *aunque el alma rehuya*, al posto di *aunque el mal rehuya*. La lezione *mal*, tra i testimoni che ci sono rimasti, si trova solo in N, U, S, F. Probabilmente, la correzione del Brocense non è frutto di una modifica personale, come

---

<sup>210</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., pp. 298-299

<sup>211</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., p. 145.

<sup>212</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 339.

vuol far intendere con «enmendé», ma è il risultato della consultazione di un testimone che includeva già la versione corretta. La lezione *mal*, infatti, altro non è che un errore di N, nel quale il verso 160 è ipometro (*Aunque el mal rehuya y no consienta*).

**B-146** Relativamente al verso 211, il Brocense afferma di aver apportato una correzione, ma senza precisare se essa sia frutto della consultazione di un altro testimone, del «libro de mano» o di una congettura personale: «*Muy sin temor con paso. Enmendé muy sin rumor, aunque no está esta palabra en Sannazaro*». In realtà, come osservato da Rivers<sup>213</sup>, l'errore che il Brocense dice di correggere proviene dall'edizione di Salamanca (1569). Le ipotesi possono essere due: o l'editore corregge il testo che come risultato "torna" uguale ad O, oppure ha a disposizione più testimoni, in uno dei quali trova la versione corretta che sceglie di riportare. *Temor*, infatti, è un errore di singolare di F, che sicuramente non fu l'unico testimone consultato dal Brocense.

**B-148** Per quanto concerne il verso 299, il Brocense ammette: «emendé». In effetti, l'editore recupera la versione corretta, mettendo in evidenza il procedimento utilizzato per apportarla: «*No aprouechava alcançar. Emendé al ansar la cautela. Y las Musas me sean adversas di no lo emendé de ingenio, sin ayuda ni aviso de otra cosa. Después lo hallé en Sanazaro*». In O è presente la lezione sbagliata *a lançar*; lezione che genera vari errori anche nelle edizioni seguenti. In N, S e D si legge *alançar* e in U, F e G *alcançar*. Secondo quanto apprendiamo dalla nota, è probabile che anche il «libro de mano» del Brocense riportasse la lezione sbagliata, ma non ne abbiamo prova. Di fatto, nessuna delle note che si riferiscono alla *Égloga II* si riferisce al manoscritto di Tomás de Vega, cosa che potrebbe portare a pensare, come ipotizzato da Rosso Gallo<sup>214</sup>, che tale manoscritto non riportasse l'egloga in questione.

**B-153** Anche in questa nota, relativa al verso 377, il Brocense rivela di aver apportato una correzione senza fare alcun riferimento al «libro de mano»: «*Contigo aquí entre tanto. Enmendé: Contigo, a que entre tanto*». La lezione *aquí* è presente in S e F, ma nella *princeps* è corretta. Potremmo, quindi, essere di fronte ad uno di quei casi individuati

---

<sup>213</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 319

<sup>214</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., pp. 412-413.

da Macrí<sup>215</sup>, nei quali il Brocense si “vanta” di apportare correzioni come fossero il risultato di sue congetture, mentre, in realtà, spesso risultano essere già presenti in O.

**B-154** Anche il verso 380, secondo quanto ci è dato apprendere dalla nota del Brocense, viene corretto *ope ingenii* dall’autore: «*Me aya quitado el gusto*. Emendé: *me haya quitado*». In O compare *meaya*, in N, S, F *me aya* e in D *me haya*. La correzione del Brocense, che regola il verso, viene mantenuta anche da H e T.

**B-167** La nota, oltre a riportare una citazione ovidiana delle *Metamorfosi*, presenta un’altra delle correzioni commentate dal Brocense, che riguarda i versi 567-569.

La modifica si riferisce al verso 569: «*De donde enmiendo: Yo porné fin del todo a tus enojos. Antes estava A mis ojos*». La correzione viene ripresa anche in H, T e A. Nell’edizione del 1589, il Brocense modifica ulteriormente il verso, cambiando il verbo da *porné* a *pondré*, per metatesi.

**B-177** Riferendosi al verso 870, il Brocense afferma «enmendé: penoso». Il verso di O è *o modo de matar nojoso y triste*, mentre quello di B è *o modo de matar penoso y triste*. In realtà, la correzione è superflua perché la lezione della *princeps* non è ipermetrica. Probabilmente, la lezione che il Brocense corregge è quella che al posto di *nojoso* presenta *enojoso*, documentata in N, U, S e G. Come segnala Rivers<sup>216</sup>, la forma apocopata è un italianismo che probabilmente deriva dal verso petrarchesco *Nulla vita mi fia noiosa o trista* (XXIII.85). La correzione del Brocense si trova anche nelle edizioni successive H, T, L, A, C.

**B-178** In questa nota, come nella precedente, il Brocense rende esplicita la sua volontà di correggere il testo. Scrive infatti «*Yo me daré la muerte. Leo de esta manera: Yo me daré la muerte: y aun si viene / Alguno a resistirme: resistirme, / él verá que a su vida no conviene*». In realtà, però, i versi 877-879, in O, sono uguali.

---

<sup>215</sup> O. Macrí, *Recensión textual de la obra de Garcilaso*, cit., pp. 305-331.

<sup>216</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 357



**B-190** «*Que como fue caudillo*. Este lugar estaba oscuro. Agora con entender que *ejercitó* es verbo, y en el cristiano se entiende campo, quedará claro». Francisco Sánchez de las Brozas chiarisce in questo modo il significato dei versi 1198-1199.

**B-191** «*Que ni diera por vista su grandeza?* Leyéndose este lugar con la interrogación que le puse me parece que queda claro lo que antes a muchos era oscuro». Il verso 1221, in O, presenta una lezione diversa: al posto di *vista*, compare *lista*. La variante di B appare per la prima volta in F, successivamente in G e poi, dopo l'edizione del Brocense, anche in H, T, L, A e C. Il Brocense non commenta la correzione o errore che compare dall'edizione del 1569 in poi e si limita a chiarire, nella sua nota, la necessità di inserire il punto interrogativo per chiarire il significato del verso.

**B-200** La nota esplicativa si riferisce ai versi 1382-1395 e ricorda il duello tra un cavaliere e il Duca di Alba.

**B-204** I versi 1424-1426 ricordano la famosa favola di “Eracle al bivio” del filosofo Prodicò, narrata da Senofonte. Eracle, divenuto adolescente e giunto quindi all'età in cui deve scegliere cosa fare della propria vita, se essere virtuosi o votarsi al vizio, incontra ad un bivio due donne, personificazioni della Virtù e del Piacere. Entrambe tengono un discorso al giovane, in modo da indurlo a scegliere una tra le due; Eracle sceglierà la Virtù.

**B-205** La nota, che si riferisce sempre all'*Égloga II* (verso 1465), chiarisce la figura di Esculapio, che come afferma il Brocense era il dio della medicina tra gli antichi.

**B-209** Il verso 1559 viene corretto dal Brocense, la cui variante sarà poi ripresa in T, A, C e R: «La invidia carcomida a sí molesta. Enmendé este lugar dividiendo aquella calabra (*así*) en dos, que es latín *sibi*». Rivers approva la correzione del Brocense in quanto «en una clásica descripción de la Invidia, encontramos que ella es castigo para sí misma (Ovidio, *Metam.* II.781-782: “...carpitque et carpitur una / suppliciumque suum est...”), lo cual justifica pienamente la interpretación del Brocense. Leemos, pues, *a sí*, y no *assí*»<sup>217</sup>.

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 398.

**B-210** L'ennesima dichiarazione dell'editore circa la sue correzioni al testo che dà alle stampe è relativa al verso 1562 *Y contra aquél la armava y con sus artes: «Y contra aquella armaba. No se entendía este lugar, yo divido ansí: y contra aquél la armaba. En latín dicen contra illum»*. In realtà, la variante che il Brocense corregge è solo quella di N, U, S e F, perché la *princeps* riporta proprio quella che lui propone come correzione.

**B- 219** Il verso 1700 riporta la nota seguente «*Y los grandes tropheos, y repuestos. Enmendé: Ya repuestos, como se dice en latín: Repositis trophaeis. Antes no se entendía este lugar por falta de una sola letra*». La variante y è presente in O, N, U, S, D, F e G.

**B-221** Un'altra correzione rispetto alla *princeps* è quella apportata al verso 1717: «*Que aquellos brazos hecho. Enmendé: de aquellos brazos*». Oltre che in O, la variante *que* è presente in O, N, U, S e F. In questo caso, come segnala M.Rosso Gallo<sup>218</sup>, la correzione di Francisco Sánchez de las Brozas è pertinente e la sua lezione migliore di quella della *princeps*. In O, infatti, si incontrano alcuni errori di trascrizione<sup>219</sup>. Il pronome relativo *que*, inoltre, non è pertinente sul piano sintattico e semantico ed è corretta la sua sostituzione con *de*, che introduce il complemento d'agente.

### Égloga III

**B-243** La nota si riferisce ai versi 203-204. È una delle ultime *Anotaciones* del Brocense ed è abbastanza importante perché costituisce, per l'editore, l'occasione nella quale “vantarsi” delle correzioni apportate ai testimoni consultati (queste correzioni sono più di duecento, per sua stessa ammissione): «*Un monte casi al rededor tenía. Con ímpetu corriendo y con miedo. Así hallé estos dos versos en todas las impresiones, y me espanto, no de que haya yerros en los libros, sino siendo un libro tan nuevo, y tener tantos descuidos de impresión, que aunque yo en estas Anotaciones no hago mención sino de pocas enmiendas, puedo jurar que enmendé más de doscientas, no contando distinciones, y apuntaciones, y interrogaciones, cosas que no suelen estorbar poco al sentido, como en la docena estancia de esta égloga, burlaba un poeta de aquel verso: Nadando, dividieron y cortaron, porque parece que hay allí ripia para henchir el verso, y sobra el cortaron. Digo que de no entender el punto, se erraba él, porque se ha de leer: El agua clara con lascivo*

---

<sup>218</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 417.

<sup>219</sup> H. Keniston, *Garcilaso de la Vega, Works. A Critical Text with a Bibliography*, cit., p. 294.

*juego nadando dividieron: y cortaron, hasta que el blanco pie, etc. Pues digo, que me pareció que había de leerse aquel lugar así: Un monte casi al rededor [al derredor B77] ceñía, / Con ímpetu corriendo, y con ruido.»*

In O, i versi 203-204 sono i seguenti: *Un monte casi alrededor tenía, / con ímpetu corriendo y con miedo*

Secondo O. Macrí<sup>220</sup>, nella nota il Brocense non fornisce dei dati attendibili. In realtà, il suo unico merito è quello di correggere *tenía* con *ceñía*, ma anche se la correzione è appropriata, a suo giudizio non è indispensabile. In B77 il Brocense opta per un'altra correzione e riporta nel testo *al derredor* invece che *al recedo*, che però nella nota non appare modificato, ma rimane come in B74.

**B-244** v. 230 *Estava entre las yervas degollada*. La nota riprende una problema che è stato oggetto di lunghi dibattiti tra gli editori<sup>221</sup>. Tra l'edizione del 1574 e quella del 1577, il Brocense la modifica: «*Estaba entre las yervas degollada*. No puede decir degollada, porque habla de Elisa, que fue Doña Isabel de Freire, que murió de parto, como se cuenta en la Égloga primera, y era portuguesa. Por lo cual dice abajo: Al mar de Lusitania, etc. [En un libro muy antiguo de mano dice: *igualada*. Y así se ha de leer, quiere decir amortajada, en latín es *Posita sic*].». Come segnala Rivers<sup>222</sup>, l'aggiunta dell'edizione del 1577 si comprende meglio attraverso la lettura di una lettera del Brocense al segretario del re Juan Vázquez del Mármol, datata 17 maggio 1574<sup>223</sup>, nella quale il Brocense chiedeva a Vázquez del Mármol di leggere e correggere le sue note, specificando che in alcune occasioni, come nel caso del verso preso in esame, non aveva corretto, per mancanza di testimoni scritti, alcuni versi che apparivano poco convincenti: «Yo no osé también en otras ser porfiado; que con saber cierto que había escripto Garcilaso *Estaba entre las yerbas igualada*, dejé aquella bestialidad “degollada”; y quité la anotación, porque más quiero pecar de obbediente que de porfiado”. Come si è già analizzato, il Brocense afferma di aver inserito la correzione grazie ad «un libro muy antiguo de mano», che, però, rimane indefinito (proprio come l'articolo *un* che lo precede), insieme agli altri due riferimenti al testimone introdotti nell'edizione del 1577, relativi al *Soneto VI.7* e alla *Égloga I.309*. Come messo in evidenza da M. Rosso Gallo<sup>224</sup>, è impossibile stabilire se queste tre lezioni estrapolate da «un libro de mano» (da notare che nell'edizione del 1574 il

<sup>220</sup> O. Macrí, *Recensión textual de la obra de Garcilaso*, cit., p. 324.

<sup>221</sup> A. de la Granja, *Garcilaso y la ninfa “degollada”*, «Críticón», 69, 1997, pp. 57-65.

<sup>222</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 441

<sup>223</sup> B.J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, cit.

<sup>224</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 67.

riferimento al testimone manoscritto era «el libro de mano», con articolo determinativo) si trovassero effettivamente in M(B). Non si può sapere se l'uso dell'articolo indeterminativo «un» fosse un cambiamento involontario o se volesse invece indicare un secondo testimone manoscritto posseduto dall'editore, ma se fosse così, tutto ciò giustificerebbe il timore del Brocense di «pecar de porfiado» nel 1574 e la decisione di pubblicare le correzioni solo nel 1577, dopo aver consultato il nuovo testimone. La lezione *yigualada* di Francisco Sánchez de las Brozas, comunque, non è accettata dagli editori antichi, perché la spiegazione del Brocense “amortajada” era insolita e poco convincente.

**B-259** L'ultima delle *Anotaciones* si riferisce al verso 374: «*Iuntas se arrojan por el agua a nado. Ansí se restituyó este verso del original de mano*». Fino alla fine, il Brocense desidera sottolineare l'uso costante del «libro de mano». La correzione viene ripresa da T, L, A, C, R ed è convincente, in quanto la lettura di O (*Iuntas s'arrojaron por el agua*) è anomala, in quanto presenta una ipermetria, un accento ritmico sulla quinta sillaba e una violazione della rima, che dovrebbe terminare in -ado. Dato, però, che il presente *arrojan* spezza la continuità della narrazione al passato, è lecito pensare che la correzione dell'editore sia frutto di una congettura, piuttosto che della consultazione del famigerato testimone manoscritto.

#### 4. Correzioni e varianti non giustificate

Oltre alle correzioni che il Brocense rende manifeste nelle sue *Anotaciones*, vi è anche un gruppo di modifiche che apporta direttamente nel testo, senza motivarle. In questi casi, non è sempre possibile capire se si tratta di errori di copisti o di correzioni volute.

Del resto, il Brocense non fa mistero di servirsi di formulazioni soggettive per le correzioni, come testimoniano le espressioni «yo leo» o «emendé», che ricorrono frequentemente nelle note delle sue edizioni. Nella *Carta* a Juan Vázquez del Mármol, precedentemente citata, scrive:

«Algunas palabritas de Garci-lasso dejé con mis enmiendas, no teniendo por evangelio en todo al códice de mano»<sup>225</sup>

Ecco, quindi, quali sono le *enmiendas* di Francisco Sánchez de las Brozas:

---

<sup>225</sup> B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, cit.

## Soneto I

v.2 *y a ver los passos por do m' ha traydo* > B74 *y a ver mis passos por dó me han traydo*

In B74, non si sa se per *errata*, per buon senso o per l'utilizzo di un manoscritto, come *Mg*, compare l'uso del verbo alla terza plurale invece che singolare: *y a ver los passos por do m'ha traydo* (soggetto: lo stato in cui si trova il poeta, menzionato nel primo verso del sonetto)

In B74 potrebbe trattarsi di un errore di stampa e in *Mg* di un'aggiunta del copista, ma, come ha segnalato A. Blecua<sup>226</sup>, anche *Ma* riporta una lezione simile: *y a ver mis passos por dó me an traydo*. In questo caso, dato l'uso del possessivo *mis*, non c'è possibilità di ambivalenza, mentre per quanto riguarda B74 l'ambiguità rimane, anche se quella riportata dal Brocense rimane la soluzione migliore tra le due. Anche Rivers<sup>227</sup> accetta la correzione (o l'errore?) del Brocense per il senso più appropriato che acquisisce il verso, ovvero: con il verbo al singolare si capisce che lo stato del protagonista l'ha condotto a quei passi, concetto un po' troppo complicato. Accettando la lettura di B74, invece, il verso diventa molto più chiaro: "a vedere dove mi hanno condotto i miei passi".

Maria Rosso Gallo, nella sua edizione critica della poesia dei Garcilaso<sup>228</sup>, non si dimostra d'accordo con l'opinione dei due filologi. Preferisce mantenere quella che è la lezione di O e attribuisce a *estado e passos* un significato figurato. Secondo Rosso Gallo, proprio grazie al Brocense si può dedurre che la lezione corretta sia quella con il verbo al singolare, in quanto mentre in B74 si legge *han traydo*, in B77 compare il verbo al singolare. Il sospetto può essere, quindi, che in B74 ci si trovi di fronte a un errore di stampa, corretto posteriormente. D'altro canto, potrebbe essere valido anche il contrario.

v. 11 *O si quisiere* > B *si ella quisiere*

La correzione del Brocense, non giustificata, è presente anche in H, T, A. La modifica si giustifica per ipometria, dato che normalmente in Garcilaso la parola *aun* è monosillabica. Oltre che per ragioni metriche, forse il Brocense voleva insistere sul carattere femminile dell'antagonista, ma una correzione basata su questo ragionamento è abbastanza

<sup>226</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, Insula, Madrid, 1970, pag. 21.

<sup>227</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 66

<sup>228</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 107.

discutibile. Secondo Rosso Gallo<sup>229</sup>, che riporta un'intuizione di Keniston, il verso è un endecasillabo perfetto e la correzione non prende in considerazione il possibile valore bisillabico che può possedere la parola *aun*. *Aun* compare 24 volte in tutto il *corpus* garcilasiano e per ben cinque volte ha un valore bisillabico ; nella sua edizione del 1925 Keniston afferma che «The original reading requires a diuresis in *a-un*: note that the *ú* is reinforced by a secondary line-stress».

#### Soneto IV

Anche in questa poesia compaiono correzioni non chiarite con le note. Come ha osservato A. Blecua nella sua edizione critica<sup>230</sup>, non esistono testimoni manoscritti di questo sonetto e pare che il Brocense non riuscisse ad utilizzare il suo «libro de mano» per giustificare le correzioni. Le modifiche di B e di H erano già apparse in F e in G e alcune di esse in D. Dato che B e H derivano da F e da G secondo l'analisi di O. Macrì<sup>231</sup>, in realtà non fu necessario apportare nessuna correzione. Non è possibile sapere se B usò un manoscritto che coincideva con F e G. Come ha osservato Rosso Gallo<sup>232</sup>, il testo della *princeps* dimostra una trascrizione poco accurata, o una serie di interventi del copista causati da una difficile e complicata lettura del manoscritto, forse danneggiato. Ai versi 2, 7 e 12, infatti, si incontrano delle ipermetrie che si giustificano con la *varia lectio* di altri testimoni editoriali.

Per quanto riguarda il verso 2 , l'ipermetria del verso è risolta dal Brocense così:

*O mas tan cansada d'auerse leuantado* > *B mas cansada d'auerse levantado*

E' possibile, come ha messo in evidenza A. Blecua, che abbiano ragione le edizioni D, F, G, B, T, A e che ci sia un errore in O (è facile il raddoppiamento di una sillaba *mas cancansada*, che un copista corresse *mas tan cansada*).

Nel verso 7 , l'ipermetria deriva dalla preposizione *con*, retta dal verbo *esforçar*:

*O Esfuerça a la miseria de tu 'stado*

Nell'edizione del Brocense, così come in FGBHTA compare *en* invece di *con*:

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>230</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., p. 26 e sgg.

<sup>231</sup> O. Macrì, *Recensión textual de la obra de Garcilaso*, cit., p. 307.

<sup>232</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit. p. 120.

*B esfuerça en la miseria de tu 'stado*

Il verso 12 è corretto in questo modo dal Brocense e appare così anche in F,G, B, H, T, A

*O Muerte, prisiones no pueden, ni embaraços > B muerte, prisión no pueden, ni embaraços*

In questi versi, però, non ci sono ragioni sufficienti per correggere l'ipermetria.

### **Soneto V**

Al v. 5 troviamo un'altra correzione del Brocense che non viene motivata nelle note, ma che è differente da O:

*O En esto 'stoy y estaré sempre puesto >B En esto 'stoy y sempre estaré*

L'inversione nel secondo emistichio del verbo e dell'avverbio, come ha segnalato Blecua<sup>233</sup>, trasforma un perfetto endecasillabo dattilico in un verso con gli accenti sulla 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup>e 10<sup>a</sup> sillaba, dal ritmo meno perfetto. Anche Rivers<sup>234</sup> considera la variante di B ritmicamente inferiore.

### **Soneto VII**

In questo sonetto, che nella nota B-9 il Brocense dichiara essere ispirato a Orazio e a Bernardo Tasso, ci sono due varianti non giustificate nella prima strofa, a proposito del verso 2:

O:

*No perda más quien ha tanto perdido:  
bástate Amor lo que ha por mí pasado,  
válgame agora aver jamás provado  
a derrenderme de lo que has querido*

---

<sup>233</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., p. 129.

<sup>234</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 77.

Nel verso 2, l'espressione *bástate Amor* diventa, nell'edizione di Sánchez de las Brozas, *baste t'Amor*

Il Brocense, per attrazione di *pierda* (v.1) e di *válgame* (v.3) dei versi 1 e 3, altera lo schema argomentativo della quartina, basato sull'alternanza dell'espressione di un desiderio al verso 1 e della constatazione di un fatto reale e oggettivo al verso 2.

Nel v. 3, l'avverbio *jamás* viene sostituito con *nunca*, senza che il Brocense giustifichi questa variazione, che, in realtà, si trova anche in F, G, T, L, A, C.

### **Soneto VIII**

Rivers dimostra che Garcilaso si servì anche del *Cortigiano* di Castiglione per la composizione di questo sonetto, probabilmente utilizzando la traduzione di Boscán con prologo dello stesso Garcilaso.<sup>235</sup> Il testo al quale si ispira Garcilaso è contenuto nel libro IV, capitolo VII.

Secondo A. Blecua, la fonte è utile per confutare alcune lezioni che non sono corrette di B, come nell'esempio seguente:

v. 13 O *derretían* > B *detenían*

La variante del Brocense, *detenían*, non è una correzione appropriata in quanto *derretían* coincide con la traduzione di Boscán (*derrite, liquefà* nell'originale italiano).

La fonte serve anche, però, per ammettere o per rifiutare le lezioni *no paran* (v. 4) e *éntranse en el camino* (v. 5).

v. 4 O *me passan hasta donde el mar se siente* > B *No paran hasta donde el mar se siente*

La lettura di M(B) *no paran* potrebbe essere un errore ortografico, se si prende in considerazione il verso di Dante “*e passan si che'l cor ciascuna ritrova*”. Inoltre, Blecua individua un altro passo nel *Cortigiano* che mostra un parallelismo abbastanza evidente con i primi versi del sonetto di Garcilaso (Libro III, cap. VI) dato che in esso si incontra precisamente il sintagma *no paran*: «*aquellos vivos espíritus que salen por los ojos, (...) naturalmente se van derechos al corazón y hasta allí no paran*». Questo parallelismo

---

<sup>235</sup>E. L. Rivers, *The sources of Garcilaso's sonnet VIII*, «Romance Notes», II, 1961, pp. 96-100



potrebbe, quindi, giustificare la correzione apportata dal Brocense, che non si rivelerebbe gratuita, ma influenzata dalla conoscenza della traduzione spagnola del *Cortigiano*.

v. 5 *encuétrase en el camino fácilmente* > B *éntranse en el camino fácilmente*

In O il verso presenta il verbo alla terza persona singolare, soluzione rifiutata dal Sánchez de las Brozas, che sceglie una terza persona plurale. La modifica viene difesa da A. Blecua per varie ragioni: la variante si basa su una testimonianza manoscritta, il senso del testo impone un verbo alla terza persona plurale e non un verbo impersonale alla terza persona singolare, perché spiega la presenza della preposizione *en* in O e per una esigenza di architettura interna del componimento, basato sull'opposizione dei concetti di "assenza" nelle quartine e "presenza" nelle terzine. La prima motivazione di Blecua, come ha osservato anche Rosso Gallo, non è abbastanza convincente. Infatti, nella nota presa in analisi, il Brocense cita il testimone manoscritto, come si è visto, solo a proposito della variante del verso 4.

v. 9 O *Ausente, en la memoria la imagino* > B *Ausente, en mi memoria la imagino*

In questo verso il Brocense sostituisce l'articolo *la* con il possessivo *mi*, forse per evitare la ripetizione di *la* come articolo e come pronome nello stesso verso, senza però chiarirlo nella nota.

v. 13 O *que los suyos entrando derretían* > B *que los suyos entrando detenían*

Anche la sostituzione di *derretían* con *detenían* sembra un'operazione congetturale, giustificata, peraltro, da «yo leo» presente nella nota. Forse per la correzione il Brocense si basa, ancora una volta, sul *Cortigiano*, in merito all'espressione «*derrite algunos sentimientos*», come è sostenuto da Blecua, ma forse si tratta solo di una correzione *ope ingenii*, come pare suggerire lo stesso editore.

## **Soneto IX**

v. 6 O *oras, que'n tanto bien por vos me vía* > B *horas en tanto bien por vos me vía*

Il Brocense omette *que* e la sua correzione è accettata da vari editori, in quanto la sua omissione è comune ad H, T, L, A e C. Non è esposta la ragione della correzione, probabilmente effettuata *ope ingenii* perché considerata inutile

### **Soneto XIII**

Il verso 7 del sonetto presenta un'altra correzione che non viene motivata nelle *Anotaciones*.

v. 7 O *Los blandos pies en tierra se hincavan* > B *Los blancos pies en tierra se hincavan*

Questa variante è presente in F e viene accettata dal Brocense. A. Blecua<sup>236</sup> giustifica la scelta dell'editore salmantino in quanto nella *princeps* l'*Égloga III*, componimento posteriore al sonetto XIII, al v. 116 si legge proprio *blancos pies*. Inoltre, nella poesia di Garcilaso l'aggettivo "*blando*" non ha mai un significato fisico, bensì morale, come nel sonetto XXVIII,4 "*blando corazón*" contrapposto al v. 738 dell'*Égloga II* in cui si legge "*la tierna planta del pie mió*". Inoltre, bisogna anche considerare la possibile confusione tipografica tra *d* e *c*.

### **Soneto XIV**

La nota B-16, corrispondente al Sonetto XIV, chiarisce alcune varianti dell'edizione del Brocense, introdotte grazie alla consultazione del «libro de mano», ma non tutte segnalate, come nel caso di quella del verso 8, che probabilmente apparteneva a M(B)

v.8 O *y aplaca el mal y dobla el accidente* > B *Aplaca el llanto y dobla el accidente*

### **Soneto XV**

v.3 O *y en los diversos montes y sombríos* > B *y en los desiertos montes y sombríos*

La sostituzione di *diversos* con *desiertos*, non giustificata nelle *Anotaciones*, è completamente arbitraria.

---

<sup>236</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., p. 51 e sgg.

### **Soneto XIX**

Nel sonetto c'è una variante propria solo dell'edizione del Brocense:

v. 14 O *y a sabella de vos del alma mía* > B *y sabella de vos del alma mía*

A. Blecua, come si legge nell'edizione di Rivers<sup>237</sup>, suggerisce che la lettura del Brocense *y sabella* forse fa riferimento al nome proprio Isabella.

### **Soneto XX**

Oltre alla variante del v. 14 esposta nella nota B-22, che Sánchez de las Brozas afferma di aver incontrato nel «libro de mano», l'edizione del Brocense presenta altre due lezioni che si discostano dalla *princeps*.

v. 7 O *porque son duros, tienen fundamentos* > B *que son duros y tienen fundamentos*

La correzione regola il numero delle sillabe, in quanto in O il verso è ipermetro, ma non è difficile, se non impossibile, giudicare se la correzione avvenne *ope ingenii* o grazie al manoscritto posseduto dal Brocense.

v. 11 O *del grande mal que en mí está de contino* > B *del grave mal que en mí está de contino*

La lezione di B è adiafora rispetto a O e, nemmeno in questo caso, si può conoscere la ragione della variante nell'edizione del Brocense.

### **Soneto XXIV**

A partire dall'edizione del Brocense, viene introdotta una variante al verso 8:

v. 8 O *a la cumbre difícil Elicona* > B *a la cumbre difícil de Elicona*

L'aggiunta della preposizione *de* non viene giustificata dalle note del Brocense. Secondo Keniston<sup>238</sup>, Elicona è una forma italiana documentata nel *Canzoniere* di Petrarca

---

<sup>237</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit, p. 117.

e Rivers nota che si tratta di un nome, che equivale allo spagnolo *Helicón* e non di un aggettivo, la cui forma corretta sarebbe *eliconia*<sup>239</sup>. La contiguità di un nome comune (*cumbre*) e di un nome proprio (*Elicona*), giustifica, quindi, l'aggiunta correttiva della preposizione *de*.

### **Soneto XXVIII**

In questo sonetto, all'ultimo verso, il Brocense accoglie una variante introdotta da F, il manoscritto di Salamanca del 1569.

v.14 O soy lo que más, en lo que más soy mudo > B soy lo que más, en lo demás soy mudo

Questa correzione, che tende a semplificare l'ambigua costruzione semantica e sintattica dell'ultimo verso, pare più attendibile della lezione della *priceps*. Dopo F, compare per la prima volta in B, ma è sfruttata anche nelle edizioni successive: H, T, L, A, C. Rivers ha messo in evidenza come tutti i commentatori antichi ammettano la variante di F. La variante di O potrebbe essere conservata come un'espressione ellittica, ovvero "lo que más [me place]" o la forma indiretta di "que más".

### **Soneto XXIX**

v.8 O que de su propia vida congoxoso > B que de su propia muerte congoxoso

A partire dall'edizione F compare un errore significativo comune nelle edizioni B, H, T, L, A, ovvero la sostituzione di *vida* con *muerte*, forse per attrazione al gerundio *muriendo* del verso 7. La lezione corretta è sicuramente *vida*, perché, oltre che ad essere giustificata dal punto di vista semantico, è corretta anche dal punto di vista dei vincoli fonetici all'interno della versificazione: Vencido (v.5), ondas (vv.6 e 10), pudiendo (v.6), bien (v.7), perdia (v.7), propia (v.9), cansada (v.9). Inoltre, il sostantivo *vida* si ripete anche al verso 14.

---

<sup>238</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 214.

<sup>239</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 130.

## Canción I

Le varianti non attestate nelle note si incontrano ai versi 13, 24, 26, 35, 54.

v. 13 O *hasta moriros a los pies tendido* > B *hasta morir a vuestros pies tendido*

La variante è inserita per la prima volta in N, nel 1544, e compare poi in U, S, D, F, G fino all'edizione del Brocense, per poi essere ripresa anche in H, T, L, A, C e nel testimone manoscritto *Mg*. La correzione viene giudicata appropriata da A. Blecua<sup>240</sup>, che giudica la versione di O un errore ortografico: *a vuestros* sarebbe stato scritto in M(O) con l'abbreviatura *a vōs*, interpretata da O *a los*. La presenza di *moriros* è insolita con *os* che funziona come complemento indiretto (*yo muero para vos*), inoltre è un uso non documentato ai tempi di Garcilaso, che gli editori dell'epoca decisero di correggere in quanto anormale. Per Rivers<sup>241</sup>, invece, la sintassi non è così anomala. Il verso, infatti, potrebbe intendersi come un modo ellittico di dire “*hasta estaros a los pies tendido y muerto*” oppure “*hasta estaros, muriendo, a los pies tendido*”. Per Rosso Gallo<sup>242</sup>, in questo caso ci si trova di fronte ad una *lectio difficilior*, che N e gli altri testimoni semplificano, adattandola al normale *usus scribendi* o *loquendi*. Per Blecua, però, questo è impossibile in quanto se la forma *moriros* fosse esistita, il copista che l'aveva accolta avrebbe inteso come soggetto del verbo *yo* e non *vos*, dato che il verbo è pronominale.

v. 24 O *que aún desto me duelo* > B *que aunque de mi me duelo*

La variante viene inserita da Sánchez de las Brozas senza alcun tipo di giustificazione e deriva, probabilmente, da un errato numero di sillabe del verso in questione, presente nella *princeps*. Come si è visto per il *Soneto I*, verso 11, il Brocense non considera il possibile valore bisillabico di *aun*, perciò rinnova il testo originale, considerandolo ipometro. La variante viene ripresa anche in T, L, A, C e accettata da Rivers<sup>243</sup>.

v. 26 O *duélenme en más sentible y terna parte* > B *duélenme en más sentible y tierna parte*

---

<sup>240</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., pp. 95-96.

<sup>241</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 169.

<sup>242</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 238.

<sup>243</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 170.

La variante *tierna* appare per la prima volta in S e da qui si irradia in F, G, B, H, T, L, A, C e *Mg*. Sicuramente il Brocense la eredita dai testimoni che consulta per la sua edizione.

v. 35 O *siempre yr con un desseo* > B *siempre con un desseo*

A partire da B e poi in T, L, A, C nonché in *Mg*, il verbo *yr* viene omissivo. Per A. Blecua<sup>244</sup> la variante potrebbe essersi generata come un errore per attrazione con il verso seguente, che contiene il verbo *perseguir*. Probabilmente, l'omissione del verbo deriva da un semplice errore o da una scelta stilistica del copista e si può considerare un errore significativo comune.

v. 54 O *comigo que ver más en malo o en bueno* > B *comigo ya que ver en malo o en bueno*

Il Brocense modifica il primo emistichio. La sua lezione è seguita da Rivers<sup>245</sup>, in quanto grazie alla correzione l'emistichio di sette sillabe del verso rima con quello precedente (*Canción, no has de tener*). Inoltre, la lettura del Brocense rende il verso più dolce, evitando accenti contigui sulla quinta e sesta sillaba. In realtà, come ha giustamente osservato M. Rosso Gallo<sup>246</sup>, in varie canzoni petrarchesche l'ultima strofa inizia con un verso isolato dal punto di vista della rima (come in questo caso). Inoltre, la correzione del Brocense elimina l'allitterazione *Mas* presente nei versi 53-60.

## **Canción II**

v. 5 O *mis quejas d'una en una* > B *mis quejas una a una*

La variante si trova solo in B74, probabile frutto di una congettura dell'editore.

v. 29 O *por testigo de cuanto os he encubierto* > B *por testigos de cuanto os he encubierto*

---

<sup>244</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., p. 97.

<sup>245</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 173.

<sup>246</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 243.

La variante *testigos*, al plurale, viene accettata successivamente da T, L, A e C. Essa, prima che nell'edizione del Brocense, è attestata in F e G e fu conservata probabilmente da Sánchez de las Brozas per riferire *testigos* a «los árboles» del verso 27.

v. 30 O *de lo que entre ellas cuento* > B *de lo que entre ellos cuento*

Questa correzione, inserita probabilmente dallo stesso Brocense, è arbitraria e sarà accettata, tra gli editori posteriori, da T, L, A e C. Il pronome «ellas» si riferisce in O alle «duras peñas» del verso 28, mentre il Brocense ritiene che si riferisca a «árboles» del verso 27 e, per questo motivo, apporta la sua correzione al maschile.

v. 36 O *no me den pena por lo que aora digo* > B *no me den pena, no, por lo que digo*

La variante viene introdotta dal Brocense e conservata in T, L, A e C. In O il verso è ipermetro e sicuramente la variante di B è più semplice e rende il ritmo giusto. Non sappiamo, però, se sia fonte di una sua correzione *ope ingenii* o se l'editore l'avesse trovata nel «libro de mano».

### **Canción III**

Il Brocense non dedica nemmeno una nota a questo componimento, né relativamente a riferimenti dotti, né a correzioni o varianti del suo «libro de mano».

Vediamo quali sono le varianti di B rispetto a O:

v. 6 O *quien como estó yo agora no estuviera* > B *quien como yo esto agora no estuviera*

La variante è attestata in G e conservata in B, H, T, L, A e C.

v. 16 O *preso y forçado y solo en tierra agena* > B *preso, forçado y solo en tierra agena*

L'eliminazione del polisindeto appare in B per la prima volta e conservata successivamente in T, L, A, C.

v. 28 O *y en mano de quien puede* > B *y en manos de quien puede*

Introdotta da N, la variante *manos* si trova in D, F, G, B, H, T, A, C. Rivers<sup>247</sup> nota che tutti gli editori antichi accettano la variante *en manos de* rispetto a O, ma in Garcilaso (*Canción IV*, 58) è normale la forma al singolare.

v. 61 O *si en tierra tan agena* > B *si en essa tierra agena*

La prima attestazione di questa variante si incontra in B e in seguito in T, L e A.

v. 62 O *en la desierta arena* > B *por tu desierta arena*

Variante introdotta dal Brocense e tramandata e conservata in T e L.

v. 63 O *Fueren d'alguno en fin halladas* > B *De alguno fueren a la fin halladas*

In O il verso è un senario e non un endecasillabo, per cui è ipometro. La variante di B è attestata prima in F e G, poi in B, T e L. Come ha messo in evidenza M. Rosso Gallo<sup>248</sup>, la variante è sospettosa e sembra una vera e propria correzione congetturale. Presuppone, infatti, troppi errori che il copista avrebbe fatto: nello stesso verso avrebbe dovuto effettuare un'inversione (*fueren d'alguno* > *d'alguno fueren*) e avrebbe dovuto trascrivere *en fin* invece di *a la fin*.

v.70 O *si uviera de igualarte* > B *si uvieras de igualarte*

In B77 il Brocense applica questa correzione che, come giudica Rivers<sup>249</sup>, «no hace falta». La correzione viene accettata in T e A.

#### **Canción IV**

La canzone contiene molteplici varianti, che in alcuni casi cambiano da una edizione all'altra, a dimostrazione del lungo lavoro di elaborazione e di correzione del Brocense.

---

<sup>247</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p.184.

<sup>248</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 259.

<sup>249</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p.187.



v.79 O *mil es amargo, alguna vez scabroso* > B *mal es amargo, alguna vez scabroso*

La variante è introdotta da N e conservata in D, F, G e B.

v. 103 O *do mi razón rebuelta y enredrada* > B *do mi razón rebuelta y enredada*

La variante è attestata per la prima volta in N e mantenuta in S, D, F, G, B, H, T, L, A, C, K.

v. 110 O *y en tal punto me hallo* > B77 *en tal punto me hallo*

In B77 il Brocense omette la congiunzione y.

v. 125 O *a tiempos el dolor, que el alma mía* > B74 *a tiempos el dolor, quel alma mía*  
B77 *a tiempos el dolor, quel al alma mía*

Rivers<sup>250</sup> considera erronee le varianti introdotte dal Brocense, anche perché il significato del verso nella princeps è chiaro: “que a veces la resistencia me abandona”.

v.137 O *que todo lo sensible atormentado* > B77 *que todo lo sensible se ha atormentado*

Le correzioni del Brocense semplificano la sintassi, ma non ci è dato sapere se i suoi interventi correttori provengono o meno da qualche testimone manoscritto. È più probabile che come in altri casi siano il frutto di una correzione *ope ingenii* nei confronti di una versione, pubblicata nel 1574, che non lo soddisfaceva.

### **Canción V**

Oltre all'unica variante giustificata nella nota B-52, nella *Canción V* sono presenti altre differenze rispetto ad O, che possono essere frutto di congetture del Brocense, o semplicemente della consultazione di un testimone che non ci è stato tramandato.

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 199.

v. 30 O *el miserable amante en tu figura* > B *el miserable amante en su figura*

La variante viene introdotta in B e conservata in H e T. Non sappiamo se la correzione (il passaggio da *tu* a *su*) sia dovuta al «libro de mano» del Brocense, ma il fatto che non venga nominato dall'editore può far supporre che si tratti di una correzione inventata da lui stesso. Per M. Rosso Gallo<sup>251</sup> la correzione del Brocense è il risultato di una scarsa comprensione del testo. Come ha segnalato Wilson<sup>252</sup>, l'aggettivo *tu* è appropriato nel contesto dei versi 26-30:

*y cómo por ti sola  
y por tu gran valor y hermosura,  
convertido en viola,  
llora su desventura  
el miserable amante en tu figura.*

L'amante è pallido come una viola (che per Wilson era un fiore pallido, forse la violaciocca), che è emblema del nome di Violante (*en tu figura*)

v. 39 O *ni con freno la rige* > B *ni con freno le rige*

La prima attestazione di questa variante è presente in F, e poi è conservata in G, B, T, A, C.

Come segnala Rivers<sup>253</sup>, la correzione apportata dagli editori antichi è inutile.

v. 40 O *ni con vivas espuelas ya l'aflige* > B *ni con vivas espuelas ya le aflige*

La variante è documentata per la prima volta in N, poi in S, F, B, T, L, A, C e K. Anche in questo caso, per Rivers si tratta di una correzione completamente inutile<sup>254</sup>.

---

<sup>251</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 274.

<sup>252</sup> E. M. Wilson, *La estrofa sexta de la Canción A la flor de Gnido*, «Revista de Filología Española», XXXVI, 1952, pp. 118-122.

<sup>253</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 209.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 210.

v. 67 O *el caso de Anaxárete, y covarde* > B *el caso de Anaxarte, y covarde*

La variante è attestata per la prima volta in N, ripresa dal Brocense e presente anche in T e *Mp*.

v. 81 O *Sentió allí convertirse* > B *Sintio allí convertirse*

La variante è attestata in S e ripresa dal Brocense e presente in *Mp*.

v. 110 O *que por ti passe, trieste, miserable* > B *que por ti passe, trieste y miserable*

L'unanime aggiunta della congiunzione *y* da parte degli editori antichi è, probabilmente, un tentativo di rafforzare il ritmo dell'ultimo verso. La variante è attestata per la prima volta in S e poi in F, G, B, H, T, A, C.

### **Elegía I**

Come per gli altri componimenti, anche nell'*Elegía al Duque D'Alba en la muerte de Don Bernardino de Toledo* sono presenti numerose varianti che il Brocense non giustifica nelle note.

v. 7 O *quise pero provar si me bastasse* > B *quise empero provar si me bastasse*

Secondo Azara<sup>255</sup>, questo uso di *pero* invece di *empero* (attestato solo in B, tra i testimoni rimasti) è una forma italiana, che potrebbe, forse, accentuarsi come *però*, proprio alla maniera italiana.

v.42 O *¿quedará ya parte entera* > B *no quedará ya toda tu alma entera*

In O tra *ya* e *parte* manca il sintagma *de la otra*. Probabilmente, questa anomalia deriva da un errore tipografico: o lo stampo della parte centrale della pagina andò perduto, oppure il tipografo non fu in grado di decifrare immediatamente le parole nel manoscritto e lasciò uno spazio vuoto, che successivamente si dimenticò di riempire. La lacuna della *princeps*

---

<sup>255</sup> *Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas* de don José Nicolás de Azara, Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1765, nota A-41.

si protrae in tutti i testimoni editoriali rimasti e nessuno di loro presenta una soluzione convincente. La variante di B modifica la lettura di N *No quedará ya tu alma entera* (presente a partire da N in U, S, F,G, H, K, E) aggiungendo l'aggettivo *toda*, ma senza giustificare nelle note la correzione. La lezione del Brocense è ipermetrica, in quanto in Garcilaso lo iato tra il possessivo e *alma* è costante: Son. I,5, Son. V,10, Son. XIX,3, Can. V,70, El. I, 41, Égl. I, 269, Égl. II, 773, Égl. III,13.<sup>256</sup>

v.49 O *Ondas, tornáme ya mi dulce hermano* > B *Ondas, tornadme ya mi dulce hermano*

La variante, non giustificata, è attestata per la prima volta in B e ripresa in L e A.

v. 89 O *la casa, la muger y la memoria* > B *la casa y la muger*

Variante introdotta da N e ripresa in D, F, G, B, H, T, L, A, C.

v. 170 O *sin enojo se passa, moradores* > B *sin enojos se passa, moradores*

La variante *enojos* è attestata in quasi tutti gli editori antichi a partire da N: D, F, G, B, H, T, A, C.

v. 230 O *su charo y dulce amigo de la escura* > B77 *su claro y dulce amigo de la escura*  
Variante attestata solo in B77.

v. 237 O *con su guirlanda usada y su ornamento* > B *con su guirnalda usada y su ornamento*

La variante *guirnalda* si trova per la prima volta in U (edizione di Venezia, 1553) e poi in S, D, F, G, B, T, L, A, C, K. La correzione, che compare per la prima volta in U, tende forse e innovare il termine *ghirlanda*, trecentesco, con quello più moderno *guirnalda*,

---

<sup>256</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 287.

quattrocentesco.<sup>257</sup> Rivers<sup>258</sup> sostiene però che la forma *guirlanda* era ancora corrente all'epoca di Sánchez de las Brozas e che la correzione *guirnalda* è inutile.

v. 240 O *s'alegrava la tierra, el mar y el cielo* > B *alegrava la tierra, mar y cielo*

A partire da S e poi in F, G, B, H, T, L, A, C viene omesso il pronome *s'*, per rendere il verbo attivo anziché riflessivo, anche se come ha messo in evidenza Rivers la lettura originale è accettabile.<sup>259</sup> Per quanto riguarda invece l'articolo determinativo prima di *mar* e di *cielo*, viene omesso per la prima volta in F e la correzione è mantenuta in G e in B.

v. 246 O *te basta, sin mostrarte yo otro enxemplo* > B *te baste, sin mostrarte yo otro enxemplo*

La variante *baste* compare per la prima volta in S tra i testimoni che ci sono stati tramandati e poi si ripresenta in F, G, B, H, T, L, A, C.

v. 255 O *quando boló el espiritu a la alta meta* > B *quando boló el spiritu a la alta meta*

La lezione *spiritu* è introdotta dal Brocense e ripresa poi in L.

v. 267 O *y gozar de las oras immortales* > B *a gozar de las oras immortales*

S accoglie per la prima volta la variante *a* invece di *y*, cambiamento mantenuto in F, G, B, H, T, L, A e C.

v. 283 O *puesta la vista en aquel gran trassunto* > B74 *puesta la vista en aquel trassunto*

---

<sup>257</sup> J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1954, tomo II, p. 839.

<sup>258</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 237.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 237.

In B74 viene tralasciato l'aggettivo *gran* e questa variante non è attestata in nessuno dei testimoni pervenuti, né giustificata dal Brocense.

v. 295 O *Y si el cielo piagoso y largo diere* > B *Si el cielo piagoso y largo diere*

In F, per la prima volta, viene omessa la congiunzione *y* e la correzione è tramandata in G, B, H, T e L.

## **Elegía II**

Anche l'*Elegía II (Elegía a Boscán)* è portatrice di varianti non giustificate nelle note.

v. 31 *dexo las Musas, antes torno y vengo* > *dexo las Musas, antes voy y vengo*

Variante attestata solo in B.

v. 46 O *Si, triste, de mi bien yo estado uviera* > B *Si, triste, de mi bien estado uvifera*

B è il primo dei testimoni rimasti, a eliminare il pronome *yo* e la correzione è ripresa in H, T, L, A, C. La modifica del Brocense è dovuta a un problema sintattico dei versi 46-48:

*si, triste, de mi bien yo estado uviera*  
*un breve tiempo ausiente, no lo niego*  
*que con mayor seguridad biviera*

Il pronome *lo* sembra inutile, anche se, come osserva Rivers<sup>260</sup>, cambiando la punteggiatura acquista un senso: *no lo niego: / que con mayor seguridad biviera*. La correzione del Brocense è, comunque, riportata da tutti i testimoni pervenuti.

v. 102 O *será mi postrimer beneficio* > B *será mi postrimero beneficio*

Variante attestata in B per la prima volta e poi in H, T, A, K, R.

---

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 247.

v. 129 O *el alma, suelta con el bolar liviano* > B77 *el alma, suelta con el valor liviano*

In B77 è presente questa variante, che però non viene citata negli altri testimoni.

v. 148 O *y sin impedimiento contemplando* > B *y sin impedimento contemplando*

Il cultismo *impedimiento* viene sostituito con la forma non dittongata in S, preferita anche nelle successive edizioni B, H, T, L, A, C.

v. 187 O *y en el rigor del yelo y en la serena* > B *y en el rigor del yelo en la serena*

A partire da D e poi in F, G, B, H, T, A, C l'ipermetria del verso di O viene corretta mediante la soppressione della seconda congiunzione *y*.

### **Epístola a Boscán**

v. 44 O *del amistad, la estrechez nuestra* > B *del amistad y la estrechez nuestra*

Il verso, in O ipometro, è corretto dal Brocense aggiungendo la congiunzione *y*, correzione successivamente accettata anche da T, A, C, R.

v. 47 O *el deleyte, que suele ser pospuesto* > B *el deleyte, que suele ser propuesto*

La variante *propuesto* appare in F per la prima volta ed è tramandata in G e B.

v. 59 O *que a vuestra utilidad y gusto miren* > B *que a vuestra utilidad y gusto mire*

La variante, che non viene spiegata né motivata, è introdotta dal Brocense e ripresa in A.

v. 60 O *es gran razón que yo en mayor estima* > B *es gran razón que en muy mayor estima*

Nel verso 60, il pronome *yo*, che compare in O e successivamente in N, U, S e D, non risulta pertinente sul piano semantico. I versi 57-61, hanno come soggetto *el amor* e come verbo il passivo *tenido sea*:

O

*Mas el amor, de donde por ventura  
nacen todas las cosas, si ay alguna,  
que a vuestra utilidad y gusto mire,  
es gran razón que yo en mayor estima  
tenido sea de mí que todo el resto.*

B

*Mas el amor, de donde por ventura  
nacen todas las cosas, si ay alguna,  
que a vuestro utilidad y gusto mire,  
es gran razón que en muy mayor estima  
tenido sea de mí que todo el resto.*

Il senso è che “l’amore sia da me tenuto in maggior stima che tutto il resto”.

F, B, A e C sopprimono il pronome e lo sostituiscono con l’avverbio *muy*, ottenendo così l’esatto numero di sillabe.

v. 70 O *con razón me ternéys: arrepentido* > B *con razón me tenéys: arrepentido*

In U, D e B la variante *ternéys* è sostituita con il più moderno *tenéys*.

### **Égloga I**

Anche per quanto riguarda questo componimento, il Brocense non commenta tutte le varianti della sua edizione, dato che solo in tre casi riguardanti questo testo segnala di aver utilizzato il “libro de mano» e in altri due utilizza l’espressione «leo» che risulta ambigua, in quanto non chiarisce se legge dal testimone o se propone una correzione arbitraria.

Le varianti non giustificate nelle note si riferiscono ai versi seguenti:

v. 3 O *he de cantar, sus quexas imitando* > B74 *he de contar, sus quexas imitando*

La variante *contar* si trova solo in B74 e viene ripresa da H e si trova attestata anche in Mg, ma da B77 il Brocense decide di pubblicare la lezione della *princeps*.



v. 14 O *representando en tierra el fiero Marte* > B *representando en tierra al fiero Marte*

La variante *al* è attestata per la prima volta in B, ma tramandata anche da *Mg*. E' possibile che il manoscritto consultato dal Brocense leggesse proprio *al*. In realtà, la correzione è indifferente, poiché nel XVI secolo il complemento diretto poteva esprimersi in entrambi i modi.

v. 118 O *a abreviar en el Tajo mi ganado* > B *a beber en el Tajo mi ganado*

La lezione adottata da B deriva dalle edizioni N, U, S, D,F e si trova conservata anche in H, T, L, A e C.

v. 148 O *de mi cuydado fuiste* > B *de mi cuitado fuiste*

La variante compare in N, U, D,F,G e successivamente in H, T, L, A e K.

v. 163 O *hará su ajuntamiento* > B *hará su ayuntamiento*

La variante viene introdotta nell'edizione del Brocense ed è conservata in H, T, A, K. E' testimoniata anche in *Mg*.

v. 167 O *de ti al que as escogido* > B74 *de ti al que a escogido*

La variante è attestata in B74, ma nell'edizione del 1577 Sánchez de las Brozas ripropone la lezione della *princeps*, segno di un suo ripensamento rispetto a una correzione effettuata sicuramente *ope ingenii*.

v. 170 O *y en el invierno abundo; en mi majada* > B74 *y en el invierno abunda; mi majada*

Variante introdotta da F e ripresa da B74 e *Mg.* Rosso Gallo<sup>261</sup> nota come la variante sia dovuta a una errata interpretazione delle clausole che formano il periodo iniziale della strofa XIII.

v. 172 O *de mi cantar, pues, yo te vía agradada* > B *de mi cantar, pues, yo te vi agradada*

Anche in questo caso, la variante viene introdotta da F, ma non è ripresa solo da B, ma anche da G e successivamente H, T, L, A e C e tramandata anche da *Mg.*

v. 210 O *Salid sin duelo, lágrimas, corriendo* > F *salir sin duelo, lágrimas, corriendo*

Variante introdotta, ancora una volta, da F e di nuovo mantenuta da Sánchez de las Brozas come, in seguito, da Herrera. È riportata anche da *Mg.* Secondo Blecua<sup>262</sup>, questa lezione chiarisce il significato dei versi attigui, che in O sono incomprensibili, e può essere accettata come *lectio difficilior*, anche se ciò comporta che l'ordine sintattico del ritornello sia, in questo caso, diverso da quelli delle altre stanze.

v. 211 O *Mas ya que a socorrer aquí no vienes* > B *Mas ya que a socorrerme aquí no vienes*

La variante del Brocense viene mantenuta anche in T, L, A, C ed è documentata anche da *Mg.* In realtà, le due lezioni sono adiafore dal punto di vista metrico. Rosso Gallo<sup>263</sup>, però, rifiuta la variante del Brocense in quanto in O i quattro versi 211-214 presentano tutti la cesura dopo la sesta sillaba e il primo emistichio di tali versi termina sempre in *-r*.

v. 226 O *y, sospirando en el postrero aciento* > B *y, sospirando en el postrero acento*

La variante *acento*, più vicina alla forma latina *accentus*, è introdotta dal Brocense e riportata anche da H e A, in sostituzione della forma dittongata *aciento*.

---

<sup>261</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 318.

<sup>262</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., p. 118.

<sup>263</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 326.

v. 231 O *la blanca Philomena* > B *la blanda Philomena*

La variante, introdotta da F, si trova anche in G; è ripresa dal Brocense, compare in A ed è sostenuta da Mg. In realtà, la lezione migliore, come osservato da Blecua<sup>264</sup>, è proprio quella di Sánchez de las Brozas, in quanto anche nella *Canción III* Garcilaso si riferisce agli usignoli con l'aggettivo *blanda* e non *blanca* (v.10, *blandas querellas*, in riferimento al canto degli usignoli). E' interessante notare, però, come il Brocense, nel *Soneto XIII*, avesse invece mantenuto una correzione opposta, quella di F, *blandos* > *blancos* (v. 7. *los blandos pies en terra se hincavan*), mentre in questo caso opta per *blanca* > *blanda*. Probabilmente, accetta la variante in quanto si riferisce agli usignoli, che non sono di colore bianco e ai quali, nella *Canción III*, vengono attribuite "*blandas* (e non *blancas*) *querellas*".

v. 253 O *y en este triste valle donde agora* > B *y en este mismo valle donde agora*

La variante è introdotta da B e si incontra in H, T, L, A e C. Per Blecua, la correzione migliora il testo<sup>265</sup>, ma per Rosso Gallo<sup>266</sup> è solo un'innovazione che non rispetta la coerenza formale e concettuale dell'intero sistema.

v. 301 O *en su lugar la infelice avena* > B *en lugar suyo la infelice avena*

La lettura di B, comune a T, L, A, C, E e Mg, tende a correggere l'ipometria di O (a meno che non si introduca uno iato tra *la* e *infelice*, oppure tra *infelice* e *avena*, espediente abbastanza insolito). A. Blecua<sup>267</sup> sostiene che la lezione di B è valida, dato che «el error de O pudo ser originado al tratar de reconstruir el posesivo perdido». Anche Rivers opta per la soluzione di B<sup>268</sup>, mentre Rosso Gallo<sup>269</sup> sostiene che non sempre la congruenza metrica è un criterio di scelta infallibile, poiché spesso è frutto di correzioni congetturali che possono risultare fuorvianti. Tra le motivazioni che la inducono a ritenere affidabile la

---

<sup>264</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., pp. 118-119.

<sup>265</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., p.120.

<sup>266</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit. pp. 327-328.

<sup>267</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., pp. 127-128.

<sup>268</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 292.

<sup>269</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 334.

versione di O, Rosso Gallo mette in evidenza il fatto che l'espressione *en su lugar* è documentata in un altro verso<sup>270</sup> di Garcilaso e fa quindi parte del suo *usus scribendi*.

v. 337 O *el cielo por testigo y las estrellas* > B *al cielo por testigo y las estrellas*

La variante *al* è introdotta da F, conservata in G, B, H, T, A, C e tramandata anche da Mg. Come si è visto anche per il verso 14, è esemplificativa dell'alternanza di *al* e *el* per introdurre il complemento diretto nel XVI secolo. È possibile che il manoscritto, o manoscritti, consultati per l'edizione di F leggesse o leggessero proprio *al*.

v. 341 O *ella en mi corazón metió la mano* > B74 *alla en mi corazón metió la mano*

In B74 compare questa variante, che però è verosimilmente frutto di un errore di stampa e che nelle edizioni successive scompare.

v. 348 O *el desigual dolor no suffre modo* > B *tan desigual dolor no suffre modo*

La variante, introdotta dal Brocense, è testimoniata anche in T, L, A e C.

v. 375 O *puieron amansar, que agora es muda* > B *puieras amansar, que agora es muda*

La lezione *puieras* è inserita dal Brocense e si trova anche in H, T, A e C. Vi è, in questo caso, un passaggio dal modo indicativo al congiuntivo, nonché un cambiamento nella persona, che passa da terza plurale a seconda singolare, in quanto il verbo si riferisce ad Elisa, la cui morte viene commemorata da Nemoroso nella strofa XXVII. In F, G e Mg, invece, cambia solo il modo (da indicativo a congiuntivo), ma la persona (*puieran*) rimane uguale a quella riportata nell'*editio princeps*. Questa è l'opzione migliore secondo Bleca<sup>271</sup> e Macrí<sup>272</sup>, in quanto l'uso del modo indicativo in O è sbagliato, perché la concordanza temporale in questo contesto richiede un congiuntivo, ma risulta inutile il cambiamento di soggetto in B e nelle edizioni che ne accettano la variante. Per Rosso

---

<sup>270</sup> Egloga III, 23: «poniendo en su lugar cuydados veranos».

<sup>271</sup> A. Bleca, *En el texto de Garcilaso*, cit., p. 131.

<sup>272</sup> O. Macrí, *Recensión textual de la obra de Garcilaso*, cit., p. 309.

Gallo<sup>273</sup>, ovviamente, O presenta la lezione più plausibile, in quanto considera il ricordo di Nemoroso della *voz divina* appartenuta a Elisa come un fatto concreto e sperimentato, quindi non potenziale, descritto perfettamente, quindi, da un verbo al modo indicativo.

v. 405 O *donde descansar y sempre pueda verte* > B *do descansar y sempre pueda verte*

L'ipermetria della *princeps* viene risolta a partire dall'edizione D e successivamente da F, G, B, T e A con la correzione da *donde* a *do*. Probabilmente il passaggio da *do* a *donde* è un errore del copista, facilitato dalla presenza del *de* iniziale nella parola adiacente *descansar* (*donde descansar*).

### **Égloga II**

Nonostante varie correzioni apportate all'*Égloga II* vengano specificate nelle note, ve ne sono alcune che il Brocense non chiarisce. Il «libro de mano» non viene mai nominato nelle note relative all'*Égloga II* e Rivers, basandosi sull'affermazione contenuta in una lettera del Brocense del 17 maggio 1574, deduce, come si vedrà, che il «libro de mano» presentava una lettura sbagliata al verso 1129: «*Algunas palabritas de Garci-Lasso dejé con mis enmiendas, no teniendo por evangelio en todo al códice da mano. Yo vi en otro de molde “¡O gran saber! ¡O viejo fructuoso!”*. No me contenta “¡O gran sabidor viejo!”»

v. 56 O *Que por la verde selva s'avezina* > B *Que en la verde selva s'avezina*

Il verso 56, in O, è ipometro in quanto decasillabo. La correzione introdotta dal Brocense e ripresa anche in H, T e A, è volta a restituire il corretto numero di sillabe. La correzione non è valida solo dal punto di vista metrico, ma anche dal punto di vista sintattico. Il verbo di movimento *s'avezina*, infatti, dev'essere accompagnato dalla preposizione *por*. Blecua<sup>274</sup> osserva che il verbo è un italianismo da “avvicinare”. Garcilaso lo usa con il significato di “avvicinarsi” (per esempio nell'Egl. I, v. 83 *o la luz se avvicina*) e, come lui, anche altri scrittori del XVI secolo. Il significato di «avvicinarsi» come «ser vecino en», però, compare solo nel XVIII secolo, dato che il suo campo

---

<sup>273</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., pp. 340-341.

<sup>274</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., pp. 148-149.

semantico era occupato da «avecindarse en». Secondo M.Rosso Gallo<sup>275</sup>, inoltre, anche dal punto di vista fonico vi è una certa coerenza testuale della lezione *por: pobre* (v. 55), *por* (v. 56), *verde* (v. 56), *plata* (v. 57), *oro* (v. 58), *puro* (v. 58), *parece* (v. 59).

v. 58 O *y oro luziente y puro* > B *oro luziente y puro*

La variante, mantenuta dal Brocense, compare per la prima volta in F e poi in G, H, T, A e C.

v. 85 O *del estrado goloso, alegre o sano* > B *del estrado goloso, alegre y sano*

La variante *y* viene introdotta da S e mantenuta in F, G, B, H, T, A e C.

v. 88 O *Que'l nuevo gusto nunca al bin se passe* > B *Que'l nuevo gusto nunca al bien se passe*

La variante *al bien* viene introdotta in N e ripresa in U, S, D, F, G, B, H, T, L, A, C, K, R68. Blecua<sup>276</sup> ritiene che «el verso 88, por más vueltas que le demos, permanece ininteligible. No debió de significar obstáculo par B y H, porque nada anotan al respecto». Non soddisfatto però della variante *al bien*, suggerisce *al fin*, parola che secondo lui «resuelve por completo la dificultad del verso».

v. 98 O *Albanio es aste que 'stá aquí dormido* > B *Albanio es este que 'stá aquí adormido*

*Aste* è attestato solo in O, mentre la variante *adormido* viene riportata solo dal Brocense, ma sostanzialmente non influisce sulla lunghezza del verso.

v. 127 O *mas tengo en esto por contrario el cielo* > B *mas tengo en esso por contrario al cielo*

---

<sup>275</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, p. 410.

<sup>276</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., p. 151.

La variante *esso* è introdotta dal Brocense nella sua edizione del 1577, mentre *al* segue la lezione di F, G, ripresa poi in B, A, C e E.

v. 142 O *que'l mal, comunicando, se mejora* > B *que'l mal, comunicado, se mejora*

La lezione *comunicado* appare per la prima volta in F e poi in G, B, H, T, L, A e C.

v. 184 O *de un amor sano y lleno de pureza* > B *de un amor llano y lleno de pureza*

La variante *llano* è introdotta da N e ripresa in U, D, F, G, B e T.

v. 325 O *Y en un eterno el alma atormentarse* > B *y en fuego eterno el alma atormentarse*

Al verso 325, la *princeps* legge *Y en un eterno el alma atormentarse*, mentre l'edizione del Brocense legge *y en fuego eterno el alma atormentarse*. La variante *fuego* al posto di *un* viene introdotta in N per la prima volta e compare in U, S, D, F, G, B, H, T, A e C. Macrí<sup>277</sup> approva la correzione degli editori antichi, ritenendola «enmienda exacta, pero no difícil» e anche A. Blecua<sup>278</sup> la accetta, considerando erronea la versione di O; propone, al posto dell'antica correzione *fuego*, una correzione più semplice, che si discosta meno dall'originale: *y en un inferno el alma atormentarse*. Secondo Blecua, infatti, la correzione *inferno* spiegherebbe meglio la presenza dell'articolo indeterminativo *un*, mentre ammettendo l'espressione *fuego eterno* si dovrebbero supporre due errori: *un* e *fuego*. M. Rosso Gallo<sup>279</sup> si dimostra, invece, propensa a mantenere l'edizione della *princeps*, considerandola una *lectio difficilior*, una struttura sintattica e semantica resa complicata dall'iperbato e dal valore nominale dell'infinito, nella quale «en un eterno el alma atormentarse» significa «un eterno tormento del alma». Il Brocense mantiene la versione di tutti gli editori antichi e non mostra preoccupazioni al riguardo, considerando soddisfacente la variante *fuego*.

v. 350 O *Si ni con todas mañas o experiencia* > B *Si ni con todas mañas o experiencia*

---

<sup>277</sup> O. Macrí, *Recensión textual de la obra de Garcilaso*, cit., p. 310.

<sup>278</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., pp. 152-153.

<sup>279</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 413.

La variante è introdotta da S e conservata in F, G, B, A e C.

v. 352 O *a lo menos aprovecha, yo te digo* > B *almenos aprovecha, yo te digo*

La variante *almenos*, che elimina l'ipometria della *princeps* e ristabilisce la regolarità sillabica e ritmica, compare per la prima volta in D e a successivamente in F, G, B, H, T, L, A e C.

v. 362 O *o contigo llorasse, que no es malo* > B *o continuo llorasse, que no es malo*

La lezione *contino*, avverbio “continuamente”, compare solo in B e non viene commentata dall'editore, ma non modifica in alcun modo la metrica del verso rispetto a quella dell'originale.

v. 372 O *el descubrir tu vida al que aliviarte* > B *el descubrirle tu vida al que aliviarte*

La variante *descubrirle* compare solo in B tra i testimoni rimasti, ma non viene giustificata dall'editore.

v. 389 O *cómo, y no tienes algún ora enojo* > B *cómo, y no tienes ora algún enojo*

L'inversione tra *algún* e *ora* è introdotta da S e si trova documentata anche in F, G, B, H, T, A e C.

v. 423 O *d'aquella por quien bivo m'encendía* > B *d'aquella por quien bivo m'enciendía*

La forma dittongata del verbo si incontra solo in B, ma non viene motivata dal Brocense.

v. 439 O *el agradable espiritu, respiramos* > B *el agradable spiritu, respiramos*



Il latinismo *spiritu* è introdotto in D e viene ripresa solo da Sánchez de las Brozas; è insignificante, in quanto non modifica la metrica né il significato del verso.

v. 462 O *d'hazelle mi caso manifesto* > B *de hazelle mi caso manifestio*

Anche in questo caso, nell'edizione del Brocense compare la forma dittongata *manifestio*. La variante è introdotta da S e mantenuta poi in B, H, T, A. Nell'edizione del 1543, la parola *manifesto* appare tre volte nell'*Égloga II* senza la dittongazione (v. 986 e v.1138) e una sola volta con dittongazione (v.1310, *manifesta*).<sup>280</sup> Il Brocense riporta la variante con dittongazione in tutti i casi, considerando *manifesto* un italianismo o un catalanismo.

v. 506 O *las ya desmamparadas de un lugar movesse* > B *las ya desamparadas de un lugar movesse*

La variante *desamparadas* è introdotta da D e si trova successivamente in F, G, B, H, T, L, A. L'aggettivo *desmamparadas* utilizzato in O è arcaico e abbastanza rozzo, inusuale per Garcilaso, che tende a servirsi della forma più moderna (per esempio *Égloga I*, 65,294 e *Égloga II*, 575,1656).

v. 513 O *bramando parece que respondían* > B *bramando me parece respondían*

A. Blecua<sup>281</sup> afferma che in O c'è la presenza di un errore, in quanto sia la distribuzione degli accenti (l'accento cade sulla quinta sillaba) che la scelta del tempo verbale (presente) non sono in armonia con gli altri versi. La correzione compare per la prima volta nel testimone F e poi in G, B, T; L e risolve solo il problema degli accenti, ma non quello temporale. Secondo M.Rosso Gallo<sup>282</sup>, questa modifica è "sospettosa". La correzione, infatti, presuppone un accumulo di errori in O (l'omissione del pronome *me* e l'introduzione di *que*) e, inoltre, il presente *parece* non è in armonia con tutti gli altri verbi adiacenti, che si trovano al passato.

---

<sup>280</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 332.

<sup>281</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., pp. 153-154.

<sup>282</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 415.

v. 567 O *he aquí que vences, toma los despojos* > B *he aquí vences, toma los despojos*

Per quanto riguarda i versi 567-569, il Brocense dedica loro una nota, la B-167. In questa nota il Brocense commenta una correzione che apporta in questi versi, ma non fa alcun riferimento all'omissione di *que*, che presuppone necessariamente uno iato in *he aquí*. La correzione del Brocense viene ripresa in T, L, A, C.

v. 571 O *mi temerosa boz y húmidos ojos* > B *mi temerosa boz y humildes ojos*

La variante *humildes* viene introdotta da F e conservata solo nella prima delle edizioni del Brocense, che probabilmente per le edizioni successive preferisce la lezione comune a tutti i testimoni, dato che, se a livello metrico le due versioni si possono considerare equivalenti, a livello semantico è più appropriata l'immagine degli occhi umidi (di lacrime) di Albanio, in armonia con il «rosto triste» del verso 570.

v. 608 O *O Náíades, d'aquesta mi ribera* > B *O Nayadas, d'aquesta mi ribera*

Sánchez de las Brozas riporta la variante *Nayadas*, forse seguendo la variante di N, U, S, D, F, G *Naiadas*. Nella nota B-169 che descrive le caratteristiche di queste ninfe, però, il loro nome compare come *Nayades*, più simile quindi, ma non uguale, alla *princeps*.

v.654 O *que ya me iva arrojar de do te cuento* > B *que ya me iva a arrojar de do te cuento*

La modifica, ovvero l'aggiunta della preposizione *a*, viene inserita dal Brocense e mantenuta in T, A, C e E. In realtà, è abbastanza inutile, in quanto non modifica né il significato né la metrica.

v. 677 O *y si mi amigo certo y verdadero* > B74 *y si amigo certo y verdadero*

In B74 il Brocense elimina l'aggettivo possessivo *mi*, seguendo la variante delle edizioni N, U, F. Nelle successive, però, alla sua modifica *ope ingenii* preferirà la versione della *princeps*

v. 703 O *aunque quieres mostrallo* > B77 *aunque quieras mostrallo*

Solo in B77 compare la variante, frutto di una probabile operazione congetturale dell'editore, con il verbo al congiuntivo.

v. 709 O *la cura del maestro y su crueza* > B74 *la cara del maestro y su crueza*

In F compare la variante *cara*, che viene ripresa dal Brocense, ma solo nell'edizione del 1574. Per le successive, infatti, l'editore opta per la più convincente *cura*, che si addice meglio al contesto.

v. 719 O *y estará presto en manos de Gravina* > B *y estará presto en manos de Gravina*

Solo in B compare la variante *Cravina* per *Gravina*.

v. 734 O *Ay viento fresco y manso y amoroso* > B *Ay viento fresco, manso y amoroso*

La soppressione della congiunzione *y* tra *fresco* e *manso* si incontra a partire da D e successivamente in F, G, B, T, A, C.

v. 794 O *¿Qué me puede hazer? Quiero llegarne* > B *¿Mas qué me puede hazer? Quiero llegarne*

La variante, che prevede l'aggiunta dell'avverbio *mas*, viene introdotta dal Brocense e mantenuta nelle edizioni H, T, A.

v. 810 O *a la que aborrecerme a mí se'esfuerça* > B *a la que aborrecerme assí se esfuerça*

Sánchez de las Brozas introduce liberamente questa variante, documentata anche in H, T, L. C.

v. 839 O *mientras con razón clara te demuestro* > B *mientras con razón clara yo te maestro*

Il Brocense accetta la variante introdotta da F e ripresa in G e poi in T, A, C.

v. 867 O *¡ A condición de vida dura y fuerte!* > B *¡ O condición de vida dura y fuerte!*

La variante che il Brocense riporta nella sua edizione è attestata per la prima volta in D, tra i testimoni che ci sono pervenuti, e in F, G, T, A, C.

v. 913 O *Allá dentro, en el fondo, está un mancebo* > B *Allá dentro, en lo hondo, está un mancebo*

La variante *lo* è introdotta in N e presente in U, D, F, G, B, H, T, A e C. La lezione *hondo*, invece, si trova in D e viene accettata da B, T e A.

v. 917 O *¡válasme, dios! O tú eres sordo, o mudo* > B74 *válasme dios: tú eres sordo, o mudo*

La variante è presente solo in B74, ma non viene spiegata dall'editore.

v. 919 O *Espiritu soy, de carne ya desnudo* > B *Spiritu soy, de carne ya desnudo*

Come per il verso 439, in questo caso il latinismo *spiritu* viene introdotto da D. In altri casi, come nel verso 255 dell'*Elegía I*, è lo stesso Brocense ad inserire la variante.

v. 927 O *Pon fin ya a tu destierro y mi desseo* > B *Pon fin a tu destierro y mi desseo*

L'omissione di *ya* è attestata in F, G, B, T, L, A, C.

v. 951 O *y aunque éste está ora loco, no por esso* > B *y aunque está ora loco, no por esso*

L'omissione del pronome personale *éste* è una variante introdotta da F e conservata in G, B e A. In B e A l'avverbio di tempo *ora* è presentato nella sua variante *ahora*.

v. 986 O *¿Qué es esto, Albanio? ¡Tente! O manifesto* > B *¿Qué es esto, Albanio? ¡Tente! O manifesto*

Come per il verso 462, anche in questo caso il Brocense immette la variante con dittongazione, *manifesto*, che viene accolta in H, T, A. Come si è visto, in O la parola *manifesto* appare tre volte nell'*Égloga II* senza la dittongazione (v. 986 e v.1138) e una sola volta con dittongazione (v.1310, *manifesta*).<sup>283</sup> Il Brocense riporta la variante con dittongazione in tutti i casi, considerando, probabilmente, *manifesto* un italianismo (ipotesi molto probabile, dato il modello italianizzante seguito da Garcilaso nelle sue poesie) o un catalanismo.

v. 987 O *ladrón! ¿Mas que's aquesto? Es muy bueno* > B *ladrón! ¿Mas que es aquesto? Y es muy bueno*

Lezione introdotta da F e riproposta da G, B, H, T, L, A, C.

v. 996 O *la mano, a que escapasse mi garganta* > B *la mano y escapasse mi garganta*

La variante è avvallata da D (che risulta un testimone molto sfruttato dal Brocense per l'edizione dell'*Égloga II*) e mantenuta in B, T, L, A.

v. 997 O *No tiene fuerça tanta, solo puedes* > B77 *No tiene fuerça tanta, solo prueves*

La variante del verbo *prueves* appare solo in B77.

v.1002 O *en quanto me detengo aquí un poco* > B74, B89 *y en quanto me detengo yo aquí*

> B77 *y en un poco me detengo yo aquí*

---

<sup>283</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 332.

L'edizione del 1577 del Brocense presenta una lezione diversa da quella del 1574 e del 1589, ovvero la modifica dell'espressione *en quanto* in *en un poco*. Il Brocense, però, né in un caso né nell'altro spiega le motivazioni che l'hanno portato a realizzare tale correzione e lo stesso discorso è valido per l'altra variante, che però rimane uguale nelle tre edizioni, ovvero l'aggiunta della congiunzione *y* e del soggetto *yo*.

1037 O *haremos el devido y justo officio* > B *hacemos el devido y justo officio*

La variante del Brocense, che riporta il verbo al tempo presente, viene mantenuta in alcune edizioni successive: T, L, A.

1039 O *contarte una 'straña y nueva cosa* > B *contarete una 'straña y nueva cosa*

La variante del Brocense, che in questo caso coniuga il verbo al tempo futuro, è accettata anche da T e A. Nell'edizione del 1543 il verso è ipermetro, per questo non solo in Brocense, ma anche altri editori hanno proposto soluzioni di correzione diverse (*I contare una H, contarte una K, contarte è una R*)

v. 1048 O *con proporción graziosa en el altura* > B74 *con proporción graziosa y en la altura*

> B77 *con proporción graziosa y en altura*

Anche per quanto riguarda il verso 1048, vi è una differenza tra due edizioni del Brocense. Nella prima edizione, il Brocense opta per l'uso dell'articolo determinativo *la* al posto di *el*, forma tipica medievale davanti ai nomi femminili che iniziano per vocale; durante il *Siglo de Oro*, infatti, l'uso di *el* davanti a sostantivi femminili diventa fisso solo di fronte a sostantivi che iniziano con *á* tonica. Nella seconda edizione, invece, Sánchez de las Brozas preferisce eliminare del tutto l'articolo, anche se, di fatto, la correzione non migliora il testo e neppure cambia il significato o la metrica.

v. 1067 O *le tiñe, le ruina y le profana* > B74 *le tiñe y le ruina y le profana*

L'aggiunta della congiunzione *y* viene introdotta da F ed è documentata anche in G e H e nell'edizione del 1574 del Brocense, anche se poi viene abbandonata a favore della versione della *princeps*.

v. 1116 O *mas venida la luz y contemplados* > B77 *que venida la luz y contemplados*

Solo nell'edizione del 1577 il Brocense introduce una variante, che viene accettata anche in T, L e C.

v. 1129 O *¡O gran saber! O viejo frutüoso!* > B *¡Oh gran sabidor viejo!*

Rivers<sup>284</sup>, basandosi sull'affermazione contenuta in una lettera di Sánchez de las Brozas del 17 maggio 1574, scritta a Juan Vázquez del Mármol, deduce che il «libro de mano» presentava una lettura sbagliata al verso 1129: «Algunas palabritas de Garci-Lasso dejé con mis enmiendas, no teniendo por evangelio en todo al códice da mano. Yo vi en otro de molde “¡O gran saber! ¡O viejo fructuoso!”. No me contenta “¡O gran sabidor viejo!”»<sup>285</sup>

Il Brocense sembra riferirsi a una variante del manoscritto che era in suo possesso, coincidente con un errore di F (*sabidor* > *saber*), l'edizione pubblicata a Salamanca cinque anni prima e rivolta allo stesso pubblico al quale si rivolgeva la sua edizione critica. In realtà, non abbiamo dati sufficienti per verificare se si trattasse esattamente dell'edizione di Salamanca, o se il Brocense si riferisse a qualche conversazione sostenuta con Juan Vázquez del Mármol.<sup>286</sup>

v. 1138 O *de más te daré indicio manifesto* > B *de más te daré indicio manifesto*

La variante dittongata *manifiesto* è introdotta da N e ripresa dal Brocense e da T, A, K. Come per i casi precedenti, il Brocense preferisce l'italianismo o catalanismo alla versione della *princeps*.

v. 1156 O *Nymphas, a vos invoco, verdes Phaunos* > B *Nymphas, a vos invoco, verdes Fanos*

---

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>285</sup> B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, cit.

<sup>286</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 422.

Per quanto riguarda la variante del Brocense, secondo Herrera (H-654) Francisco de Medina, autore dell'importante saggio che precedeva le sue *Anotaciones a las Obras de Garcilaso de la Vega*, avrebbe soppresso la *u* di *phaunos*, pronunciandolo semplicemente “fanos”, in modo da poter conservare la consonanza con *silvanos* del verso successivo<sup>287</sup>. Nelle edizioni F e G, la *u* viene eliminata dalla forma grafica con la variante *fanos*, che il Brocense accetta e che riporta anche nelle sue edizioni. M. Rosso Gallo mette in evidenza come la soppressione della *u* fosse una licenza legittimata dalla tradizione poetica.<sup>288</sup>

v. 1207 O *siendo él solo el remedio del combate* > B *siendo el solo remedio del combate*

La variante che interpreta *el* come articolo e non come pronome è attestata per la prima volta in F tra i testimoni che ci sono pervenuti e comprovata in G, B, H, T, A, C.

v. 1221 O *que no diera por lista su grandeza* > B *que no diera por vista su grandeza*

La variante *vista* è introdotta da F e accettata in B, H, T, A, K, R. A proposito di questo verso, il Brocense scrive una nota esplicativa B-191, nella quale però non menziona la correzione o l'errore (la ripetizione, nei due versi 1220 e 1221, della parola *vista* per due volte).

v. 1225 O *éste, que'n al calle fue dichosa* > B *éste, que'n alcançalle fue dichosa*

La variante *alcançalle* compare in F e successivamente in G, B, H, T, L, A, C.

v. 1255 *quando ya el sol declina al mediodía* > B *quando ya el sol declina a mediodía*

La variante, che elimina la preposizione articolata per quella semplice relativamente a *mediodía*, è diffusa a partire da G e conservata in B, T, L, A.

v. 1290 O *al niño, que tuvieron luengamente* > B *el niño, que tuvieron lungamente*

---

<sup>287</sup> A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., pp. 535-536.

<sup>288</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 416.



G introduce per primo l'articolo *el*, riportato anche in B, T, A.

v. 1291 O *visto como presente, d'otra parte* > B *vido como presente, d'otra parte*

La variante del participio passato debole *vido*, al posto del forte *visto*, si incontra per la prima volta in N e poi in U, D, F, G, B, L, A, C.

v. 1311 O *aquel ánima rara, que allí vía* > B *aquella ánima rara, que allí vía*

La variante più moderna *aquella* viene inserita dal Brocense e ripresa da H, T, A.

v. 1318 O *en cuerpo, edad y cara eran conformes* > B74 *de cuerpo, edad y cara eran conformes*

Solo nella sua edizione del 1574, il Brocense cambia le preposizione *en* in *de*.

v. 1343 O *la virtud apartada y generosa* > B *la virtud apartada generosa*

A partire da F e in G, B, T e A viene eliminata la congiunzione *y*.

v. 1351 O *que en siglos infinitos ternán vida* > B77 *que en los siglos infinitos ternán vida*

In B77 in Brocense aggiunge l'articolo determinativo *los* di fronte al sostantivo *siglos*, di fatto modificando inutilmente la metrica del verso.

v. 1369 O *con él en una huerta entrada siendo* > B *entrada en una huerta con él siendo*

S introduce la variante del verso, ripresa in D, F, G, B, H, T, L, A, C.

v. 1373 O *estava embevecido y la diosa* > B *estava embevecido y a la diosa*

Il Brocense diffonde per primo questa correzione, ripresa anche in H, T, A, C. A. Blecua<sup>289</sup> difende la modifica del Brocense. Nella *princeps* c'è un errore sintattico che impedisce la corretta interpretazione dei versi 1369-1376:

*Con él en una huerta entrada siendo,  
una nympa dormiendo le mostrava;  
el moço la miraba y juntamente,  
de súbito acidente acometido,  
estaba embevecido, y la diosa  
que a la nympa hermosa s'allegasse  
mostrava que rogasse, y parecía  
que la diosa temía de llegarse.*

Secondo Blecua, il significato dei versi dell'edizione del 1543 sarebbe: «Y la diosa mostrava rogando (al joven) que se allegase a la ninfa», significato che non è però corretto e in armonia con i versi successivi «y parecía que la diosa temía de allegarse». In questo caso, il soggetto del verbo *mostrava* deve essere *joven*: «y (la pintura) mostrava (al joven) rogando a la diosa que se acercase a la ninfa, y parecía que la diosa no se atrevía»

v. 1404 O *partidas altercando y respondiando* > B77 *partidas alternando y respondiando*

La correzione compare per la prima volta in B77 e viene proposta nell'edizione seguente del 1589. Rivers<sup>290</sup> afferma che «Quizá sea aceptable aquí la enmienda del Brocense». In effetti, la correzione chiarisce il significato dei versi (le vergini stanno cantando in coro e si alternano, non litigano) e viene riproposta anche in T, L, A, C.

v. 1422 O *por que dificultosa y ardua vía* > B *que por dificultosa y ardua vía*

F introduce la correzione, ripetuta in G, B, H, T, A, C.

---

<sup>289</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., p. 154 e sgg..

<sup>290</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 389.

v. 1466 O *hasta donde Fernando estava en lecho* > B *hasta donde Fernando está en el lecho*

Il verbo *estar* viene reso alla forma presente a partire da F e in G, B, H, T, L, A, C, mentre da S e poi in F, G, B, H, T compare l'articolo determinativo *el* davanti al sostantivo *lecho*. Secondo Rivers<sup>291</sup>, è possibile che *estava en lecho* sia un errore di copista per *está en un lecho*, rimandando al verso 1045 della stesso egloga, dove è presente l'espressione «y en un lecho».

v. 1470 O *que le llevó al pasage del gran Rheno* > B74 *que le llevó al passage del gran Rheno*

In B74 il Brocense inserisce la variante *passage*, che però non mantiene nelle edizioni seguenti.

v. 1473 O *trayendo la memoria quando vino* > B *trayendo a la memoria quando vino*

Il Brocense modifica il verso originale, che riporta un errore, aggiungendo la preposizione *a*; la sua correzione congetturale è appoggiata da H, T, A, C.

v. 1484 O *Úrsula, desposada y virgen pura* > B *Úrsula, desposada virgen pura*

Il Brocense omette, nella sua edizione, la congiunzione *y*.

v. 1485 *mostrava su figura en una pieça*

v. 1488 *Y estávala mirando aquel tirano*

v. 1490 *de tierno en tierno pecho, su compañía*

In questi versi, Sánchez de las Brozas, nell'edizione del 1577, corregge gli aggettivi e i pronomi di seconda persona riferiti a Úrsula (in O v. 1485 *tu figura*, v. 1488 *estávate*, v.

---

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 393.

1490 *tu campaña*), coniugandoli alla terza persona singolare. La correzione è giustificata dal fatto che in O c'è una certa confusione logico-grammaticale, a causa della complicata disposizione della punteggiatura. L'iterazione, per ben tre volte, della seconda persona in versi vicini, però, non rende molto convincente la correzione del Brocense, che viene ugualmente imitata in T, L, A, C per quanto riguarda i versi 1488 e 1490 e che, invece, a sua volta copia da D relativamente al verso 1485, forse fonte di ispirazione per le correzioni degli altri due (in questo caso, la lezione *su* è attestata in D, B77, T, L, A, C, E).

v. 1501 O *que pintado se vía ante los ojos* > B *que pintado le vía ante los ojos*

Come per la maggior parte delle varianti di questa egloga, il Brocense segue la lezione di F, ma solo nella sua edizione del 1574. Per le successive, dovette ritenere più convincente la versione della *princeps*.

v. 1519 O *que apenas la campaña la abarçava* > F *que apenas la campaña la abraçava*

Il Brocense segue la lezione di N, ripresa in U, S, D, F, G, B, H, T, L, A e C. Il significato e la metrica rimangono identici.

v. 1526 O *No ocupavan el suelo en tanto grado* > B *No ocupava el suelo en tanto grado*

La correzione, introdotta da S, accettata dal Brocense e tramandata anche in G, B, A e C, non è molto convincente, dato che la terza persona plurale è in armonia con gli altri verbi dei versi adiacenti (v. 1528 *mostravan* e v. 1529 *sobravan*)

v. 1627 O *y el rastro yva seguido; luego vieras* > B *el rastro yva seguido; luego vieras*

L'omissione della congiunzione *y* compare per la prima volta in F tra i testimoni rimasti ed è attestata anche in G, B, T, ma come per il caso precedente, né metrica né significato subiscono variazioni.

v. 1653 O *las tiendas do pereza y do fornicio* > B *las tiendas do pereza y el fornicio*

La variante *el* al posto dell'avverbio di luogo *do* è attestata in S e ricompare in F, B, A.

v.1746 O *que como a buen testigo le creyeras* > B *que como buen testigo le creyeras*

Il Brocense omette la preposizione *a* e la sua scelta è seguita da T, A e C.

v. 1763 O *por quanto aquí pintado della visto* > B *por quanto aquí pintado del has visto*

Il testo della *princeps*, in questo caso, richiede una correzione (vv. 1760-1763)

*Sabe que'n cinco lustres de sus años*  
*Hará tantos engaños a la muerte,*  
*que con ánimo fuerte avrá pasado*  
*por quanto aquí pintado, della visto.*

Il pittore delle scene è il *río Tormes* (vv. 1780-1781), nominato già ai versi 1174-1176 quando Severo entra nella grotta, definito pittore e scultore. Secondo Blecua<sup>292</sup> il significato del verso è «pintado acerca de él», «sobre su vida» e risulta pertanto appropriata la correzione di Sánchez de las Brozas, seguita anche da T, A, C e K. M. Rosso Gallo<sup>293</sup> avanza l'ipotesi che nessuno dei testimoni pervenuti riporti la lezione autentica e che forse la versione originale è *dello* (neutro come *quanto*) *has visto*, che potrebbe spiegare più facilmente l'errore di trascrizione.

v. 1787 O *acabaron, entrando más los días* > B *acabará en entrando más los días*

In questo caso, il Brocense segue la lezione di F, accolta anche in G, T, L.

v. 1857 O *en que hagamos el devido officio* > B *Salicio: en que hagamos el devido officio*

Secondo la *princeps*, la risposta di Salicio inizia al verso 1558 e non al 1857, come, invece, riporta l'edizione del Brocense, la cui variante è accolta da H, T, A, K<sup>294</sup>.

---

<sup>292</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., pp. 155-156.

<sup>293</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 418.

<sup>294</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., 156-157.

v. 1865 *O llevemos luego donde certo espero* > *B llevemos luego donde certo entiendo*

Come segnala Rivers<sup>295</sup>, solo Keniston mantiene la lezione di O, pur riconoscendo l'errore nella rima. Anche se Herrera (nota H-760) afferma di aver corretto l'errore con un «enmendé el error del verso en la consonancia» (ma qui agisce esattamente come il Brocense, ovvero vantandosi di una correzione in realtà già apportata nella precedente edizione del collega e “rivale”). La variante è introdotta dallo stesso Brocense e mantenuta da H, T, A, R.

v. 1877 *O que pues él hasta aquí no se ha movido* > *B que pues que hasta aquí no se ha movido*

Anche questa ennesima variante è introdotta da F e compare in B, oltre che in G, A, C.

### **Égloga III**

Nelle *anotaciones* che si riferiscono alla terza egloga, Sánchez de las Brozas nomina solo una volta (nell'ultima nota) il «libro de mano», a proposito del verso 374. Nel 1577, l'editore amplia la nota relativa al verso 230, facendo riferimento ad «un antiguo libro de mano», che non è dato sapere se sia lo stesso dell'edizione del 1574 o, forse, uno nuovo. Per quanto riguarda, invece, le correzioni non giustificate, relativamente alla terza egloga si possono segnalare alcune lezioni particolari e varie concordanze con alcune edizioni precedenti, specialmente F, che, come si è visto, funge spesso da fonte primaria anche per le correzioni della seconda egloga.

v.7 *O está y estará en mí tanto clavada* > *B77 está y estará tanto en mí clavada*

In B77, non si sa se grazie a un nuovo testimone manoscritto (si veda la nota B-244) o se per semplice congettura, si incontrano alcune varianti. In riferimento a questo verso, A. Blecua<sup>296</sup> afferma che non è possibile scegliere una versione piuttosto che l'altra. Rivers<sup>297</sup> è del parere che, avendo O e Mg grande autorità nella tradizione dei testimoni, il fatto che Mg coincida con l'edizione del Brocense e che la lezione di O sia abbastanza rara a causa

---

<sup>295</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 415.

<sup>296</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., p. 172.

<sup>297</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 419.

del ritmo particolare, la lezione corretta è quella riportata dal Brocense nell'edizione del 1577.

v. 20 O *y a mi paciencia en mil maneras prueva* > B77 *y a mi paciencia mil maneras prudeva*

In questo caso, l'editore elimina la preposizione *en*.

v.50 O *aunque me faltan otras, ser merezco* > B74 *aunque me faltan otras, ser merezco*

La correzione del modo verbale da indicativo a congiuntivo viene presentata dal Brocense solo nella sua prima edizione.

v.55 O *Phillodoce, Diamante y Climene* > B *Phillodoce, Diamene y Climene*

La variante *Diamene* è introdotta da S ed è mantenuta in F, G e documentata in *Mp* e *Mg*. Anche Sánchez de las Brozas accetta la lezione *Diamene*. Secondo M. Rosso Gallo<sup>298</sup>, probabilmente nella *princeps* andò perduto il segno *n* sopra la *i* (*Dîamene*) e B e *Mg* copiarono la lezione di O, senza verificare in altri testi se quello fosse il nome corretto della ninfa.

v.72 O *vido de flores y de sombras lleno* > B *vido de flores y de sombra lleno*

La variante *sombra*, al singolare, è attestata in S, F, G, B, H, T, L, A, C e *Mg*.

v. 81 O *Aviendo ya contemplado una gran pieça* > B *Aviendo contemplado una gran pieça*

In S, F, G, B, H, T, L, A, C viene omissa l'avverbio *ya*, per poter correggere l'ipermetria del verso della *princeps*.

v.83 O *somorgujo de nuevo su cabeça* > B77 *somorgujo de nuevo su cabeça*

---

<sup>298</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 437.

Sánchez de las Brozas, nell'edizione del 1577, corregge *somorgujo* in *somergujo*, con l'intento di renderlo simile a *sumergo* latino, con il significato di "immergere". La variante viene ripresa anche da T.

v. 91 O *y, en mirando de fuera, vieron luego* > B77 *y, en saliendo a fuera, vieron*

La variante *en saliendo*, attestata solo a partire dalla seconda edizione del Brocense, è probabilmente frutto di una congettura dell'editore.

v.92 O *el prado, hazia el qual endereçaron* > B74 *al prado, hazia el qual endereçaron*

Solo nell'edizione del 1574 si incontra la variante *al* per *el*.

v.96 O *salendo del arena, el verde prado* > B *salendo del arena, al verde prado*

Anche in questo caso, B e anche *Mp* riportano la variante *al* per *el*.

v. 98 O *escurriendo del agua sus cabellos* > B77 *escurrieron del agua sus cabellos*

La variante, diffusa a partire dall'edizione del 1577 del Brocense, è ripresa in T, A, C, Y.

Rivers<sup>299</sup> ritiene la correzione inutile.

v. 129 O *estava figurada allí la hermosa* > B *estava figurada la hermosa*

A partire da B77 e *Mg*, è soppresso l'avverbio *allí* anche nelle altre edizioni. Il verso risulta ipermetro in O e il Brocense lo regolarizza eliminando *allí*.

v. 136 O *de la su hermosa carne despidiendo* > B *de la hermosa carne despidiendo*

---

<sup>299</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 429.  
174



Nella maggior parte dei testimoni pervenuti, il possessivo *su* viene eliminato: F, G, B, T, L, A, C, *Mg* e *Mp*, per regolarizzare il verso ipermetro della *princeps*.

v. 137 O *Figurado se vía estosamente* > B *Figurado se veía estosamente*

La variante del Brocense è, in questo caso, sbagliata, in quanto rende il verso ipermetro.

v. 177 O *tras esto el puerco allí se veía derido* > B *tras esto el puerco allí se vía derido*

In questo caso, accade l'esatto contrario e l'impermetria della *princeps* viene "sanata" in S, F, G, B, H, T, L, A, C.

v. 184 O *tornavan con su sangre coloradas* > B *tornava con su sangre coloradas*

Variante introdotta da G e mantenuta in B, H, T, A, C.

v. 202 O *que en áspera estrechez reduzido* > B *que en áspera estrechura reduzido*

Il Brocense riprende la variante, presente anche in *Mp*, introdotta dall'edizione salmantina del 1569 (F).

v. 205 O *Querer cercarlo todo parecía* > B74 *Querer cercarle todo parecía*

Solo in B74, come in A e C, compare questa variante più moderna, che tendeva a sostituire il medievale pronome atono *lo*, derivato dall'accusativo latino *illūm*, con l'uso di *le*, soprattutto riferito a persone. Nell'edizione del 1577, però, Sánchez de las Brozas cambia nuovamente a favore delle lezione della *princeps*.

v.294 O *recogido le llevavan, allegando* > B *recogido le llevan, alegrando*

In O il verso è ipermetro, a causa del verbo *llevavan*; il cambio del tempo verbale (dal passato al presente), attuato in F,G, B, A e R, lo regolarizza dal punto di vista metrico, anche se il tempo presente è meno conveniente nella strofa XXXVII, nella quale tutti gli altri verbi sono all'imperfetto. Per quanto riguarda la variante *allegando* > *alegrando*, è

documentata in F, G, B, H, T, L, A, C, K, R e, tra i testimoni editoriali, *Mg*, ma non modifica in alcun modo la lunghezza del verso. Forse la correzione fu fatta per ragioni semantiche, in quanto *allegar* significa “reunir” (significato che non è coerente con il contesto) e “llegar” (il verbo *allegar* avrebbe bisogno di una preposizione se avesse questo significato). Al contrario, *alegrando* giustifica la presenza del complemento oggetto (*las verdes selvas*) e si trova documentato anche al verso 64 della stessa egloga.<sup>300</sup>

v. 304 O *cantando el uno y el otro respondiando* > B *cantando, uno, el otro respondiando*

Anche questa variante deriva da F ed è documentata in G, B, H, T, A, C.

v. 312 O *que'l cielo nos amuestre su luzero* > B *que'l cielo nos demuestre su luzero*

Variante ancora una volta proveniente da F e mantenuta in G, B, T, A.

v. 359 O *do quier que sauzes de oy más se hallaren* > B *doquiera que de oy más sauzes se hallen*

In O il verbo *hallaren* non rima con *callen* del verso precedente. A partire da F, *hallaren* viene sostituito da *hallen*, ma la soppressione di una sillaba rende il verso ipometro, così il Brocense corregge leggendo *doquiera* invece di *doquier*. La lezione di B è accettata da H, T, A e C. ed è l'unica che offre un endecasillabo regolare, ma implica vari errori nella *princeps*<sup>301</sup>.

v. 360 O *el álamo y el laurel y el mirto callen* > B *el álamo, el laurel y el mirto callen*

La soppressione della prima congiunzione *y* avviene in S e poi in D, F, G, B, H, T, A, C.

v. 362 O *Sabremos ya que sobre todos vaya* > B *Sabemos ya que sobre todos vaya*

---

<sup>300</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 450.

<sup>301</sup> A questo proposito, crf. M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., pp. 451-452.

F, G, B, H, T, L, A, C correggono il futuro della *princeps*, riportando il verbo al presente.

## 5. Riferimenti dotti

Il Brocense segnala, nelle sue *Anotaciones*, moltissimi modelli letterari delle poesie di Garcilaso. La cura minuziosa che applica nell'annotare, verso per verso, le citazioni di classici latini, italiani e spagnoli rivela l'importanza che l'imitazione di modelli illustri ricopriva, per l'editore di Salamanca, nel lavoro di un poeta. L'affermazione contenuta nel prologo *Al Lector*, nella quale Sánchez de las Brozas dichiara: «no tengo por buen poeta al que no imita a los excelentes antiguos», non era condivisa, però, da tutti gli eruditi del suo tempo. Le sue annotazioni, definite «canciones con comentario», così come quelle successive di Fernando de Herrera, vennero giudicate eccessive da alcuni letterati, perché «tanto quisieron afinar en señalar las fuentes de la obra del poeta toledano que apenas le dejaron nada suyo»<sup>302</sup>. Alcuni letterati decisero di difendere, per così dire, l'originalità di Garcilaso. Juan Fernández de Velasco, il conte di Haro, per esempio, con le sue *Observaciones del Licenciado Prete Jacopín* si schierò contro le *Anotaciones* di Herrera. Altri preferirono ignorare i modelli e gustare, senza alcun tipo di preoccupazione erudita, la poesia di Garcilaso, come il *Licenciado Vidriera* di Cervantes, che, tra gli unici libri che porta con sé in Italia, sceglie un Garcilaso «sin comentario».

Garcilaso, come poeta spagnolo che «calpesta per la prima volta orme non sue»<sup>303</sup> aveva bisogno di utilizzare i modelli tanto elogiati dal Brocense. Ma, quello che non viene messo in evidenza da Francisco Sánchez de las Brozas nelle sue *Anotaciones* e che forse rischia di “appiattare” e di non far apprezzare completamente il lavoro di Garcilaso, è il carattere di originalità introdotto dal poeta spagnolo, che, sebbene si serva di modelli “precostruiti”, riesce a renderli personali e personalizzati. La sua poesia rispecchia il suo percorso amoroso e il protagonista di tutti i suoi componimenti, siano essi i sonetti, le egloghe o le elegie, è sempre il poeta stesso. La sua vicenda personale è, infatti, presente di continuo, al massimo viene allegorizzata. Garcilaso è in grado di riversare tutta la sua personalità e tutta la sua esperienza su un tipo di linguaggio poetico comune e sperimentato.

---

<sup>302</sup> Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, ed. de C. Burell, Madrid, Cátedra, 1987, p. 21.

<sup>303</sup> Garcilaso de la Vega, *Poesie Complete*, a cura di M. Di Pinto, Liguori Editore, Napoli, 2004, vol. I, p. 21.

Nonostante le polemiche sorte sul concetto di imitazione proposto dal Brocense, grazie a lui e grazie proprio alla sua edizione commentata, nella seconda metà del XVI secolo Garcilaso è ormai un classico, è il rappresentante della poesia spagnola e motivo di orgoglio nazionale. La dottrina di Orazio dell'imitazione dei modelli eccellenti, infatti, si insegna grazie ad esempi tratti dalla poesia garcilasiana, che fonda le sue radici in Petrarca, Sannazaro, Bembo, B. Tasso, Orazio, Virgilio e molti altri. Il Brocense, nel suo prologo al lettore, sostiene proprio che «más gloria merece por esto que no si de su cabeza lo compusiera, como afirma Horacio en su Arte poética». Da tutto questo, traspare l'importanza che rivestono i commenti e i riferimenti dotti che impreziosiscono l'edizione del Brocense e che in modo ordinato, essenziale ed erudito accompagnano i versi del poeta toledano.

Di seguito si riportano le note che contengono le citazioni dotte e i modelli classici latini, italiani e spagnoli individuati dal colto editore salmantino

**B-1** Le *Anotaciones* del Brocense si aprono con un riferimento a Plutarco, volto a spiegare il significato del *Soneto I, Cuando me paro a contemplar mi esrado*. A questo proposito, il Brocense cita «un libro del *De Tranquillitate vitae*», nel quale Plutarco afferma che gli uomini sarebbero più felici se non si limitassero a considerare solo le proprie sfortune, ma se guardassero anche quelle degli altri. Infatti secondo alcuni editori moderni, come ad esempio Rivers<sup>304</sup>, i primi sei versi del sonetto non hanno alcuna relazione con Plutarco, ma rimandano piuttosto al *Canzoniere* di Petrarca, precisamente al sonetto CCXCVIII, *Quand'io mi volgo indietro a mirar gli'anni*. Nell'edizione del 1589, sempre alla ricerca di maggior precisione, il Brocense aggiunge anche la citazione esatta della fonte: «Vide Petrarcha, parte 2, soneto 30 (CCXCVIII)<sup>305</sup>».

**B-3** Il Brocense afferma che il *Soneto III* è imitazione di Sannazaro, *Arcadia*, Prosa 7: «Per tanta longinquità di terra, per tanti seni di mari, dal mio disio dilungato, in continuo dolore e lacrime mi consumo.»

Il professore salmantino riconosce anche nella «Canc. 4» (XXXVII, 41-43) un'influenza petrarchesca,

*Quante montagne et acque,*

---

<sup>304</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 65.

<sup>305</sup> Le citazioni dei testi sono riportate come indicato dal Brocense e, tra parentesi, secondo la numerazione attualmente adottata.

*Quanti mar, quanti fiumi,  
M'ascondon quei duo lumi*

**B-5** Questa nota si riferisce agli ultimi due versi del *Soneto IV*, «Esfuerza en la miseria de tu estado, / que tras fortuna suele haber bonanza»

Le fonti letterarie individuate da Sánchez de las Brozas sono l'inno *Non sempre il cielo irato* di Bernardo Tasso, la Prosa 8 dell' *Arcadia* di Sannazaro, l'idillio IV di Teocrito e *Odi*, II, 10 di Orazio. È interessante che, in questa nota, il Brocense riporti la traduzione in spagnolo dell'ode di Orazio, «Sin en alto mar Lycino ... [...] ... la uela que ua hinchada con el uiento» (vv. 1-36), adducendola a «un docto de estos reinos», che è chiaramente Fray Luis de León. Secondo Dámaso Alonso l'anonimato si deve agli scrupoli del religioso.<sup>306</sup>

**B-6** La nota si riferisce sempre al *Soneto IV* e attribuisce l'ultimo verso alla canzone XXXVII del Petrarca, «O spirto ignudo, od huom di carne, e d'ossa»:

Il Brocense non si limita a citare la fonte italiana, ma riporta anche un riferimento allo stesso Garcilaso, cioè il verso 882 della *Égloga II*, «Desnudo espíritu, o carne y hueso firme»

**B-7** Il commento al *Soneto V* rivela come fonte il sonetto di Bembo *Ch'io scriva* (*Rime*, 8)

**B-8** Il Brocense riconosce nell'espressione «conozco lo mejor» del v. 7 del *Soneto VI* un richiamo a Ovidio, *Metamorfosi*, VII, 20-21 e al *Canzoniere* di Petrarca «en la canción última de la primera parte» (*Canzoniere*, CCLXIV, 135-136)

**B-9** L'editore individua come fonti del *Soneto VII* Orazio, *Odi*, I, 5, 13-16 e la canzone di Bernardo Tasso *Lelio qui dove*.

**B-10** Per Sánchez de las Brozas il *Soneto VIII* è di influenza bembiana e richiama il sonetto *Usato di mirar forma terrena* (*Rime*, 10), nel quale si incontra il *topos* consacrato

---

<sup>306</sup> D. Alonso, *Fray Luis en la "Dedicatoria" de sus poesías (desdoblamiento y ocultamento de personalidad)* in *Studia philologica et letteraria in honorem L. Spitzer*, Berna, Francke, 1958, pp. 15-30.

nella poesia amorosa dei raggi che partono dagli occhi della donna amata per trafiggere il cuore dell'innamorato.

**B-12** Il *Soneto X*, per il Brocense, prende spunto da Virgilio, *Eneide*, IV, 651.

**B-13** L'annotazione si riferisce al *Soneto XI*, il cui v.4, *en columnas de viario sostenidas*, richiama la Prosa 12 dell' *Arcadia* di Sannazaro, e la favola virgiliana di Aristeo, narrata nelle *Georgiche*, IV, 333-385.

**B-14** In questa nota succinta, Sánchez de las Brozas attribuisce l'idea del *Soneto XII* alla «fábula de Icaro, y la de Fetón, que por ser vulgares no las cuento». Questa annotazione fa trasparire l'attitudine elitaria che a volte, secondo P.Ruiz Pérez<sup>307</sup>, assumono i commenti del Brocense. In questo caso, infatti, il Brocense rinuncia esplicitamente a raccontare la favola di Icaro e di Fetente, in quanto prevede che il pubblico di lettori ne sia già a conoscenza.

**B-15** Secondo l'editore, nel *Soneto XIII* «imita a Petrarca, Canción I, stanza 3 (XXIII, 49)». Rivers<sup>308</sup> ritiene che il riferimento alla canzone *Nel dolce tempo de la prima etade*, «e n' duo rami mutarsi ambe le braccia», la famosa canzone in cui Petrarca rievoca le tappe giovanili dell'amore per Laura, non sia pertinente, mentre, invece, sia appropriato quello alla favola ovidiana di Dafne (*Metamorfosi*, I, 548-552).

**B-17** Le fonti del *Soneto XV* sono, per il Brocense, la favola di Orfeo e Virgilio (*Egloghe*, VIII, 4 e *Georgiche*, IV, 151)

**B-18** Il *Soneto XVI* è ispirato ad Ariosto, *Orlando Furioso*, IX, 88, 8 «Ch'al fulmine assomiglia in ogni effetto», a proposito del rumore delle armi da sparo, che è come quello dei tuoni che Vulcano forgiava per Giove.

**B-19** Le fonti del *Soneto XVII* sono petrarchesca «soneto 190» (CCXXVI, 8-11) e ovidiana (*Amori*, II, ix, 41).

---

<sup>307</sup>P. Ruiz Pérez, *Las Anotaciones del Brocense. Retórica e ideas poéticas renacentistas*, «Revista de Filología Hispánica de la Universidad de Navarra», IV, 1988, p. 88.

<sup>308</sup>Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 100.

**B-20** Il verso 9 del *Soneto XVIII* «Y es que yo soy de lexos inflamado» è ispirato a Petrarca «soneto 12» (CXCIV, 14) *Che da lunge mi struggo, e da press'ardo* e alle terzine di Pietro Bembo “*Un dinanzi al suo fuoco essere di neue / et tutto in fiamma andar sendo in disparte*”

**B-21** Oltre ad individuare come fonte del *Soneto XIX* il «Soneto 175» del Petrarca (CCIX, 1), il Brocense in questa nota cerca di spiegare i difficili versi 12-14:

*en que yo comencé como testigo  
a poder dar, del alma vuestra, nueva  
y sabella de vos del alma mía*

«La dificultad que tiene al fin este Soneto, parece que se puede soltar diciendo que Garcí-Lasso llegó donde estaba el alma (que es la dama) de Julio, y Julio quedó donde estaba la de Garcí-Lasso»

**B-23** La nota è relativa al *Soneto XXII*, di significato abbastanza oscuro; viene modificata dall'edizione del 1574 a quella del 1577. Il Brocense cerca di chiarire il senso della poesia e, non soddisfatto, cerca di raggiungere una maggior precisione nella seconda edizione. Se nella prima edizione si limita, infatti, a specificare che il significato del sonetto è difficile, nella seconda cerca di chiarire l'argomento narrato: «*Con ansia extrema*. Más fácil sería en este soneto refutar lo que otros han dicho que dezir cosa cierta, porque no se sabe el intento a qué fue hecho. Parece que [él la topó algún día descompuesta y descubierto el pecho, y ella pesándole dello, acudió con la mano a cubrillo y hirióse con algún alfiler de la beatilla en él, de lo qual el Poeta se duele(B77-89)][ella se devió dar alguna pequeña derida en su pecho, de lo qual él se duele. (B74)]El poster verso es de Petrarca an la Canción 4, stanza 2. *Gonna* es ropa larga [o Saboyana (B77-89)]». Il sonetto in questione appartiene a Petrarca, *Canzoniere*, «Canción I, stanz.2» (=XXIII, 34)

**B-24** La nota, abbastanza approfondita, individua come fonti del *Soneto XXIII* Bernardo Tasso (*Gli Amori*, Venezia, 1534), Ausías March (Canzone 63), Virgilio (un epigramma dal titolo *Rosae*) e Orazio (*Odi*, IV, 13)

**B-25** Sánchez de las Brozas segnala come fonte del *Soneto XXIV* quello dell'umanista, poeta e vescovo Antonio Minturno, *Eran le Gracie tre care sorelle*.

**B-26** La nota si riferisce allo stesso sonetto ed è dedicata a Tansillo, Minturno e Bernardo Tasso, considerati dal Brocense dei grandi poeti del tempo di Garcilaso, paragonabili ai classici Omero e Virgilio, al posto dei quali vengono nominati nel componimento poetico «porque lo merecen»

**B-27** Il *Soneto XXVI*, v. 4 (*O cuántas esperanças lleva el viento*) è di ispirazione petrarchesca «soneto 59» (CCCXXIX, 8).

**B-28** Il verso 12 dello stesso sonetto «*Aqueste es el deseo que me lleva*» è ispirato a Petrarca, *Canzoniere*, *Ne per sereno* (CCCXII, 13-14)

**B-29** Altra nota con riferimento dotto. A proposito del *Soneto XXVI*, Sánchez de las Brozas sostiene che «es traducido de Ausías March, poeta Lemosino. Restituyóse agora por el de mano» Il effetti, la prima quartina del sonetto è la traduzione letterale del Canto LXXVII (*No pot mostrar lo mon menyspietat*):

*Amor, amore, un habit m'e tallat*  
*de vostre drap, vestint-me l'esperit:*  
*en lo vestir, ample molt l'e sentit,*  
*e fort estret quant sobre mi's posat*<sup>309</sup>

**B-30** La nota, che si riferisce al *Soneto XXIX*, individua in Marziale la fonte. Secondo il Brocense, il sonetto è un ampliamento dei distici di Marziale (*De spectaculis*, XXV), i cui versi cita nella nota.

**B-31** Sempre per quanto riguarda il *Soneto XXIX*, ma riferito al verso 2, il Brocense individua nell'espressione «en amoroso fuego todo ardendo» un richiamo ad Ariosto, *Orlando Furioso*, XIX, 26, 8 «tutto infiammato d'amoroso fuoco»). Oltre a

---

<sup>309</sup> Ausías March, *Obra poética completa*, ed. di R.Ferreres, Madrid, 1975.



segnalare qual è il modello che viene ricalcato, l'editore, in un'aggiunta all'edizione del 1577 e successivamente del 1589, avverte anche che lo stesso verso è presente nella seconda egloga, come dimostrerà nella nota B-220.

**B-32** Il commento si riferisce alla *Canción I*, le cui fonti, per il Brocense, sono Orazio, Petrarca, Luigi Tansillo. Secondo il Brocense, la canzone è imitazione dell'ode 22, libro I di Orazio, del sonetto XLX, 1-4 di Petrarca, «soneto 114» (CXLX, 1-4), dell'*Elegía* di Tansillo (vv. 40-42).

La nota, già abbastanza dettagliata in quanto riporta tutta l'ode di Orazio, viene ampliata nell'edizione del 1577 con un riferimento anche alla seconda elegia di Garcilaso.

**B-37-38-39-40-41-42-43-44** Tutte queste annotazioni si riferiscono a citazioni dotte contenute nella *Canción IV*. I riferimenti individuati dal Brocense sono:

B-37 Bembo, «soneto *Crin d'oro*» (*Rime*, 5)

B-38 Petrarca. Nell'edizione del 1574 l'editore ritiene che il sonetto si ispiri alla canzone 10 del *Canzoniere*, ma nella seconda edizione corregge la fonte, che è la canzone XXIII, 38, da lui segnalata come la numero 4, *e duo mi trasformaro un quel ch'i sono*.

B-39 Virgilio, *Georgiche*, II, 291-291 e Ariosto, XXI, 16, 5-6. In B77-89 Sánchez de las Brozas riporta anche i versi di Ariosto che ispirano la canzone: «Che quanto appar fuor dello scoglio al pino / Tanto sotterra ha le radici»

B-40 In questa nota, presente solo nell'edizione del 1577, il Brocense fa riferimento ad un proverbio latino per quanto riguarda il verso 83: «*Que al un error añado*. Proverbio latino: *Morbum morbo addere*»

B-41 Il commento riguarda i versi 84-86, la cui ispirazione sono dei versi di Tibullo (II, vi, 25-26), riportati, però, solo nell'edizione del 1577: *Spes etiam ualida solatur compende uinctum / Cruara sonant ferro, sed canit inter opus*.

B-42 I versi 90-100 vengono così commentati dal Brocense: «*Muestra me el esperanza*. Aquí moralizza la fábula de Tántalo, el cual fingen los poetas que está en el inferno metido en el río con el agua hasta la boca, y cuando quiere beber, le huye el agua»

B-43 La nota dei versi 101-107 cita «De los cabellos de oro fue tepida. Moraliza la fábula de Venus, que fingen los poetas que la prendió Vulcano con una sutilísima red, tomándola en adulterio con el Dios Marte».

B-44 Il verso 146 «Aquella tan amada mi enemiga» è recuperato dal Petrarca, *Canzoniere*, «soneto 297» (CCLIV, 2 *De la dolce et amata mia nemica*)

#### **B45-46-47-48-49-50-51-53-54-55-56-57**

Le note si riferiscono alla *Canción V*, la famosa *Ode ad florem Gnidi*.

Il componimento appartiene al periodo napoletano di Garcilaso. Nel componimento, il poeta si rivolge ad una dama di Napoli, parlando a nome del suo innamorato, anche lui napoletano. L'identificazione esatta di questi amici del poeta è stato motivo di una certa discussione<sup>310</sup>. Il primo ad occuparsi della questione è proprio il Brocense nella nota B-45: « *Ode ad Florem Gnidi*. En Nápoles hay un barrio que se dice il *Seggio di Gnido*, que es como una parte donde se ayuntan los caballeros. Allí había muchas damas, entre las cuales una llamada Violante Sant Severino, hija del Duque de Soma; era servida de un amigo de Garci-Lasso llamado Fabio Galeota: de los cuales nombres juega el poeta en esta Oda, porque cuando dijo: *convertido en Viola*, aludió a Violante. Y cuando dijo: *En la concha de Venus amarrado*, significó a Galeotta, como si dijera, forzado a la galera de Venus, porque Venus apareció en el mar en una concha. Entre las rimas de diversos poetas hay una elegía de Fabio Galeotta a Violante, que comienza: *Andrete senza me chara Violante*.»

L'elegia di Fabio a Violante è stata riconosciuta da Keniston in *Rime di diversi illustri signori napoletani* (Venezia, 1555, pp.147-151), ma secondo Mele questa elegia e altri componimenti poetici attribuiti a Fabio, in realtà sono stati scritti da Mario Galeota, al quale tra l'altro Garcilaso dedica il suo *Soneto XXXV*. Per Herrera, il nome dell'amico Galeota non è Fabio, ma Mario e vari editori dopo di lui hanno tentato di stabilire l'esatta identità di Violante e di Galeota.

Oltre all'identità dei protagonisti, anche il luogo in cui viene ambientato il componimento poetico è stato oggetto di dibattito. Il Brocense lo identifica come "il seggio di Gnido", ma non tutti gli editori sono d'accordo con la sua spiegazione. Herrera addirittura sopprime il titolo in latino nella sua edizione e al verso 12 cambia *Gñido* con *Nido*, spiegando nella nota H-247 che il municipio di Napoli era costituito da 5 seggi, uno dei quali chiamato Nido, al quale appartenevano i Sanseverino. Mele<sup>311</sup> conferma che il

---

<sup>310</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 203.

<sup>311</sup> E. Mele, *Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia*, «Bulletin Hispanique», XXVI, 1924, pp.125-129.

quartiere si chiamava *Nido* e non *Gnido*. Dunn<sup>312</sup> arriva a spiegare il doppio significato della parola *Gnido*: a Κνυδος, che in latino si scriveva Cnydus o Gnidus, si trovava un tempio di Venere. Evidentemente, Garcilaso giocava con il nome del quartiere, come se fosse la sede della dea dell'amore. Proprio per questo motivo, il titolo in latino è molto importante.

B 46-47-48 Sánchez de las Brozas dedica queste tre note alle prime due strofe della *Canción V*, individuando la fonte dei versi che le compongono in Luigi Tansillo e Virgilio (*Georgiche*, II, 339 e 441 e *Egloghe*, VI, 71)

B49 La nota si riferisce al verso 15 e individua il modello in Virgilio, *Eneide*, II, 272-273

B-50 Il verso 28, *Convertido en Viola*, viene ulteriormente spiegato in questa nota, nonostante il Brocense ne faccia, come si è visto, un'ampia descrizione nella nota B-45. Le fonti sono Orazio (*Odi*, II, 10) e Sannazaro, *Arcadia*, Prosa 10

B-51 Altra reminiscenza oraziana si trova al verso 61 *No fuiste tú engendrada*, Orazio, *Odi*, III, 10.

B-53-54 Le note sono inerenti rispettivamente ai versi 36-40 e 44-45:

*Por ti, como solía,  
del áspero caballo no corrige  
la furia y gallardía,  
ni con freno la rige,  
ni con vivas espuelas ya l'aflige  
por ti con diestra mano  
no revuelve la espada presurosa,  
y en el dudoso llano  
huye la polvorosa  
palestra como sierpe ponzoñosa*

Il Brocense identifica ancora una volta in Orazio (*Odi*, I, 8) la fonte dei versi.

Per quanto riguarda, in particolare, la nota B-54 «*Huye la polvorosa palestra*. Horacio en la misma: Cur olivu/Sanguine viperino cautius vitat», è la fonte della correzione della

---

<sup>312</sup> P. N. Dunn, *Garcilaso's Ode "A La Flor de Gnido": A Commentary on Some Renaissance Themes and Ideas*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 81, 1965, pp.288-309.

quale parla nel prologo al lettore (ed. 1577, f. A7v) «Sirve también esta mi diligencia [lo studio delle fonti] de emendar muchos lugares que se auían corrompido. Porque en la *Oda ad florem Gnidi* dezía: *Huye la poluorosa palestra como siempre ponçoñosa, yo emendé como sierpe*, porque es tomado de Horacio »

In reltà, è l'edizione F di Salamanca del 1569 che, tra i testimoni rimasti, presenta per prima tale variante. Secondo Rivers<sup>313</sup>, è possibile che il Brocense avesse collaborato con l'edizione del 1569; la prova risiede nel fatto che, per così dire, “rivendica” la correzione del verso 35 della *Canción V*. L'ipotesi è verosimile e, come ha notato M. Rosso Gallo<sup>314</sup>, in altri punti Sánchez de las Brozas registra, come errori, alcune lezioni di F, per poter così dimostrare la superiorità della sua lettura, come per esempio in: Son. II, 14; El. I, 160; Egl. I, 124; Egl. II, 211, 377.

B-55 Riferita ai versi 54-55, l'annotazione identifica la fonte del *peligroso naufragio* citato in Bembo, la canzone *Alma cortese* (*Rime*, 142)

B-56 La nota non solo riporta la citazione dotta che si riferisce ai versi 66-105, individuata in Ovidio (*Metamorfosi*, XIV), ma spiega dettagliatamente la trama della *fábula* alla quale si rifanno i versi: «*Hágate temerosa el caso de Anaxarte, y cobarde*. Esta *fábula* cuenta largamente Ovidio, *libr. 14*. En suma es, que Yphis andaba muy enamorado de Anaxarite, y no pudiéndola enternecer a sus plegarias, amanecióle un día ahorcado a la puerta. Y ella como le vio, quedóse helada, y fue vuelta en mármol»

B-57 I versi 101-103 sono ispirati dalla silva *Mantò* di Poliziano.

**B 58-82** Le note si riferiscono alla *Elegía I*, *Elegía al Duque de Alba*. Sono tutte riferimenti colti alle fonti di ispirazione della elegia.

Una delle note che riguardano la *Elegía I* non viene riportata nell'edizione di Gallego Morell<sup>315</sup>, della quale si segue la numerazione: è il commento ai versi 16-18: «Que según he sapido, ni a las horas quel sol. Virgilio, *Geórgicas* [.465-466]: *Te, dulcis coniux, te solo in littore secum, / Te veniente die, te decedente, caneat*. Y Horacio, libro 2, Oda 9 [.10-12]: *nec tibi vespero / surgent decedunt amores, / nec rapidum fugente solem*.

B-58 Il Brocense spiega che l'elegia è in parte tradotta e in parte imitata da un altro componimento poetico, appartenente a Girolamo Fracastoro. Se nell'edizione del 1574 si

---

313 E. L. Rivers, *Garcilaso divorciado de Boscán*, in *Homenaje a Rodríguez Moñino*, vol. II, Madrid, Castalia, 1966, pp. 121-129.

314 M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 274.

<sup>315</sup> A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit.

limita ad affermare che l'elegia «Es trasladada de Fracastorio en la Elegía que comienza *Et si egomet casu peculsus amici*», nell'edizione del 1577-89 commenta e precisa che il componimento è in parte tradotto, in parte imitato e riporta anche il testo latino della prima parte. Per quanto riguarda il concetto di imitazione del Brocense, Vilanova segnala che il Brocense intende, per imitazione, non il concetto aristotelico di *mimesis*, ma l'appropriazione letterale dei versi<sup>316</sup>. In realtà, secondo P. Ruiz Pérez<sup>317</sup>, proprio grazie a note come questa (in particolar modo fa riferimento alla nota B-171, come si vedrà in seguito), traspare chiaramente quello che era il concetto di imitazione per l'editore salmantino. Sánchez de las Brozas si appoggia alla dottrina di Giulio Cesare Scaligero contenuta nel *Poetices Libri Septem* (1561), basato sulla *Poetica* di Aristotele, secondo il quale l'appropriarsi di materiale letterario precedente rappresentava una delle forme migliori di imitazione letteraria. Il Brocense, in ogni caso, distingue chiaramente tra l'imitazione, la riproduzione dello stesso concetto, ma in maniera diversa, e la traduzione, che implica una fedeltà maggiore: «esta elegía está en parte trasladada, y en parte imitada de una del elegantísimo poeta Fracastorio».

Nelle note che si riferiscono alla *Elegía I*, non si fa riferimento solo a Fracastoro, ma anche ad altri autori italiani e classici.

B-59 Oltre a Fracastoro, come indicato nell'edizione del 1574, la fonte dei versi 22-24 viene indicata in B77 anche in Petrarca, nella «Canción 15» (CXXXVII, 43-44). In B77, il Brocense cita anche altri versi che si trovano «en otra parte», ma senza specificarne la paternità: *O com'al vento si disfa la nebbia / Si com'al Sol la neve*. Sono probabilmente ripresi dall'*Arcadia* (Egloga II) di Sannazaro “*Per pianto la mia carne si distilla, / sì come al sol la neve, / o com'al vento si disfà la nebbia, né so che far mi debbia. / Or pensate al mio mal qual esser deve*”

B-60 La fonte dei versi 28-30 è Orazio (*Odi*, IV, 1, 37-38)

B-61 I versi 31-33 sono ispirati ad Ariosto, Orlando Furioso, «Canto 10» (X, 20,78) e «en otra stanza» (X, 21, 1-3). In B77 vengono elencati anche dei versi di Ovidio (*Eroidi*, X., 9-12)

B-62-63 I versi 40-42 si riferiscono a Orazio, *Odi*, I, 3, 1 e *Odi*, II, XVII, 2, 6-8.

B-64 La nota chiarisce il significato dei versi 46-48 «*Lloró y llamó Lampecia*. Lampecia fue germana de Faetón que llorándole muerto a la ribera del río Eridano, que es

<sup>316</sup> A. Vilanova, *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII*, in Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. III, Barcelona, Vergara, 1953, p. 571.

<sup>317</sup> P. Ruiz Pérez, *Las Anotaciones del Brocense. Retórica e ideas poéticas renacentistas*, cit., pp. 86-87.

el Po, se convirtió con las demás hermanas en Alno, árbol.» In B74, si incontra anche un riferimento a Bembo nella canzone *Alma*, stanza 7, che però viene cancellato nelle edizioni successive.

B-65-66 Altri riferimenti a Fracastoro per i versi 49 e seguenti in B77.

B-67 Le fonti del verso 73 *como en luziente de cristal coluna* sono Petrarca, *Canción 4* (CCCXXV,27-29) e Bembo nella canzone per la morte del fratello, *Color non mostrò mai vetro ne fonte*.

B-68 La nota si riferisce ai versi 76-123 In B77 l'editore riporta alcuni versi di Fracastoro, che servono a Garcilaso come punto di partenza e ispirazione, mentre, in B74, è presente una citazione di Ariosto, *Orlando Furioso*, VI, 21, 5-6.

Tra la nota B-68 e quella B-69, nell'edizione del 1989 il Brocense aggiunge altri tre commenti, uno dei quali riporta una citazione dotta, in merito al verso 136. Secondo l'editore, il testo di Garcilaso richiama gli *Amori* di Ovidio (*Amori*, III, 9, 51-52)

B-69 v. 139 *A todas las contemplo desparziendo*: ispirato all'*Orlando Furioso* di Ariosto (V, 60, 3-4) e Bernardo Tasso per quanto riguarda il verso *Non far Mirtilla al aureo crine oltraggio* del sonetto *Perché la neve, e 'l puro avorio e netto* (*Rime*, I, 120)

Nelle edizioni del 1577 e 1589 compare un'aggiunta a questa nota, che riporta altri versi di Fracastoro a proposito del fiume Tormes e delle Ninfe.

B-70 La nota è, insieme, citazione dotta e correzione al testo. Per quanto riguarda la citazione «antes se decía *Presto será aquel cuerpo sepultado*», fa riferimento, ancora una volta, a Fracastoro. In B74, il Brocense traduce anche la citazione latina *Tempus erit, quum posteritas mirata nepotum* «que es dezir: Presto vendrá tiempo que el cuerpo podrá ser bañado»

B-71 L'epiteto *fugitivas nympas* del verso 177 è ripreso da Orazio (*Odi*, III, 18, 1)

B-72-73 Il Brocense indica come fonte dei versi 196-201 e 202-204 Orazio, *Odi*, III, 3, rispettivamente versi 7-8 e versi 9-10.

B-74 v. 214 *no fue el troyano príncipe llorado*: Sánchez de las Brozas chiarisce il riferimento a Ettore e segnala Orazio come fonte, (*Odi*, II, 9, 13-17).

B-75 vv. 223-240 In B74, il Brocense scrive «El tierno perché en esta parte humano. Estos seis tercetos siguientes son semejantes a los de Bernardo Tasso, *lib. 2, Oda 9*» (*Amori*, II, 9). Viene riportato di seguito il testo latino dell'ode. In B77 e B89 viene pubblicata un'aggiunta alla nota, nella quale si racconta la favola di Adone delle

*Metamorfosi* ovidiane, dei *Miscellanea* di Poliziano, del *Libro 11* di Dioniso Uticense, di Teocrito, dei *Saturnalia* di Macrobio.

B-77 L'annotazione si riferisce al verso 267 e cita di nuovo la canzone di Bembo menzionata nella nota B-67, a proposito della nona strofa.

B-78 Nell'edizione del 1574, l'annotazione (che si riferisce ai versi 268-270) cita come riferimento dotto l'elegia di Bernardo Tasso a al Signor Bernardino Rota: *E cogl'avi et col padre intorno, il piede / movendo mire le beate genti / ch'han del lor ben oprar giusta mercede* (*Rime*, II, 112). Nelle due edizioni seguenti, la nota viene ampliata con un altro riferimento a Fracastoro.

B-79 I versi 280-282 rimandano al *Somnium Scipionis* di Cicerone. Nelle edizioni del 1577 e 1589, la nota viene ampliata con la citazione latina e, come altre fonte, viene menzionato Plinio, *Libro 2* capitolo 68 paragrafo 174.

B-80 La nota riporta due fonti. La prima compare già nell'edizione del 1574 e cita la precedentemente menzionata canzone di Bembo come fonte dei versi 289-291. Nella successiva edizione e in quella del 1589, il commento viene ampliato e il Brocense nomina Virgilio (*Eneide*, IX, 446-447) come fonte dei versi 295-297.

B-81 I versi 301-303 sono ispirati dalle *Bucoliche* di Virgilio (*Bucoliche*, V, 76) e dall'*Arcadia* di Sannazaro (*Arcadia*, Ecl. III, 66-67).

B-82 L'ultima nota che si riferisce all'*Elegía I* riguarda il verso 307, che richiama l'*Orlando Furioso* di Ariosto (III, 27, 6): «Tra quanto è in mezo Antartico e Calisto».

**B-83** La nota introduce l'*Elegía II*, la *Elegía a Boscán*. Come l'*Elegía I*, anche questa poesia viene composta tra agosto e ottobre del 1535. Il componimento parla della sofferenza causata dalla gelosia e dalla richiesta di aiuto a Boscán, felicemente sposato, da parte del poeta. Il commento, che rispecchia lo spirito colto ed erudito del Brocense, spiega il significato di alcuni nomi utilizzati nella poesia e quello del nome della città: «*Aquí, Boscán*: Escribe desde Sicilia. Llama *César Africano* al Emperador Carlos Quinto, porque venció a África. Llama *la patria de la Serena* a Nápoles, porque antes se llamó Parthénope, por una de las tres Serenas, que así se llamaba: cuyo cuerpo allí se halló. Y fundaron aquella ciudad los Calcídicos, que son los de Negroponte, y siendo la ciudad asolaia por los Cumanos, vino sobre ellos gran peste, y por consejo del oráculo de Apolo la tornaron a edificar muy mejor, y a diferencia de la vieja la llamaron Neápolis, que significa nueva ciudad»

**B- 85** L'annotazione si riferisce ai versi 55-57 e indica come loro fonte Ariosto, precisamente il capitolo 12 delle *Rime*. In realtà, come osservato da Rivers<sup>318</sup>, non vi sono grandi somiglianze tra i due testi. È un caso abbastanza raro in quanto, delle *Anotaciones*, colpisce l'estrema precisione e cura di Sánchez de las Brozas, che è non solo il primo, tra gli editori antichi, a segnalare le fonti classiche e italiane del poeta spagnolo, ma è anche straordinariamente preciso, in quanto i suoi errori sono davvero pochissimi. Spesso, come si avrà modo di analizzare, le sue citazioni vengono anche sfruttate dal rivale Fernando de Herrera per la sua edizione del 1580, senza però che il sivigliano nomini mai il collega di Salamanca. Sette anni dopo la pubblicazione delle sue *Anotaciones*, il Brocense spiega nel trattato *De Auctoribus Interpretandis* l'importanza dell'imitazione degli autori classici. Il cammino per arrivare alla perfetta imitazione prevede la perfetta conoscenza e la perfetta analisi dei modelli illustri (come venticinque anni prima proponeva nel trattato *De arte dicendi*, nel quale insisteva nell'importanza di una cultura basata su letture numerose e varie). Proprio la sua affermazione «No estimo por buen poeta el que no imita los excelentes antiguos», contenuta nel prologo al lettore, chiarisce il perché della perfezione delle sue citazioni: concepita anche come strumento didattico, l'edizione alle poesie garcilasiane non deve occuparsi solo di rendere il testo quanto più possibile vicino all'originale (e qui traspare l'intento filologico dell'umanista), ma deve anche fornire la conoscenza di tutti i modelli che le hanno ispirate (ed ecco l'intento didattico che la anima).

**B-87** Il verso 94 *O crudo, o rigoroso, o fiero Marte* si ispira ad Orazio, Odi, I, 6, 13-14): *Quis Martem tunica tectum adamantina / Digne scripserit?*

**B-89** Il verso 151, *Alégrate que más hermosa llama*, è ripreso da Orazio, *Epodi*, XIV, 13-14.

**B-90** Questa nota, relativamente ai versi 175-180, rimanda alla nota B-32: «Si donde el Sol ardente. Ya se dijo de esto en la canción primera.»

---

<sup>318</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 248.



**B-91** Ariosto, *Orlando Furioso*, XXIII, 1 sarebbe la fonte del verso 184 *el celoso temor con mano fría*. Rivers<sup>319</sup> segnala che la citazione è sbagliata.

**B-92** La nota è la prima del gruppo dedicato alla *Epistola a Boscán*. Questo componimento è la prima epistola oraziana della letteratura spagnola, scritta non in terzine, ma in endecasillabi sciolti. La fonte dei versi 52-54 è Orazio ( Odi, II, 17, 21-22)

**B-93** I versi 62-63 sono ispirati, per il Brocense, al «vulgar dicho: Beatius est dare, quam accipere», che secondo Keniston sono parole prese dalla *Bibbia*, attribuite a Gesù negli *Atti degli Apostoli* XX, 35: «Ipse dixit: Beatius est magis dare, quam accipere»<sup>320</sup>

**B-94** La nota si riferisce ai versi 83-85:

*Donze del mes d'otubre, de la tierra  
Do nació el claro fuego del Petrarca  
Y donde están del fuego las cenizas.*

I versi rimandano al luogo di nascita e morte di Laura, che secondo il Brocense è Valchiusa.

**B-95-B-133** Questo gruppo di annotazioni si riferisce alla *Égloga Primera*.

B-95 spiega a chi corrispondono i due personaggi dell'egloga: «Salicio es Garci-Lasso. Nemoroso, Boscán, porque *nemus* es el bosque».

I due pastori della *Égloga I* cantano i temi della solitudine amorosa e dell'amore non ricambiato, come nella tradizione classica, in un ambiente naturale che è un perfetto *locus amoenus*.

In questo gruppo di note, le maggiori fonti individuate dal Brocense sono ovviamente Virgilio e Sannazaro, ma anche qualche contemporaneo come Juan del Encina o il napoletano Luigi Tansillo.

Virgilio viene indicato come fonte nelle note seguenti:

B-96 vv. 4-6, Egloga VIII, v.2

---

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 262.

B-97vv. 10-20, «en la misma» vv. 6-7

B-98v. 17, *Eneide*, IX, 605

B-99 v. 21, Egloga VIII, vv. 7-8

B-100,vv.35-40, «en la misma», vv. 12-13

B-103vv. 71-84, Egloga II, v. 8 e vv. 67-68. Rivers segnala che il primo verso citato dal Brocense (*Nunc etiam pecudes umbras, et frigora captant*) non c'entra con il contesto, ma i due seguenti (*Et Sol crescentes decedens duplicat umbras, / Me teme urit amor*) esprimono molto bene il contrasto tra l'ora fresca del giorno e l'ardore dell'amante.<sup>321</sup>

B-106, vv. 109-111, *Bucoliche*, “*Saepe sinistra cava praedixit ab ilice cornix*”. Nelle edizioni moderne di Virgilio, il verso citato non si trova, ma la fonte dalla quale il Brocense attinge il verso “apocrifo” è dell' Egloga X, 168-170 dell'*Arcadia* di Sannazaro, nell'

*Già mi rimembra, che da cima un'elice*

*La sinistra cornice, oimè, predisselo;*

*ché 'l petto mi si fe' quasi una selice*

B-109 vv. 141-168, Egloga VIII, vv. 26-28

B-110 v. 158, «en la misma» v.32

B-111 vv. 169-181, Egloga II, v. 22

B-112 vv. 172-174, «en la misma», vv. 23-24

B-113 vv. 175-181, Egloga II, vv. 25-27.

B-114 vv. 189-193, Egloga II, v. 21

B-115 vv. 216-218, Egloga X, vv. 42-43

B-116 vv. 225-238, Egloga VIII, vv. 62-63

B-123 vv. 296-307, Egloga V, vv. 34-39

B-127 vv. 323-343, *Georgiche*, Libro IV, vv. 511-515

I riferimenti all'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro nel gruppo di note dedicate all'Egloga I sono 7 e si trovano nelle note seguenti:

B-106 vv. 109-111, come si è visto a proposito del riferimento a Virgilio, *La sinistra corneja* è ispirata a Sannazaro.

B-111 vv. 169-181, oltre alla fonte virgiliana già indicata, i versi traggono ispirazione anche dalla Prosa IX.

---

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 272.

B-114 vv. 189-193, anche qui oltre a Virgilio, come fonte abbiamo la Prosa IX di Sannazaro: “*Mille pecore di bianca lana pascono per queste montagne*”

B-123 vv. 296-307 Anche qui Sannazaro (oltre a Virgilio e Teocrito) è fonte di ispirazione con la Prosa V, “*largamente*”.

B-128 vv. 352-365, Egloga XII, vv. 313-318

B-130 vv. 394-407, Egloga V, v. 1 e vv. 9-10

B-132 vv. 402-403, Egloga V, vv. 14-15

B-133 vv. 408-421, Prosa V “*Era già per lo tramontare del sole, tuto l’occidente sparso di mille varietà di nuvoli, quali violati, etc.*”

Le citazioni che riguardano l’*Orlando Furioso* di Ariosto sono in tutto 4:

B-102 vv. 57-59, *Orlando Furioso*, I, 49 «Ma dura e fredda più d’una colonna»

B-105 vv. 96-97, *Orlando Furioso*, XXXII, 40

B-118 v. 240, *Orlando Furioso*, I, 37, 3

B-125 vv. 310-323, *Orlando Furioso*, XLV, 36, 1-4

Le altre note riguardano citazioni di Ovidio, Bembo, Petrarca e pochi altri:

B-104, vv. 91-97, Ovidio, *Metamorfosi*, XIV. Secondo Rivers<sup>322</sup>, la citazione non è del tutto pertinente e si adatta meglio ai versi 602-604 dell’*Égloga II*.

B-109 vv.141-168. Oltre alla citazione virgiliana, il Brocense individua anche una fonte petrarchesca, nella «Canc. 16» (CXXVIII, 39-41).

B-113 vv. 175-181. Anche qui, oltre all’influsso di Virgilio, il Brocense ne riconosce un altro: Teocrito, che a sua volta era stato fonte di ispirazione per lo stesso poeta latino. Nell’edizione del 1589, il Brocense aggiunge anche altre fonti: Ovidio con la «Cantilena Cyclopis» (*Metamorfosi*, XIII.840-841) e *Vita di Celio Rodigino*, Libro XXVI, capitolo 10

B-117 v. 239-252 Il Brocense cita un’imitazione italiana, quella di Paterno, per tutta la strofa.

B-119 v. 263. La fonte del verso “*Mas conveniente fuera aquesta suerte*”, come si è visto corretto dal Brocense rispetto ad O, è Pietro Bembo, nella canzone *Donna* (VII, 3, 13-14)

B-120 vv. 267-281 Per Sánchez de las Brozas, i versi traggono ispirazione dal Petrarca «en la canción 4» (XXXVII) e da un non precisato “*antiguo*” che non è stato possibile identificare, anche se il Brocense afferma che “*más claramente*” ne imita i versi.

B-122 v. 279. Anche questo verso è ispirato al “*mismo autor*” citato nella nota B-120, oltre che, ovviamente, al Petrarca, “*In morte*” (CCCXXX, 46-47)

---

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 273.

B-123 vv. 296-307 Come si è visto, questi versi traggono ispirazione da Virgilio, ma non solo. L'altra loro fonte è Teocrito, nel primo libro delle *Bucoliche*.

B-127 vv. 323-343. Oltre alla fonte virgiliana, il Brocense nomina anche Omero e precisamente l'*Odissea*, XIX. Il Brocense aggiunge anche che gli stessi versi di Omero sono stati di ispirazione per il *Leandro* di Boscán (versi 1534-1543)<sup>323</sup>

B-129 vv. 372-375 Petrarca è la fonte di questi versi (CCCXXV, 86-87 e CCLXX, 33-35)

B-132 v. 397 Bembo viene citato in questa nota come ispirazione per i versi ai quali si riferisce, la "*canción Donna, estrofa I. 7-10*"

Le note da **B-134** a **B-226** riguardano l'*Égloga II* e molte di questo gruppo contengono varie citazioni dotte, che si alternano tra Orazio, Ovidio, Catullo, Virgilio, Petrarca, Sannazaro, Ariosto.

B-134 Il Brocense cita come fonte della *Égloga II* una delle *Odi* di Orazio, *Beatus ille* (*Epodi*, II). Nelle edizioni del 1577 e del 1589 ne riporta anche la traduzione spagnola di Fray Luis de León, dato che «por estar bien trasladada del autor de las passadas y por ser nueva manera de verso y muy conforme al Latín, no pude dexar de ponerla aquí»

B-135 La nota riguarda il verso 44 e riporta alcuni versi dell'ode *Beatus ille*. Lo stesso di può dire per le note B-136 (versi 51-53) e B-137 (versi 64-76). Nella nota B-136 viene segnalata anche l'influenza di Virgilio (*Georgiche*, III, 332) e di Sannazaro (*Arcadia*, Prosa I), mentre nella B-137 si fa nuovamente riferimento a Virgilio (*Egloghe*, I, 51-55).

B-138 Il verso 117 è di matrice virgiliana: «Dice Virgilio (tomándolo de Homero) al fin del libro 6, que hay dos puertas del sueño, por la de marfil salen los sueños falsos, y por la de cuerno, los verdaderos». Il passo di Virgilio è tratto dall' *Eneide*, VI, 893-896, mentre il riferimento ad Omero riguarda l' *Odissea*, XIX, 562-567.

B-139 Per il verso 142, l'ispirazione è italiana: Sannazaro (*Arcadia*, Prosa I) e Ariosto (*Orlando Furioso*, XLII, 27, 2).

B-140 Catullo (LXVI,23) e nuovamente Ariosto (XXIV, 3, 8) vengono ripresi nel verso 145.

B-141 All'*Eneide* di Virgilio rinvia il verso 161 (*Eneide*, II, 12).

B-142 Virgilio viene citato (*Eneide*, IV, 336) come fonte del verso 161 *Quise bien y querré mientras regiere* (*Dum memor ipse mei, dum spiritus hos reget artus*). In questo

---

<sup>323</sup> J. Boscán, *Leandro*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, 1945.

commento, il Brocense nomina una lunga traduzione dall'*Arcadia* di Sannazaro (Prosa VIII), che inizia con il verso 161 e, con l'interruzione dei versi 332-418, arriva fino al verso 680. L'editore non riporta il testo della traduzione, dato che «por se larga no la pondré aquí», e promette che «Lo que no fuere de allí, quiero ir notando, como he hecho hasta aquí».

B-143 I riferimenti citati dal Brocense riguardano solo i classici latini e italiani, ma quando ne ha la possibilità, come per esempio nelle note che si riferiscono a Paterno, ricorda anche gli autori che hanno sfruttato la poesia di Garcilaso come ispirazione. E' il caso del verso 163, che attribuisce a un sonetto di Boscán. In realtà, come osservato da Keniston, questo verso non appare tra i sonetti di Boscán che ci sono pervenuti e nemmeno tra le sue canzoni. Probabilmente, l'editore confonde questo verso con altri due dell'*Égloga III*, 31-32, nei quali invece si può trovare una certa coincidenza con Boscán (Ca. I, 312-315).<sup>324</sup>

B-144 Influsso italiano per i versi 168-169, l'*Arcadia* di Sannazaro (*Egloga IX.111*)

B-145 La coppia di versi 176-177 rimanda alle *Egloghe* di Virgilio, in particolare all'*Egloga IX*, 51-52 e a Petrarca (CCXVI, 9).

B-147 L'*Orlando Furioso* di Ariosto (XLV, 4, 3), insieme a un non precisato proverbio latino, ispirano il verso 259.

B-147 Il verso 299 viene corretto dal Brocense con la citazione di un riferimento dotto, la Prosa 8 dell'*Arcadia* di Sannazaro: « (...) Dice ansí: Chi crederebbe possibile, che la sagace oca sollecita alesatrice de le notturne fraude, non sapeva a se medesima le nostre insidie palesare? Parece aludira la istoria del Capitolio Romano, quando los ánsares descubrieron, que entraban los enemigos». Il riferimento all'«oca» chiarisce il tipo di correzione da apportare alle lezioni delle edizioni precedenti, che invece della parola *ánsar*, riportano *a lançar* (O), *alançar* (N,S,D) e *alcançar* (U,F,G).

B-149 Riferimento ovidiano per i versi 305-306, riguardante la favola della pernice (*Metamorfosi*, VIII, 236-259).

B-150 I versi 311-313 si ispirano all'*Eneide* di Virgilio, I, 74: *Ante diem clauso componet Vesper Olympo*. Secondo Rivers<sup>325</sup> il riferimento al verso non è propriamente esatto, in quanto sono i due versi precedenti, che comprendono il dialogo tra Enea e la madre Venere, ad essere più in stretta relazione con quelli garcilasiani: *O dea, si prima*

---

<sup>324</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 316.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 324.

*repetens ad origine pergam, / et vacet annalis nostrorum audire laborum, / ante diem clauso componet Vesper Olympo.*

B-151 Il verso *de bien acuchillado a ser maestro* viene così commentato: «Toca el refrán que dize: *No ay mejor çurujuano que el bien acuchillado*».

B-152 Anche l'espressione *Tener al pie del palo* (v. 363) riprende un proverbio: «También es refrán, que alude a los que ahorcan».

B-155 Sannazaro è fonte di ispirazione anche per i versi 386-388: «*Quién es contra su ser inumano. Sanazaro, Écloga I [58-59]: Qual è colui c'ha 'l petto tanto erronico / Che t'ha fatto cangiar volto et costumi?*».

B-156, B-157 Di nuovo, i versi di Garcilaso richiamano Sannazaro: il verso 398 si rifà alla Prosa II, mentre il verso 425 alla Prosa VII e VIII.

B- 158 Petrarca (CXII,8) viene richiamato al verso 482 *Y sin mirarme, desdeñosa y fiera*.

B-159 Un altro proverbio viene citato dal Brocense a proposito del verso 494 *Y como de un dolor otro se empieça*, ma questa volta latino (*Malis mala succedunt*) e non solo in spagnolo (*bien vengas mal, si vienes solo*).

B-160 Sannazaro viene citato anche a proposito del verso 506 *Las ya desamparadas vacas*, ma il Brocense chiarisce anche che «lo tomó de Virgilio, Égloga 5 [24-26]»

B-162-163-164-165 Questo gruppo di note riporta come fonti Virgilio e Teocrito e precisamente:

v. 521 Teocrito (I, 81) e Virgilio (*Ecl.X*, 21)

vv. 524-529 Virgilio (*Ecl.X*, 31-32)

v. 537 Virgilio (*Eneide*, II, 255)

v. 549 Virgilio (*Ecl.X*, 60)

B-166 Per i versi 554-559 (*entonces, como quando el cisne siente / el ansia postrimera que l'aquexa / y tienta el cuerpo mísero y dolente*), la fonte individuata dall'editore è Ovidio (*Epistole*,VII, 1-2). Il Brocense si sofferma, inoltre, su altri classici che parlano del canto del cigno: Platone, Plutarco, «muchos poetas Griegos y Latinos», Luciano, Eliano, Plinio.

B-167 I versi 567-569 (*He aquí que vences; toma los despojos / de un cuerpo miserabile y afligido! / Yo porné fin del todo a tus enojos*) richiamano le *Metamorfosi* di Ovidio (XIV, 718-719) si rifanno ad Ovidio, in particolare al Libro XIV, 718-719 delle *Metamorfosi*.

B-168 La nota, che fa riferimento al verso 598, riprende l'Epistola X delle *Eroidi* di Ovidio (X, 23-24).

Per quanto riguarda il verso 602 *O dioses, si allá juntos de consumo*, nell'edizione del 1589 compare una nota che non è presente nelle due edizioni precedenti e che indica come riferimento Virgilio, *Eneide*.IV. 519-521: *Testatur moritura deos, et conscia fati / Sidera, tum si quod non aequo foedere amantes / Curae numen habet, iustumque momorque, precatur.*

B-169 Il commento riguarda i versi 608-623 e, come loro fonte, il Brocense indica Sannazaro e Poliziano.

B-170 Anche il verso 632, come gran parte di quelli che compongono l'*Egloga II*, risente dell'influsso di Sannazaro, ma il Brocense segnala anche Teocrito, nella prima *Bucolica* (vv. 115-121).

B-171 I versi 656-667 rimandano, ancora una volta, Sannazaro: «*Y por el passo en que me ves te juro, etc.* Hasta aquí ha imitado o, por mejor decir, trasladado, a Sanazaro; y este concepto está también en Sanazaro, mas de otra manera, diciendo que estando para echarse en el mar desde la roca, vinieron dos palomas, de la quales cobró esperanza de mejoría, tomando agüero próspero,etc.»

B-172 I versi 662-664 traggono ispirazione dalla Prosa VII dell'*Arcadia* di Sannazaro *Tal che rivolto il fiero proponimento in più regolato consiglio.*

B-173 I verso 699 *Estampó su pisada en el arena* riprende fedelmente un verso di Petrarca (XXXV, 4): *Dove vestigio human l'arena stampi.*

B-174 Ancora una volta, l'*Arcadia* di Sannazaro è un riferimento dotto per i versi 716-719 (Egloga IX, 67-69). Come fonte alternativa, il Brocense segnala anche Virgilio (Egloga III, 68-69)

B-175 Il verso 734 riprende la favola ovidiana di Procri (*Metamorfosi*, VII, 813-815).

B-176 Ariosto (canto X, 84, 6-7) e Petrarca (Canzone XXXVII, 120, il verso *O spirito ignudo, o huom di carne et ossa*) vengono ripresi nei versi 781-783. Il Brocense mette in evidenza il fatto che questo non è il primo caso in cui Garcilaso utilizza l'espressione *desnudo espíritu*, già presente nel verso finale del Soneto IV (*desnudo spiritu, o ombre en carne y hueso*)

B-179 I versi 938-941 si ispirano a Virgilio (*Eneide*, VII, 312)

B-180 I versi 942-945 si riferiscono alla leggenda di Orfeo e Euridice e riprendono le *Georgiche* di Virgilio (VII, 450)

B-181 Il libro III delle *Metamorfosi* ovidiane (vv. 448-453) è modello per il verso 956 e per i versi seguenti, che richiamano la favola di Narciso. In quest'occasione, il Brocense segnala che Paterno imita molto bene questi versi nella sua *Egloga di Ircilla*, «que por ser larga no se pone aquí».

B-182 Di nuovo, Sannazaro è fonte di ispirazione. In questo caso, i versi 1074-1085 rimandano all'*Arcadia* (Prosa IX). Il Brocense però, segnala anche Ovidio (*Metamorfosi*, VII, 199-209), Virgilio (*Eneide*, IV, 489), Ariosto (Canto XLIII, 21).

Verso 1083: In B89, il Brocense inserisce questa nota, che individua in Tibullo un altro riferimento dotto: «La luna de allá arriba baxaría, etc. Tibulo, elegía 8 libro 1: *Cantus et e curru Lunam deducte tentat: / Et faceret, si non aera repulsa sonent*. Toca Catullo la antigua costumbre, que era que quando la Luna padecía eclipse, pensavan las gentes que algunos encantadores o hechizeras le hazían perder la color, y por ayudar y socorrer a la Luna, para que no omesse las bozes de los encantadores, salían por las plaças y calles, tocando bacías o campanas y otros metales: éstos se llamavan *aera auxiliaria Lunae*. Y Catulo los llama aquí *aera repulsa*. Nuestro poeta entendió que *aera repulsa* eran los carros de la Luna, cuios hierros sonavan como los de las ruedas del coche.»

B-183 Petrarca (CCCLIX, 70, *Con parole, che i sassi romper ponno*) ispira i versi 1099-1100: *Tan dulce que una piedra enterneciera*.

B-184 Il verso 1146 riprende l'*Arcadia* di Sannazaro (Egloga IX, versi 37-38 e 34-35)

B-185 Influsso virgiliano traspare invece nel verso 1149 *Gime la tortolilla sobre el olmo*, in particolare l'Egloga I, 58 *Nec gemere aëria cessabit turtur ab ulmo*.

B-186 Anche il verso 1150 è di ispirazione virgiliana (Egloga IX, 40-41)

B-187 Il verso 1151 *Y esmalta in mil colores* riprende l'Egloga II di Sannazaro (versi 142-143)

B-188 L'espressione *La fuente clara* contenuta nel verso 1152 riprende l'Egloga II, 7-8 di Sannazaro e lo stesso Garcilaso (Égloga II, 64-66)

B-189 I versi 1161-1168 e trovano la loro fonte, come quasi tutta l'*Égloga II*, nella Prosa IX dell'*Arcadia* di Sannazaro.

B-192 La nota esplicativa menziona il popolare «cantar español: *Y los Gelves, madre, malos son de ganare*, etc.», che viene nominato anche nel romanzo picaresco anonimo *Lazarillo de Tormes*<sup>326</sup>, del 1554.

---

<sup>326</sup> *Lazarillo de Tormes*, edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1987, p. 21.



B-193 A proposito dei versi 1253-1264, il Brocense afferma che «Estos doze versos tienen elegante imitación de algunos poetas», ovvero Ariosto (*Orlando Furioso*, XVIII.154, 1-2), Vigilio (*Eneide*, IX, 435-437 e XI.68-71) e Paterno nella «Egloga 5 de las tristes».

B-194 e B-195 Ariosto, *Orlando Furioso*, XLVI è la fonte dei versi 1271-1283 (85,1-4) e 1282-1283 (86, 1-2).

B-196 In riferimento al verso 1289, Sánchez de las Brozas afferma che «Un epigramma ay de Sanazaro, libro 1 de Partu Nisae ». Rivers<sup>327</sup> segnala, però, che non sembra esserci un diretto contatto tra questi versi e l'epigramma di Sannazaro, *Epigrammaton I*, “De Partu Nisaeae Cheritei coniugis”.

B-197 L'annotazione, che si riferisce ai versi 1292-1298, segnala come riferimenti dotti quelli ad Ariosto (XLVI,lxxxv,5-8) e Flaminio nell' *Elegia del cardinale Farnese*.

B-198 Il verso 1327 *Sus ojos mantenía de pintura* riprende *Atque oculos pictura pascit inani* di Virgilio (*Eneide*, I, 464).

B-199 Lo stesso si può dire per il verso 1352, anch'esso di influenza virgiliana (Egloga IV, 37)

B-201 Un poeta italiano ispira, invece, i versi 1396-1400: Bembo, *Rime*, 1.

B-202 La nota spiega chi era il dio Imeneo e indica tra i vari riferimenti dei versi 1400-1405 Virgilio (*Eneide*, IV, 518) e Catullo (LXI, 9-10).

B-203 Il verso 1404, nel quale viene fatto riferimento a «De vírgines un choro», chiarisce che la fonte è ancora una volta Catullo, con il suo *Epitalamio*.

B-206 Il verso 1474 «el vencedor Latino al mismo passo» richiama Ariosto (canto VII, 20,3) *Di Cleopatra al vincitor Latino*.

B-207 I versi 1524-1525, che cominciano con «vieras un campo junto de naciones», vengono ripresi dal *De Spectaculis* di Marziale (III,11-12).

B-208 Ariosto (XLIV, 97, 3-5) è la fonte dei versi 1543-1544.

B-211 All'*Eneide* (I, 209, «Spem vultu simulat, premit altum corde dolorem») si ispira il verso 1575 *Que aunque de sí destierra la tristeza*.

B-212 B-213 Ancora una volta, Virgilio è la fonte dei versi 1586 e seguenti, precisamente il Libro VIII dell'*Eneide* (versi 29-35 e 86-89 rispettivamente)

---

<sup>327</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 382.

B-214 Anche in questa annotazione, che riguarda i versi 1619-1622, il riferimento è il Libro VIII dell'*Eneide* (versi 452-453). Il Brocense spiega l'origine e la natura dei Ciclopi. Un altro riferimento dotto relativo agli stessi versi riguarda Sannazaro (Prosa XII)

B-215 Il verso 1628 *Al viento las banderas tomando* secondo il Brocense viene ripreso da Ariosto, ma non segnala esattamente il passo. Come indica Rivers<sup>328</sup>, neppure Mele è riuscito ad identificare la fonte precisa.

B-216 Il verso 1637 *Que iva d'espuma cana el agua llena* richiama l'*Eneide*, III, 208).

B-217 I versi 1643-1645 si rifanno a tre fonti: Virgilio (anche in questo caso il Libro III dell'*Eneide*, vv. 29-30), Ariosto (Canto V,xi,6, Canto XLV, XXXVI, xv) e lo stesso Garcilaso, nella sua epistola a Boscán (*El.II*, 43-44)

B-218 Il verso 1666 *como lebrel de Irlanda generoso* riprende Ariosto (Canto XXXIX, x).

B-220 Di nuovo Ariosto, *Orlando Furioso*, XIX, 26, 8), ma anche il *Leandro* di Boscán (Son. XXIX, 2)

B-222 B-223 B-224 B-224 B-225 B-226 Le fonti per queste note si alternano tra Virgilio e Sannazaro e precisamente:

vv. 1807-1813 Virgilio, *Georgiche*, IV, 359-360 e Prosa XII dell'*Arcadia* di Sannazaro

vv. 1815-1817 Virgilio, *Georgiche*, .IV, 528-529

vv. 1861-1863 Sannazaro, Prosa IX dell'*Arcadia*

vv. 1867-1869 Virgilio, Egloga III, 20 e Egloga I, 83, ma anche Petrarca (L, 16-17)

vv. 1870-1872 Virgilio, Egloga I, 82

### **Égloga III**

La terza egloga fu scritta da Garcilaso in ottave reali, un tipo di strofa inventata da Boccaccio e introdotta in Spagna dallo stesso Garcilaso e dall'amico Boscán.

I principali influssi individuati dai vari editori sono l'*Egloga* di Tirsi di Castiglione e Cesare Gonzaga<sup>329</sup> e soprattutto i testi di Virgilio e di Sannazaro (Herrera, note H-762, 778, 842)

Per quanto riguarda l'influsso di Virgilio, il Brocense individua i seguenti punti, che esplicita nelle sue note:

---

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 402.

<sup>329</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras*, ed. de T.Navarro Tomás, Madrid, Clásicos Castellanos, 3, 1924.

B-227 v. 11 *más con la lengua muerta y fría* Il Brocense individua la fonte nelle *Georgiche*, IV, 525-526

B-229 v. 37 *Entre las armas del*. *Égloga X*, 44-45

B-234 vv. 77-78 *El Sol subido en la mitad del cielo* La nota, oltre a mettere in evidenza l'influsso di Teocrito, segnala il Libro IV delle *Georgiche* (vv. 426-427)

B-235 v. 84 y al fondo se dejó calar del río, *Eneide*, XII, 886

B-238 vv. 123-144 *Tenía figurada la ribera de Strimón*. Sánchez de las Brozas scrive che «En estas tres estancias pinta la fábula de Orpheo, la cual por ser vulgar, la dejo; quien quisiere verla largamente, con la causa de la muerte de Euridice, vea Virgilio en al cuarto de sus *Geórgicas*».

B-246 vv. 295-296 *Haziendo su trabajo menos grave*, *Egloghe*, IX, 64

B-247 vv. 301-304 *Mancebos de una edad, de una manera*. *Egloghe VII*, 4-5

B-248 vv.301-304 *Cantando el uno, el otro, etc*. *Egloghe VII*, 18

B-249 vv. 305-368 *Flérída, para mí*. La nota è abbastanza estesa e descrive il canto amebeo. La fonte sono ancora una volta le *Egloghe*, VII, 37-40. Ariosto è uno degli autori più influenti per la composizione dell'*Égloga III* e in varie note il Brocense riporta i passi che sono stati fonte di ispirazione per Garcilaso:

B-231 v. 51 *Lo que puedo te doy*, *Orlando Furioso*, I, 3, 8.

B-232 vv. 61-63 *Que el Sol no halla paso a la verdura*, *Orlando Furioso*, Canto I (xxxvii.7-8)

B-237 v. 120 *El celebrado Apeles y Timantes*. Il Brocense scrive che «fueron grandes pintores Griegos, y este verso es de Ariosto». Rivers<sup>330</sup> segnala che, secondo Mele, in Ariosto, *Orlando Furioso*, questo verso non si trova, anche se i due pittori vengono nominati all'inizio del Canto XXXIII (i, 2-3).

B-242 vv. 189-190 *Boca con boca*, XXIV82, .5-8.

Anche Sannazzaro rappresenta un'importante fonte di ispirazione per Garcilaso nella creazione di questo componimento. Keniston<sup>331</sup> mette in evidenza l'importanza della Prosa XII dell'*Arcadia* a proposito delle ninfe e Lapesa<sup>332</sup> segnala che il *canto amebeo* proviene dalle *Prose II* e IX. Anche il Brocense segnala l'influsso dell'*Arcadia* di Sannazzaro con le note seguenti:

B-236 v.105 *Las telas eran hechas y texidas*, Prosa XII

<sup>330</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit., p. 431.

<sup>331</sup> H. Keniston, *Garcilaso de la Vega, a critical study of his life and works*, cit., p. 259.

<sup>332</sup> R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, cit., p. 167.

B-239 vv. 129-136 *Eurydice en el blanco pie*, Prosa XII

B-245 vv. 273-275 *Los rayos del sol*, Prosa XII

B-249 vv. 305-368 *Flérida, para mí*. Il Brocense segnala in questa nota l'influenza virgiliana, oltre a quella di Sannazaro (*Egl.* II.101-116).

B-250 vv. 313-320 *Hermosa Phylis. Egloghe*, VII, 41-43

B-252 vv. 327-328 *Viniendo reverdece mi alegría. Egloghe*, VII, 59

B-253 vv. 329-336 *Ves el furor del animoso viento. Egloghe*, III, 80-81

B-254 vv. 337-344 *El blanco trigo multiplica. Egloghe*, VII, 55-56

B-256 vv. 345-352 *De la esterilidad es oprimido. Egloghe*, VII, 57-59

B-257 vv.353-360 *El álamo de Alcides. Egloghe*.VII, 61-64

B-258 vv. 361-368 *El fresno por la selva en hermosura. Egloghe*, VII

Altri autori vengono individuati dal Brocense come fonte di ispirazione per i versi di Garcilaso:

B-228 v. 18 *me aflige, y de un trabajo en otro lleva* Libro I degli *Epigrammi* di Marziale (xv, 7)

B-230 v. 40 *Tomando ora la espada, ora la pluma*. Il Brocense vede qui l'influsso di Ausonio «en el primer epigrama» (XIX *De diversis rebus*, xxvi “De Augusto”, 7-8) e di Michele Marullo nel primo dei suoi *Epigrammi* del Libro I.

B-232 In questa nota, oltre all'influsso di Ariosto, nell'edizione del 1577 il Brocense segnala anche quello di Quinto Curzio Rufo, Libro IV, vii, 16 delle sue *Historiae Alexandri Magni Macedonis*.

B-233 vv. 65-68 *Con tanta mansedumbre, Cesare, De Bello Gallico*, Libro I «cablando del río Arar» e Pomponio Mela, *De Chorographia*, III, 40

B-234 vv. 77-78 *El Sol subido en la mitad del cielo* Oltre all'influsso virgiliano, il Brocense segnala *Idilli*, I, di Teocrito

B-239 vv. 129-136 *Eurydice en el blanco pie*. Oltre l'*Arcadia* di Sannazaro, Garcilaso utilizza come fonte di ispirazione il *Canzoniere* di Petrarca (CCCXXIII).

B-240 vv. 147-148 *Pintando a Apollo en el robusto officio*, Ovidio, *Metamorfosi*, I, 452-567. Scrive il Brocense che «La fábula de Apollo y Daphne largamente cuenta Ovidio en el primero del Metamor., donde están sacadas estas estancias».

B-241 vv. 173-192 *Un puerco entre ellas de braveza estraña*, Ovidio, *Metamorfosi*, X, 708-739

B-246 vv. 295-296 *Haziendo su trabajo menos grave*. Oltre a Virgilio, l'altra fonte di ispirazione per questi versi è Petrarca (XXIII, 4).

B-255 v. 342 *Que derrama*. Orazio, *Epistole*, XII, 28-29

**CAPITOLO VII**  
**FERNANDO DE HERRERA**  
**E LE ANOTACIONES A LA POESÍA DE GARCILASO**

**1. Le Anotaciones di Herrera e la loro importanza**

Marcelino Menéndez y Pelayo scrisse a proposito di Fernando de Herrera: «Para mí (...) es el primero de nuestros críticos del siglo XVI»<sup>333</sup> e descrisse la sua edizione delle poesie di Garcilaso come un «grueso volumen de cerca de 700 páginas, de letra menudísima, en el cual, so pretexto de ilustrar a Garcilaso, le ahogaba el divino Herrera bajo la mole de una cabal arte poética, cifra de cuanto él había aprendido en los antiguos y en los italianos, y de cuanto su larga experiencia le había enseñado sobre la nobleza y escogimiento de las palabras, sobre el número del período poético, sobre la mejestad y arrogancia de la dicción»<sup>334</sup>. Effettivamente, le *Anotaciones* di Herrera si presentano come un testo ulteriormente riveduto, corretto e annotato rispetto a quello del Brocense, ma anche come un vero e proprio manuale riguardante il modello di lingua poetica spagnola, come un insieme di norme destinate ad innalzare la dignità del castigliano e a stabilire la distinzione tra parole di uso comune e altre di uso letterario. La differenza rispetto ai due tipi di annotazioni non è solo qualitativa, ma anche quantitativa: quelle del Brocense sono quasi 250, mentre la debordante retorica di Herrera viene racchiusa in 842 note che riassumono quella che avrebbe dovuto essere la sua *Arte Poética*, mai pubblicata.

L'edizione di Herrera, quindi, non ha solo lo scopo di fissare il testo e di ricercare le fonti. Il Brocense si limita a evidenziare quelle dirette, sia antiche che moderne, che sono la base della poesia di Garcilaso, con lo scopo di aiutare il lettore ad apprezzare il valore dell'arte poetica del toledano, secondo la prospettiva ramista nella quale composizione e analisi sono parte di un unico procedimento. Herrera, invece, cerca di non percorrere i passi del Brocense nel commentare la poesia garcilasiana e, a questo proposito, modifica la

---

<sup>333</sup> M.Menéndez y Pelayo, *Historia de las Ideas estéticas en España* (Ed. Nac. De Obras Completas), Madrid, 1947, tomo II, p. 257.

<sup>334</sup> M.Menéndez y Pelayo, *Historia de las Ideas estéticas en España*, cit., p. 255.

disposizione delle note, amplia il numero delle fonti (alcune sono solo semplici parallelismi) e mette in evidenza l'influenza di Virgilio, che considera come la prima imitazione di Garcilaso. Per B. Morros «Herrera no emplea todo este material de la misma manera: unas veces lo traduce al pie de la letra, mientras que otras se aparta de él; en varias ocasiones menciona la fuente (o simplemente se refiere a un vago e indefinido “dicen algunos”), mientras que en las más la silencia»<sup>335</sup>, secondo una pratica, peraltro, generalizzata tra gli umanisti.

Herrera non si accontentò di stabilire ulteriormente quello che si poteva considerare il testo originale, ma volle aggiungere dell'altro al suo libro. In primo luogo, molte annotazioni relative a diversi aspetti dell'arte poetica: storia e carattere dei generi lirici coltivati da Garcilaso; identificazione, a volte accompagnata da prolisse descrizioni e spiegazioni delle figure retoriche da lui utilizzate; apprezzamento della qualità della sua dizione e del lessico; valutazione dei suoi risultati e dei suoi errori in materie come la composizione, la scelta di modelli, rispetto delle convenzioni proprie di ciascun genere, versificazione e così via.<sup>336</sup>

Herrera sceglie di utilizzare il “formato” del commentario antico, costituito da *lectio* (il testo), *enarratio* (il commento) e *iudicium* (il giudizio sull'opera letta) verso per verso, quasi parola per parola<sup>337</sup>. Anzitutto, abbozza una presentazione generale di Garcilaso seguendo il genere della biografia greca (ispirandosi al modello di Plutarco), già sfruttato dai commentatori di Dante o da alcuni umanisti, come Pedroo Crinito e Lilio Gregorio Giraldo.

La parte dell'*enarratio* riguarda la *verborum interpretatio* e la *historiarum cognitio*, orientata verso il metodo comparativo di Poliziano per quanto riguarda la ricerca delle fonti. La *verborum interpretatio* è molto importante, sia per quanto riguarda l'analisi delle figure retoriche, che della metrica. La seconda, *historiarum cognitio*, trae spunto dai versi di Garcilaso per introdurre estese digressioni sugli argomenti più diversi. Per quanto riguarda la toponomastica, Herrera utilizza diverse fonti che non sono state ancora identificate completamente. Molte note vengono dedicate all'amore e alla bellezza corporale nell'ambito della tradizione neoplatonica fiorentina e molte osservazioni sono

---

<sup>335</sup> B.Morros, *Garcilaso de la Vega y sus fuentes*, in B. López Bueno (ed), *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 37-89.

<sup>336</sup> A questo proposito, cfr. J. Montero, *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas*, Siviglia, Servicio de Publicaciones del Excmo Ayuntamiento de Sevilla, 1987, p. 18 .

<sup>337</sup> B.Morros, *Garcilaso de la Vega y sus fuentes*, cit., p.37.

basate sul *Comento ad alcuni sonetti d'amore* di Lorenzo de' Medici<sup>338</sup>. Si occupa anche di questioni filosofiche, quasi sempre attraverso la sinossi offerta da Cicerone. Le note mitologiche sono molto frequenti ed estese e presentano anche molte interpretazioni allegoriche. Le fonti utilizzate da Herrera sono numerosissime, dai grammatici di Pergamo e Alessandria, ai neoplatonici e, soprattutto, le annotazioni di Servio all'*Eneide*. Herrera offre al lettore anche frequenti traduzioni dei testi che cita, traduzioni che si rivelano particolarmente ben fatte e fedeli, anche se non sappiamo se le realizzò partendo da una fonte diretta o indiretta. Anche le questioni scientifiche riescono a trovare una loro collocazione nella vastissima mole delle *Anotaciones*, soprattutto quelle mediche, come quando deve spiegare alcuni sintomi che si manifestano nell'amante, come il pallore del viso, che peraltro rientrano più in generale nella casistica dei trattati d'amore.

Il *iudicium* si condensa soprattutto in giudizi estetici e linguistici, basati sull'idea che la poesia spagnola debba costruirsi sul modello di quella classica; la lingua che propone Herrera è, come si vedrà, una lingua di cultura, pertanto artificiale e colta, che non si può identificare con nessuna lingua parlata nella penisola iberica, una lingua letteraria in costante sviluppo e formazione, una «lengua de arte».

All'interno di *enarratio* e *iudicium*, Herrera assegna, inoltre, una grande importanza alle questioni estetico-letterarie costituite, come si avrà modo di analizzare più avanti, dalle esaustive note che precedono ogni gruppo dei diversi generi poetici inclusi nella sua edizione: *discurso del soneto, de la poesía lírica, de la elegía, de las églogas i bucólicas*.

## **2. Struttura delle *Anotaciones a la poesía de Garcilaso di Herrera***

L'edizione comprende ventinove sonetti (gli altri sei delle edizioni del Brocense non sono presi in considerazione), quattro canzoni, due elegie, una epistola e tre egloghe. Per quanto riguarda la numerazione e la disposizione dei componimenti poetici, sostanzialmente esse ricalcano quelle del Brocense, come si può constatare dalla tabella seguente<sup>339</sup>:

---

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>339</sup> Si riprende la tabella presente in Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Edición de I. Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 123-124.



Composizioni di Garcilaso	Herrera	Edizione del 1543	Brocense
Sonetto <i>Cuando me paro a contemplar mi estado,</i>	I	1	1
Sonetto <i>Enfin a vuestras manos ¿venido,</i>	II	2	2
Sonetto <i>La mar en medio i tierras édexado,</i>	III	3	3
Sonetto <i>Un rato se levanta mi esperanza,</i>	III	4	4
Sonetto <i>Escrito está en mi alma vuestro gesto,</i>	V	5	5
Sonetto <i>Por ásperos caminos éllegado,</i>	VI	6	6
Sonetto <i>No pierda más quien á tanto perdido,</i>	VII	7	7
Sonetto <i>D'aquella vista pura i ecelente,</i>	VIII	8	8
Sonetto <i>Señora mía, si de vos yo ausente,</i>	IX	9	9
Sonetto <i>Ó dulces prendas por mí mal halladas,</i>	X	10	10
Sonetto <i>Hermosas ninfas qu'en el río metidas,</i>	XI	11	11
Sonetto <i>Si para refrenar este desseo,</i>	XII	12	12
Sonetto <i>A Dafne ya los brazos le crecían,</i>	XIII	13	13
Sonetto <i>Como la tierna madre qu'el doliente,</i>	XIII	14	14
Sonetto <i>Si que xas i lamentos pueden tanto,</i>	XV	15	15
Sonetto <i>No las francesas armas odiosas,</i>	XVI	16	16
Sonetto <i>Pensando qu el camino iva derecho,</i>	XVII	18	18
Sonetto <i>Si a vuestra voluntad yo soi de cera,</i>	XVIII	19	19
Sonetto <i>Mió, después que me partí llorando,</i>	XIX	20	20
Sonetto <i>Contal fuerca i vigor son concertados,</i>	XX	21	21
Sonetto <i>'tríssimo Marqués, en quien derrama,</i>	XXI	22	22
Sonetto <i>m ansia extrema de mirar qué tiene,</i>	XXII	23	23

Sonetto <i>En tanto que de rosa i acuerna,</i>	XXIII	24	24
Sonetto <i>Illustre onor del nombre de Cardona,</i>	XXIII I	25	25
Sonetto <i>¡Ó hado essecutivo en mis dolores,</i>	XXV	26	26
Sonetto <i>Echado está por tierra elfundamento,</i>	XXVI	27	27
Sonetto <i>Amor, amor, un ábito vestí,</i>	XXVI I	28	28
Sonetto <i>Boscán, vengado estáis, con mengua mía,</i>	XXVI II	29	29
Sonetto <i>Passando el mar Leandro el animoso,</i>	XXIX	[40]	40
Sonetto <i>Sospechas, qu'en mi triste fantasía,</i>	XXX	-	41
Sonetto <i>Dentro en mi alma fue de mí engendrado,</i>	XXXI	-	42
Sonetto <i>Estoi contino en lágrimas bañado,</i>	XXXI I	-	52
Sonetto <i>Mario, el ingrato Amor, como testigo,</i>	XXXI II	-	46
Sonetto <i>Gracias al cielo doiqueya del cuello,</i>	XXXI III	-	45
Sonetto <i>Boscán, las armas i el furor de Marte,</i>	XXX V	-	44
Canzone <i>Si a la región desierta, inhabitable,</i>	I	17	17
Canzone <i>La soledad siguiendo,</i>	II	30	30
Canzone <i>Con un manso ruido,</i>	III	31	31
Canzone <i>El aspereza de mis males quiero,</i>	IIII	32	32
Canzone <i>Si de mi baxa lira,</i>	V	33	33
Elegia <i>Aunqu'este grave caso aya tocado,</i>	I	34	34
Elegia <i>Aquí, Boscán, donde del buen troyano,</i>	II	35	35
Epistola <i>Señor Boscán, quien tanto gusto tiene,</i>	[I]	36	36
Egloga <i>El dulce lamentar de dos pastores,</i>	I	37	37

Egloga <i>En medio del invierno está templada</i>	II	38	38
Egloga <i>Aquella voluntad onesta i pura,</i>	III	39	39

Il testo delle *Anotaciones* si apre con il *Soneto I*, al quale seguono altri 34 sonetti, per un totale di 35. Per arrivare a tale numero, Herrera realizza alcune modifiche rispetto all'ordine della *princeps* e delle edizioni che precedono la sua, spostando alcuni sonetti ed eliminando quelli che ritiene estranei all'opera di Garcilaso. Il sonetto *Estoi contino en lágrimas bañado*, che in altre edizioni si trova al numero 38, nell'edizione herreriana occupa il posto 32, e *Mario, el ingrato Amor, como testigo* da numero 33 passa a essere numero 35. Probabilmente, Herrera decide di cambiare l'ordine dei sonetti perchè ne elimina alcuni e perchè in altre edizioni, come la *princeps*, alcuni erano stati inseriti alla fine di tutte le poesie, quasi che lo stampatore avesse dimenticato, inizialmente, di includerli insieme agli altri. La "strategia" di Herrera, comunque, è quella di riunire in un unico insieme i componimenti di metrica uguale. I sonetti *Mi lengua va donde el dolor guía*, *Siento el dolor menguarme poco a poco*, *A la entrada de un valle, en un desierto*, *¡Oh celos, del amor terrible freno*, *El mal en mí ha hecho su cimiento* vengono eliminati, anche se non viene specificato il motivo; Herrera informa circa i dubbi che nutre in relazione a questi componimenti, ma si affida soprattutto al suo "orecchio" e alla sua profonda conoscenza della poesia di Garcilaso e dello stile del poeta.

Per quanto riguarda il contenuto dell'edizione di Herrera, bisogna distinguere due "famiglie". Herrera, infatti, impose all'editore accuratezza, diligenza e attenzione. Attualmente sono pochi gli esemplari che si conservano<sup>340</sup>, ma sono tutti testimonianza della cura che Herrera dedicò alla loro edizione. Nella maggior parte degli esemplari rimasti, infatti, è presente un elenco di errori che vengono così giustificati: «Con toda diligencia que se ha puesto en esta impresión, no se han podido excusar en algunos libros unos pocos errores; porque en los demás van corregidos. Y así, dejando de señalar los de menos importancia, y que fácilmente se pueden conocer, se pondrán aquí algunos». In

<sup>340</sup> Si vedano quelli citati in A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, p. 36, ai quali si aggiunga l'esemplare conservato nella Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova, che è stato consultato per la redazione del presente lavoro. Il volume consta di 691 pagine, delle quali mancano le carte D7, D8 e le c. Q2, Q3, Q4, Q5, Q6 e Q7, che sono state sostituite con carte manoscritte. Il frontespizio presenta una lacerazione nella parte inferiore e il dorso è ricoperto di macule.

alcuni esemplari, come segnalato da A. Gallego Morell<sup>341</sup>, che sono frutto di una ristampa successiva del primo *pliego*, la pagina contenente i tredici errori viene sostituita da cinque pagine con il titolo *Yerros que se han hallado en la impresión*.<sup>342</sup> Gli esemplari che riportano queste cinque pagine non contengono, però, la *Licencia y Aprobación di Ercilla* e la *Dedicatoria a don Francisco de Guzmán* e presentano il contenuto seguente:

1. *Prólogo*

2. Frontespizio e contenuto:

*Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*. Al Ilustrissimo i excelentissimo Señor Don Antonio de Guzmán, Marqués de Ayamonte, Governador del estado de Milán, i Capitán General de Italia. Con licencia de los SS. del Consejo Real. En Sevilla por Alonso de la Barrera, año de 1580.

3. *Dedicatoria al Marqués de Ayamonte: "Ilustrissimo i Excelentissimo Señor"*

4. *Erratas: "Iierros, que se an hallado en la impresión"*

5. *Prólogo de "El Maestro Francisco de Medina a los letores"*

6. *Vida de Garcilaso de la Vega y Elogios de Garcilaso*

7. *Obras de Garcilaso de la Vega*

8. *Edición de las Obras de Garcilaso con las anotaciones a pie de página*

9. *Tabla*

Nonostante il chiaro proposito di rigore testuale che traspare dalle liste di errori che volle inserire nella sua edizione, Herrera non fu in grado di correggerli tutti. Blecua<sup>343</sup> ha messo in evidenza come la meticolosità di Herrera lo portò a tentare di correggere in un altro modo gli errori che erano sfuggiti alla lista di *errata*, facendo stampare le parole corrette e incollandole sopra gli errori. Sempre secondo Blecua, «semejante rigor es desconocido en las letras españolas de la Edad de Oro».

---

<sup>341</sup> A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., p. 37

<sup>342</sup> I. Pepe y J. M. Reyes(ed.), *Fernando de Herrera, Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, cit., pp. 179-186

<sup>343</sup> J.M. Blecua, *Las obras de Garcilaso con anotaciones de Fernando de Herrera: nota bibliográfica*, in *Estudios hispánicos: homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley Mass., 1952, p.58.



Frontespizio dell'edizione conservata nella Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova

Le *Anotaciones* di Herrera si possono dividere in due parti, una paratestuale, per riprendere la terminologia di G. Genette<sup>344</sup>, e una che comprende più propriamente le note dell'editore. La prima riguarda il frontespizio, la *Licencia*, la *Aprobación*, due dediche, due liste di *errata*, il prologo del *Maestro Francisco de Medina a los letores* e la *Vida i elogios de Garcilaso* e un'altra che comprende le vere e proprie *Anotaciones*<sup>345</sup>.

<sup>344</sup> G. Genette, *Soglie: i dintorni del testo*, cit.

<sup>345</sup> Per una descrizione dettagliata dei paratesti si rimanda a I. Pepe y J. M. Reyes (ed.), *Fernando de Herrera, Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, cit., p. 22 e sgg.

Le due parti più interessanti che precedono le *Anotaciones* sono senza dubbio il *Prólogo* di Francisco de Medina, uno dei letterati più illustri dell'ambiente sivigliano del Cinquecento, e la *Vida de Garcilaso*. Francisco de Medina (1544-1615) fu uno dei più importanti letterati dell'ambito sivigliano e grande ammiratore della cultura e della poesia italiana. Apparteneva alla scuola di Juan de Mal Lara e fu professore di latino.

Il prologo *El Maestro Francisco de Medina a los lectores*, nel quale si mette in evidenza l'importanza dell'edizione herreriana<sup>346</sup>, è importante in quanto riassume le idee espresse da Herrera nelle sue note e in esso Medina sottolinea le "preoccupazioni linguistiche" che animano l'editore. Medina, oltre che illustre letterato, era anche profondo amico di Herrera e si fa portavoce di un nuovo modo di concepire la lingua della comunicazione e la lingua poetica, mettendo in evidenza lo stato di abbandono nel quale versa la lingua spagnola: non c'è una grammatica, non esiste una vera e propria lingua letteraria, i dotti scrivono solo in latino e i poeti e i letterati non conoscono le «leyes de su profesión». Le cause del degrado vengono individuate nelle continue guerre sostenute dal popolo spagnolo, che non consentono ai letterati di dedicarsi con serenità alle scienze liberali, e alla mancanza di mecenati che diventino promotori di un vero e proprio movimento culturale. In mancanza di modelli da seguire, Garcilaso è dunque l'esempio della nuova lingua poetica dalla quale partire e a questo proposito Medina segnala i molti pregi dell'edizione di Herrera, tra i quali la riforma ortografica, la straordinaria cura nel lavoro ecdotico, l'eliminazione di errori causati da copisti ed editori precedenti, il chiarimento di alcuni passi particolarmente difficili, e l'evidenziazione di quelli che sono gli artifici della meravigliosa opera di Garcilaso.

Il prologo di Medina ha vari punti in comune con il *Discurso sobre la lengua castellana* di Ambrosio de Morales, in quanto parte dallo stesso esame della situazione critica nella quale versa lo stato della lingua spagnola ed è espressione di preoccupazione per la Spagna, per la sua letteratura e più in generale per la sua cultura. Queste inquietudini "bembiane" sono importanti perché conducono alla presa di coscienza del fatto che l'unica soluzione è quella di «limpiar la cara», per usare un'espressione di Ambrosio de Morales, allo spagnolo, in modo da potergli assicurare la meritata dignità<sup>347</sup>.

---

<sup>346</sup> Il prologo presenta molti aspetti in comune con il *Discurso* di Ambrosio de Morales (si veda p. 102 e sgg.).

<sup>347</sup> I. Pepe y J. M. Reyes(ed.), Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, cit., p. 29.

Secondo Vilanova<sup>348</sup>, «este prólogo o discurso sobre la lengua castellana ha sido considerado justamente como el manifiesto de la escuela poética de Sevilla, comparable por su influjo y trascendencia a la *Deffense et illustration de la lancue françoise* de Joachim du Bellay, publicado en 1549 como manifiesto de la *Pléyade*». Il *Prólogo* di Francisco de Medina<sup>349</sup> è stato a lungo considerato come il “manifesto” della scuola sivigliana contrapposta a quella di Burgos. In realtà, secondo O. Macrì, l’intenzione di Medina non era assolutamente quella di farsi portavoce di un movimento, ma semplicemente di elogiare l’edizione di Herrera. Medina, infatti, non si riferisce in nessun momento a un “gruppo” sivigliano<sup>350</sup> ed anzi, afferma con orgoglio come «ha criado en pocos años l’Andaluzia quatro o cinco escritores mui esclarecidos». Non si parla tanto di una scuola, quanto di un movimento di creazione di un linguaggio poetico nuovo, che nasce in Andalusia e che porterà alle creazioni letterarie di Juan de Mena, Góngora e Juan Ramón, oltre a quelle dello stesso Herrera.

Il capitolo che Herrera dedica alla *Vida de Garcilaso* è molto importante perchè racchiude, sintetizzate, varie idee che sviluppa nelle *Anotaciones*. Herrera è interessato, più che alle vicende della vita del poeta, alla «declaración i juizo de sus estudios en la poesía». In più di due pagine Herrera si dilunga nell’elogiare Garcilaso e la sua produzione poetica, che arriva a paragonare persino a quella di Virgilio, grazie alla sua perfetta eloquenza, alla curata selezione e disposizione delle parole, alla chiarezza e alla mancanza di affettazione, senza però incorrere in uno stile troppo umile, all’equilibrio tra gravità e dolcezza, alla scelta perfetta delle figure e dei tropi, al valore fonico e ritmico della sua poesia, adatta anche alla lettura a voce alta. A giudizio di Herrera, Garcilaso «... escribió mucho en poco, porque no dejó en aquel género lugar para los que le sucedieron». Herrera non vuole scrivere una vera e propria biografia del poeta toledano, «porque para ello requería un ingenio más desocupado que el mío i que con más felice estilo diera entera noticia de los casos que le acontecieron» e concentra la sua attenzione più che altro sui suoi meriti poetici. Infatti per Herrera «lo que importa más para nuestra noticia, que es en declaración i juizo de sus estudios en la poesía, querría acertar a tratallo de suerte que, no ofendiendo a los que se estiman por aventajados escritores en este exercicio, quedasse él con la gloria que merece i le da el común consenso de los hombres». Probabilmente los *aventajados*

<sup>348</sup> A. Vilanova, *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII*, in G. Díaz-Plaja (dir.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. III, Barcelona, Vergara, 1953, p. 576.

<sup>349</sup> Per l’analisi dettagliata del prologo cfr. I. Pepe y J. M. Reyes(ed.), Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, cit., pp.187-203.

<sup>350</sup> A. Gallego Morell, *El Renacimiento español. Garcilaso y Herrera*, cit., p. 285.

*escritores* ai quali Herrera fa riferimento indicano semplicemente il Brocense, che come si è già accennato, non viene mai nominato esplicitamente nelle *Anotaciones* herreriane. Continua Herrera: «Para esto sólo tocaré lo que pertenece a su alabanza con templada moderación, descubriendo las virtudes en que es excelente, sin hazer comparación de sus versos con otros algunos, porque esta licencia que se an usurpado los que emprenden semejante argumento no es siempre bien recebida i muchas vezes es temeraria». Dopo aver chiarito quali sono le sue intenzioni e qual è lo “spirito” che anima la sua edizione, Herrera passa a descrivere brevemente quello che è lo stile di Garcilaso. Come segnalano Inoria Pepe e José María Reyes<sup>351</sup>, Herrera lascia intravedere delle tracce “bembiane” nelle sue *Anotaciones* non tanto nel segnalare le fonti della poesia del toledano, quanto come motivo di ispirazione all’interno di un progetto di creazione di una lingua poetica nuova. Commentando lo stile di Garcilaso, probabilmente Herrera prese spunto dall’epistola *De Imitatione* (I.I.1513), che Bembo scrisse a Pico della Mirandola, considerata il manifesto del ciceronianismo cinquecentesco, composta probabilmente durante o dopo le *Prose della volgare lingua*, opera nella quale il letterato veneto insiste ripetutamente su questi concetti<sup>352</sup>. Nel valutare e nell’elogiare lo stile di Garcilaso, Herrera mantiene la struttura della retorica classica con *inventio* («halla con agudeza»), *dispositio* («dispone con») e *elocutio* («está lleno de...»), senza trascurare *puritas* o *latinitas*, *perspicuitas*, *aptum* e *ornatus* in quanto *virtutes elocutionis*<sup>353</sup>. Herrera elogia il linguaggio di Garcilaso in quanto rifugge l’affettazione tramite la ricerca di «palabras ilustres, insificantes i escogidas con...concierto», riferendosi sicuramente ad un concetto già espresso da Ambrosio de Morales nel suo *Discurso*, nel quale stabilisce una chiara frontiera tra «bien dezir» e «afectación»: «(...) tomemos sólo lo que toca al lenguaje, y al primor y la gracia que cabe en él, que llaman elocución los Rethóricos Latinos, y toda se ocupa en elegir las palabras y mezclarlas con tal concierto en lo que se dize, que se les añade mucho de eficacia, assí para representar las cosas que quieren darse a entender, como para que con mayor deleyte se escuchen, y se entiendan con mas affición. Esta parte del buen dezir no puede negar nadie que no es común a todas las lenguas y a nuestra Castellana con ellas si no tuviesse por ventura tan bastas las orejas, y tan rudo el entendimiento, que no gozasse de diferente sonido en una buena copia, que en una desbaratada, en una copia, que en una escritura

<sup>351</sup> I. Pepe y J. M. Reyes(ed.), Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, cit., p. 209.

<sup>352</sup> P.Bembo, *Prose della volgare lingua. Trattatisti del Cinquecento*, I, ed. di M. Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1996, II vol., p. 120.

<sup>353</sup> L.López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1994, p. 24.



suelta y en un razonamiento bien concertado y suave, que en otro, el qual caresciesse del todo de orden y concierto. ¿Y quién avrá que diga, que el cuydado que se pusiere en assí adornar nuestro hablar Castellano, no lo ha de desviar mucho del común uso? No en los vocablos ni en la propiedad de la lengua (que sería gran vicio) sino en el escogerlos, apropiarlos, repartirlos, y suavemente y con diversidad mezclarlos, para que resulte toda la composición estremada, natural, llena, copiosa, bien dispuesta y situada. ¿Y este pulir desta manera la habla quán ageno, quán diferente, y quán contrario es de la affectación?»<sup>354</sup>

In realtà, il problema dell'affettazione era stato molto discusso a partire da Erasmo nei secoli XV e XVI, ed era stato grande oggetto di dibattito nell'ambiente italiano (Bembo, Castiglione, Bernardino Tomitano, Minturno), elaborato da Ambrosio de Morales e ripreso dallo stesso Herrera, che a più riprese mette in rilievo nelle note alla poesia di Garcilaso il fatto che essa manchi di affettazione e per questo sia equilibrata e chiara. Dalla lettura della *Vida de Garcilaso* traspare come Herrera fosse ancora legatissimo alla mentalità del tempo: all'*ornatus* viene dedicata una gran parte molto importante anche delle *Anotaciones*<sup>355</sup>, per quanto riguarda la costruzione dei versi, l'eleganza delle sentenze, la chiarezza, la moderazione nell'uso delle figure retoriche, nella dolcezza e armonia della composizione nella sua totalità e il paragone con la poesia virgiliana. Sono tutti temi che erano ed erano stati oggetto di accesi dibattiti in ambito italiano, e che erano stati sviscerati nei trattati di Lorenzo De' Medici, Bembo, Ruscelli, Scaligero, Minturno e Trissino (citati peraltro anche nell'edizione di Herrera, a più riprese).

### 3. Caratteristiche delle *Anotaciones*

Herrera dedicò molta cura alla sua edizione anche per quanto riguarda l'ortografia. Impose al suo editore, Alfonso de la Barrera, di utilizzare caratteri di stampa speciali per il suo testo. Lo stesso Herrera lo rende noto nella dedica al Marqués de Ayamonte: «escogí este argumento, con tanta novedad y extrañeza casi peregrina al language común, assí en tratar las cosas, como en escribir las palabras» e questa intenzione viene confermata anche da Medina nel suo prologo: «Ha reducido á concordia las voces de nuestra pronunciación con las figuras de las letras, que hasta ahora andaban desacordadas, inventando una manera

---

<sup>354</sup> V. Scorpioni, *Il "Discurso sobre la lengua castellana" di Ambrosio de Morales: un problema di coerenza*, «Studi Ispanici», Pisa, Giardini, 1977, p. 184.

<sup>355</sup> I. Pepe y J. M. Reyes(ed.), Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, cit., p. 31.

de escrebir más fácil y cierta, que las usadas»<sup>356</sup>. Le novità ortografiche introdotte da Herrera sono le seguenti:

1) omissione di una serie di consonanti, tra le quali la H quando non deriva dalla F iniziale latina

2) uso della C al posto della Q in parole come *cuando*, *cual*, *cuales* che allora si scrivevano invece con Q

3) alternanza tra l'uso di C e Z davanti a *é, í* e Z e C davanti a *a, o, u*

4) uso della Y solo con valore consonantico

5) omissione del punto sulla I e sulla Y

6) uso dell'apostrofo

7) uso della dieresi quando non si elidono la vocale finale e iniziale di parole consecutive, scrivendo un punto sopra ciascuna di esse

8) uso dei tre accenti acuto, grave e circonflesso

9) soppressione della lettera maiuscola al principio del verso e, in alcuni casi, dopo il punto finale.

Herrera pretende semplificare l'ortografia per renderla accessibile a tutti, così come vuole commentare la poesia di Garcilaso per renderla più popolare, per avvicinarla al pubblico di lettori e per rendere chiare e intelligibili le fonti che utilizza.

Per quanto riguarda, invece, i testi consultati da Herrera per costituire la sua edizione, quella principale della quale si servì l'erudito sivigliano è l'edizione di Barcellona del 1543, anche se alcuni studiosi, come Entenza de Solare, ritengono che Herrera non conoscesse la *princeps*<sup>357</sup>. La nota al v. 42 dell'*Elegía I*, per esempio, conferma che Herrera non era al corrente di una irregolarità di O, fatto che giustifica la *varia lectio* di altri testimoni<sup>358</sup>. Anche se non la cita, sicuramente consultò l'edizione di Francisco Sánchez de las Brozas, al quale, come si avrà modo di segnalare più avanti, vengono probabilmente indirizzate alcune allusioni nel corso dell'edizione. Dato che la composizione delle *Anotaciones* si svolse nell'arco di un decennio, è probabile che Herrera utilizzasse anche altre fonti, che finora non ci è dato conoscere<sup>359</sup>. Sicuramente, anche se non fu la *princeps*, Herrera maneggiò una delle edizioni ad essa più vicine. Come messo in

---

<sup>356</sup> Conde de la Viñaza, *Biblioteca Histórica de la Filología Castellana*, Madrid, Manuel Tello, 1893, pp. 580-581.

<sup>357</sup> B. Entenza de Solare, *Fernando de Herrera ante el texto de Garcilaso*, «Filología», XI, 1965, pp. 65-98.

<sup>358</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis Filológico y Texto Crítico*, cit., p. 24.

<sup>359</sup> A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., p. 38.

evidenza da M. Rosso Gallo<sup>360</sup>, infatti, le edizioni che sicuramente conosceva l'erudito sivigliano furono N, U o S, come dimostra la correzione del v. 63 della *Canción II*, nel quale Herrera mantiene l'ordine originale delle parole, modificato a partire da F, oppure come è provato dal v.2 del *Soneto IV*, dove si recupera l'avverbio *tan*, presente solo in O, N, U, S. Certamente, l'editore aveva consultato le edizioni più recenti, a partire da D, della quale critica una lezione singolare nel v. 10 della *Canción II* e, sicuramente, B, con la quale coincide in più di 90 occasioni, delle quali almeno 30 sono varianti introdotte da Francisco Sánchez de las Brozas. Per quanto riguarda le *obras añadidas* dal Brocense, Herrera ammette cinque sonetti di B74 e uno solo di B77, accompagnandoli con il seguente commento nella nota: «Estos sonetos siguientes (...) por opinión común, i por afirmación de don Antonio Puertocarrero su ierno, i por la semejança del estilo, à muchos años que los cuento entre los suyos. I paréceme que ninguno de los hombres que saben i conocen la igualdad i la diferencia de las formas de dezir i el número i la naturaleza de los versos confesarán que son de otro que de G.L.»<sup>361</sup> In questo caso, Herrera offre in qualità di “garante” la testimonianza del genero di Garcilaso, Antonio Puertocarrero, sull'autenticità dei componimenti aggiunti dal Brocense, senza ovviamente mai nominare quest'ultimo e senza attribuirgli il merito di averli dati alle stampe, anzi, lasciando intendere che questi fossero in circolazione anche prima che il cattedratico di Salamanca li includesse nelle sue edizioni del 1574 e 1577. Ma, anche se non ne fa riferimento, sull'onda di quella rivalità che è stata messa spesso in evidenza da più critici, è chiaro che Herrera li copiò dal Brocense.<sup>362</sup> Antonio Puertocarrero, da quanto si legge nella nota al v. 4 del *Soneto XXIII*, sembra essere un altro dei testimoni consultati da Herrera: «Assí se à de leer, i desta suerte dize don Antonio de Puertocarrero que lo tiene de su suegro. Porque, como anda impresso, más sirve de sustentamiento del cuartel que de prosecución del intento»<sup>363</sup>. In questo caso, Herrera sostituisce un intero verso, *con clara luz la tempestad serena*, con un altro, *enciende el corazón i lo refrena*, giustificando, appunto, la correzione, con la lezione dal manoscritto di Puertocarrero, anche se non fa un chiaro riferimento al suddetto codice. In generale, comunque, si può affermare che Herrera adotta un atteggiamento prudente e rispettoso nei confronti dell'edizione della poesia di Garcilaso, soprattutto se si compara il suo metodo con quello degli editori dell'epoca.

<sup>360</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis Filológico y Texto Crítico*, cit., p. 25.

<sup>361</sup> A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., p. 387, H-167.

<sup>362</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía di Garcilaso de la Vega. Análisis Filológico y Texto Crítico*, cit., pp. 480 e 490.

<sup>363</sup> A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., p. 369, H-134.

Ovviamente, a volte lo stesso Herrera, figlio della sua tradizione, contamina il testo che vuole pubblicare e introduce varianti che non rispondono al rigore filologico, ma che riflettono un adattamento al canone estetico dell'editore<sup>364</sup>.

Nelle ben 842 note di Herrera, sono pochi i commenti chiaramente indirizzati alla critica testuale. Molte varianti non vengono giustificate nelle note, e in esse Herrera mette in evidenza, più che il suo rigore filologico, la sua grande competenza di poeta erudito. In effetti, a differenza del Brocense, Herrera, come Garcilaso, è poeta e questo gli consente di trovarsi in una posizione privilegiata per stabilire con la poesia di Garcilaso una relazione molto più stretta, e di capirne più a fondo sia il tessuto semantico del testo, che i vari espedienti stilistici utilizzati dal poeta toledano.<sup>365</sup> Herrera, infatti, non fu solo un commentatore, ma vanta anche una produzione propria di componimenti<sup>366</sup>; in vita, pubblicò tre libri, nel 1572 (*La Franciade*), nel 1582 (*Algunas obras de Fernando de Herrera*) e nel 1592 (*Tomás Moro*). A queste tre opere, bisogna aggiungere quelle che sono andate perdute e molte poesie contenute anche nelle *Anotaciones*<sup>367</sup>. In una prima fase, che si può definire giovanile, Herrera si dedicò a tradurre e ad imitare gli autori classici e italiani. Nelle *Anotaciones* sono compresi molti componimenti del poeta sivigliano, ma anche e soprattutto le traduzioni dei classici latini (Virgilio, Ovidio, Orazio, Ausonio, Seneca, Petronio, Stazio, Properzio, Silio Italico, Marziale, Claudiano, Tibullo, Albinovano, Valerio Flacco, Olimpio Nemesiano, Lucano, Eumelo Corinzio), greci (Saffo, Teocrito, Bion) italiani (Ariosto, Petrarca, Jacopo Marmitta, Girolamo Muzio, Bernardo Tasso, Mario di Leo, Bembo, Antonio Minturno, Giambattista. Giraldi Cinzio, Ludovico Paterno, Sannazaro, Nicola Amanio, Bernardo Cappello, Dante, Girolamo Benivieni, Luigi Tansillo, Ludovico di Lorenzo Martelli, e il catalano Cariteo<sup>368</sup>).

Francisco de Medina, nel suo prologo, sottolinea l'importanza del lavoro sia filologico che "estetico" di Herrera: «En ellas lo limpió de los errores con que el tiempo, que todo lo corrompe, i los malos impressores, que todo lo pervierten, lo tenían estragado; declaró los lugares oscuros que ai en él; descubrió las minas de donde sacó las joyas más preciosas con

---

<sup>364</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis Filológico y Texto Crítico*, cit., p. 24.

<sup>365</sup> I. Pepe y J. M. Reyes(ed.), *Fernando de Herrera, Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, cit., p. 17.

<sup>366</sup> A questo proposito, cfr. O. Macrì, *Fernando de Herrera*, Gredos, Madrid, 1959, p. 64 e sgg.

<sup>367</sup> A. Gallego Morell, *El Renacimiento español. Garcilaso y Herrera*, cit., p. 293.

<sup>368</sup> Benet Garret, detto Cariteo, anche se catalano, visse a Napoli e scrisse anche in italiano. Il suo canzoniere, l'*Endymione*, venne concluso entro il 1493-1494 e dato alle stampe per la prima volta nel 1506 a Napoli dall'editore Giovanni Antonio de Caneto con il titolo "*Libro de sonetti et canzone di Chariteo intitulado Endymione a la Luna*" e che ebbe numerose ristampe nel corso di tutto il Cinquecento. È composto da 65 sonetti che riportano i lamenti di un infelice innamorato.

que enriqueció sus obras; mostró el artificio i composición maravillosa de sus versos, i porque podamos imitallo con seguridad, nos advirtió de los descuidos en que incurrió, moderando esta censura en manera que, sin dexar ofendida la onra del poeta, nosotros quedássemos desengañados i mejor instruidos.» Medina segnala come Herrera abbia depurato il testo da errori dovuti al tempo e agli stampatori, che abbia indicato i passi oscuri e allo stesso tempo le fonti della poesia di Garcilaso. Fin qui, il lavoro filologico eseguito anche dal Brocense. Ma, sottolinea Medina, Herrera va oltre, in quanto “osa” correggere alcune imperfezioni del poeta toledano, in modo da fornire la chiave per imitare, ma allo stesso tempo superare, il modello.

Anche se il primo ad avvicinarsi alla poesia di Garcilaso con intento glossatorio è il Brocense, l'imponente lavoro di Herrera, così ampio e ricco, rappresenta una vera e propria novità nel panorama culturale spagnolo cinquecentesco ed evidenza da un lato un persistente interesse per la ricerca delle fonti, dall'altro, però, anche la volontà di approfondire e ampliare gli spunti che la poesia di Garcilaso poteva offrire, trasformandola in una sorta di “trampolino di lancio” per la composizione della poesia propria, non attraverso l'imitazione tanto acclamata dal Brocense, ma attraverso lo sviluppo delle idee che essa propone. Per Herrera, infatti, bisogna utilizzare i *despojos* dei classici non come spunto per la loro imitazione, ma come modelli per costruire una nuova realtà linguistica, una diversa lingua poetica; proprio per questo, Herrera critica fortemente gli imitatori di Petrarca, dei toscani e degli antichi, perché «desnudan sus intentos sin escogimiento de palabras i sin copia de cosas». Lo scopo delle *Anotaciones*, quindi, è da ricercarsi nella volontà di indicare «el camino en seguimiento de los mejores antiguos», di unire i loro insegnamenti a quelli degli italiani ed in questo modo di rendere la propria lingua «copiosa i rica de aquellos admirables despojos», sforzandosi di arrivare «donde nunca llegarán los que no llevan este paso». Herrera non si dimostra “schiavo” dei modelli, come può, forse, apparire il Brocense, anzi, rivendica completamente la libertà rispetto ad essi. I classici vengono considerati, quindi, degli *exempla*, più che esempi fissi da seguire.

È da chiarire che le *Anotaciones* di Herrera non si possono considerare una vera e propria arte poetica, in quanto si riferiscono solo alla poesia di Garcilaso e si limitano a commentare e spiegare solo i generi poetici da lui sfruttati. Le correzioni sono quasi sempre frutto di congetture, a volte sue e a volte di membri del suo gruppo o “scuola”, come Francisco de Medina, Luis de Soto e, come già citato, Antonio de Puertocarrero; come evidenziato da C. Codoñer, infatti, «el comentario de Herrera se mantiene en línea

del comentario filológico, aunque exagerándolo en cierto aspectos e insertando elementos relativamente innovadores que van en el sentido de la transformación, si bien de manera muy tímida»<sup>369</sup>.

In realtà, Herrera vanta un certo rigore filologico, come per esempio nella nota al verso 3 del *Soneto VII*:

«*Válgame*. Aunque en algunos códices está de otra suerte, como yo leo está mejor y más consonante al número y elegancia de G, L. y, pues no tenemos estas obras escritas de su mano, y están impresas viciosamente, bien se debe permitir que, confiriendo diversas impresiones, sin torcer el sentido ni alterar algo de la suavidad y la naturaleza del verso, no deje pasar estas faltas consentidas a la ignorancia de los que las publicaron. Y atrévome a decir que, sin alguna comparación, va enmendado este libro con más diligencia y cuidado, que todos los que han sido impresos hasta aquí; y que yo fui el primero, que puse la mano en esto, porque todas las correcciones, de que algunos hacen ostentación, y quieren dar a entender que enmendaron de ingenio, ha mucho tiempo que las hice antes que ninguno se metiese en este cuidado, pero estimando por no importante esta curiosidad, las comuniqué con muchos, que las derramaron en partes, donde otros se valieron de ellas.»<sup>370</sup>

In questo caso, la polemica con Francisco Sánchez de las Brozas è molto chiara. Addirittura, Herrera arriva ad accusare il cattedratico di Salamanca di plagio, affermando che le sue correzioni congetturali non sono legittime e disprezzando e svalutando i testimoni esistenti, probabilmente riferendosi al «libro de mano» tanto spesso citato dal Brocense a garanzia delle sue correzioni. L'esame delle varianti di Herrera, in ogni caso, lascia intendere che egli non era in possesso di altri testimoni e che, se ci sono innovazioni, sono state realizzate *ope ingenii*. C'è da dire, però, che il criterio seguito dall'editore è quello di attenersi il più possibile alla sostanza fonetica e semantica del testo di partenza e, nel caso in cui avvengano delle sostituzioni, in generale Herrera opta per conservare i grafemi iniziali o finali del termine originale, anche nel caso in cui esso non rimi con i precedenti o i successivi<sup>371</sup>. Nel caso del sonetto XXIII, in realtà, Herrera sostituisce un verso completo, ma giustifica la correzione con la variante del testimone in suo possesso.

---

<sup>369</sup> C. Codoñer, *El modelo filológico de las "Anotaciones"*, in B. López Bueno (ed.), *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, 1997, p. 36.

<sup>370</sup> A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit p. 332, H-51.

<sup>371</sup> Per i cambi lessicali più rilevanti, si veda M. Rosso Gallo, *La poesía di Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, cit., p. 23.

Come si è visto, per quanto riguarda l'aspetto critico, le *Anotaciones* sono molto più che una "semplice" edizione delle poesie di Garcilaso, sono una sorta di "enciclopedia" cinquecentesca che, attraverso una prosa ricca e accurata, offre non solo riflessioni sulla poesia di Garcilaso, ma anche la sua elezione a modello da imitare e da superare, come i classici e gli italiani. La novità consiste non tanto nel fatto che un autore contemporaneo venga elevato al livello dei classici (idea peraltro già introdotta e sviluppata dal Brocense), ma nel fatto che esso venga nominato come rappresentante di un nuovo linguaggio poetico, contrapposto al latino, ancora considerato la lingua della filosofia, della scienza e delle arti. Di fronte alla mancanza di una vera tradizione poetica in volgare (Herrera "salva" solo il Marqués de Santillana e Boscán), la lingua dell'arte diventa quella indicata da Garcilaso, con la differenza che, mentre per il Brocense la perfezione poetica era da raggiungersi attraverso la semplice imitazione del modello, Herrera si spinge oltre, esortando i letterati a creare una lingua e uno stile propri, ispirati a Garcilaso e alla poesia italianizzante. Anche se le *Anotaciones* non hanno la pretesa di essere un testo teorico, di fatto, nelle note di Herrera è possibile estrapolare chiaramente i concetti fondamentali che stanno alla base della sua "teoria letteraria" e proprio nel capitolo dedicato alla vita di Garcilaso sono presenti tutti i canoni letterari ai quali desidera attenersi, quelli propri della retorica classica, in parte assorbiti dalla trattatistica italiana (si pensi a Scaligero).

#### **4. La "teoria letteraria" di Herrera**

Per quanto riguarda la teoria letteraria di Herrera, in essa si possono mettere in evidenza tre punti fondamentali. Il primo, che traspare anche nella *Vida de Garcilaso*, è l'attaccamento alla tradizione, alla classificazione classica della retorica, anche se l'erudito sivigliano ne fa un uso particolare. Anche per quanto riguarda lo stile, Herrera si basa sui precetti della retorica classica, che lo definiscono in tre tipi (umile, medio o alto). Un secondo aspetto (già trattato da Bembo e da Medina nel prologo) molto importante è la dicotomia arte/ingegno, nella quale Herrera auspica il predominio dell'arte, come frutto di una lunga elaborazione teorica e di un lavoro instancabile di meditazione e di imitazione da parte del poeta. I poeti, per essere in grado di dominare la poesia, devono avere padronanza del «bien dezir», di tutti gli strumenti retorico-formali che si possono sfruttare nella composizione poetica e devono essere animati da una certa competizione con il modello, che non deve solo essere imitato, ma anche e soprattutto superato, evitando l'affettazione, luogo comune nel Rinascimento (si pensi a Castiglione o a Valdés, per

arrivare a Ambrosio de Morales) e che, come scrive nella *Vida*, Garcilaso evita accuratamente, dato che il suo stile «es inafectado» e che «ninguna afectación lo puede alcanzar». Un terzo e ultimo punto che è bene mettere in evidenza nella teoria herreriana è la *Comparación entre la lengua Toscana i Española*, una decisa e appassionata difesa in favore della lingua spagnola. Con Herrera siamo lontani dall'ingenuità (o malafede?) di Argote de Molina, in quanto Herrera proclama l'eccellenza della lingua spagnola e la dimostra anche con una sua tesi. Le due lingue vengono definite con aggettivi che ne mettono in evidenza il valore morale più che estetico (la spagnola è *grave e religiosa*, quella italiana *libre i laciva*); Herrera giustifica il periodo "buio" della poesia spagnola con il fatto che per secoli gli spagnoli dovettero dedicarsi alla guerra, ma scrive anche che «han entrado en España las buenas letras con el imperio, aunque la poesía no es tan generalmente onrada i favorecida como en Italia». Per Herrera, che segue le orme di Medina e di Ambrosio de Morales, la lingua spagnola è ricca e adatta ad esprimersi fino ai più alti livelli, ma c'è bisogno che i poeti si impegnino e lavorino molto per poterli raggiungere. Garcilaso è l'esempio da seguire e la dimostrazione che la lingua spagnola è capace di suscitare «envidia i temor» tra i letterati italiani.

M. Rosso Gallo ha individuato quelle che potrebbero essere le "linee guida" del pensiero di Herrera sulla poesia<sup>372</sup>. La poesia trae ispirazione dal patrimonio linguistico comune alle altre forme di comunicazione, ma a differenza di queste ultime ha bisogno di un criterio selettivo, in quanto nessun genere di versi deve essere espresso come si fa in prosa:

«*Doce*. De otra suerte suelen describir los poetas el tiempo y años, pero G. L. escribe en verso suelto y familiar, que no pide tanta observancia; aunque en ningún género de versos se debe decir como se dice en la prosa, porque no todo lo que se admite en ella tiene lugar en el verso; que la poesía se sirve del modo figurado y artificioso, en el cual, en quanto toca al decir sólo, le es grandemente inferior la oración suelta; mas este vicio es tan común en Italia, que casi ningún buen escritor ha dejado de incurrir en él»<sup>373</sup>

D'altro canto, la lingua non può essere considerata come un semplice repertorio statico e immutabile, ma deve arricchirsi e accogliere nel suo sistema nuovi termini, sia per

---

<sup>372</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis Filológico y Texto Crítico*, cit., p. 16 e sgg..

<sup>373</sup> A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., p. 472, H-421. Questa nota, che commenta il v.83 dell'*Epístola a Boscán*, sembra quasi "criticare" Garcilaso e lascia intravedere l'attitudine di Herrera, che darà il via alla celebre controversia con il Prete Jacopín.



rispondere ad una esigenza estetica, sia per comunicare nuove conoscenze e per esprimere una realtà in evoluzione:

«*Desbañe*. Podemos usar vocablos nuevos en nuestra lengua, que vive y florece; en la latina, más rara y peligrosamente, porque ya está acabada que no queda el uso de ella sino en los libros» no de la habla, que no sabemos qué vocablo sea latino, sino el que se halla en los autores antiguos. Porque de las lenguas muertas nos quedan solamente las reliquias, guardadas en los escritos de los hombres doctos de aquella edad en que tuvieron vida; porque de su imitación se sabe y conoce la fuerza de ellas. Pero en la nuestra, que vive y se escribe y habla y trata, lo que se escribe y trata y habla. Osó G. L. entremeter en la lengua y plática española muchas voces latinas, italianas y nuevas, y sucedióle bien esta osadía; y ¿temeremos nosotros traer al uso y ministerio de ella otras voces extrañas y nuevas, siendo limpias, propias, significantes, convenientes, magníficas, numerosas y de buen sonido y que sin ellas no se declara el pensamiento con una sola palabra? Apártese este rústico miedo de nuestro ánimo; sigamos el ejemplo de aquellos antiguos varones que enriquecieron el sermón romano con las voces griegas y peregrinas y con las bárbaras mismas; no seamos inicuos jueces contra nosotros, padeciendo pobreza de la habla. ¿Qué más merecieron los que comenzaron a introducirlas en nuestro lenguaje, abriéndoles el paso, que los escritores de esta edad? ¿Por qué no pensarán que es lícito a ellos lo que a otros, guardando modo en el uso, y trayendo legítimamente a la naturaleza española aquellas dicciones con juicio y prudencia? ¿Tuvieron los pasados la entera noticia de la habla que los presentes? ¿fueron los absolutos señores de ella? Todas las lenguas tuvieron infancia o niñez, juventud, perfección y vejez, y ninguna cosa se hizo grande de repente.

A todos los pueblos fueron siempre nativos los vocablos propios de las cosas, o fueron hallados por necesidad y hechos luego, o por metonimia, ironía, metáfora, sinécdoque. Lícito es engendrar innumerables tropos. ¿Qué? ¿Las figuras que están en las palabras y en las sentencias, por ventura no son comunes de todas las gentes? Así creció la lengua griega, así con la asidua continuación de Tulio y de muchos semejantes a Tulio pudo la lengua latina, como tierra nueva, hacerse fértil y abundosa con este culto y labranza, y crecer en la suma grandeza, donde por ventura no esperaron que pudiese llegar los de la edad antecedente. No hay lengua tan pobre y tan bárbara que no se pueda enriquecer y adornar con diligencia. Con este cuidado y estudio busca y rastrea el extraño de otra nación los pasos y pisadas de Tulio; y acrecienta y engrandece su lenguaje propio con las riquezas maravillosas de aquella divina elocuencia. No hay por qué desespere el amor de su lengua, si se dispone atentamente de la riqueza y abundancia y elocuencia de su habla. Con los más estimados despojos de Italia y Grecia, y de los otros reinos peregrinos, puede vestir y aderezar su patria y ampliálla con hermosura, y él mismo producir y criar nuevos ornamentos, porque quien

hubiere alcanzado con estudio y arte tanto juicio que pueda discernir si la voz es propia y dulce al sonido, o extraña y áspera, puede y tiene licencia para componer vocablos y enriquecer la lengua.

Aristóteles, Tulio y Horacio aprueban la novedad de las dicciones y enseñan cómo se hallen. Y así dijo Tulio que las cosas que parecen duras al principio» se ablandan con el uso. Y Horacio;

*Licuit, semperque licebit*

*signatum praesente notâ procudere nomen.*

Pero no basta formar bien las figuras en el diseño si después coloridas no imitan bien la carne. Porque no conviene a todos la formación de las voces nuevas que requiere excelente juicio, y que sea tal el resto de la oración» que dé autoridad al vocablo nuevo, que se entreperné en ella como una estrella; y ser corto y muy moderado en ellas, y formallas en modo que tengan similitud y analogía con las otras voces formadas y innovadas de los buenos escritores; mas porque un autor excelente no use ni se valga de algunas dicciones no se deben juzgar por no buenas y huidas de él para nunca usallas; porque otros pueden valerse de ellas y dalles estimación con sus escritos. Voces hay en Virgilio que no se hallan en Horacio, y en Horacio que no las conocemos en Catulo, y en éste que no las trata Tibulo, y porque no satisfagan a algunos, no son malas y indignas de ser acogidas; que el vino es bueno, y hay gustos que lo aborrecen, y no está en un escritor toda la lengua, ni la puede usar uno solo, ni juzgar, ni acabar.

Divídese en dos especies la formación de los vocablos nuevos: por necesidad para exprimir pensamientos de Teología y Filosofía y las cosas nuevas que se hallan ahora, y por ornamento. Y así es lícito y loable en los modernos, lo que fue lícito y loable en los antiguos. Mayormente que puede el poeta usar en todo tiempo con prudente libertad por ornato de vocablos nuevos; y le ofende y hace grandísima injuria quien le quiere privar de la facultad de ordenar con ellos su poema. Porque como dice Tulio, los poetas hablan en otra lengua y no son las mismas cosas que trata el poeta que las que el orador, ni unas mismas las leyes y observaciones. Pero no sólo osan esto, mas pueden servirse de voces de todas lenguas y por todas estas y otras cosas los llama Aristóteles tiranos de las dicciones. Porque es la poesía abundantísima y exuberante y rica en todo, libre y de su derecho y jurisdicción sola sin sujeción alguna y maravillosamente idónea en el ministerio de la lengua y copia de palabras por sí, para manifestar todos los pensamientos del ánimo y el hábito, que representare y obra y efecto y grandeza, y todo lo que cae en sentimiento humano, sin que le falte mensajero de la voz, que signifique claramente todo lo que quisiere. Porque casi padece necesidad de todas las cosas el género humano, antes que de la voz y de la dicción. Porque de éstas solamente posee admirables riquezas que nunca se acaban y deshacen, mas con inmensa fertilidad crecen y se renuevan perpetuamente. Y de todas las cosas que vienen al sentido, ninguna hay menesterosa y necesitada de voz que la declare y señale. Porque luego se imprime y estampa una señal manifiesta del nombre de aquella cosa entendida. Y muchas veces da y pone muchas voces a una sola cosa, que cada una de ellas proferida hace un entendimiento casi

tan cierto como el nombre verdadero. Y así tienen los hombres gran potestad y fuerza en las palabras, para demostrar las cosas que son, sin que haya alguna que les deje de reconocer esta sujeción. Las voces son oscuras en nuestro uso por muchos modos: de la gente, cuando traemos vocablos propios y particulares de otra nación; de la arte; de las leyes y ritos y ceremonias; de la traslación; de la erudición; de mucha novedad, como si dijésemos, con imitación latina, *último* por *primero*; y de mucha vejez, renovando las voces desusadas; pero las que ahora son voces viejas, en otro tiempo fueron nuevas y al contrario. Y así dice Quintiliano en el *cap. 10 del lib. I*, que así como son las mejores voces de las nuevas las más viejas, así de las viejas son mejores las más nuevas. Y también hacen las dicciones inusitadas más grave la oración; porque éstas admiramos y de la admiración nace la jocundidad; mas esto tiene lugar con mayor frecuencia en la poesía, porque las cosas y las personas son más excelentes y más graves»<sup>374</sup>.

La lingua può arricchirsi sia tramite neologismi, che tramite arcaismi, ma entrambi questi elementi devono essere introdotti mediante il principio della moderazione, attraverso il quale è possibile evitare l'affettazione e raggiungere il buon gusto, evitando gli arcaismi che risultano incomprensibili e i neologismi che sono privi di eleganza. La selezione di questi vocaboli che vanno ad arricchire la lingua spagnola deve basarsi sull'uso, dato che l'uso è maestro del parlare:

«*Abastanza*. Antigua y grave dicción. Las voces antiguas y traídas de la vejez, según dice Quintiliano no en un solo lugar, no sólo tienen quien las defiendan y acoja y estime, pero traen majestad a la oración, y no sin deleite; porque tienen consigo la autoridad de la antigüedad, y les da valor (diciéndolo así) aquella religión de su vejez. Y porque están desusadas y puestas en olvido, tienen gracia semejante a la novedad» demás de la dignidad que les da la antigüedad misma. Porque hacen más venerable y admirable la oración aquellas palabras, que no las usarán todos. Pero importa mucho la moderación, porque no sean muy frecuentes, ni manifiestas, porque no hay cosa más odiosa que la afectación, y que no sean traídas de los últimos tiempos, y del todo olvidados. Es el uso certísimo maestro de hablar, y el sermón con que habernos de publicar nuestros conceptos, ha de ser tratado y recibido, como la moneda que corre; mas esto no impide a la renovación de los vocablos antiguos, ni a la invención de los nuevos»<sup>375</sup>.

Anche le lingue straniere possono diventare una fonte alla quale attingere per la creazione di lessico nuovo, come fa Garcilaso nell'*Epístola a Boscán* (v. 76), nella quale introduce il termine *argén*:

<sup>374</sup> A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., pp. 525-527, H-597.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 431, H-299.

«Argén. Lícito es a los escritores de una lengua valerse de las voces de otra; concédeseles usar las forasteras y admitir las que no se han escrito antes, y las nuevas, y las nuevamente fingidas, y las figuras del decir, pasándolas de una lengua en otra. Y quiere Aristóteles que se admitan en la poesía voces extranjeras, y que se mezcle de lenguas para dar gracia a lo compuesto y hacello más agradable, y más apartado del hablar común. Porque, como él dice en el *libro tercero* de la *Retoñen*, las dicciones extrañas hacen que la oración parezca más grande, como se ve en los peregrinos y extranjeros, que los hombres los admiten, y se les afecionan más que a los suyos; y así es de parecer que se haga peregrina la oración, porque los hombres admiran las cosas extrañas y ajenas; y todo aquello que engendra admiración, es suave. Pero esto se entiende en la poesía. Finalmente, es muy importante la variedad de las lenguas en la variación de las palabras, y con ella se exornan y aderezan los poemas y se deleitan los que leen; por esta razón dijo Virgilio en *África Magalút*, y en la navegación Troyana *Gaza* que son vocablos púnico y persa, y en otra parte usó de voz gálica, diciendo *Silvestres uri*. Así G. L. escribe desde Francia *argén*, porque el francés llama *argent* a la plata, quitando la cuarta vocal a la voz latina»<sup>376</sup>

Proprio a proposito dei nuovi vocaboli che possono essere inglobati per accrescere il proprio patrimonio linguistico, Herrera fa riferimento alla *dición sublime, mediana y humilde*, anche se non stabilisce dei criteri pratici che diano la possibilità di distinguere, in modo oggettivo, l'appartenenza di un vocabolo a una di queste tre categorie. A proposito del sonetto XXXV, segnala, per esempio, che l'aggettivo *licenciosa* appartiene alla categoria della *dición sublime*:

«*Licenciosa*. Voz alta, significante, rotunda, armoniosa, propia, bien compuesta, de buen asiento y de sonido heroico, y digna de ser muy usada, y quien la rehusare pecará de ignorancia; pero conviene que esta dición sublime sirva en argumento grande como éste; porque como es importante y forzosa la elocución alta y las voces ilustres en las cosas grandes, no deben ser en la imitación mediana tan frecuentes las lumbres de la oración, y las voces no tan magníficas, sino modestas y templadas; y en la humildad se ha de usar de ellas con vergüenza y temor. Ariosto en el *Can. 27*, llamó a la llama *licenciosa*, de adonde se aprovechó G. L.:

*Come quando si da foco a la mina  
pel lungo soleo de la negra polve  
licenciosa fiamma arde, i camina»*<sup>377</sup>.

---

<sup>376</sup> *Ibid.*, pp. 471-472, H-417.

<sup>377</sup> *Ibid.*, pp.390, H-185.

Per quanto riguarda l'esposizione dei concetti (ma anche la selezione lessicale), Herrera mette in evidenza la distinzione tra *oración pura, propia e simple*:

« Este soneto está dispuesto con llaneza y sin algún trabajo; antes parece que Garci Lasso no puso más cuidado en él que en decir los pensamientos de su ánimo pura y sencillamente, y con esto alcanzó bien su intención. Y así resplandece, y mucho más en los cuarteles, la puridad, que tanto conviene a la poesía. Mas porque se entienda qué es puridad, ya que este epigrama ha sido ocasión de nombralla, se ha de entender (digo esto a los que saben poco de estas cosas) que la oración pura es diversa de la propia; que la propiedad es por causa de la pureza y debe estar siempre la propiedad en toda parte, pero no ha de haber siempre, ni conviene, en toda parte la puridad. La cual es (llamándola de esta manera, por la necesidad de la lengua en cosas semejantes) desnudeza, cuando no se mezcla ornamento, ni aderezo alguno. Es muy común a la forma y estilo delgado, pero no perpetua. Porque algunas veces parece trabajada y compuesta. Mas difiere de la simplicidad, que es propia del estilo ínfimo; porque la oración simple es aquella que pone delante los ojos lo que trata sin causa, sin circunstancias; pero la pura pondrá éstas, mas sin ornamento. Y es en dos maneras: o toda propia y sin que se halle en ella alguna cosa peregrina, o toda limpia y sin que se descubra y halle en ella alguna cosa torpe y sórdida. La peregrina es en dos modos: o en las palabras, que es cuando uno greciza en latín o italianiza en español y al contrario; o en la contextura y trabazón de las mismas palabras.»<sup>378</sup>

Per quanto riguarda le proposizioni, possono essere *graves* o *suaves*:

«*Vos, altos*. Este terceto y el antecedente son graves y numerosos, y llenos de majestad. La gravedad, fuera de las sentencias, está en las dicciones, cuando las palabras y la composición y textura de ellas son graves. Digo graves aquellas palabras que no se apartan del uso común, y la estructura que es de aquella suerte. La majestad se alcanza en el verso, demás de la que trae consigo la sentencia, con un sonido no corriente y suelto, sino constante a sí mismo; pero conviene que se desvíe del sonido vulgar, y que no se levante hinchadamente. Tales son casi todos los versos de Virgilio:

*quis talia fando,*

*post quam res Asiae*

que suenan con gravedad no hinchada, porque también hay versos sonoros sin majestad»<sup>379</sup>

La parole *graves* sono quelle che appartengono al linguaggio comune:

---

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 388, H-70.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 434, H-308.

«*Ondas*. Escogió *ondas* por *aguas*, porque es dicción más sonora y llena y más grave. Así Petrarca:

*e'ntra 'l Rodano, en 'l Reno, et l' onde salse;*

pudiendo decir *acque salse*; más grave es *procela* que *viento*, *ruina* que *caída*, *pesadumbre* que *grandeza*, y *onda* que *agua*. Gravedad es de peso; sublimidad de dignidad; y así la voz grave significa más vehe' mencia, y la sublime más magnificencia y resplandor, y añade majestad a la dicción grave.»<sup>380</sup>.

La *suavidad*, invece, si deve ricercare nella struttura fonetica della frase:

«Suaves son todos estos ocho primeros versos, porque la suavidad de la oración es donde no hay muchas consonantes» y se evitan los elementos ásperos».<sup>381</sup>

Per Herrera, la *struttura fonetica della frase* è importantissima e deve influire necessariamente sulla scelta dei termini da usare e sulla loro combinazione all'interno del componimento. Ad esempio, per quanto riguarda le vocali, afferma:

«*Y si no lo fabrico*. Imitación del *Son. 4*. Las vocales suenan más dulcemente que las consonantes; y así hacen más blanda la oración y con más lenidad y no con tanto ruido y estruendo, pero no se niega por eso que se haga más amplia la oración con los concursos de ellas; porque ninguno hay que no entienda que del frecuente y espeso encuentro de las vocales se compone una oración grande y llena demasiadamente y viciosa. Llámase el concurso o herimiento y colisión de las vocales *sinalefa en griego*»<sup>382</sup>

e ancora:

«En este soneto se hallan muchas *sinalefas*, que es el concurso de solas vocales; dicho propiamente en lengua latina *elisión*, o *colisión*, o *concurción*, y en la nuestra *herimiento*. Éstas suenan más dulcemente que las consonantes, y por eso forman la oración blanda y delicada; pero no por eso deja de hacerse grande y llena por el concurso de ellas»<sup>383</sup>

---

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 402, H-215.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 381, H-155.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 465, H-400.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 344, H-81.

A proposito delle figure retoriche, Herrera apprezza l'uso della dialefe, come per esempio nel sonetto XII:

«*De áspera*. No colidió G. L. este verso, porque deshizo aquella sinalefa, o compresión, que los griegos llaman sinéresis, que es colisión, o conjunción con vocales casi enemigas una de otra, que no se puedan con' traer juntamente, para que el verso no sea hiulco, que dicen los latinos, o laxo por otro nombre, como:

*Insulae Ionio in magno...*

Y con esta diéresis denota G. L. apartando aquellas vocales, la aspereza de los miembros, y la repugnancia de la transformación. Y sin duda que estas divisiones hechas artificialmente dan grande resplandor a la poesía, y la retiran de la comunidad de los que sólo hacen versos. Usólas Virgilio en muchos lugares, y particularmente en el *I*:

*Et vera incessu patuit dea, ille ubi matrem.*

El mismo Lasso en el *Son. 16*:

*Mas infición de aire en solo un día.*

Y bien se deja ver que se levantan y hacen más grandes estos versos por causarse aquel hiato de aquellos elementos, que no se juntan bien. Y no impide que diga Gerónimo Ruceli, que cuando se encuentran dos vocales es, como él escribe, debilísimo y brutísimo el verso, porque él enseñó lo que sintió, y no alcanzó más, y no hay para qué reparar en esto, que tan claro es a todos los que tienen alguna pequeña noticia de la arte. Mas aquel verso de la *Geórg.*:

*Ter sunt conati imponere Pelio Ossam,*

que allí están desatadas la *I* doblada de *conati* y *imponere*, y la *O* de *Pelio* y *Ossam*, aunque son de unas mismas vocales, y que fácilmente se convierten la una en la otra; convienen así para lo que quiere mostrar *Virgulo* porque con estas dos distracciones y apartamientos representa mejor la grandeza del monte, y la pesadumbre y dificultad de lo que trata. Con esta imitación para dar a entender casi semejante dificultad y aspereza, osé yo decir:

*El yerto hórrido risco, despeñado,*

*y la montaña áspera parece...*

*y para negar la entrada y impedilla,*

*Aquí no entra, quien no es desdichado.*

Y para mostrar lo que se siente y duele la división y apartamiento,

*Divídenme de vos, oh alma mía*

Y habiendo dicho:

*Tan cansado y perdido, que no tengo*

*fuerza para arribar, y nunca vengo*

con mejor consejo lo mudé así:

*Para arribar fuerza, y nunca vengo,*

y también para descubrir la grande discordia y distancia, que hay entre el odio y amor y aquella contrariedad de los ánimos diferentes, dije:

*Desconfío, aborrezco, amo, espero.*

Porque la O y la A son elementos enemigos, y que no se contraen fácilmente. Y así se hizo la división en aquel lugar, y no en *desconfío, aborrezco*; porque no eran tan enemigos y repugnantes estos efectos como los otros. Y permítaseme esta licencia, que usurpo en querer mostrar el cuidado de estos versos, porque no hallar fácilmente otros ejemplos en nuestra lengua me ofreció ocasión y osadía para ello; y mayormente la persuasión del licenciado Francisco Pacheco, cuya autoridad por su mucha erudición tiene conmigo valor, para dejarme llevar de este atrevimiento sin temor alguno. »<sup>384</sup>

Anche l'allitterazione è un abbellimento poetico che Herrera predilige:

«*De mi bien*, Suave es y agradable el verso, que tiene anominación en las sílabas, que es lo que dicen otros aliteración, como éste, y en el 4 de la *Eneida*:

*nec me meminisse pigebit Elisae.*

Y en la *Églog.* 3:

*Phyllida mitte mihi, meus est natalis Iola*

Y Petrarca en el *Soneto 1*:

*di me medesimo meco mi vergogno,*

que tradujo G. L. en la *Églog. 1*:

*y de mí mismo yo me corro agora.*

A esta concinidad de tres aliteraciones llama Marciano Capela, en el lib. 5, metacismo; cuando la conjunción de la voz se colide muchas veces con este elemento *m*, es la concinidad (así dicha de la composición conveniente y propia) la colocación de las palabras.»<sup>385</sup>

L'iperbato, al contrario, è un difetto da evitare, come nel caso del sonetto VI (v.11):

«*Jurado*. Porque esta oración está confusa, se debe entender así: yo, como vano, había jurado a poder y consentimiento mío no meterme más en otro semejante peligro. La oscuridad de este lugar nació del hipébaton» no dudoso vicio de la sintaxis, que implica y perturba el sentido de la oración. Es el hipébaton distracción o trasgresión en la lengua latina, y en la nuestra, si le puede caber este nombre, traspasamiento; porque la oración se distrae y aparta y traspasa, cuando van las

---

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 349, H-93.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 365, H-124.



palabras después del seguimiento y curso de otras palabras. Quiere Ermógenes en el *lib.I*, de las formas de la oración, que se cause el hipérbaton en dos maneras: por paréntesis, que es interposición, y por hipértesis, que es dilación, la cual se llama propiamente trasgresión o traspasamiento.»<sup>386</sup>

La ripetizione va evitata tranne quando è di tipo derivativo, come nel sonetto I:

«*Yo acabaré*. Este verbo, repetido cuatro veces con variación de tiempo, sirve, en lugar de la figura politoton o traducción en nuestra lengua, cuando se repite un nombre o verbo variado diversamente; y no como piensan algunos es aquí vicio, sino hermosísima virtud de la oración, pero no lo es, *por do*, traído tres veces.»<sup>387</sup>

*L'enjambement* è un'altra figura retorica apprezzata invece da Herrera, che ritiene che la perfetta coincidenza tra unità metriche e morfosintattiche renda la poesia povera in stile:

«(...) Pero cuando quiere alguno acompañar el estilo conforme con la celsitud y belleza del pensamiento procura desatar los versos, y muestra con este desplazamiento y partición cuanta grandeza tiene y hermosura en el sujeto, en las voces y en el estilo, porque lo hace levantado, compuesto y bellísimo en la forma y figura del decir esta división, y lo aparta de la vulgaridad de los otros, mas este rompimiento no ha de ser contino, porque engendra fastidio la perpetua semejanza. Quieren algunos de los que siguen esta observación que en el primer verso de los cuarteles y de los tercetos no tenga lugar esta incisión, que la juzgan por vicio indigno de perdonar, y son ellos los que no merecen disculpa en esto, porque antes se alcanza hermosura y variedad y grandeza. (...)»<sup>388</sup>

Nel corso delle *Anotaciones*, Herrera si sofferma su altre figure retoriche, come i tropi o la prosopopea, ma tra tutte predilige le metafore, quelle basate sulla chiarezza e che si riferiscono a cose conosciute, soprattutto quelle «de los ojos»:

«*La sequedad*. Traslación de la agricultura. De todos los ornamentos poéticos el que más frecuentemente se usurpa, y más parece por ejemplo en la poesía es la traslación; y así para que de una vez se entienda, trataré de ella alguna parte en este lugar. Cada una de las cosas casi tiene su

---

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 334, H-55.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 316, H-9.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 309, H-1.

nombre; porque de otra suerte no podríamos hablar propiamente, aunque son más las cosas, que se han de significar que las palabras y los propios, que como dice Aristóteles, son notas y señales de aquellas cosas que concebimos en el ánimo, y si no percibimos su fuerza, no alcanzamos la sentencia, que se exprime en ellas, o son propias, o ajenas que dicen. Las propias se hallaron por necesidad, y son las que significan aquello, en que primero tuvieron nombre; las ajenas por ornato, y son las que se mudan de la propia significación en otra, a quien los griegos llamaron tropos de la mudanza del entendimiento, y Aristóteles del verbo μεταφέρω que es trasfiero, metáforas, y los latinos traslaciones. Lo cual sucede, cuando traspasamos con virtud una palabra de su propio y verdadero significado a otro no propio, pero cercano por la semejanza, que tiene con él, como flor *de la edad*, que es traslación de los árboles, por la mejor y más viva. Éstas fueron traducidas en lugar de las propias por la fuerza y elegancia que tienen. Debe seguir las primeras quien pretende tratar de muchas cosas llana y clara y usadamente. Y no le cabe a la propiedad pequeña gloria y alabanza, porque expresa las cosas abiertamente y con brevedad, y no cansa al que oye con revueltas y torcimientos de vanas palabras, y no trae oscuridad, que procede muchas veces de las figuras, mas importa huir un no pequeño inconveniente, que es juntar las dicciones vulgares, musitadas y bárbaras, como vemos que hacen algunos escritores, que se satisfacen tanto del mal uso de la propiedad, que no atienden a la limpieza; demás de esto no siempre tiene fuerza la lengua propia; y por esta causa Aristófanes, gramático, justamente condena los vocablos propios, porque son simplicísimos, pero las voces ajenas y trasladadas parecen más magníficas por la mayor parte, y debe ser porque son más raras y usadas de menos. Y verdaderamente que en este género muchas veces puso admiración a los hombres sabios, qué causa haya por que se deleiten todos más con las palabras extranjeras y transferidas, que con las propias y suyas. Porque si alguna cosa no tiene su nombre y nativo vocablo, como el divorcio en la distracción y apartamiento del matrimonio, la necesidad constringe que nos sirvamos de él porque no se halla otro. Mas en la mayor copia y más fértil abundancia de sus palabras les agradan más las ajenas, si son traducidas con razón y juicio. Y entre otras cosas debe contecer esto, o porque es demostración y gloria del ingenio traspasar las cosas, que están ante los pies, y servirse de las apartadas y traídas de lejos, o porque el que oye va llevado con la cogitación y pensamiento a otra parte, pero no yerra, ni se desvía del camino, y porque toda la traslación, que es hallada con razón alguna, se llega y acerca a los mismos sentidos, mayormente de los ojos, el cual es agudísimo sentido. Porque el olor de la cortesanía, la blandura y terneza de la humanidad, el murmurio del mar, y la dulzura de la oración, son deducidas de los demás sentidos. Pero las de los ojos son mucho más agudas y de mayor eficacia y vehemencia, porque ponen casi en la presencia del ánimo las cosas que no pudimos mirar ni ver. El primer uso de estas voces extrañas fue por necesidad, y después, viendo que hacía hermosa la oración, se valieron de ella por gracia de ornato y deleite y mayor expresión de cosas y representación de una cosa en otra; o por acrecentamiento de la oración, o por huir la torpeza, por metonimia, o

antonomasia, o perífrasis, o hipérbole; y por las demás figuras con que se hace la oración más grave o más elegante. Porque, como es autor Aristóteles en el 3, de la *Retórica*, la traslación trae maravillosamente lumbre a las cosas, y deleita y hace que la oración no parezca vulgar. Pero este tropo es tan extendido y abierto, cuanto los géneros de la naturaleza; porque no hay vocablo cierto y propio de cosa, que no se pueda deducir con alguna cierta razón en lugar ajeno y, sin duda, resplandece mayor suavidad y dulzura en la dicción pintada, que en la simple. Y bien se deja ver en la metáfora, que se labra y viste y alumbrá la oración, como si se sembrase y esparciese de estrellas, pero debe nacer, como dice el mismo Aristóteles en el libro referido, de lugar hermoso y de operación noble. Y la hermosura del nombre, según trae Licinio, o es en el sonido, o en la significación, y semejantemente la torpeza. Porque es vicio sacalla de cosas que en sí no tengan belleza ni gracia, o lustre alguno; y, como de cosa cercana y fácil, porque se hace áspera cuando se deduce de lugar muy apartado; o cuando es tan oscura, que tiene necesidad de exposición. Mas entonces llamaremos grande, o agradable y hermosa la oración por la metáfora cuando manifiestamente aparezca en ella el ornamento, y con él venga a ser juntamente más clara. Y porque no parezca ajena del intento, o traída de lejos, se ha de mostrar luego la semejanza. Mas así como no se debe hablar siempre propio, no se ha de hablar siempre figurado, porque ha de haber modo en el uso, que es en estas cosas singular virtud, y no todas las traslaciones que admiten los poetas tienen lugar en la prosa; y muchas de las que entran en la oración suelta, no caben en el verso, porque los poetas usaron de ellas por deleite y variedad y por desviarse de la habla común, y compelidos de la necesidad del verso, en quien algunas veces se dobla esta virtud, como vemos que dijo Virgilio: *armar el hierro con veneno* y *armar las flechas con veneno*, siendo traslación *armar con veneno* y *armar el hierro*. Pero ninguno puso a los poetas término prefijo y limitado en las metáforas. Y es de notar que la traslación donde entreviene esta parte: *casi* o *como*, se llama semejanza y no traslación; porque la voz, que primero era metáfora, está en su propiedad. La catacrexis, o abusión o (si esto agrada más) la usurpación se diferencia de la metáfora en esta manera: que la abusión es donde falta de todo punto el nombre y la metáfora donde hubo otro, porque es catacrexis cuando usurpamos y nos servimos con abuso de las voces ajenas por la semejanza, como si fuesen propias, cuando éstas faltan. Y así decimos *parricida* al que mató al hermano, porque no se dice *fratricida*. Refiérese a la metáfora, entre otras, la alegoría que es en latín *diversiloquio*, o, como traduce Quintiliano, inversión, porque significa decir o predicar otra cosa; en nuestra lengua se podrá llamar permutación y trocamiento de las voces al sentido. La cual es cuando se dice una cosa y entiende otra. Porque el sentido tiene diferente significado que las palabras y es ejemplo este lugar de G. L. que para dar a entender que sus lágrimas eran sin efecto, habló de aquel modo. Y esta alegoría, o no mudada oración, es perpetua metáfora; digo perpetua la que no está puesta en sola una palabra, sino en toda la oración y de aquella suerte escribió Virgilio para mostrar que ya era bien acabar sus versos:

*et iam tempus equum fumantia solvere colla.*

Y la metáfora es traslación de una palabra, como decir *el río de elocuencia por la copia.*»<sup>389</sup>.

Infine, per quanto riguarda gli epiteti, il poeta può farne ampio uso, dato che in poesia risultano sempre gradevoli:

«*Loco*. Verso de grande y generoso espíritu y sonido, y figurado por la disolución, o asíndeton, y por el crecimiento de la oración. *Loco*, por parte del entendimiento. *Imposible*, por la naturaleza o circunstancias. *Vano*, porque no puede tener efecto, que, como dice Aristóteles, vano es lo que no consigue su fin. *Temeroso*, porque aunque esperara tener efecto, se debía temer. Esta congerie de epítetos que los griegos llaman sinatrismós y nosotros podemos nombrar amontonamiento de voces que tienen varia significación (sea lícito usar este vocablo en lugar tan necesitado) es demasíadamente común a los italianos, que no se cansan en el continuo trato y repetición de ellos. Pero de los que yo me acuerdo ninguno la siguió con más importuna y molesta afectación, que el Míntumo diciendo de este modo:

*tante chiare virtù, belle, immortali,  
rare, nove, leggiadre, alte, divine.*

Los epítetos, llamados por otro nombre apositos, y en vulgar ayuntados, son muy frecuentes a los poetas, que se sirven de ellos libremente, porque les basta que convengan a la voz a quien se juntan y, así, *ninguno* reprehendió en ellos el *húmido vino*, los *dientes blancos*; mas, en el orador, si no hacen efecto son ociosos. Porque no hay alguno tan ignorante, que no conozca que la *nieve* es *blanca*, el *sol dorado*, la *luna argentada*, y que éstos son demasiados epítetos, pero tienen en la poesía no mediana grada. Porque siendo suave de su naturaleza, como es autor Ermógenes en el *Lib. 2, de las formas de la oración*, entre todos los otros ornamentos suyos son más alabados los epítetos como más suaves, y que dan mayor deleite, y en éstos tiene principado Estesícoro, porque usa de muchos. Y no sólo se usan estos apuestos para el ornato de la oración y gravedad de las cosas, y para la eficacia, como *ferreos ensis*; sino para los afectos y explicación de los sentimientos del ánimo, cuando buscamos la fuerza y significación en los vocablos de las cosas, y no la podemos hallar» Éstos distinguen y diferencian» o añaden, o disminuyen. Y se engañan los que piensan, que tocan solo a la elocución; porque también están en las cosas como se ve en Virgilio, cuando dice *píus Asneas*. En la elocución será, si varío terminación, si mudo, si hago perífrasis, que es rodeo de muchas voces, diciendo, *honu bre de maravillosa fortaleza*, antes que *hombre fuerte*. Distingue el epíteto las cosas ambiguas y dudosas, y así dice Virgilio, *nigra hirundo* a diferencia de las riparias, especie de golondrinas no negra, ni que vive en las casas. Y decimos *apacibles palabras*

---

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 319, H-17.

diferenciando de *airadas*. Alguna vez es igual el epíteto, como *hombre risivo*, porque a sólo el hombre toca aquella naturaleza También se trae de la propiedad del nombre, a quien se llega, como en el 4 de la *Enei.*:

*...spargens humida vina.*

Y éste se llama epíteto físico, porque la naturaleza del vino es húmida, y algunas veces es crónico, o del tiempo, como se ve que dice el mismo en el 1 de la *Enei.*

*accipiunt inimicum imbrem...*

*Escribiendo en otra parte:*

*...amicos irrigat imbres.*

Tráese de la metonimia, o trasnominación, cuando decimos *amarilla muerte*, *triste vejez*. De la amplificación, como *parole sante* en Petrarca, si no me engaño. De la deminución, *animus minutus*, por pequeño ánimo. De la traslación, como *palabras aplacibles* y *airadas*; porque ira y placer son traslación del ánimo. Suele traerse también del acaecimiento no sólo pasado pero futuro, de la esperanza, *misérrima Dido*. Y por lo mismo Turno llama *felice* a *Tolunio*, muriendo después, lo que él quería y deseaba. Algunas veces es mediocre, como *placida pax*, porque mayores son los provechos de la paz, que agradar y ser deleitosa. Por indignación, *periurae moenia Troiae*. Por aposición, pero este uso es en la oración, como dice Ovidio,

*...amanti flumina Cycno*

Que tradució G. L.

*ni al blanco cisne que en las aguas mora.*

De esta suerte se puede considerar la naturaleza de los epítetos, unos necesarios, otros por uso sólo, como Júpiter *optimus máximas*. Otros para la luz y resplandor como

*... tempestatesque sonoras*

El necesario es el que trae causa, o razón:

*...saeve memorem Iunonis ob iram.*

Porque como advierte bien Escalígero en la *Idea*, si no se acordara no se encendiera en ira, y por eso:

*manet alta mente repostum etc.»<sup>390</sup>*

Questi sono alcuni principi teorici e relativi al gusto retorico-stilistico di Herrera espressi nell'opera, che, anche se non rappresentano certo un'innovazione sul piano del contenuto, lo rappresentano invece dal punto di vista della metodologia. Se le *Anotaciones* del Brocense, infatti, avevano un carattere prevalentemente didattico, quelle di Herrera hanno il merito di utilizzare il *corpus* poetico di Garcilaso che vanno a spiegare e a chiarire

---

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 344, H-82.

come punto di partenza, non di arrivo, per una riflessione critica, rinforzata da un sistema estetico e normativo saldo e preciso.

Le *Anotaciones* mettono in evidenza, più che il rigore filologico di Herrera, la sua competenza di poeta erudito. Ogni tipo di composizione, tranne l'epistola, è preceduto da un *discurso* nel quale vengono esaminate le caratteristiche metriche, i rapporti esistenti con le composizioni classiche, è tracciato un *excursus* storico e sono individuati i principali autori che avevano coltivato il genere e, alla fine, il commento ai versi di Garcilaso, con un richiamo alla parola o alla frase presa in esame. Si tratta di un quadro ampio e dettagliato della poesia di Garcilaso. Il testo della poesia è particolarmente accurato dal punto di vista ecdotico: pur non indicandoli espressamente, probabilmente Herrera utilizza manoscritti ed edizioni precedenti, certamente quelle del Brocense, con il quale spesso entra in polemica, senza però mai nominarlo; in realtà, sono poche le occasioni in cui Herrera cita espressamente delle fonti manoscritte, come nel caso della Canzone IX, nella quale, per integrare il verso 9, scrive «este verso hallé en un códice antiguo»<sup>391</sup>

L'apparizione delle *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega* rappresenta, come si è visto, un fatto decisivo nella traiettoria della poesia aurea spagnola. L'opera raggiunse un numero di stampe importante nei decenni successivi alla sua pubblicazione ed esercitò un'influenza decisiva nella formazione del gusto poetico tra i lettori dell'epoca. Gli autori che scrissero a partire dal 1540, si può dire che arrivarono a scrivere poesia con «un tomo de Boscán y Garcilaso entre las manos»<sup>392</sup>. Probabilmente ciò accadde per quanto riguarda Fernando de Herrera, uno dei nomi più rappresentativi dell'umanesimo spagnolo e della poesia spagnola della seconda metà del XVI secolo. Con il passare del tempo, i poeti passarono dalla semplice imitazione della poesia di Garcilaso (tanto elogiata e caldeggiata dal Brocense) ad un tipo di rapporto con le sue opere più complesso. Infatti, mentre Garcilaso iniziava a diventare modello della lirica spagnola, gli autori più esigenti, tra i quali Herrera, sentivano la necessità di rapportarsi al poeta toledano non solo come modello, ma anche attraverso una prospettiva più critica, che riuscisse a conciliare l'ammirazione per la sua opera al desiderio di superarne la bravura, o, almeno, di riuscire ad allontanarsene, esplorando altre possibilità poetiche; nel caso di Herrera, ci si trova di

---

<sup>391</sup> O. Macrì, *Recensión textual de la obra de Garcilaso*, cit., p.327.

<sup>392</sup> Cfr. J. Montero Delgado, *Garcilaso y Herrera*, in «500 años de Garcilaso», Centro Virtual Cervantes, © Instituto Cervantes (España), 2001- 2009.

[http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/garcilaso/anotaciones/montero\\_delgado.htm](http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/garcilaso/anotaciones/montero_delgado.htm)

fronte ad un doppio piano, quello teorico-critico delle *Anotaciones* e quello creativo della propria composizione poetica.

### **5. Critica alle *Anotaciones*: le *Observaciones del Prete Jacopín***

Lo scopo dell'edizione di Herrera, non è solo ed esclusivamente encomiastico e celebrativo. Infatti, oltre all'inegabile stima per il poeta toledano che Herrera dimostra a più riprese nelle numerosissime note che ne commentano la poesia, Herrera è mosso dalla volontà di mettere in discussione il valore, ma anche i possibili difetti, della poesia di Garcilaso. Il pensiero di Herrera prende forma nell'ambito di un "progetto letterario" concepito sia in termini letterari, che storico-politici. Herrera intraprende la redazione delle sue *Anotaciones* in anni in cui il nazionalismo spagnolo è molto marcato, a partire soprattutto dalla battaglia di Lepanto del 1571. L'orizzonte intellettuale di Herrera è costituito da due punti fondamentali: la rivalità culturale vigente tra Spagna e Italia, in quanto entrambe eredi dei classici, e il necessario connubio tra "armi e lettere". Lo scopo di Herrera è quello di portare il valore delle lettere spagnole al livello della potenza raggiunta delle armi imperiali e, in questo modo, poter collocare la lingua spagnola e la sua letteratura al primo posto rispetto a tutte le altre lingue volgari. Garcilaso è, secondo Herrera, la pietra di paragone per tutti i letterati spagnoli. In quanto principe delle lettere spagnole, grazie ai suoi versi, egli mostra l'eloquenza che può raggiungere il castigliano, ma allo stesso tempo rappresenta un punto di partenza e non di arrivo, in quanto Herrera indica la via per poterlo, addirittura, superare. Proprio questo concetto lo porta ad identificare, quindi, anche gli errori o le imperfezioni della poesia di Garcilaso, grazie all'erudizione e all'arte, che sono «guía más cierta que la naturaleza» per utilizzare le parole di Francisco de Medina nel suo prologo all'edizione. In quest'ottica, la creazione poetica diventa un continuo sforzo, una continua ricerca di conquistare e raggiungere nuovi ambiti estetici e espressivi della lingua spagnola.

Questa attitudine di critica, seppur positiva, verso Garcilaso, attirò su Herrera numerose antipatie, delle quali fu portavoce la polemica delle *Observaciones* del Prete Jacopín, pseudonimo di don Juan Fernández de Velasco, Conde de Haro. L'ideale poetico, per Herrera, era da ricercarsi nell'ambito di un petrarchismo reinterpretato come classicismo in lingua volgare, rafforzato da elementi quali il neoplatonismo, l'eroismo dell'amore, le arti, lo stoicismo, che furono anche i punti cardine del suo canzoniere amoroso (*Algunas obras*,

1582). Fu proprio l'ideale di erudizione poetica formulato nelle *Anotaciones*, infatti, che dette impulso e forza al processo di intensificazione dell'erudizione che, come ha mostrato Begoña López Bueno, vive la poesia spagnola intorno al 1600.

La *Anotaciones* di Herrera suscitarono una vivace reazione polemica che prese corpo nelle *Observaciones del Licenciado Prete Jacobín, vecino de Burgos. En defensa del Príncipe de los Poetas Castellanos Garci Lasso de la Vega, vecino de Toledo, contra las Anotaciones que hizo a sus Obras Fernando de Herrera, poeta Sevillano*<sup>393</sup> pubblicata però solo nel 1870 dalla *Sociedad de Bibliófilos Andaluces*, insieme ad una nota previa di José María Asensio, seguite dalla risposta di Herrera e da un gruppo di poesie inedite del poeta sivigliano. Nella Biblioteca Nacional de Madrid è conservato un manoscritto (Ms. 6.454)<sup>394</sup>, redatto da Francisco Javier de Santiago Palomares. Nella stessa biblioteca, è conservato anche un altro manoscritto che include la risposta di Herrera. Probabilmente, Prete Jacobín era lo pseudonimo di un discepolo del Brocense, Juan Fernández de Velasco, Condestable di Castiglia. L'impronta della polemica è di stampo regionalista<sup>395</sup> e il Prete Jacobín attacca in modo particolarmente feroce e ironico sia il contenuto delle *Anotaciones*, sia l'aspetto stilistico-formale, sostenendo che le *Anotaciones* siano un'opera ridicola, che non possiede alcuna base e che si esprime con un linguaggio affettato e ridicolo:

«Para dar principio á mi intento sabrá V. md. Ó sabréis Sr. Herrera, porque nos tratemos como amigos, que *apparuit finibus nostris*, un libro tan alto, grave, terso, severo, hinchado, docto, rotundo, famoso, grandiloquo, sonante, generoso, dulce, heroico, puro, templado, sonificante, amoroso, proprio, fundado, divino, de buen asiento y digno de ser muy usado, quanto se verá mas adelante. Y lo primero que después de leido me paresce es que por cierto se puede muy bien imprimir pues en él no ay cosa contraria á nuestra sancta fé chatólica. Mas bien mirado pudiérades escusarlo, porque de dos fines que el scriptor puede tener, no aveys conseguido ninguno. El primero es aprovechar con su doctrina, y aquí no la ay. El sigundo ganar crédito, y este no a sido hasta agora muy grande, antes dicen los que lo an visto que os uvistes en él como quien pelea de texado, que arroja al enemigo el pedazo de la teja, el zapato viejo, la olla quebrada, el cuchillo mohoso, la bragueta mugrienta, la picaza ó gato muerto: assí dizen que lo hezistes vos, Sr. Herrera, que sin elegir lo que algo vale, que es poco ó casi nada, no aveis hallado inmundicia en vuestro

<sup>393</sup> Fernando de Herrera, *Controversia sobre sus Anotaciones a la Obra de Garcilaso de la Vega y Poésias Inéditas*, Siviglia, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1870.

<sup>394</sup> A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, op. cit., p.44.

<sup>395</sup> A questo proposito cfr. O. Macri, *Revisión Crítica de la «Controversia» herreriana*, «Revista de Filología Española», LXII, 1958-1959, pp. 211-227.



ingenio que no saquéis á luz, ni coplero andaluz que no metáis en danza, hasta Johan del Enzina, que entre los niños suelen andar por refrán sus disparates y baxa poesía; mas ya que os valistes de gente desta manera, fuera razón que no metiérades con ella á don Diego de Mendoza, a Francisco de Figueroa, á Pacheco, Francisco de Medina, á Cetina y á otros hombres doctos, y no juntar los grillos con los cavallos, los gamos con los perros, como dixo el divino poeta; y mas que os pudiérades acordar que después de aver dado Oratio en su *Arte poética* mill largas licencias las moderó diziendo:

*Sed non ut placidis coeant immitia: non ut  
serpentes avibuss gementur: tigribus agni.*

Que fué como si dixera, es verdad que los poetas pueden usar de sus licencias, mas han de ser de manera que no junten ni casen lo bravo con lo manso; las sierpes con las aves; los tigres con los corderos; mas quizá en l'arte poética que prometéis, pensáis dar otras nuevas reglas condenando las de Oratio»<sup>396</sup>

Queste sono le parole che aprono la *obeservación primera*, parole ironiche e canzonatorie, di disprezzo per l'edizione del sivigliano Herrera. Gallego Morell<sup>397</sup> sostiene che è necessario situare la polemica in una "costante letteraria" spagnola che fa sì che sia l'Andalusia il luogo nel quale prendono corpo tutte le novità della lirica spagnola, citando tra i molti solo Juan de Mena, o Góngora o Lorca, mentre per quanto riguarda il teatro nazionale, la supremazia appartenga chiaramente alla Castiglia. Burgos e Siviglia si contrappongono, da una parte i poeti castigliani che vedono in Garcilaso il loro simbolo, dall'altro gli andalusi che si riconoscono in Herrera; quando può, quindi, il Prete Jacopín difende strenuamente il suo maestro Francisco Sánchez de las Brozas, come quando sostiene che egli «tiene bien poca nesciedad de vuestros trabaxos; pues sus letras y erudición son aprobadas, no en Universidades, que tienen solo el nombre, sino en Salamanca, donde tiene tan buen lugar como sabemos. Demás desto le aprueban sus obras de Philosophia, Retórica y Letras humanas, las quales son buscadas y estimadas donde quiera»<sup>398</sup>. Nelle risposte di Herrera alla provocazione del Prete Jacopín si legge, d'altra parte, un'orgogliosa appartenenza all'Andalusia, terra dove in quegli anni si muovevano personaggi del calibro di Medina, Mal Lara, Argote de Molina, Juan de la Cueva e Pacheco: «¿Pensáis que es tan estrecha el Andalusia como el condado de Burgos, ó que no

<sup>396</sup> Fernando de Herrera, *Controversia sobre sus Anotaciones a la Obra de Garcilaso de la Vega y Poesías Inéditas*, cit., pp. 3-4

<sup>397</sup> A. Gallego Morell, *El Renacimiento Español. Garcilaso y Herrera*, cit., p. 90.

<sup>398</sup> Fernando de Herrera, *Controversia sobre sus Anotaciones a la Obra de Garcilaso de la Vega y Poesías Inéditas*, cit., p. 49.

podremos usar vocablos en toda la grandeza de esta prouincia, sin estar atenedos al lenguaje de los condes de Carrion, i los siete ynfantes de Lara?»<sup>399</sup>

La contrapposizione tra i due ambienti culturali è evidente: da una parte si trova la letteratura spagnola legata alla cultura medievale, diffusa e accettata dai circoli culturali di Salamanca, Madrid e Valladolid, dall'altra un ambiente più "moderno", nel quale si stavano sviluppando nuove idee.

Per Inoria Pepe e José María Reyes<sup>400</sup>, le radici dello scontro sono da ricercarsi non solo in ambito letterario, ma anche politico, sociale ed economico. Da un lato, una Siviglia che diventava giorno dopo giorno più ricca grazie ad una fiorente attività commerciale, dall'altro una Castiglia che voleva a tutti i costi conservare il primato economico ottenuto fino al XVI secolo. In realtà, questa è la seconda occasione nella quale Castiglia e Andalusia si scontrano. Un altro grande teorizzatore della lingua spagnola, Nebrija, era andaluso e il *Diálogo de la lengua* di Juan de Valdés si apre in chiara polemica con il pensiero del celebre grammatico, in quanto Juan de Valdés proclama con orgoglio di essere castigliano, mentre Nebrija «no se puede negar que era andaluz y no castellano» e che in Andalusia «la lengua no está muy pura»<sup>401</sup>. Cinquant'anni dopo, la polemica si ripete.

## 6. Analisi delle *Anotaciones*

Non solo per quanto riguarda il contenuto, ma anche da un punto di vista formale, le *Anotaciones* di Herrera sono molto diverse da quelle dell'"innominato" Brocense<sup>402</sup>. Prima di tutto, sono molto più numerose ed in secondo luogo la loro disposizione editoriale è differente: nell'edizione del Brocense esse si presentavano in blocco, unite, alla fine del testo di Garcilaso, mentre in quella di Herrera vengono posizionate subito dopo ciascun componimento al quale si riferiscono. Mentre il Brocense focalizza la sua attenzione, come si è visto, soprattutto nella ricerca delle fonti e nelle correzioni al testo (come annuncia lo stesso titolo), Herrera si dimostra interessato a molti altri aspetti e come segnalato da M. José Vega Ramos «las *Anotaciones* están más próximas a las poéticas vernaculares

---

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>401</sup> A. Gallego Morell, *El Renacimiento español. Garcilaso y Herrera*, cit., p. 286.

<sup>402</sup> Cfr. J. Montero, *Las Anotaciones, del texto al lector*, in B. López Bueno (ed.), *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera: doce estudios*, Siviglia, Universidad de Sevilla Secretariado de publicaciones, 1997, p.93.

italianas y a las tesis de las defensas de la lengua que a los Comentarios del Brocense a la obra de Garcilaso»<sup>403</sup>

Anche se nel prologo Medina fa riferimento ad un progetto di Herrera circa un'arte poetica, in realtà non vi è traccia di tale opera nelle *Anotaciones*. Le note non sono una vera e propria poetica in quanto hanno un carattere frammentario e limitato ai generi poetici di metro italiano coltivati da Garcilaso. Inoltre, nel Cinquecento, una vera e propria poetica avrebbe incluso anche gli altri generi del canone aristotelico, l'epica e il teatro. Forse Herrera, negli anni giovanili, si era riproposto di creare una poetica, ma di certo le sue annotazioni a Garcilaso non possono definirsi tali. Tale proposito, comunque, traspare anche nel testo delle *Anotaciones*, quando scrive «por no estender demasiadamente este lugar, i por aver de escrevir dellos, si diere espacio la vida, i no fueren contrarias las ocasiones, en los libros de la poetica». Le *Anotaciones*, probabilmente, costituivano il nucleo di quella che avrebbe potuto essere la poetica herreriana.<sup>404</sup>

Per quanto riguarda il tipo di “pubblico” al quale si rivolge l'edizione di Herrera, mentre il Brocense si rivolgeva essenzialmente ad un pubblico “da educare”, come quello dei suoi studenti, Herrera pare riferirsi a due tipi diversi di pubblico: il primo è costituito da quei lettori colti, che desiderano «ver enriquecida nuestra lengua con la noticia de las cosas peregrinas», il secondo da coloro che capiscono solo «la habla común». Per il lettori più eruditi le *Anotaciones* apparivano, quindi, come un mezzo per accrescere la conoscenza della lingua spagnola e per consacrare Garcilaso tra i classici della poesia, mentre per quelli meno colti avrebbero costituito una sorta di “manuale” di poetica, retorica, metrica, mitologia. Proprio a questa seconda tipologia di lettori sono riservate le numerose traduzioni che Herrera pubblica nei suoi commenti. Le versioni di passi italiani o latini sono giustificate in H-354 come una via per rendere più agevole la lettura anche a un pubblico meno colto o inesperto di latino e italiano<sup>405</sup>: «Bien sé que sono molestas a los que saben las traducciones desnudas de artificio (...) pero no atiendo en esta parte a satisfacer sus gustos, sino los de los hombres que carecen de la noticia de estas cosas»<sup>406</sup>

Le annotazioni di Herrera si aprono con un discorso sulle motivazioni che hanno indotto l'editore a pubblicare l'opera di Garcilaso:

---

<sup>403</sup> M. J. Vega Ramos, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC Universidad de Extremadura, 1992, p. 240.

<sup>404</sup> J.Montero, *Las Anotaciones, del texto al lector*, cit., p. 94.

<sup>405</sup> I.Ravasini, *Presenza della letteratura spagnola nelle “Anotaciones” di Herrera. Il sistema teorico delle citazioni*, «Studi Ispanici», Pisa, Giardini, 1989, p. 89.

<sup>406</sup> A.Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., p. 452 H-354.

«Pienso, que por ventura no será mal recibido este mi trabajo de los hombres, que desean ver enriquecida nuestra lengua con la noticia de las cosas peregrinas a ella; no porque esté necesitada y pobre de erudición y doctrina; pues la vemos llena y abundante de todos los ornamentos y joyas, que la pueden hacer ilustre y estimada; sino porque atendiendo a cosas mayores los que le pudieron dar gloria y reputación, o no inclinándose a la policía y elegancia de estos estudios, la desampararon de todo punto en esta parte. Y aunque sé, que es difícil mi intento, y que está desnuda nuestra habla del conocimiento de esta disciplina, no por eso temo romper por todas estas dificultades, osando abrir el camino a los que sucedieren, para que no se pierda la poesía española en la oscuridad de la ignorancia. No soy tan temerario, que espere ver mucho en tanta niebla, pero si el trabajo y casi perpetuo estudio del tiempo ocupado en la ciencia de estas cosas cuando daba causa al cuidado de tal ejercitación el vigor y lozania de la primera juventud, pueden poner confianza, aunque la mía es pequeña, oso prometer que será de algún provecho a los que están ajenos de la inteligencia desta arte. Porque los que alcanzan enteramente sus teorías, y saben proseguirlas con el ejemplo y demostración de las obras, ninguna necesidad tienen de estos advertimientos, ni yo, aunque pudiese fácilmente, pretendo descubrir mas luz, que la que conviene a los ojos flacos y cortos de vista; porque de otra suerte podrian temer peligro de ceguera, pero deseo, que sea esta mi intención bien acogida de los que saben ; y que se persuadan a creer, que la honra de la nación, y la nobleza y excelencia del escritor presente me obligaron a publicar estas rudezas de mi ingenio, y no esperanza de alguna estimación, porque conozco bien, que esto no puede traerme gloria, y cuando fuese posible, que la mereciese, no es de tanta importancia o reputación declarar las cosas ofrecidas en estos versos, que por esta ocupación yo hubiese de esperar el nombre que se debe por otros estudios. Mas si fuere caso, que seriale en estas anotaciones algunos vicios, comunes a la flaqueza de nuestros entendimientos, sé decir ciertamente, que esta adversión no procede de calumnia, porque es muy apartada de mi inclinación, y nace de animo mal instituido, sino porque no incurran en la misma falla los que siguen su imitación. Y en lo que permitiere esta brevedad, mostraré alguna parte de la riqueza, que contiene el lenguaje español con la noticia de la poesía; y dejaré descubierto un rastro de ella, y así primeramente haré discurso de lo que pertenece al conocimiento del Soneto y de los mas apurados escritores suyos»

Questa nota previa inizia con il chiarimento di Herrera circa lo scopo della sua edizione: per la prima volta, come ricorda molto bene Medina nel suo prologo, Herrera affronta il problema della lingua e della poesia e afferma che, avendo riconosciuto l'alto livello raggiunto dalla lingua spagnola rispetto al latino, fino a quel momento considerato la

lingua della cultura, è un peccato che non ci sia una produzione letteraria che ne rifletta la ricchezza e tantomeno studi di retorica o di teoria letteraria. Il suo scopo, quindi, è quello di sanare questa situazione, di colmare tale lacuna, e per questo si considera un innovatore, che apre «el camino a los que sucedieren». L'orgoglio di Herrera traspare già da queste prime righe, nonostante affermi di non avere speranze di «estimación» secondo il *topos* della *captatio benevolentiae*: egli si sente pronto ad affrontare tale “impresa” grazie alla sua grande preparazione di dotto umanista, anche se esplicita il suo desiderio di essere ricordato più per i suoi meriti di poeta e storico che di critico. Anche se non lo dice esplicitamente, non c'è dubbio che Herrera si riferisca all'arte poetica, della quale si autoproclama introduttore e diffusore nell'ambito della cultura spagnola in lingua volgare<sup>407</sup>.

Quello di Herrera è l'ideale di un umanista che con affanno ricerca nuove fonti di ispirazione, tipico del secondo Rinascimento. Sia in ambito letterario che in ambito storico, quello che interessa maggiormente a Herrera non è la cultura antica, ma il passato più vicino: di qui, la necessità di commentare un poeta moderno, Garcilaso, e di narrare fatti storici recenti (per esempio il breve panegirico a Tommaso Moro). Traspare da queste prime parole di Herrera una certa consapevolezza sul carattere polemico delle *Anotaciones*, in quanto la sua opera non ha solo un carattere encomiastico, ma anche e soprattutto critico, in modo che coloro che desiderano imitare Garcilaso non incorrano negli stessi errori; è proprio questo l'atteggiamento che, come si è visto, darà adito alla famigerata *Controversia*.

Le *Anotaciones* di Herrera seguono un metodo filologico<sup>408</sup> che combacia, in parte, con la tradizione del commento medievale, finalizzato al riconoscimento del testo come modello di correzione e fonte di erudizione, e quello rinascimentale, indirizzato alla letteratura classica, come modello di lingua poetica o di prosa e come veicolo di conoscenze di un periodo storico da utilizzare come un modello per un presente completamente diverso. Come la retorica, nel Cinquecento il commento era di natura normativa e la comprensione del testo non era un obiettivo, ma la finalità, il mezzo grazie al quale impartire le nozioni. Le *Anotaciones* di Herrera si muovono su due direttrici: da un lato, la ricerca delle fonti che ispirano il poeta, dall'altro lo sviluppo completo ed

---

<sup>407</sup> J.Montero, *Las Anotaciones, del texto al lector*, cit., p. 93.

<sup>408</sup> C. Codoñer, *El Modelo filológico de las Anotaciones*, in B. López Bueno (ed.), *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera: doce estudios*, Siviglia, Universidad de Sevilla Secretariado de publicaciones, 1997, pp. 17-36.

esauriente delle osservazioni di Herrera. Nelle *Anotaciones* si assiste ad una vera e propria “ossessione” nel registrare ogni tipo di figura retorica presente nel testo di Garcilaso, aspetto, questo, abbastanza comune con i commenti che si erano sviluppati nell’antichità, nel Medioevo e che persistevano nel Cinquecento, ma presentano un elemento assente in altri commenti, come, per esempio, in quello del Brocense: il fatto di utilizzare il testo come veicolo di chiarimenti e di nozioni che sono completamente superflui per la comprensione della poesia garcilasiana. Basti vedere, come segnalato da C.Codoner<sup>409</sup>, la nota H-16 a proposito delle *lagrimas* e H-17 a proposito della *sequedad*. Proprio questo aspetto dà al commento di Herrera un aspetto erudito, esaustivo e completo, che poteva apparire forse un po’ troppo ridondante e imponente, come si evince dalle parole del Prete Jacopín.

Rispetto al commentario tardo medievale, in quello di Herrera si possono riscontrare dei tratti innovativi e peculiari, in quanto egli non disdegna di includere le sue opinioni personali o suoi punti di vista sulle tematiche più diverse, come nel caso di H-277<sup>410</sup> o H-398 e H-334 per arrivare, persino, all’autocitazione in H-314. In questo secondo tipo di note, in effetti, è possibile intravedere un timido cambiamento rispetto alla tradizione fino a quel momento imposta e seguita, tra gli altri, anche dal Brocense: questa variazione lascia intravedere la nascita della critica, il considerare, cioè, il testo editato non tanto uno strumento normativo, quanto piuttosto uno strumento di analisi. Infatti, le costanti “giustapposizioni” di brani di autori diversi comportano una continua esortazione, anche esplicita, al confronto. La tendenza è quella di paragonare versi di altri poeti spagnoli con quelli di Garcilaso, ma ovviamente un paragone presuppone un confronto: «grazie all’accostamento di passi e testi in rapporto fra loro (...) si vanno ritessendo le fila della storia di un motivo o di una immagine, si riprendono e si riordinano i fili di una tradizione»<sup>411</sup>

In alcune occasioni, il confronto riguarda i testi, sia nell’ambito stilistico (H-50), che sul piano retorico, che da un punto di vista più esemplificativo e didattico (H-441, H-636). Il confronto, però, non riguarda solo i testi, ma riguarda anche commenti, opinioni, idee di quegli intellettuali che si riconoscevano nella “scuola” di Juan de Mal Lara e degli umanisti che si rifacevano a Pacheco.

---

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>410</sup> Anche in questo caso, si segue la numerazione delle note herreriane proposta da Gallego Morell nella sua edizione *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit.

<sup>411</sup> I. Ravasini, *Presenza della letteratura spagnola nelle “Anotaciones” di Herrera. Il sistema teorico delle citazioni*, «Studi Ispanici», Pisa, Giardini., p. 93.

Come messo in evidenza da Montero<sup>412</sup>, Herrera, nella maggior parte delle sue note, sembra “dimenticarsi” momentaneamente del lavoro editoriale e riunisce tutti i suoi sforzi per trasformarsi in commentatore e critico, e lo fa, come si vedrà, rivendicando la sua posizione di pioniere, dimenticando volutamente di nominare il Brocense, sia per “accaparrarsi” il primo posto, che per non nominare il nome del “rivale”.

In corrispondenza di ogni componimento, Herrera dedica una nota di introduzione nella quale spiega le origini e le caratteristiche della forma poetica in questione. Siamo ormai lontani dalle ingenuità affermazioni di Argote de Molina e dai suoi grossolani errori, provocati dalla sua ansia di dimostrare che la letteratura e la lingua spagnola erano da considerarsi non pari, ma addirittura superiori a quelle europee, soprattutto a quella italiana.

Queste glosse, concepite come introduzioni al testo, si rifanno alla tradizione italiana del *discorso*. Molti poeti e autori italiani, infatti, avevano chiamato “discorso” sia i loro trattati di poesia, che i capitoli che li costituivano: il *Discorso in difesa del metro nella poesia ed ne i poeti* di Giovambattista Strozzi o i *Discorsi del poema heroico* di Torquato Tasso sono un valido esempio a questo proposito. Gli umanisti, inoltre, scrivevano spesso *orationes* in quanto prefazioni dei loro commentari, come ad esempio Filippo Beroaldo<sup>413</sup>.

Le note introduttive prendono spunto (a volte con citazioni, a volte, invece, senza offrire alcun dato sulla vera fonte delle idee esposte) dall’opera di Scaligero *Poetices libri septem* (Lione, 1561), sia per quanto riguarda la studio dell’etimologia delle parole, sia per quanto riguarda la dettagliata analisi delle figure retoriche, o la definizione di alcuni concetti in merito allo stile poetico e allo sguardo sui diversi generi classici, il giudizio sugli autori che li coltivarono e così via. Herrera completa le informazioni del *Poetices* con altri testi che gli forniscono dati biografici, bibliografici e estetici sia sui poeti greci, che su quelli latini, come il *Lexicon* di Suidas, il *De veterum censura* di Dionigi di Alicarnasso, il libro X della *Institutio oratoria* di Quintiliano, il *De poetis latinis* di Pietro Crinito, il *Petis legis epilogus al Super Arte Poetica Horatii* di Pomponio Gaurico, la *Historia poetarum tam Graecorum cum Latinorum dialogi decem* di Lilio Gregorio Girardo, il *De poeta* di Antonio Minturno, le appendici *De elegia*, *De epigrammate* e *De satira* contenute nel *In librum Aristotelis de Arte Poetica ad Pisonem inscribitur* di Francesco Rebutello, *La topica o vero della elocuzione* di Giulio Camillo Delminio e *l’Ars oratoria absolutissima*

---

<sup>412</sup> J. Montero, *Las Anotaciones, del texto al lector*, cit., pp.91-105.

<sup>413</sup> B. Morros, *Algunas observaciones sobre la poesía y la prosa de Herrera*, «El Crotalón», 2 (1985), p. 50

di Ermogene, il libro III del *De oratore* di Cicerone, l' *Actius* di Giovanni Pontano e le *Lucullianae Quaestiones* di Bartolomeo di Maranta.<sup>414</sup>

In quanto annotatore di un poeta che scrisse quasi sempre in spagnolo e che aveva passato lunghi periodi in Italia, Herrera dovette obbligatoriamente dedicare una lunga parte delle sue annotazioni agli autori “romanzi”, italiani e spagnoli. Nella tradizione spagnola poteva fare affidamento sul Marqués de Santillana, Juan del Encina, Juan de Valdés. In quella italiana aveva a disposizione molto materiale, come *Del modo di comporre versi nella lingua italiana* di Girolamo Ruscelli, le *Institutionum florentinae lingua libri uno* di Eufrosio Lapinio, e *L'arte poetica* di Minturno, oltre che il *Commento sopra alcuni de sui soneti* di Lorenzo de' Medici, o l'*Epistola [...] Laurentio Medico* di Pico della Mirandola, la *Poetica* di Bernardino Daniello, i *Ragionamenti della lingua toscana* di Bernardo Tomitano, il *Della varia poetica* di Giovanni Piero Capriani, la *Apologia contra M.Lodovico Castelvetro* di Annibal Caro, il *Trattato delle materie che posono venir sotto lo stile dell'elloquente* di Giulio Camillo Delminio.

In realtà, il testo di Garcilaso non costituisce un oggetto di interesse per Herrera in quanto fine a se stesso, in quanto opera da emendare e pubblicare; lo scopo dell'editore, o per lo meno lo scopo principale, non è fornire un'edizione di Garcilaso pura e corretta (come invece ammette chiaramente il Brocense), ma quello che è importante è che il poeta toledano diventi un mezzo, un veicolo di informazione, in quanto Herrera rivela di annotare i versi di Garcilaso «para la intensificación de los recursos poéticos en la búsqueda de un lenguaje sublime como superación del garcilasiano»<sup>415</sup>. Herrera, quindi, relega in secondo piano la *emendatio* di quei passi che editori e copisti dell'opera di Garcilaso avevano corrotto e lo fa ad iniziare dal titolo, mettendo in primo piano proprio la parola *Anotaciones*.<sup>416</sup>

Mentre Francisco Sánchez de las Brozas, infatti, si era dedicato quasi esclusivamente a scoprire le fonti garcilasiane e a “depurare” il testo, Herrera va oltre: «acometió de nuevo la fijación del texto y el apuntalamiento de las fuentes garcilasianas. No contento con esto, quiso añadir otras cosas a su libro. En primer lugar, muchas anotaciones relativas a diversos aspectos de arte poética: historia y carácter de los géneros líricos cultivados por Garcilaso; identificación, acompañada a veces de prolijas explicaciones, de las figuras

---

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>415</sup> B.López Bueno, *La poética cultista de Herrera a Góngora (Estudios sobre la poesía barroca andaluza)*, Siviglia, Alfar, 1987, p. 53.

<sup>416</sup> Si veda B. Morros, *Algunas observaciones sobre la poesía y la prosa de Herrera*, art.cit., pp. 147-168.



retóricas que usó; apreciación de la calidad de su dicción y léxico; valoración de sus aciertos y yerros en materias tales como composición, elección de modelos, respeto a las convenciones (decoro) propias de cada género, versificación...»<sup>417</sup>

Sicuramente, Herrera scrisse la sua opera tenendo in conto quella del Brocense, senza mai nominarlo, come si è visto, ma entrando velatamente in polemica con lui. Per quanto riguarda il sistema delle annotazioni, «Herrera ci tiene a prendere le distanze da questo “oficio de gramático”, basato sulla “habla común”, sulla “claridad” e sulla “facilidad”, a costo di sembrare “difícil i oscuro”»<sup>418</sup>. L’atteggiamento troppo “scolastico” del Brocense si scontrava, senza dubbio, con la vena più creativa di Herrera e il testo commentato, nella sua edizione, viene praticamente subordinato alla struttura prestabilita del commentatore-trattatista<sup>419</sup> e, mentre il Brocense limita al massimo le digressioni erudite e non offre mai esempi della sua abilità poetica, o di quella di suoi amici, Herrera si dimostra incontenibile.

In merito alla ricerca delle fonti, segue sostanzialmente il Brocense, ma mentre questi si dimostra più cauto nel celebrare la letteratura spagnola e vede in quella italiana una sorta di mediazione tra la penisola iberica e i classici, Herrera si dimostra molto più entusiasta della propria tradizione culturale e, nella maggior parte dei casi, preferisce rimandare direttamente alle fonti latine, senza “passare” per quelle italiane. Nelle *Anotaciones*, infatti, la ricerca puntuale delle fonti passa in secondo piano, in quanto Herrera riporta la fonte in appendice riunendo i vari passi, dato che il suo scopo è quello di innalzare la lingua spagnola e la sua poesia, dimostrando che Garcilaso può aver attinto alle fonti classiche senza aver avuto bisogno alcuno di una cultura intermedia. Come messo in evidenza da V. Nider<sup>420</sup>, però, in un’occasione i due eruditi si trovano d’accordo, quando entrambi hanno la soddisfazione di segnalare l’imitazione dei versi di Garcilaso da parte di un poeta italiano, Ludovico Paterno, riferendosi alla Egloga I:

**B-181** «El Paterno imitó muy bien esto. 3. égloga de Ercilla, que por ser larga no se pone aqui».

**H-502** «(...) Esta bellissima Égloga quiso imitar, o traducir, Ludovico Paterno en la 3, que intituló el lamento, en el libro quinto de las Églogas amorosas, y aunque no va ligado a los consonantes, como Garci Lasso, sino libre, por escribir en verso suelto, no le quiso parecer en la

---

<sup>417</sup> J. Montero, *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas*, Siviglia, Servicio de Publicaciones del Exemo. Ayuntamiento de Sevilla, 1987, p.18.

<sup>418</sup> V. Nider, *Il commento del Brocense a Garcilaso (con uno sguardo alle Anotaciones di Herrera)*, «Studi Ispanici», Pisa, 1989, p. 49.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>420</sup> *Ibid.*, pp. 56-57.

dulzura, afectos y numero; porque los versos son sin arte y sin espiritu y regalo y suavidad a respeto de Garci Lasso. Y para decir en suma, la española es xcellentissima en todo; y la suya casi indigna de ser estimada (...)»

Il significato dell'inserimento di molte citazioni di opere in castigliano (mentre il Brocense si limita sostanzialmente a nominare Boscán e Ausiás March, che, tra l'altro, erano catalani), rientra nella "strategia" di Herrera di promuovere il riconoscimento dell'emancipazione e dell'eccellenza della lingua e della letteratura nazionali. In Herrera, infatti, sono molto importanti le citazioni riguardanti la lirica spagnola.<sup>421</sup>

A prima vista, le *Anotaciones* si rivelano come un «ampio affresco della lirica spagnola»<sup>422</sup> una preziosa fonte di informazioni sui poeti del tempo, come, per esempio, F.de Cangas, P.Gómez, J. Sáez Zumeta dei quali, tra l'altro, le *Anotaciones* rappresentano l'unica attestazione di molti versi, così come numerose traduzioni di testi classici ad opera di D. Girón e testi di scrittori illustri come C. Mosquera de Figueroa e Francisco de Medina. Herrera, comunque, non si limita a citare, ma anzi spesso esprime anche giudizi, siano essi opinioni condivise o meno.<sup>423</sup>

Relativamente alle conoscenze letterarie di Herrera, esse spaziano in vari ambiti. Il primo riguarda la poesia medievale, anche se i riferimenti ad essa sono abbastanza rari. Herrera appare, comunque, interessato alla cultura nazionale e alla storia spagnola (H-103) e profondo conoscitore dell'opera enciclopedica di Isidoro di Siviglia (H-105, H-383, H-828), ma queste sono testimonianze abbastanza irrilevanti, in quanto la citazione a scrittori precedenti al XVI secolo risponde solo al gusto della citazione erudita e allo sfoggio delle vaste conoscenze personali, più che ad un vero e proprio apprezzamento della letteratura antica.

Il secondo gruppo di citazioni riguarda la lirica quattrocentesca, della quale, attraverso la lettura delle *Anotaciones*, nonostante il loro carattere frammentario e lontano dall'essere una storia letteraria emerge una sorta di profilo storico-letterario, anche se limitato ai generi di metro italiano coltivati da Garcilaso. Nell'introdurre i diversi generi sviluppati dal poeta toledano, infatti, Herrera coglie l'occasione di tracciarne la storia, dalle loro

---

<sup>421</sup> Per un'analisi dettagliata cfr. I.Ravasini, *Presenza della letteratura spagnola nelle "Anotaciones" di Herrera. Il sistema teorico delle citazioni*, cit., pp. 65-100.

<sup>422</sup> I.Ravasini *Presenza della letteratura spagnola nelle "Anotaciones" di Herrera. Il sistema teorico delle citazioni*, cit., p. 66.

<sup>423</sup> Alcune opinioni su F. de Medina, J. de Mal Lara e D. Girón si possono trovare rispettivamente in H-137, H-12 e H-731.

origini alla fortuna della quale avevano goduto fino a quel tempo. In molti commenti non vengono solo ricordate le fonti classiche e italiane, ma anche un ampio repertorio di metri tradizionali di poeti coevi ad Herrera o da lui elogiati vengono citati anche quando «i loro ottosillabi stanno imitando endecasillabi garcilasiani o traducendo autori latini»<sup>424</sup>. Rispetto al Brocense, come si è visto, maggior risalto viene concesso anche a Ausías March (H-160, H-161) e a Juan de Mena, unico tra gli spagnoli del XV secolo al quale concede il ruolo di *auctoritas* (H-29, H-137, H-284, H-474, H-561, H-724, H-799). Non sempre la lirica quattrocentesca viene apprezzata da Herrera, in quanto anche se personaggi come Juan de Mena, Santillana, Juan del Encina vengono elogiati, allo stesso tempo vengono anche criticati, o comunque viene messo in evidenza il divario che li separa dall'eleganza e dalla raffinatezza cinquecentesche. Di essi «se ne valutano i difetti, l'im maturità poetica e, secondo un motivo che avrà fortuna nel XVI e XVII secolo, l'inadeguatezza della lingua di cui disponevano»<sup>425</sup>. Juan del Encina è il più criticato tra questi, come quando, per esempio, i suoi tentativi di ripresa del mito di Tantalo vengono così definiti in H-234: «Tocó esta fábula aquel vulgar poeta español Juam de la Enzina con la rudeza y poco ornamento que se permitía en su tiempo» o quando imita un passo di Virgilio in H-483: «siguió este mismo lugar en su Égloga quinta, pero tan bárbara y rústicamente, que excedió a toda la ignorancia de su tiempo». Santillana, invece, è un apprezzato imitatore dei classici (per esempio in H-508 viene elogiata la sua maniera di imitare Orazio), ma i suoi sonetti non rappresentano comunque, agli occhi di Herrera, un precedente di quelli di Garcilaso e dei poeti del Cinquecento, in quanto rimangono esperimenti isolati, ai quali nessun autore cinquecentesco si ispirerà e che non rientrano, come si vedrà, nella linea di sviluppo del sonetto delineata in H-1. Herrera prende le distanze proprio da quegli autori che nel secolo precedente avevano scritto le prime precettistiche poetiche castigliane: Santillana (*Carta prohemio al Condestable de Portugal*, 1446) e Juan del Encina (*Arte de poesía castellana*, 1496) avevano, infatti, esaltato la lingua del loro tempo, considerandola, sotto l'influsso di Nebrija, all'apice. Per Herrera, invece, siamo solo agli inizi e probabilmente, proprio per questa sua differente idea circa la "questione della lingua" spagnola, nomina Nebrija solo in un'occasione nelle sue *Anotaciones*, citandolo come un esperto di etimologie (H-747), ma non tenendolo in considerazione come teorico della lingua.

<sup>424</sup> I.Ravasini *Presenza della letteratura spagnola nelle "Anotaciones" di Herrera. Il sistema teorico delle citazioni*, cit., p. 72.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 75.

Un terzo gruppo comprende la poesia del XVI secolo. Proprio nel primo commento, quello dedicato al sonetto, Herrera segnala come il cammino verso la perfezione raggiunta da Garcilaso sia stato lento e difficile. Herrera parla di un clima culturale ancora “acerbo”, nel quale le incertezze poetiche, per esempio, di Boscán, erano motivate dalla mancanza di un modello da imitare. Poeti come Diego de Mendoza o Cetina si sono avvicinati a tale ruolo, ma solo Garcilaso era stato in grado di raggiungere una perfezione che, però, attraverso l’imitazione, si può addirittura migliorare. Proprio il concetto di imitazione, infatti, è molto importante per la teoria letteraria di Herrera, in quanto in essa risiede la possibilità che ha la lingua di migliorare e di maturare: nell’imitazione e nello studio risiedono, infatti, gli strumenti che permetteranno ai nuovi poeti di elevarsi al di sopra di coloro che li hanno preceduti.

In tutta l’opera herreriana emerge un continuo ricordo delle opinioni altrui e un continuo rimando a colleghi e amici. L’ambito in cui si muoveva l’editore era quello della scuola di Mal Lara e del gruppo di umanisti che si erano riuniti attorno a Pacheco, “sfruttati” spesso a sostegno delle sue correzioni. Anche se un istinto più propriamente filologico apparteneva al Brocense, anche Herrera non si dimostra disinteressato del tutto all’edizione del testo quanto più “pulita” possibile. Vediamo quali sono gli esempi indicati da I. Ravasini per comprendere meglio l’attitudine “filologica” herreriana.<sup>426</sup> Francisco de Medina, autore del celebre prologo, viene spesso chiamato in causa come “garante” delle correzioni di Herrera, che spesso sono diversi da quelli del Brocense, ad esempio nelle note H-65 e H-97:

**H-65** Con *los*. Así enmendó discreta y agudamente Francisco de Medina.

**H-97** *Y dobla*. Así lee Francisco de Medina, porque G. L. dijo en el verso 4:

Sabe que ha de doblarse el mal que siente.

De esta suerte se nota la diferencia de *mal* y *accidente*, que es U misma que hay entre morbo y síntoma.

Altre volte, notizie di tipo storico-biografico sono “certificate”, invece, da A. de Puertocarrero:

---

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 96 e sgg.

**H-134** *Enciende*. Así se ha de leer, y de esta suerte dice don Antonio Puerto Carrero que lo tiene de su suegro. Porque como anda impreso, más sirve de sustentamiento del cuartel que de prosecución del intento. Y de este modo usa aquí G. L. de hermosísima figura, regresión o reversión, dicha de los griegos epanodos, y de nosotros revuelta, cuando volvemos a las palabras ya propuestas por causa de mostrar la diferencia, como en el 2 de la *Eneida*:

...divellimur inde

*Iphitus, et Felias mecum ; quorum Iphitus aevo  
iam gravior, Pelias et vulnere tardus Ulyssei.*

**H-167** Estos sonetos siguientes (sin otros dos o tres, que no me persuado que sean de G. L.)<sub>t</sub> por opinión común, y por afirmación de don Antonio Puertocarrero su yerno, y por la semejanza del estilo, ha muchos años que los cuento entre los suyos, y piré ce me que ninguno de los hombres que saben y conocen la igualdad y la diferencia de las formas de decir y el número y naturaleza de los versos, confesaré que son de otro que de G. L.

*Sospechas*. Es la sospecha un consentimiento temeroso, o (por decir mejor) asentimiento, que anda variando como las ondas con una inclinación, pero no perfecta, a una de las partes»

**H-207** *Aquí estuve*. Don Antonio Puertocarrero dice que G. L. estuvo preso por mandado del Emperador en una de las islas del Danubio por algunas cosas, y principalmente por haber dado orden a su sobrino Gara Lasso, hijo de don Pedro Lasso, que casase con doña Isabel de la Cueva, hija de don Luis de la Cueva y dama de la Emperatriz, aunque no se siguió aquel casamiento; y ella fue después condesa de Santestevan.

**H-246** Tienen muchos por opinión que escribió G. L. esta canción por Fabio Galeota, caballero napolitano, hijo de Vincencio Belprato, conde de Aversa, que (según es fama) servía a Violante Sanseverino, a quien dicen que el mismo Fabio envió aquella elegía toscana que comienza así:

*Andrete senza me cara Violante.*

Mas don Antonio Puerto Carrero afirma que no la escribió su suegro sino por Mario Galeota, el cual piensa que sirvió a doña Catalina Sanseverino, hermana del príncipe de Bisiñano, y mujer del duque de Trageto, que en la rebelión de los señores de Nápoles, cuando murió Lautreque en el cerco de la ciudad, fue degollado de los españoles. Y así dice Alonso de Ulloa en la vida de don Fernando de Gonzaga, siguiendo a Jovio en el *lib. 26*, que fueron cortadas en Nápoles, las cabezas a los duques de Boyano, y Venafro y a Federico Gaetano. Y dice Jerónimo Britonio en la *relación*, que envió a Roma, de las fiestas que se hicieron en Napóles por la elección de Cario Quinto al imperio, que casó Federico Gaetano, hijo primogénito del duque de Trageto, con doña Catalina Sanseverino, hija de B era ardí no, príncipe de Bisiñano, y de doña Leonor Picolommi, y hermana de Pedro Antonio Sanseverino, príncipe de Bisiñano, y de doña María Sanseverino, condesa de Nola, mujer de Encco Ursino. Esto es lo más cierto que se puede afirmar en cosa tan poco importante y tan apartada, porque pensar que fue escrita a dona Violante, porque dice:

*Convertido en viola es conjetura muy flaca, y de poco fundamento.*

La volontà di disconoscere l'operato del Brocense trapela anche nella scelta fatta da Herrera di segnalare le correzioni di altri autori, ma non menzionando nemmeno una volta il collega di Salamanca. In due casi, infatti, il rimando al Brocense sarebbe stato abbastanza ovvio, ma Herrera tace:

**H-11** *Puede*. Luis de Soto, de cuyo ingenio y erudición darán clarísimo testimonio sus obras, muda el verbo *puede* en *quiere*; y así da este sentido formando un silogismo: yo acabaré, que me entregué a quien podrá matarme si quisiere, y lo querrá; que pues mi voluntad quiere, la suya, que no me es tan favorable, pudiendo, ¿qué hará sino hacello?

**H 46** *Errado*. F. de Figueroa: *el amargo proceso de mis daños*.

Altri autori che vengono riconosciuti come stimolo a comporre la sua opera e al tempo stesso garanzia del suo lavoro sono Juan de Mal Lara e Francisco Pacheco:

**H 12** *Qué hará*. Trae esto del efecto de las cosas pasadas y de la conparición de más a menos.

La imitación de la primera parte de este Soneto es del 30, de Petrarca en muerte de M. Laura, que dice así:

*Quand'io mi volgo in dietro a mirar gl'anni  
c'hanno, fuggendo, i miei pensieri sparsi,  
e spento 'l fuoco ov'agghiacciando io arsi,  
e finito 'l riposo pien d'affanni  
Quando atrás vuelvo yo a mirar los años,  
que esparcieron huyendo mi cuidado;  
y el fuego han muerto, do me helé abrasado,  
y el reposo acabado de mis daños.*

Solamente va así con esta rudeza declarado el pensamiento de Petrarca, porque no pienso obligarme en la traducción a alguna elegancia poética, sino al sentido para que se conozca desnuda la imitación; mas porque Juan de Mal Lara, en cuya muerte perdieron las buenas letras mucha parte de su valor y nobleza, que fue uno de los que más me persuadieron, que pasase adelante con este trabajo, imitó este Soneto de G. L.. no me parece ajeno de mi intención poner aquí parte de él, para que se puedan conferir los conceptos de ambos:

*Volviendo por las horas que he perdido,  
hallo cuan poco en todas he ganado;*

*pues me impidieron todo mi cuidado  
en lo que fuera bien tener olvido.  
En vano amor, en tiempo mal perdido  
anduve tanto espacio descuidado;  
que tengo por gran mal haber gastado  
las partes del ingenio más florido.*

No dudo que este modo de anotar, por ser nuevo en nuestra lengua, ha de parecer difícil y oscuro a los que sólo entienden la habla común; y que desearán más claridad, pero es demasiada afectación procurar esta facilidad en todo; y se seguiría de ella fastidio, y crecer estas ilustraciones en más que la justa grandeza, y vendría a hacer en esto oficio de gramático. Y así por no salir de mi intento, descubriré en algunas partes las figuras que se hallaren, declarándolas extendidamente. Porque lo demás basta apuntarlo, que los que saben, holgarán ver considerado algo de lo mucho que ellos conocen en las lenguas artificiosas.

**H-93** *De áspera.* No colidió G. L. este verso, porque deshizo aquella sinalefa, o compresión, que los griegos llaman sinéresis, que es colisión, o conjunción con vocales casi enemigas una de otra, que no se puedan contraer juntamente, para que el verso no sea hiulco, que dicen los latinos, o laxo por otro nombre, como:

*Insulae Ionio in magno...*

Y con esta diéresis denota G. L. apartando aquellas vocales» la aspereza de los miembros, y la repugnancia de la transformación. Y sin duda que estas divisiones hechas artificiosamente dan grande resplandor a la poesía, y la retiran de la comunidad de los que sólo hacen versos. Usólas Virgilio en muchos lugares, y particularmente en el *I*:

*Et vera incessu patuit dea, ille ubi matrem.*

El mismo Lasso en el *Son. 16*:

*Mas infición de aire en solo un día.*

Y bien se deja ver que se levantan y hacen más grandes estos versos por causarse aquel hiato de aquellos elementos que no se juntan bien. Y no impide que diga Gerónimo Ruceli. que cuando se encuentran dos vocales es, como él escribe, débilísimo y brutísimo el verso, porque él enseñó lo que sintió, y no alcanzó más, y no hay para qué reparar en esto, que tan claro es a todos los que tienen alguna pequeña noticia de la arte. Mas aquel verso de la *Geórg.*:

*Ter sunt conati imponere Pelio Ossam,*

que allí están desatadas la *I* doblada de *conati* y *imponere*, y la *O* de *Pelio* y *Ossam*, aunque son de unas mismas vocales, y que fácilmente se convierten la una en la otra; convienen así para lo que quiere mostrar Virgilio porque con estas dos distinciones y apartamientos representa mejor la grandeza del monte, y la pesadumbre y dificultad de lo que trata. Con esta imitación para dar a entender casi semejante dificultad y aspereza, osé yo decir:

*El yerto hórrido risco, despeñado,  
y la montaña áspera parece...  
y para negar la entrada y impedilla,  
Aquí no entra quien no es desdichado.*

Y para mostrar lo que se siente y duele la división y apartamiento,  
*Divídenme de vos, oh alma mía.*

*Y habiendo dicho:*

*Tan cansado y perdido, que no tengo  
fuerza para arribar y nunca vengo,  
con mejor consejo lo mudé así:*

*Para arribar fuerza, y nunca vengo,*

y también para descubrir la grande discordia y distancia, que hay entre el odio y amor y aquella contrariedad de los ánimos diferentes, dije:

*Desconfío, aborrezco, amo, espero.*

Porque la O y la A son elementos enemigos, y que no se contraen fácilmente. Y así se hizo la división en aquel lugar, y no en *desconfío, aborrezco*, porque no eran tan enemigos y repugnantes estos efectos como los otros. Y permítaseme esta ucencia, que usurpo en querer mostrar el cuidado de estos versos, porque no hallar fácilmente otros ejemplos en nuestra lengua me ofreció ocasión y osadía para ello; y mayormente la persuasión del licenciado Francisco Pacheco cuya autoridad por su mucha erudición tiene conmigo valor, para, dejarme llevar de este atrevimiento sin temor alguno.

Ma ora vediamo, in dettaglio, il testo integrale delle note relative a ciascun tipo di componimento.<sup>427</sup>

### **Sonetto**

Es el Soneto la mas hermosa composición, y de mayor artificio y grada de cuantas tiene la poesia italiana y espanola. Sirve en lugar de los epigramas y odas griegas y latinas, y responde a las elegias antiguas en algún modo, pero es tan extendida y capaz de todo argumento, que recoge en si sola todo lo que pueden abrazar estas partes de poesía, sin hacer violencia alguna a los preceptos y religion de la arte, porque resplandecen en ella con maravillosa claridad y lumbré de figuras y exornaciones poéticas la cultura y propiedad, la festividad y agudeza, la magnificencia y espíritu, la dulzura y jocundidad, la aspereza y vehemencia, la conmiseración y afectos, y la eficacia y representación de todas. Y en ningún otro género se requiere mas pureza y cuidado de lengua, mas

---

<sup>427</sup> Si riportano le note dell'edizione di A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit.



templanza y decoro, donde es grande culpa cualquier error pequeño; y donde no se permite licencia alguna, ni se consiente algo, que ofenda las orejas, y la brevedad suya no sufre, que sea ociosa, o vana una palabra sola. Y por esta causa su verdadero sujeto y materia debe ser principalmente alguna sentencia ingeniosa y aguda, o grave, y que merezca bien ocupar aquel lugar todo; descrita de suerte que parezca propia y nacida en aquella parte, huyendo la oscuridad y dureza, mas de suerte que no descienda a tanta facilidad, que pierda los números y la dignidad conveniente. Y en este pecado caen muchos, que piensan acabar una grande hazaña cuando escriben de la manera que hablan; como si no fuese diferente el descuido y llaneza, que demanda el sermón común, de la observación, que pide el artificio y cuidado de quien escribe. No reprehendo la facilidad, sino la afectación della, porque singular virtud, es decir libre y claramente sin cansar el ánimo del que oye con dureza y oscuridad, y no se puede dejar de conceder, que regala mucho al sentido ver que ningunos vínculos y ligaduras de consonancias impiden el pensamiento para no descubrirse con delgadeza y facilidad. Mas ¿quién no condenara el poco espíritu y vigor, la humildad y bajeza, que se adquiere con el conseguimiento della? ¿Y quién no estima por molestia y disgusto oír palabras desnudas de grandeza y autoridad cuando importa representalla? Sin duda alguna el Soneto, que tanta semejanza tiene y conformidad con el epigrama, cuanto mas merece y admite sentencia mas grave, tanto es mas difícil, por estar encerrado en un perpetuo y pequeno espacio, y esto, que pareciera por ventura a los que no lo consideran bien, opinión apartada del común sentimiento, puede facilmente juzgar con la experiencia quien ha compuesto sonetos, y recogido en una sujeta y sutil materia con gran dificultad, ha esquivado la oscuridad y dureza del estilo. Porque es muy desigual diferencia escribir en modo que los versos fuercen la materia, a aquel en que la materia fuerce los versos, y en esto se conoce la distancia que hay entre unos y otros escritores porque la lengua, los pensamientos, y las mismas furas, que ilustran la oración y la vuelven espléndida y generosa, no siempre siguen a la destreza y felicidad de esta composición. Y pienso yo, si por ventura no me engaña el juicio, que en los versos latinos, fuera de la que se usurpó el lenguaje romano, haya mucha mayor libertad, que en los vulgares, porque en nuestra lengua, así como en la toscana, demás de los pies, que mas por naturaleza que por alguna regía es necesario guardar en los versos, concurre también esta dificultad de las rimas, la cual, como saben los que mejor escriben en este género de poesía, disturba muchas y hermosas sentencias, que no se pueden narrar con tanta facilidad y clareza. Y bien se prueba que nuestros versos no estan faltos de pies, porque se pueden componer muchos, que contengan once silabas, sin que en ellos se perciba algún sonido de versos, o cualquiera otra diferencia de la prosa. Por esto afirmo ser muy difícil el verso vulgar, y entre los otros difícilísimo el estilo del Soneto, y digno de ser preciado en mayor estimación, que otro alguno de ellos. Consta de catorce versos endecasílabos, y se divide en cuatro partes, la primera y segunda de las cuales se llama en lengua italiana del numero de cuatro versos, de que se compone, primero y segundo cuaternario, y cuartel en la nuestra; la tercera y cuarta, de tres versos, en que se cierra

cada una, se apellidan primero y segundo ternario, o terceto. En el ritmo y consonancia se responden primera y segunda, y semejantemente la tercera y cuarta tienen diferentes cadencias de las superiores. No dejaré de traer esta adversión, pues se ofrece lugar para ello, que cortar el verso en el Soneto, como,

*Quién me dijera, cuando en las pasadas  
horas...*

no es vicio sino virtud, y uno de los caminos principales para alcanzar la alteza y hermosura del estilo; como en el heroico latino, que romper el verso es grandeza del modo de decir. Refiero esto porque se persuaden algunos, que nunca dicen mejor, que cuando siempre acaban la sentencia con la rima. Y oso afirmar, que ninguna mayor falla se puede casi hallar en el soneto que terminar los versos de este modo, porque aunque sean compuestos de letras sonantes, y de sílabas llenas casi todas, parecen de muy humilde estilo y simplicidad, no por flaqueza y desmayo de letras, sino por sola esta igual manera de paso, no apartando algún verso; que yendo todo entero a acabarse en su fin, no puede tener alguna cumplida gravedad, ni alteza, ni hermosura de estilo, si bien concurriesen todas las otras partes. Pero cuando quiere alguno acompañar el estilo conforme con la celsitud y belleza del pensamiento procura desatar los versos, y muestra con este deslazamiento y partición cuanta grandeza tiene y hermosura en el sujeto, en las voces y en el estilo, porque lo hace levantado, compuesto y bellísimo en la forma y figura del decir esta división, y lo aparta de la vulgaridad de los otros, mas este rompimiento no ha de ser continuo, porque engendra fastidio la perpetua semejanza. Quieren algunos de los que siguen esta observación que en el primer verso de los cuarteles y de los tercetos no tenga lugar esta incisión, que la juzgan por vicio indigno de perdonar, y son ellos los que no merecen disculpa en esto, porque antes se alcanza hermosura y variedad y grandeza. Y desta suerte lo vemos en todos los que han esento con mas arte y cuidado. Debemos a Francisco Petrarca el resplandor y elegancia de los sonetos, porque él fue el primero que los labró bien y levante en la mas alta cumbre de la acabada hermosura y fuerza perfecta de la poesía; aquistando en aquel género, y mayormente en el amatorio, tal gloria, que en espíritu, pureza, dulzura y grada es estimado por el primero y último de los nobles poetas, y sin duda, si no sobrepujó, igualó a los escritos de los mas ilustres griegos y latinos; y así dijo de él Antonio Francisco Rinieri Milanés, excelente escritor de versos elegiacos:

*Petrarca, il vanto a voi dan le Sirene;  
a voi cedon le Muse, a voi le cime  
piegano i lauri, a voi l'ergon i mirti,*

Porque dejó atrás con grande intervalo en nobleza de pensamientos a todos los poetas que trataron de cosas de amor, sin recibir comparación en esto de los mejores antiguos, y no se halla en él desseo de los deleites lascivos del amor humano, sino en solas estas partes, conforme a lo que yo me acuerdo:

*con lei foss'io, da che si parte il sole,  
e non ci vedess'altri, che le stelle,  
solo una notte, e mai non fosse l'alba.*

Y esto escribió para mostrar la fuerza del deseo sensual, que combatía con la razón, y así dijo:

*la voglia, e la ragion combattut'hanno sette,  
e sett'anni, e vincerà il migliore.*

*Y en otra parte rompe con este afecto:*

*Pigmalion quanto lodarti dei  
de l'immagine tua, se mille volte  
n'havesti quel, ch'io solo una vorrei,*

pero pinta esto tan poéticamente, y tan apartado, y lleno de honestidad en las voces y el modo, que es maravilloso su artificio y todo él se emplea y ocupa en el gozo de los ojos mas que de otre sentido, y en el de los oídos y entendimiento, y en consideración de la belleza de su Laura y de la virtud de su ánimo. Desean algunos mas cosas en los escritos de Petrarca, no considerando, que el poeta élego no tiene necesidad de mucha mas erudición; y le imponen culpa de vestir y aderezar con pa-abras las sentencias comunes, no consiendiendo su excelencia en esquivar los conceptos vulgares. ¿Y cual puede ser mayor alabanza de Petrarca, que hacer con el género de decir suyo aventajadas y maravillosas las cosas comunes? El error que le imputan de pecar en la demasia de las palabras para henchir las rimas, y de ayuntar voces llenas y compuestas mas para sustentar el verso, que para exornallo, tiene por descargo, si se descubre en alguna parte, que no es muchas veces, y ésas trabajadas tan diligentemente, que fueran no vituperadas en otro escritor. Mas ¿por que no se concederá esta licencia a la dificultad de las consonancias, sin la cual no la desprecia la lengua latina? Si no pudo ser Petrarca tan entero y tan perfeto, que todas sus cosas pasasen sin reprehensión, baste haber quitado a los que sucedieren la esperanza del primer lugar, y ser solo ejemplo a los que quieren escribir bien, y que ninguno hay tan arrogante y soberbio de ingenio, que no piense haber hecho mucho en acercarsele con su imitación. No puedo conmigo acabar de pasar en silencio esto, que el animo me ofrece a la memoria tantas veces; porque me enciende en justa ira la ceguedad de los nuestros, y la ignorancia, en que se han sepultado, que procurando seguir sólo al Petrarca y a los toscanos, desnudan sus intentos sin escogimiento de palabras y sin copia de cosas; y queriendo alcanzar demasiadamente aquella blandura y ternesa, se hacen humildes y. sin composición y fuerza, porque de otra suerte se ha de buscar o la flojedad y regalo del verso, o la viveza: que para esto importa destreza de ingenio y consideración de juicio. ¿Que puede valer al espiritu quebrantado y sin algun vigor la imitación del Ariosto? ¿Qué la suavidad y dulzura de Petrarca al inculto y aspero? Yo, si deseara nombre en estos estudios, por no ver envejecida y muerta en pocos días la gloria, que piensan alcanzar eterna los nuestros, no pusiera el cuidado en ser imitador suyo, sino enderezara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, y juntando en

una mezcla a éstos con los italianos, hiciera mi lengua copiosa y rica de aquellos admirables despojos y osara pensar, que con diligencia y cuidado pudiera arribar a donde nunca llegaron los que no llevan este paso. Y sé decir, que por esta vía se abre lugar para descubrir muchas cosas; porque no todos los pensamientos y consideraciones de amor, y de las demás cosas que foca la poesia, cayeron en la mente del Petrarca y del Bembo y de los antiguos; porque es tan derramado y abundante el argumento de amor, y tan acrecentado en si mismo, que ningunos ingenios pueden abrazallo todo, antes queda a los sucedientes ocasión para alcanzar lo que parece imposible haber ellos dejado. Y no supieron inventar nuestros precesores todos los modos y observaciones de la habla; ni los que ahora piensan haber conseguido todos sus misterios, y presumen poseer toda su noticia, vieron todos los secretos y toda la naturaleza de ella. Y aunque engrandezcan su oración con ma-ravillosa elocuencia, y igualen a la abundancia y crecimiento, no sólo de grandísimos ríos, pero del mismo inmenso Océano, no por eso se persuadirán a entender que la lengua se cierra y estrecha en los fines de su ingenio. Y pudiendo así haber cosas y voces, ¿quién es tan descuidado y perezoso, que sólo se entregue a una simple imitación? ¿Por ventura los italianos, a quien escoge por ejemplo, incluyéronse en el círculo de la imitación de Petrarca? ¿Y por ventura el mismo Petrarca llegó a la alteza, en que está colocado, por seguir a los provenzales, y no por vestirse de la riqueza latina? Pero cese esto, que en otra parte tendrá mejor asiento, y volvamos el curso a nuestra primera intención.

Después de Petrarca hasta Iacobo Sannazaro y Pedro Bembo hubo un grande silencio y oscuridad. Mas éstos casi iguales con su erudición y cuidado se le fueron acercando con felicidad grandísima, porque Sannazaro en los sonetos y canciones es elegantísimo y lleno de un sonido muy dulce y numeroso, y tan facil, que dice libremente todo lo que se le ofrece en el ánimo; y tan grave y alto, que parece que no lo impide alguna facilidad. En la descripción de las cosas es admirable, y tuviera el segundo lugar en esta poesíaa si el Bembo no se le hubiera anticipado con la pureza y claridad de sus rimas, y con la suavidad y terneza de los números; el cual, aunque fue juzgado por duro y afectado de voces y estilo, fue sólo verdadero y primero conocedor de todas las flores, de quien se adorna la lengua italiana y latina, y de él se aprendió a imitar. Con éstos fue famoso y esclarecido Francisco Maria Molsa, rarísimo ingenio, y en la poesía latina y vulgar por afirmación de muchos hombres sabios, no inferior a los antiguos, y superior a los modernos. Los españoles, que no perdonaron a algún género de verso italiano, se han ya hecho propia esta poesía; pero no sé como sufrirán los nuestros, que con tanta admiración celebran la lengua, el modo del decir, la gracia y los pensamientos de los escritores toscanos, que osé yo afirmar, que la lengua común de España, sus frases y términos, su viveza y espíritu, y los sentimientos de nuestros poetas pueden venir a comparación con la elegancia de la lengua y con la hermosura de las divinas rimas de Italia. Porque me parece, que más fácilmente condescenderán con mi opinión los italianos, que tienen algún conocimiento de la nuestra, que los españoles, que ponen más cuidado en la inteligencia de la

lengua extranjera, que de la suya, y permítaseme que yo diga esto, que la verdad y razón piden que se manifieste, porque no me obliga a publicallo la pasión, que tuvo el Tomitano, cuando encendido con vehemente, pero desfrenado ímpetu, quiso extender todas las fuerzas de su elocuencia en vituperio de la habla, y conceptos, y ingenios españoles, y no contento de haber condenado, como a él le pareció, toda nuestra nación en lo que toca a esta parte, porque se conociese por el ejemplo ser de aquella suerte, confirmó su opinión con un lugar, que trajo de Fray Antonio de Guevara, como si fueran los españoles tan bárbaros y apartados del conocimiento de las cosas, que no supieran entender que tales eran aquellos escritos. Pero no perdiera reputación, ya que quiso volver el estilo contra toda una gente no ignorante ni sujeta, si dejara de traer aquellos modos de decir suyos, con que quiere enseñar la elocuencia toscana; porque no hay afectación española, hablo a su parecer, que no le dé la ventaja. Mas ¿por qué ha de ser tan atrevida la ignorancia de los hombres, que no conocen la riqueza de nuestra lengua, aunque nacidos y criados en ella, que se estime su determinación como regia universal? Cuando alcanzaren los que admiran la lengua italiana por ejercicio y arte la fuerza y abundancia y virtudes de la nuestra, entonces será lícito, que la condenen, o alaben; pero sin discernir las cosas, en que la una iguala, o se prefiere a la otra, es tiranía insufrible de su mal juicio. Yo respeto con grandísima veneración los escritos y la lengua de los hombres sabios de Italia, y encarezco y estimo singularmente el cuidado, que ponen en la exornación y grandeza y acrecentamiento de ella; y al contrario culpo el descuido de los nuestros y la poca afección, que tienen a honrar la suya; pero (si esto no procede de mal conocimiento) no puedo inducir el ánimo a este común error, porque habiendo considerado con mucha atención ambas lenguas, hallo la nuestra tan grande y llena y capaz de todo ornamento, que compelido de su majestad y espíritu, vengo a afirmar, que ninguna de las vulgares le excede, y muy pocas pueden pedille igualdad. Y si esto no se prueba bien por algunos escritos, que han salido a luz, no es culpa de ella, sino ignorancia de los suyos, mas para que hagan derecho juicio los que tienen entera noticia de estas cosas, sólo quiero que aparten y desnuden de su ánimo la afección, y no se dejen llevar de opiniones falsas y envejecidas en hombres ignorantes y enemigos de su propia gloria, porque si no los mueve pasión, han de confesar forzosamente la ceguera y error de su entendimiento. Y para esto notando con alguna consideración la naturaleza y calidad de ambas lenguas vendrán con mucha facilidad en verdadero conocimiento de esta diferencia. Porque la toscana es muy florida, abundosa, blanda y compuesta; pero libre, lasciva, desmayada, y demasadamente enternecida y muelle y llena de afectación, admite todos los vocablos, carece de consonantes en la terminación, lo cual, aunque entre ellos se tenga por singular virtud y suavidad, es conocida falta de espíritu y fuerza; tiene infinitos apóstrofos y concisiones, muda y corta y acrecienta los vocablos. Pero la nuestra es grave, religiosa, benesta, alta, manífica, suave, tierna, afectuosísima y llena de sentimientos, y tan copiosa y abundante, que ninguna otra puede gloriarse de esta riqueza y fertilidad mas justamente; no sufre, ni permite vocablos extraños y bajos, ni

regalos lascivos, es más recatada y observante, que ninguno tiene autoridad para osar innovar alguna cosa con libertad; porque ni corta, ni anade sflabas a las dicciones, ni truca, ni altera forma; antes loda entera y perpetua muestra su castidad y cultura y admirable grandeza y espfritu, con que excede sin proporción a todas las vulgares, y en la facilidad y dulzura de su pronunciación. Finalmente la española se debe tratar con más honra y reverenda, y la toscana con más regalo y llaneza. Que hayan sido ellos en este género más perfectos y acabados poetas que los nuestros, ninguno lo pone en duda; porque han atendido a ello con mas vehemente inclinación, y han tenido siempre en grande estimación este ejercicio. Pero los españoles, ocupados en las armas con perpetua solicitud hasta acabar de restituir su reino a la religión cristiana, no pudiendo entre aquel tumulto y rigor de hierro acudir a la quietud y sosiego de éstos estudios, quedaron por la mayor parte ajenos de su noticia; y a pena pueden difícilmente ilustrar las tinieblas de la oscuridad, en que se hallaron por tan largo espacio de años. Mas ya que han entrado en España las buenas letras con el imperio, y han sacudido los nuestros el yugo de la ignorancia, aunque la poesía no es tan generalmente honrada y favorecida como en Italia, algunos la siguen con tanta destreza y felicidad, que pueden poner justamente envidia y temor a los mismos autores de ella. Pero no conocemos la deuda de habella recibido a la edad de Boscán, como piensan algunos, que más antigua es en nuestra lengua porque el Marqués de Santillana, gran capitán español y fortísimo caballero, tentó primero con singular osadía, y se arrojó venturosamente en aquel mar no conocido, y volvió a su nación con los despojos de las riquezas peregrinas. Testimonio de ésto son algunos Sonetos suyos dignos de veneración por la grandeza del que los hizo, y por la luz que tuvieron en la sombra y confusión de aquel tiempo, uno de los cuales es éste :

*Lejos de vos, e cerca de cuidado,  
pobre de gozo, e rico de tristeza,  
fallido de reposo, e abastado  
de mortai pena, congoja e graveza,*

*Desnudo de esperanza, e abrigado  
D'inmensa cuita e visto d' aspereza,  
la mi vida me huye mal mi grado,  
la muerte me persigue sin pereza.*

*Ni son bastantes a satisfacer  
la sed ardiente de mi gran deseo  
Tajo al presente, ni me socorrer  
La enferma Guadiana, ni lo creo,*

*sólo Guadalquivir tiene poder  
de me sanar e sólo aquel deseo.*

Después de él debieron ser los primeros (hablo de aquellos cuyas obras he visto), Juan Boscán y don Diego de Mendoza, y casi igual suyo en el tiempo Gutierre de Cetina y Garcí Lasso de la Vega, principe de esta poesía en nuestra lengua. Boscán, aunque imitó la llaneza de estilo y las mismas sentencias de Ausias, y se atrevió traer las joyas de Petrarca en su no bien compuesto vestido, merece mucha mas honra, que la que le da la censura y el rigor de jueces severos; porque si puede tener disculpa ser extranjero de la lengua, en que publicó sus intentos, y no ejercitado en aquellas disciplinas, que le podían abrir el camino para la dificultad y aspereza, en que se metía, y que en aquella sazón no habia en la habla común de España a quien escoger por guía segura, no será tan grande la indignación, con que lo vituperan queriendo ajustar sus versos y pensamientos, y no reprehenderán tan gravemente la falta suya en la economía y decoro y en las mismas voces, que no perdonen aquellos descuidos y vicios al tiempo, en que él se crió, y a la poca noticia, que entonces parecía de todas estas cosas de que está rica y abundante la edad presente. Don Diego de Mendoza halló maravillosamente y trató sus conceptos, que llaman del ánimo, y todas sus perturbaciones con más espíritu que cuidado y alcanzó con novedad lo que pretendió siempre, que fue apartarse de la común senda de los otros poetas, y satisfecho con ello se olvidó de las demás cosas; porque si como tuvo en todo lo que escribió erudición y espíritu y abundancia de sentimientos, quisiera servirse de la pureza y elegancia en la lengua, y componer el número y suavidad de los versos, no tuviéramos envidia a los mejores de otras lenguas peregrinas. Y no se puede dejar de conceder que, cuando reparó con algun cuidado, ninguno le hizo ventaja, pero como él se ejercitó por ocupar horas ociosas, o librar el animo de otros cuidados molestos, así la grandeza de sentimientos y consideraciones, y el natural donaire y viveza de sus versos lo desvían, como tengo dicho, del vulgo de la poesía común. En Cetina, quanto a los Sonetos particularmente, se conoce la hermosura y gracia de Italia; y en número, lengua, terneza y afectos ninguno le negara lugar con los primeros, mas fáltale el espíritu y vigor, que tan importante es en la poesía; y asi dice muchas cosas dulcemente, pero sin fuerzas, y paréceme que se ve en él y en otros lo que en los pintores y maestros de labrar piedra y metal: que. afectando la blandura y policia de un cuerpo hermoso de un mancebo, se contentan con la dulzura y terneza, no mostrando alguna serial de niervos y músculos; como si no fuese tanto más diferente y apartada la belleza de la mujer, de la hermosura y generosidad del hombre, que quanto dista el rio Ipanis del Erídano; porque no se ha de enternecer y humillar el estilo de suerte que le fallezca la vivacidad, y venga a ser lodo desmayado y sin allento, aunque Cetina muchas veces, o sea causa la imitación, o otra cualquiera, es tan generoso y lleno, que casi no cabe en sí. Y si acompañara la erudición y destreza de la arte al ingenio y trabajo, y pusiera intención en la fuerza como en la suavidad y pureza, ninguno le fuera aventajado. Garcí Lasso es dulce y grave (la cual mezcla estima Tulio por muy difícil) y con la

puridad de las voces resplandece en esta parte la blandura de sus sentimientos porque es muy afectuoso y suave. Pero no iguala a sus canciones y elegías, que en ellas se excede de suerte que con grandísima ventaja queda superior de sí mismo, porque es todo elegante y puro y terso y generoso y dulcísimo y admirable en mover los afectos; y lo que mas se debe admirar en todos sus versos: cuantos han escrito en materia de amor le son con gran desigualdad inferiores en la honestidad y templanza de los deseos. Porque no descubre un pequeño sentimiento de los deleites moderados, antes se embebece todo en los gozos o en las tristezas del ánimo. No se ofenderán los que florecen ahora en estos estudios, si no entran en esta memoria, porque la nobleza de sus escritos no tiene necesidad alguna de alabanza ajena, y no es siempre incorrupto juicio el que se hace de personas vivas porque, o el trato y amistad, o la emulación y discordia no suelen ser derecha medida de estas censuras. Será ya justo dar principio a la declaración del soneto de G. L. en algunas cosas porque basta lo que se ha hablado en lo que toca a la noticia de lo que propuse»

Questa imponente nota, che apre il commento al sonetto di Garcilaso *Cuando me paro a contemplar mi estado*, per Herrera è una gradita occasione per parlare di uno dei temi che gli interessano di più, ovvero lo studio di una forma poetica italiana, il sonetto, appunto<sup>428</sup>. Herrera non affronta il problema di chi sia stato l'inventore del sonetto, ma è semplicemente interessato al suo aspetto formale; per lui, il sonetto è la composizione «de mayor artificio y gracia» che si possa trovare, sia nella lingua italiana che in quella spagnola e mette in evidenza come sia quella più legata alla cultura classica, sostenendo che possa assumere la stessa funzione dell'epigramma, dell'ode e dell'elegia. Il primo che insorse contro questa affermazione fu proprio il Prete Jacopín, ma, nella sua *Respuesta*, Herrera specifica che le sue considerazioni non riguardano il tipo e numero dei versi, bensì l'argomento che essi trattano<sup>429</sup>. Herrera, infatti, non vuole trovare una corrispondenza forzata tra sonetto e generi della poesia classica, ma asserisce semplicemente che il sonetto possa sostenere lo stesso «argomento» di epigrammi, odi e elegie, come chiarisce nella sua risposta al prete Jacopín.

Herrera esprime ogni tipo di giudizio positivo sul sonetto, poiché gli consente di parlare di un tema che ripropone spesso all'interno delle *Anotaciones*, ovvero dell'importanza dell'equilibrio, della capacità di limitare e contenere la propria espressione in quattordici versi, evitando parole inutili e curando al massimo la lingua, dato che «en ningún otro género se requiere más pureza y cuidado de lengua, más templanza y decoro»; il poeta,

---

<sup>428</sup> Cfr. I. Pepe y J. M. Reyes(ed.), Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, cit., p. 64 e sgg.

<sup>429</sup> I. Pepe y J. M. Reyes(ed.), Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, cit., p. 65 .



utilizzando gli strumenti linguistici, ritmici, fonetici e stilistici deve sforzarsi di raggiungere questo equilibrio che trova perfetta espressione nel sonetto. In questa prima nota, viene chiarito un concetto al quale l'editore tiene molto: l'importanza di distinguere tra linguaggio parlato e scritto, motivo per il quale il poeta deve fare attenzione a non cadere nella «humildad», un errore che compiono in molti, «que piensan acabar una grande hazaña cuando escriben de la manera que hablan». La lingua volgare viene considerata alla pari del latino, ma la lingua volgare scritta, di cultura, e per questo, parlando della difficoltà di esprimere concetti in rima, Herrera afferma che è «muy difícil el verso vulgar, y entre los otros difícilísimo el estilo del Soneto, y digno de serpreciado en mayor estimación, que otro alguno de ellos».

Per quanto riguarda la teoria della metrica del sonetto, in realtà Herrera riporta per lo più nozioni di trattatistica italiana (soprattutto prese dal *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* di Ruscelli, del 1553), ma si dimostra comunque autonomo rispetto alle sue fonti, ad esempio, parlando dell'*enjembement*, in quanto mentre Ruscelli auspica l'utilizzo completo di tale figura retorica, Herrera raccomanda di evitarlo nei primi versi delle quartine e terzine.

È inevitabile per Herrera fornire una breve storia del sonetto, dalle sue origini con Petrarca, passando per Sannazzaro e Bembo, spendendo parole di elogio per i letterati italiani e, finalmente, arrivando a descrivere i suoi connazionali, “denunciando” tra i dotti spagnoli quelli che non riconoscevano pienamente la grandezza delle lettere italiane. È probabile un velato riferimento, tra i molti, ad Argote de Molina, che nel suo *Discurso*, lasciandosi trasportare dalla foga e dalla passione per la letteratura spagnola, era arrivato a sostenere che Petrarca fosse stato imitatore di Mosén Jordi de San Jordi o che l'endecasillabo fosse di origine spagnola.

Pur nel massimo rispetto e ammirazione per la lingua e la letteratura italiana, Herrera si dimostra fiero e orgoglioso di quella spagnola, che reputa la migliore tra quelle volgari e spiega lo stato di non completa perfezione delle lettere spagnole con una “giustificazione” già fornita da Francisco de Medina nel suo prologo, ovvero che gli spagnoli, occupati da guerre e divisioni interne, non hanno avuto il tempo e la serenità di dedicarsi esclusivamente all'arte, ma che la poesia spagnola è, nonostante tutto, portatrice di grandi poeti come Boscán, Diego Hurtado de Mendoza e Garcilaso.

Il commento al primo sonetto, come osservato da L.Terracini<sup>430</sup>, è un pieno “luogo comune” rinascimentale, sia sul versante dei concetti linguistico-letterari (pregi della lingua, necessità di coltivarla letterariamente, prestigio nazionale), sia su quello precettistico (imitazione e suoi criteri). Sicuramente, però, la parte in cui si comparano la lingua toscana e quella spagnola gode di una certa autonomia strutturale, tanto che viene menzionata a parte, con la dicitura “Comparación entre la lengua Toscana i Española” nella *Tabla* finale, a riprova del fatto che per Herrera (e, prima di lui, per Valdés e Nebrija), la “questione della lingua” era di fondamentale importanza. Il *topos* comparativo-formulistico, costituito da una serie di definizioni e apprezzamenti schematici di due o più lingue, circolò tra Cinquecento e Settecento in Italia, Francia, Germania a Spagna.<sup>431</sup> In realtà, le affermazioni che Herrera fa in questa *comparación* tra italiano e spagnolo, sono in contrasto con la teoria grammaticale e retorica che espone nel resto della sua opera, in quanto le qualità che funzionano come pregi nello spagnolo sono in contraddizione con alcuni concetti ribaditi da Herrera, ovvero: rifiuto dei prestiti da altre lingue (*no sufre, ni permite vocablos estraños*), la loro identificazione con vocaboli osceni (*vocablos estraños y baxos...regalos lacivos*), la negazione di ogni libertà d’innovazione (*ninguno tiene autoridad para osar innovar alguna cosa con libertad*), elogio dell’immutabilità (*no corta, ni...; antes toda entera i perpetua nuestra su castidad...i espiritu*), il disprezzo per l’*ornatus* in quanto ornamento artificioso. In realtà, l’opera herreriana è costruita su una serie di principi diversi, che prendono vita dalla libertà di innovazione, dal concetto di lingua in continua e costante creazione, dall’importanza del criterio estetico e ornamentale. Proprio l’innovazione, infatti, si rivela uno dei cardini della teoria letteraria herreriana, come in H-573 «podemos usar vocablos nuevos», o in H-575 «puede el poeta usr en todo tiempo con prudente libertad por ornato de vocablos nuevos»

Questa aderenza così forte ad un luogo comune letterario Cinquecentesco rappresenta un caso evidente di pluristilismo nella prosa di Herrera e dimostra quanto fosse potente in lui la tradizione di schemi preesistenti, in quanto là dove ci si aspettava una prosa “scientifica” sulle differenze di due lingue, si è trovata una semplice declinazione di uno schema tradizionale.

---

<sup>430</sup> L. Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (Con una frangia cervantina)*, Torino, Stampatori, 1979, p. 232 e sgg.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 264 e sgg.

Quella al sonetto è la nota introduttiva più esauriente e accurata tra tutte, mentre l'attenzione che Herrera dedica agli altri generi poetici coltivati da Garcilaso è alquanto minore, come si avrà modo di analizzare di seguito.

### **Canzone**

Después de la majestad heroica dieron los antiguos el segundo lugar a la nobleza lirica, poema nacido para alabanzas y narraciones de cosas hechas, y deleites y alegrías y convites. Requiere este verso ingenio vivo y espiritoso, voluntad cuidadosa y trabajadora, juicio despierto y agudo, las voces y oración pulida, limpia, castigada, eficaz y numerosa y, particularmente, la jocundidad, como los élegos la lacivia, y los epigramas los juegos; y así como la poesía heroica tomó nombre del canto, llamándose *ραψωδία* i *ἔπος*, así la lírica se apellidó *ὠδή* i *μέλος* i *μουσική*, porque no se pronunciaban sin el canto y la lira; y Horacio puso título de *Odas* a sus libros, porque se cantaban. Entre los muchos géneros de versos líricos es muy ilustre éste que llaman *Melos*, o *Odas*, con que se escriben y cantan las pasiones y los cuidados amorosos. Dicen que fue su primer autor Almán, natural de Sardis, ciudad de Lidia; porque como trae Ateneo en el lib. 13, y Pomponio Gáurico en las vidas de los poetas griegos, fue el primero que aplicó a la lira los modos amorosos y dio principio para que no se cantase más en hexámetros: y floreciendo en tiempo de Ardis, rey de Lidia, padre de Aliares, escribió en lengua dórica, que la usaban los lacedemonios. Fue amador de Magalóstrata, la cual podía atraer a sí, con los entretenimientos y regalos de la conversación, a los que la amaban, y también con la dulzura de sus versos. Otros quieren que Ametor Eleuterneo fuese el primero que cantase estas canciones amorosas. Fueron excelentes entre los griegos en este género el ya memorado Almán y el elegante y jocundísimo Anacreón, que concurrió en los tiempos de Ciro y Polícrates, y siendo natural de Teo, ciudad de Jonía, escribió sus intentos en el lenguaje jónico; pero es su poesía toda amatoria; que como dice Pausanias en la *Ática*, fue el primero, después de Safo, que gastó gran parte de sus versos en declarar sus amores. Porque nació sólo para juegos y cantos y danzas y besos y convites, todo entregado en deleites sensuales y de gula. Mas aunque tiene viles y abatidas consideraciones y deseos, no se puede dejar de conceder que dice con mucho donaire, y que en aquella poesía mélica no esté todo lleno de miel y dulzura y gracia entre todos los griegos y latinos y vulgares. A Alceo, por la sublimidad de sus ilustres versos, le atribuyeron el plectro dorado con que tocaba la lira; y Dionisio Alicarnáseo alaba su grande espíritu, brevedad y suavidad con vehemencia, y su oración figurada con clareza y perspicuidad. Y Quintiliano lo llama breve, magnífico y diligente, pero no le satisface que descienda a juegos y amores, pudiendo levantarse y ser más excelente en cosas mayores, a que era más propiamente suficiente y hábil.

Estesícoro Imereo es muy celebrado de Ermógenes en el 2 *De las formas de la oración*, por su dulzura; y en aquella parte de la oración fue muy aventajado por los muchos epítetos que usó; aunque Quintiliano, después de alabar la fuerza de su ingenio, lo culpa de redundante y derramado. Simónides, por opinión del mismo Dionisio y Quintiliano, demás del escogimiento de sus palabras, y de la diligente y cuidadosa estructura de su oración y su delgadez y propiedad de sermón y jocundidad, excede a todos en aquella principal virtud suya que es conmover la miseración, y se deja atrás al mismo Píndaro; porque no mueve la conmiseración magníficamente como él, sino con afectos. Mas de todos éstos y de los demás sin alguna comparación fue príncipe Píndaro, tebano, en espíritu, magnificencia, sentencias y figuras, y en la dichosísima abundancia de cosas y palabras, y en aquel copiosísimo río de elocuencia; por las cuales cosas creyó Horacio, que a ninguno podía ser imitable. De industria reservé para esta última parte a Safo Lesbía de la ciudad de Eresso, que compuso 9 libros de versos líricos y elegías y epigramas; hembra de grande espíritu y admirable en declarar las pasiones y secretos sentimientos de amor. A la cual, como dice Strabón en el lib. 13, y Eustacio en los *Comentarios de Dionisio*, ni aun en la menor parte de poesía pudo igualar mujer alguna. Vivió en tiempo de Aliates, padre de Cresso, y resplandeció con maravillosa suavidad y terneza de versos. En los cuales alaba Dionisio Alicarnásseo la elegancia y gracia y donaire por su lenidad y blandura, la cual se causa de nunca o pocas veces colidir o juntar entre sí las vocales. Pero son lascivos, y de pensamientos muy sujetos a la sensualidad, y así en los que trae Efestión, se queja que duerme sola, diciendo casi de esta manera:

*Ya la luna hermosa,  
las Pléyades habían ya caído,  
la noche ya ha seguido  
el medio curso, y huye presurosa  
la hora que declina;  
y duermo sola yo, aymé mezquina.*

La lengua latina no fue en esta parte tan fértil como la griega, porque tuvo menos escritores y pocos de ellos quedaron en la memoria de los descendientes; mas satisfizo con uno el número de los griegos; éste fue Horacio, casi solo digno de ser leído entre sus líricos, y el más elaborado de todos los poetas griegos y latinos. Felicísimamente osado en las voces, lleno de gracia y jocunda invención y novedad, y de purísima lengua y variedad de figuras, y maravilloso en espíritu y viveza. Porque Catulo, aunque en candor y limpieza de sermón y en elegancia es el primero de los latinos, y religiosísimo y entero conservador de la pureza romana, por cuya causa debió ser dicho docto, o porque por su doctrina y erudición fue estimado en su edad más que por sus escritos;

aunque sea preferido en los yambos a todos los latinos, y candidísimo entre sus élegos, y inimitable en los endecasílabos, y elegantísimo y de maravillosa suavidad y ternura, y en los heroicos raro y casi a solo Virgilio inferior; y aunque no tan agudo en los epigramas como Marcial, más puro y propio y tierno y hermoso; no tiene aquel espíritu que Horacio, ni resplandece con algún modo galán y gentil o figurado; antes lo que trató de amor particularmente, que fue poco, y debiera ser menos, fue bestial, o ínfimo y vil con torpeza más que plebeya, y sin la cortesanía que Horacio. Porque explica los más de sus pensamientos con la abominable deshonestidad que suelen los barqueros y gente semejante. Y así Escalígero en el *Libro 6*, dice, que no halla por qué le llame docto, que no hay cosa en sus libros que no sea vulgar: las sílabas duras, y él duro no pocas veces. Y que ya corre sin orden, ya va lánguido y sin movimiento y, lo que es menos tolerable, sin honestidad y vergüenza. En la lengua toscana han sido esclarecidos algunos, demás de los que ya hemos referido en el soneto primero. Y aunque los latinos y griegos sean más graves y ponderosos, más poéticos en la lengua y términos, y tengan mayor espíritu y más extraño, los vulgares son más floridos, y levantados en los conceptos, y mas galanes y amorosos, y sin igualdad mas honestos que todos los otros poetas. Pero por no extender demasiado este lugar, y por haber de escribir de ellos, si diere espacio la vida y no fueren contrarias las ocasiones, en los libros de la poética, revocaré la oración a hablar sólo de lo que toca a la Canción vulgar. La cual es la mas noble parte de la poesia Mélica, y juntamente de todas las otras suertes de rimas y poemas italianos; y por la excelencia suya se apropia a si sola el nombre común. Y como es el mas hermoso y venusto género de poema, así es el mas difícil; porque se compone de voces escogidísimas, y se acomoda a varios números, y a todos los argumentos. Su textura es gravísima, y ella en sí no admite dureza, ni desmayo y lasamiento de versos, ni cosa que no sea culta, y toda hermosa y agraciada, y, como dicen los toscanos, llena de *leggiadria*. Córtase la Canción en sus miembros, que se llaman estanzas, cuyo numero y modo de versos y rimas junto con las voces, que consueñan, puede colocar el poeta como le pareciere, y componer de ellos la primera estanza, siguiéndola sin variar en las siguientes, y mezclando en ella, como entendiere que convienen mas, los versos cortos a los endecasílabos de que consta. Tiene también tres partes principales: principio, narración, salida o fin. El principio contiene comunmente la invocación y proposición. Digo comunmente porque no siempre se invoca en el principio de las canciones, pero siempre se propone, y proponiendo suelen hacer atento al que oye. El epilogo, puesto en la postrera estanza, abraza algunas veces muchos versos, otras pocos, y en él, por la mayor parte, es apóstrofe de la oración a la poesia, que ha de salir a la luz y al juicio y presencia de todos los hombres. Este fin y ultima estanza se llama *conviato* en toscano, pero aunque no se hable con la Canción, y aunque se deje de poner en memoria y se olvide esta postrera parte de ella, no será errar, pues consta bien y se sigue la imitación griega y latina.

Per quanto riguarda la canzone, Herrera nel tracciarne il profilo utilizza varie fonti, tra cui Dante, Trissino, Ruscelli, Minturno, oltre che, sicuramente, a Bembo<sup>432</sup>. In questa nota, Herrera stabilisce il vincolo tra lirica e musica e colloca allo stesso livello l'ode classica, sia greca che latina, e la canzone petrarchista, che include tutte con il termine *canCIÓN*; ricostruisce, inoltre, la storia di questo genere letterario, partendo dai greci, passando tra i romani (tra i quali esalta Orazio) e arrivando agli italiani. Infine, descrive gli aspetti formali della canzone.

La nota, comparata con quella riguardante il sonetto, è abbastanza generalizzante e non molto esaustiva. Inoria Pepe e José María Reyes<sup>433</sup> sostengono che non sia possibile dubitare delle profonde conoscenze poetiche di Herrera e motivano questa lacuna con il fatto che è molto probabile che Herrera progettasse veramente la redazione di un testo di arte poetica.

Per quanto riguarda la descrizione formale della canzone, secondo López Bueno<sup>434</sup> Herrera non distingue appositamente tra due generi che Garcilaso aveva coltivato separatamente, ode e canzone. Questa “confusione” è voluta, secondo López Bueno, in quanto così facendo si identificano i due componimenti come poesia lirica o melica, per poter arrivare ad una formula di compromesso grazie alla quale si può creare un canone di canzone “classica” o classicista che differenzia o neutralizza le differenze tra ode classica oraziana e canzone petrarchista, individuando, in questo modo, una storia della canzone dalle origini a Petrarca. Secondo Inoria Pepe e José María Reyes<sup>435</sup>, invece, Herrera non ha bisogno di “confondere” nulla, in quanto nel XVI secolo c'erano ancora incertezze, anche in ambito italiano, circa la definizione di canzoni, elegie, epistole, egloghe. Forse proprio questa «imposibilidad de una segura definición de los nuevos rumbos que tomaba la lírica podría ser – creemos – el motivo que permitió a Herrera eludir la definición de los otros géneros tratados por Garcilaso». Forse, l'idea di Herrera di lasciare l'argomento per degli studi futuri, per un'arte poetica, era dettata proprio dal fatto che molti aspetti, nel momento in cui si pubblicarono le *Anotaciones*, erano ancora *in fieri*.

---

<sup>432</sup> I. Pepe y J. M. Reyes(ed.), Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, cit., p. 70.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 477.

<sup>434</sup> B. López Bueno, *La oda*, Grupo P.A.S.O., Siviglia, Universidades de Sevilla-Córdoba, 1993, p. 200.

<sup>435</sup> I. Pepe y J. M. Reyes(ed.), Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, cit., p. 72.

## Elegia

Es común opinión de los griegos, que esta poesía mélica se liamo *elegidia*, porque, como escribe Misimblo, se juntaban en Lesbos las musas a las celebraciones funerales, y allí solían lamentar. Calino, poeta élego, a quien nombra Calino el intérprete griego de Nicandro, según piensa Mauro Terenciano, fue autor del verso elegiaco; aunque quieren otros que sea autor Teocles Naxio o Eritreo, el cual estando fuera de juicio, cantó llorosamente estos versos. Y la sentencia de éstos es la de Suidas, que afirma que cantó aquel género de versos estando furioso. Otros, que Midas Frigio, en las honras, que hacían a su madre, procurando ponella en el número de los dioses. Algunos son de parecer que Terpandro fuese el primero que hallo esta poesia, y Plutarco atribuye en la *Música* la invención a Polinesto Colofonio. Por estas diferencias de opiniones dice Horacio que no se sabe el autor. Llamáronse estos versos élegos de la conmisericordia de los amantes. Ἐλελεύ es voz trágica, y con ella piensa Escaligero en la *Idea*, que usaron los antiguos quejarse en las puertas de sus amigas, y alcanzando su voto, como si se mostrasen agradecidos a aquel semejante verso y canto, celebraron aquella mas próspera fortuna. Ἐλεός es ave nocturna en Aristóteles, *Lib. 8, cap. 3*, de la *Historia*, que la dicen *ulula* los latinos, y Teodoro Gaza, *educo*, voz traída de *alocco*, así llamada en vulgar italiano. Mas Pomponio Gaurico en las vidas de los poetas griegos, no quiere que tenga nombre la elegia de que es acuitarse y estar miserable, sino de, que significaba en los antiguos griegos enfurecerse y loquear. El primer uso de ella fue, como se ha dicho, en las muertes; y es testimonio el lugar de Ovidio, donde lamenta la muerte de Tibulo, que dice así:

*Flebilis indignos elegeia solve capillos,  
ah nimis ex vero nunc tibi nomen erit.*

Después se trasladó a los amores no sin razón, porque hay en ellos quejas casi continas y verdadera muerte, y así escribe el mismo Ovidio en el I del *Remedio de Amar*:

*blanda pharetratos elegeia cantet amores.*

Y Safo a Faón:

*flendus amar meus est, elegeta flebile carmen*

De ahí se deduzió a otras muchas cosas diferentes, y así vuelve del dolor a tratar de la alegría, como se ve en Propercio:

*O me felicem...*

Conviene que la elegía sea candida, blanda, tierna, suave, delicada, tersa, clara, y si con esto se puede declarar, noble, congojosa en los afectos, y que los mueva en toda parte, ni muy hinchada, ni muy humilde, no obscura con exquisitas sentencias y fabulas muy buscadas; que tenga frecuente conmisericordia, quejas, exclamaciones, apóstrofes, prosopopeyas, escursos o parébases. El ornato de ella ha de ser mas limpio y reluciente, que peinado y compuesto curiosamente. Y porque los escritores de versos amorosos o esperan, o desesperan, o deshacen sus pensamientos, y inducen otros nuevos, y los mudan y pervierten, o ruegan, o se quejan, o alegran, o alaban la hermosura de su dama, o explican su propia vida, y cuentan sus fortunas con los demás sentimientos del ánimo, que ellos declaran en varias ocasiones, conviniendo que este género de poesía sea mixto, que ahora habla el poeta, ahora introduce otra persona, es necesario que sea vario el estilo. Y de aquí procede en parte la diversidad de formas del decir, pareciendo unos más fáciles y blandos, otros más compuestos y elegantes, otros según la materia sujeta o claros, o menos regalados y oscuros. Y en un mismo elegíaco se puede considerar esta diferencia; y por esto no se deben juzgar todos por un ejemplo, ni ser comprendidos en el rigor de una misma censura. Porque como después de la felice y gloriosa edad de Augusto perdiese la poesía parte de su simplicidad y pureza, y entrase después en Italia la bárbara, pero belicosa nación de los godos; y destruyendo los sagrados despojos de la venerada antigüedad, sin perdonar a la memoria de los varones esclarecidos, como si a ellos solos tocara la venganza de todas las gentes sujetas al yugo del Imperio Romano, se mostrasen no menos crueles enemigos de las disciplinas y estudios nobles, que de la grandeza y majestad del nombre latino, fue poco a poco oscureciendo y desvaneciéndose en la sombra de la ignorancia la elocuencia y la poesía con las demás artes y ciencias que ilustran el ánimo del hombre y lo apartan de la confusión del vulgo; y si quedó alguna pequeña reliquia de erudición, parecía en ella el mismo trato y corrompido estilo que trajo la gente vencedora. La cual metió en Italia y en España de la mezcla de su lengua y de la romana los dos idiomas italiano y español, que andan tan conformes y ermanados, que parecen uno solo. Y así se halló en cada nación, apartada de la pureza y castidad antigua, aquella elación de palabras y conceptos traídos de lejos, y en todo casi diferentes del uso común. Y tanto pensaban que escribía uno mejor, cuanto tenía menos del común sentido de los otros; hasta que los buenos escritores de Italia con severo juicio y con el ejemplo de los antiguos, favorecidos del regalo de su lengua, formaron un estado en la poesía vulgar, del cual casi sale ninguno. Pero no por eso, si se considera el respeto de la edad antigua, dejan de ser algo afectados en la diversidad de sentimientos exquisitos y en la grandeza y hermosura de la lengua con que los visten. Y es mas tolerable en ellos, por decirlo así con parecer concorde a los imitadores de la poesía latina, que en los mismos latinos, si lo usasen; porque la elegía vulgar abraza en cierto modo el verso lírico y los epigramas, pero no de suerte que, aunque se mezcle, no se halle y conozca la



diferencia. Los españoles, cuya lengua (sea lícito decir sin ofensa ajena lo que es manifiesto) es sin alguna comparación mas grave y de mayor espíritu y magnificencia que todas las que más se estiman de las vulgares, aunque la envidia les calumnie y publique que reconocen algo en sí de lo que dijo Tulio de los poetas cordobeses, con la vehemencia y agudeza natural y con el espíritu latino junto al suyo, se levantan algunas veces más que lo que requiere la elegía. Y como el lenguaje común pida más ornamento y compostura y no se contente con la sutilidad y pureza y elegancia sola de los latinos, forzosamente el poeta español ha de alzar mayor vuelo, y hermoear sus escritos variamente con flores y figuras. Y no sólo mostrar en ellos carne y sangre, pero nervios, para que se juzgue la fuerza con el color que tiene, y no satisfacerse diciendo comúnmente conceptos comunes para agradar a la rudeza de la multitud. Y así no es falta tener el estilo levantado, como no sea tímido, que es cuando uno emprende grandes cosas y no las acaba. Y este tumor o hinchazón se engendra de las sentencias o de la oración. Y sin duda alguna es muy difícil decir nueva y ornadamente las cosas comunes; y así la mayor fuerza de la elocución consiste en hacer nuevo lo que no es, y por esta causa dijo Horacio :

*ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis  
speret idem, sudet multum, frustra que laboret  
ausus idem: tantum senes, iunctura que pollet,  
tantum de medio sumtis accedit honons.*

Para esto conviene juicio cierto y buen oído que conozca por ejercicio y arte la fuerza de las palabras, que no sean humildes, hinchadas, tardas, lujuriosas, tristes, demasiadas, flojas y sin sonido, sino propias, altas, graves, llenas, alegres, severas, grandes y sonantes. Y las propias, que sean generosas, que parezca que nacieron en las cosas que significan y crecieron en ellas, y las traslativas, modestas y templadas, no atrevidas y duras. Y es clarísima cosa que toda la excelencia de la poesía consista en el ornato de la elocución, que es en la variedad de la lengua y terminos de hablar y grandeza y propiedad de los vocablos escogidos y significantes con que las cosas comunes se hacen nuevas, y las humildes se levantan, y las altas se tiemplan, para no exceder según la economía y decoro de las cosas que se tratan. Y con esta se aventajan los buenos escritores entre los que escriben sin algún cuidado y elección, llevados de sola fuerza de ingenio. Y la fuerza de la variedad y nobleza y hermosura de la elocución sola es la que hace aquella suavidad de los versos que tan regaladamente hieren las orejas que los oyen, que ninguna armonía es más agradable y deleitosa. Y bien se deja ver, que por la fuerza de la elocución virgiliana halagan sus versos con tanta suavidad y dulzura a quien los escucha, lo que no se siente en los otros heroicos latinos; los cuales, aunque sean bien compuestos y cuidadosos, no se llegan y apropian al sentido de quien los

lee, porque les falta la pureza de la frasis, que es elocución en la habla latina; y no labraron la oración con aquel singular artificio de Virgilio, y así escribe prudentemente Horacio :

*non satis est pulcra esse poemata, dulcia sunt  
et quocumque volent animum auditoris agunt.*

Entendiendo lo primero por el ornamento, o de las figuras o otras cosas semejantes con que se visten los pensamientos, y lo último por la conmoción de los afectos; porque las palabras suaves, llenas de afecto traen consigo la dulzura. Pero así como nace aquella agradable y hermosa belleza, que embebece y ceba los ojos dulcemente, de la elección de buenos colores que, colocados en lugares convenientes, hacen escogida proporción de miembros, así del considerado escogimiento de voces, para explicar la naturaleza de las cosas (que esto es imitar las diferencias sustanciales de las cosas) procede aquella suave hermosura que suspende y arrebató nuestros ánimos con maravillosa violencia. Y no sólo es necesario el escogimiento de las palabras en los versos, pero mucho más la composición, para que se constituya de ella un hermoso cuerpo, como si fuese animado. Porque ponen los retóricos dos principales partes de la elocución: una en la elección de las voces, otra en la composición o conveniente colocación de ellas. Y casi toda la alabanza consiste en la con-textura y en los conjuntos que ligan y enlazan unas dicciones con otras. Todos los que vivieron en la edad de Tulio y gozaron de aquel dichosísimo tiempo en que floreció la elocuencia más que lo que pareció ser posible al ingenio y fuerzas de los hombres, usaron comúnmente de las mismas palabras que Cicerón; mas él tiene una estructura y frasis propia, grandísimamente diferente y distante y aventajada de todas. Y lo mismo se puede juzgar en los poetas que en los oradores, y en nuestra lengua, que en la romana antigua. Y no piense alguno que está el lenguaje español en su última perfección, y que ya no se puede hallar más ornato de elocución y variedad. Porque aunque ahora lo vemos en la más levantada cumbre que jamás se ha visto y que antes amenaza declinación que crecimiento, no están tan acabados los ingenios españoles que no puedan descubrir lo que hasta ahora ha estado escondido a los de la edad pasada y de esta presente; porque en tanto que vive la lengua y se trata, no se puede decir que ha hecho curso; porque siempre se alienta a pasar y dejar atrás lo que antes era estimado. Y cuando fuera posible persuadirse alguno que haba llegado al supremo grado de su grandeza, era flaqueza indigna de ánimos generosos desmayar, imposibilitándose con aquella desesperación de merecer la gloria debida al trabajo y perseverancia de la nobleza de estos estudios. Pues sabemos que en los simulacros de Fidias, que en aquel género fueron los más excelentes y acabados de la antigüedad, pudieron, los que vinieron después, imaginar más hermosas cosas y más perfectas; así debemos buscar en la elocución poética, no satisfaciéndonos con lo extremado que vemos y admiramos, sino procurando con el entendimiento modos nuevos y llenos de hermosura. Y como aquel grande

artifice, cuando labró la figura de Júpiter, o la de Minerva, no contemplaba otro de quien imitase y trajese la semejanza, pero tenía en su entendimiento impresa una forma o idea maravillosísima de hermosura, en quien mirando atento, enderezaba la mano y el artificio a la semejanza de ella, así conviene que siga el poeta la idea del entendimiento, formada de lo más aventajado que puede alcanzar la imaginación, para imitar de ella lo más hermoso y excelente.

Volviendo, pues, a lo primero, no son indignas de ser leídas y estimadas las elegias y sonetos cuyos intentos son comunes, sino las que son humildes y vulgares, porque no es grandeza del poeta huir los conceptos comunes, pero sí cuando los dice no comúnmente. Y cuanto es más común, siendo tratado con novedad, tanto es de mayor espíritu, y, si se puede decir, más divino. Esto es lo que pretendió Petrarca, y por que resplandecen más sus obras; que todo es generoso y alto y grave y felice y magnífico y lleno de espíritu y flores y hermosura, y cuidadoso del ornamento y composición de la lengua, sin procurar los sentimientos remotos del común juicio de los hombres. Mas pues el poeta tiene por fin decir compuestamente para admirar, y no intenta sino decir admirablemente, y ninguna cosa sino la muy excelente causa admiración, bien podremos enriquecer los conceptos amorosos en alguna manera de aquella maravilla que quieren los antiguos maestros de escribir bien que tenga la poesía; que si no es excelente, no la puede engendrar, y de ella procede la jocundidad. Verdad es, que el número mueve y deleita, y causa la admiración; pero nace el número de la frase. Porque sigue el número poético a la estructura del verso, y esta consta de las dicciones. Y es el primer loor suyo parir variedad, de que es muy estudiosa la naturaleza misma. ¿Qué cosa hay más sin arte y sin juicio, y que con más importuna molestia canse las orejas, que oyen, que trazar sílabas y palabras siempre con un sonido y tenor? Mas poniendo ya fin a esto, que la ignorancia de algunos hombres ha sido ocasión que se tratase en este lugar no bien conveniente, volvamos a seguir el hilo comenzado de lo que pertenece a la elegía, dando alguna noticia de los más perfectos escritores de ella.

Florecieron entre los más ilustres griegos Minermo, que unos dijeron que era natural de Colofón, otros de Esmirna, y otros de Astipalea; éste, por la suavidad de sus versos, fue llamado Ligiastades; y Filetas de la isla Coos, hoy dicha Lango; y Calímaco Cireneo, a quien da Quintiliano el primer lugar, y el segundo a Filetas. De éstos, sacando algunos fragmentos, casi no hay más memoria, que la que nos quisieron dejar los escritos ajenos; pero en la lengua latina hubo algunos, que contendieron con los antiguos griegos, y osaron meterse en su invención con tanta felicidad, que hicieron propia del Lacio aquella musa transmarina. Entre ellos fue uno Cornelio Gaio, de quien no tenemos alguna pequeña noticia, porque el que se vende con su título, y quiere lugar entre los poetas latinos, que merecen este nombre, no es aquel Cornelio tan estimado de Virgilio y de los hombres doctos de aquel tiempo. Y cierto que me hace admiración Iulio César Escalígero en su *Lib. 6*, que siendo tan cuidadoso, y preciándose tanto de su censura, no viese tan conocido engaño: antes, culpando su dureza, dijo que aderezó y templó la asperidad de los números con la grada y

festividad de las sentencias. Y si él en otras muchas cosas de este género no hubiera dado muestra del grande conocimiento que tiene, se pudiera decir que alabó lo que estimó por bueno; pero yo pienso, que él no paró atentamente en aquellos versos, porque juzgara de otra suerte. Y confirma mi opinión, lo que dice en la apología escrita por la lengua latina F. Florido Sabino, que deseaba que los escritos de Corn. Gaio, aunque parecieron duros a Quintiliano, no se hubieran perdido del todo, porque los que venían debajo su nombre, ninguna cosa tenían menos que la elegancia y grada y lepor antiguo, como podía conocer quien estuviese ejercitado en la lección de los buenos poetas, leyendo los 4 versos primeros de su obra. No sé si sufrirán los amigos del regalo y donaires de Ovidio, que no se le de el primer lugar en esta poesia, porque dejando aparte el artificioso y ornatísimo libro de las *Transformaciones*, y que es ingeniosísimo y maravillosamente latino y elegante, y más rico de conceptos que todos los elegíacos romanos, y más hermoso, y que tiene mayor copia de bellos espíritus y de milagros poéticos y amorosos; y que en los *Amores* dice muchas cosas agudas y muchas cultas, dice muchas lascivas, lujuriantes y derramadas, y no se aparta mucho del uso de los amores, ni se levanta a gozos espirituales, ni a perfección de amantes; y, así como en la vida y costumbres, es sin niervos en la oración y palabras: algunas veces se deja caer mucho, y es sin cuidado del número y del escogimiento de las palabras, diciendo todo lo que le viene a la boca. Y aunque no le faltó ingenio para refrenar la licencia de sus versos, faltóle ánimo; porque afirmaba que era más hermoso el rostro que tenía un lunar. Pero confesando que sus epístolas son polidísimas entre todos sus libros, porque las sentencias son ilustres y la facilidad compuesta y los números poéticos, y que él es erudito y vario, y que en fertilidad de palabras y en aquella felice copia, aun hasta en las cosas mas pequeñas, es insuperable, y semejante a un floridísimo prado, en quien parece que está riendo todo cuanto hay, y que espira, como si naciese sin algun cuidado y trabajo, sino de sola la fecundidad de naturaleza; con todo esto aunque él venza en ingenio a los que le ocupan el lugar en la elegía, ellos le exceden con el ornato de su oración y con el cuidado, los cuales son Tibulo y Propercio. Pero ambos han estado hasta ahora tan iguales en el grado, que ninguno de los antiguos osó determinar quien era superior, aunque en nuestra edad se ha usado de mas licencia. Resplandecen en cada uno tales virtudes propias que condenan de temerario al que se atreve a dar el juicio por alguno. Tibulo, según la opinión de los que saben, tiene suma elegancia de elocución y propiedad, y en la mediocridad elegiaca excede a todos, y no siendo tan recogido como Propercio, ni tan derramado como Ovidio, sigue un medio templado de ambos con hermosura, porque por ventura, tē canceoèn algunos el primer lugar. En la cultura y candor y grada y hermosura y suavidad de los versos sin comparación alguna es mejor que cuantos tuvieron nombre de poetas élegos en la lengua latina. Es escogidísimo y facilísimo, aderezando y componiendo tan blandamente los números, que no pueden caer más concinos. Es tersísimo, polido y elegante, y con nativa y no corrompida entereza y puridad del sermón romano, que muestra claro ser nacido y criado en medio de Roma; y así todo casi lo que escribe, parece a su nobleza y patria.

Y apenas se ven en él mezcladas las figuras de hablar peregrinas o griegas. Y siendo dulcísimo, es más regalado y terno y delicado que Propertio, y deleita más, escribiendo más simplemente lo que pensó; y así se descubre en él más naturaleza. Imitó mejor aquellos varios movimientos del ánimo incierto y trabajado, con que se fatigan y atormentan los que aman, y por esto es excelente en exprimir afectos; aunque lo culpan de lascivo, porque su amor fue muy vulgar, y de conceptos comunes, y condenan su languidez y desmayo, y rigurosamente se ofenden con su semejanza, diciendo que es uniforme casi todo y que con dificultad se aparta de sí mismo, y que se concluye casi en un mismo círculo. Propertio tiene grande copia de erudición poética y variedad, y como más oscuro y lleno de historias y fábulas, es más incitado y continuo en mover los afectos, de los cuales es excelente pintor. Y se levanta muchas veces tanto, que parece más toroso y robusto que lo que conviene a los regalos de amor y blanduras de la elegía. Pero esto, como dice bien Pierio Valeriano,

*Te quoque grandiloquum, ac elegum supraire Properti,  
invideant potius, quam damnent...*

Muchas veces, o por la dificultad de lo que trata, o por el número un poco más áspero, parece más hórrido. En el resplandor y limpieza de las palabras y versos es venusto y venerable, con la gravedad de las sentencias y en una graciosa novedad de algunos versos. Es fácil, cándido y verdaderamente elegíaco, y más terso por opinión de Escalígero que lo que pensaron los críticos; porque tiene mucho ornato y limpieza y cultura y elegancia y viveza, aunque se ve en él mucho del estilo peregrino, que la forma y el carácter del decir demuestra que es muy versado en los escritos de los poetas griegos. Y como más nervoso y de mayor espíritu y cuidado que Tibulo, admira más; y así pensó más diligentemente lo que escribió, mostrando más industria y trabajo; pero amontona muchas fábulas, que ya en este tiempo no parecen bien y nunca sabe apartarse de ellas, que es pobreza de conceptos, los cuales tuvo hartos vulgares. Mas propio es y mejor decir ahora en lugar de las fábulas sentencias dulces, y que tengan luz y viveza, no flojas y desmayadas, no afectadas y curiosas, ni tan frecuentes, que engendren fastidio como las de las epístolas de Séneca. Y no se puede dejar de confesar, siendo igual con Tibulo, que no sea digno de más alabanza, por ser el primero que enriqueció la lengua latina con la elegía diciendo :

*Primus ego ingredior puro de fonte sacerdos,  
Itala per Graios orgia ferre modos.*

Y esto hizo tan elegante y copiosamente, que ninguna cosa pudieron añadir a sus invenciones los que vinieron después. Y conociendo esto de sí, osó llamarse Calímaco Romano:

*ut nostris tumefacta superbiat Umbria libris,  
Umbria Romani patria Callimachi.*

Y de esto entendió mal Biondo Flavio y Leandro Alberto, que lo sigue, que Calímaco fuese del ducado de Espoleto. Después de éstos ningunos escritos han quedado en la memoria de los hombres que merezcan igualarse con los de Baltasar Castellón y del Molsa, y de Marco Antonio Flaminio, y otros algunos de su tiempo. Porque el Castellón dejó por prendas y arra de su ingenio algunas elegías dulcísimas y elegantes y tersas y graciosísimas, y que no reconocen deuda a las antiguas. El Molsa es digno de numerarse entre los poetas rarísimos por la felicidad de sus versos, que sin controversia exceden a todos los de Italia, y en él se halla la verdadera imagen de Tibulo, a cuya semejanza labró mas castigadamente los versos que todos los de su edad. Flaminio es muy dulce y regalado y suave y purísimo y candidísimo entre todos. Los italianos imitaron a los latinos en los tercetos, que son dichosamente traídos de la elegía. Los cuales, porque se responden en la terminación de cada tercer verso, donde acaban el sentido con la cláusula, tomaron por nombre *tercia rima* y *cadena*, porque ata un verso con otro. Halló este número Dante el primero por ventura de todos, porque antes de él no está en memoria quien lo supiese, para representar en aquel género de verso el heroico latino. Y porque se divide en capítulos, le dieron aquel apellido los vulgares, como la *Comedi.* de Dante y los *Triunfos* de Petrarca. Aunque nos sirve mucho este género de metro para escribir elegías y cosas amatorias y epístolas y sátiras, y es muy acomodado para tratar historia. En estas elegías o tercetos vulgares se requiere acabado el sentimiento en el fin del terceto, y donde no acaba, si no se suspende con juicio y cuidado, viene a ser el poema áspero y duro, y con poca o ninguna gracia. Y esto es traído de la elegía latina; que no puede no acabar la sentencia en el pentámetro, si no es con cuidado y artificio.

Il commento alla prima canzone al Duca d'Alba si apre con l'elenco di alcuni poeti classici che ne hanno coltivato il genere, per passare poi ad alcune indicazioni formali che, forse un po' faticosamente, Herrera cerca di mettere in piedi. Rispetto alla teoria sul sonetto, e per certi versi rispetto anche a quella sulla canzone, nel caso dell'elegia Herrera si dimostra un po' titubante circa la possibilità di offrire una norma per la composizione formale di tale genere poetico<sup>436</sup>. Nota, infatti, «che no se deven juzgar todos (los elegíacos) por un exemplo».

Herrera indica quella che deve essere la forma espressiva (*candida, blanda, tierna, suave, delicada, tersa, clara*), la forma del contenuto (*congojosa en los afectos, y que los*

---

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 73 e sgg.

*mueva en toda parte*), lo stile (*ni muy hinchada, ni muy humilde*), l'*ornatus* (*que tenga frecuente conmiseración, quejas, exclamaciones, apóstrofes, prosopopeyas, escursos o parébases. El ornato de ella ha de ser mas limpio y reluciente, que peinado y compuesto curiosamente*). È fondamentale che l'elegia si mantenga su uno stile medio e, dato che è un genere misto, poichè include altre voci oltre a quella del narratore, è importante che il suo stile sia vario, basato sulla terza rima di Dante Alighieri, che sostituisce il distico. Traccia, poi, uno schizzo del genere poetico inventato dai greci e continuato dai romani, tra i quali Tibullo, Propertio, Ovidio, che diventa anche uno spunto per difendere un nuovo tipo di poesia (la sua), basata sulla necessità di integrare, fondere e creare una certa simbiosi tra forma e contenuto, in quanto «no sólo es necesario el escogimiento de las palabras en los versos, pero mucho más la composición, para que se constituya de ella un hermoso cuerpo». Herrera si dimostra molto moderno e, anche in questo *excursus* della poesia latina, non dimentica il tema che tanto gli stava a cuore, ovvero la lingua spagnola: ribadisce, infatti, che la lingua spagnola non ha raggiunto la perfezione, come invece è stato reputato da molti (si pensi, ovviamente, a Nebrija), ma anzi, esorta il poeta a non limitarsi a imitare quella che viene considerata la perfezione raggiunta, ma di proseguire, di andare avanti, in modo da «procurar nuevos modos y llenos de hermosura», dato che la forza più grande dell'eloquenza è la possibilità che essa possiede di far sembrare nuovo ciò che, invece, non lo è. Ovviamente, l'occasione è perfetta per ribadire, ancora una volta, la grandezza del castigliano di fronte alle altre lingue romanze, in quanto «más grave» e «de mayor espíritu y magnificencia» di tutte le altre, un chiaro e orgoglioso inno alla lingua materna, per la quale auspica un continuo perfezionamento e miglioramento, teso al superamento dei modelli. In chiusura, Herrera dedica uno spazio anche alla *elegía vulgar*, ricordando nomi come Castiglione, Flaminio e Molza.

### **Epistola**

Estos versos, que por no ligarse con alguna ley de números de semejante cadencia en el último asiento, se llaman sueltos en el vulgar italiano, si no tienen ornamento que supla el defecto de la consonancia, no tienen con que agradar y satisfacer; y por esta causa están necesitados de cuidadosa y diligente animadversión, para deleitar y aplacer a las orejas, como dice Eufrosino Lapinio, aunque le parece a Claudio Tolomeo que, por estar disipados y sin ligamiento, pierden el vigor y el espíritu que les da vida. Son invención de los poetas modernos, porque no se halla memoria de ellos en los antiguos italianos. Hacen Cintio Giraldo y otros inventor de estos versos al Trissino, que escribió en ellos la *Italia libertada*, pero infelizmente. Es principe en este género de

compostura Luis Alamán en su *Geórgica* y otras algunas obras. Quieren los toscanos que estos versos se usen para representar el verso heroico griego y latino, porque los hallan convenientes para ello por la composición de muchos versos juntos.

Al contrario degli altri generi poetici esaminati nell'edizione di Herrera, nel caso dell'epistola egli si dimostra abbastanza stringato e conciso. Probabilmente, le poche informazioni sono motivate dal fatto che Herrera considerava l'epistola appartenente al genere elegíaco<sup>437</sup> e, comunque, nel Rinascimento l'epistola non godeva della stessa popolarità degli altri generi. Morros<sup>438</sup> señala como fuente dei concetti espressi da Herrera principalmente Frosino Lapini, accademico fiorentino, nel suo *Institutione Lingua Florentinae, libri duo* (fogli 295-296).

### **Egloga**

Las Églogas, llamadas propiamente *églogas* de ἔκλογίζω, verbo griego, que en el lenguaje romano significa *seligo*, y en el nuestro *escojo*, como versos escogidos y bien compuestos, son el mas antiguo género de poesía. Y aunque la materia de ellas es varia, parece que es más antigua la amatoria. Y consta que el verso hexámetro sea el primero de todos porque ninguna cosa se lee más vieja en algún otro género de verso; y el bucólico, y el de los héroes se trata en él; así se sigue que el uno y otro sea antiquísimo, porque ambos atribuyeron los antiguos a Apolo, el heroico a Pitio, y el bucólico a Nomio, que habiendo muerto aquella terrible y espantosa fiera en Delfos, cantó con el uno su victoria, y con el otro sus amores, guardando en Tesalia las vacas de Admeto. Otros piensan que fue autor Mercurio, padre de Dafnis, que también trató el oficio pastoral, aunque es opinión más común que el verso bucólico es consagrado a Diana, y que se juntaron los rústicos en Lacedemonia, en el tiempo que inundó en Grecia el ejército de Ierjes; y los himnos y cantos de Diana estaban desiertos y olvidados de las vírgenes, escondidas en sus casas por el miedo de la guerra; y cantaron a Diana aquel género de verso que se llama ahora bucólico. Mas otros dicen que Orestes, huyendo con la Diana Taurica, celebró en Sicilia este género de poema, juntando los marineros y gente rustica. Y así variaron todos en la patria de esta poesía, y en el dios a quien se dedicó, porque unos la hacen Tesalia, otros Esparta, otros Sicilia; y la consagran unos a Febo, otros a Mercurio, y otros a Diana. Mas Antonio Minturno refuta la opinión de la guerra de Xerxes, y dice que, porque los hombres de la edad antiquísima eran pastores y veneraban lo mejor que podían sus dioses, se debe creer que les cantaban en sus sacrificios aquel verso que podían cantar los pastores.

---

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 668.

<sup>438</sup> B. Morros, *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, pp. 166-167.



Y porque todo lo que escribieron en este género los griegos es en lengua dórica, es razón pensar que fueron dóricos los inventores de esta poesía. Y esto se prueba claramente, porque los dores poseyeron todos los lugares que hubo en Grecia acomodados para apacentar ganado; y así se escribió toda esta poesía, parte en la Morea, parte en Sicilia. Otros siguen esta opinión, llena de las fábulas y vanidades de Grecia, haciendo autor a Dafnis, hijo de Mercurio; y así escriben Diodoro Siculo en el *Lib. 5*, y Eliano en el *décimo*: hay en Sicilia unos montes llamados Aerios (los cuales se apellidan hoy Montisoros) a quien la naturaleza del lugar tiene siempre deleitosos y fértiles. En ellos hay fuentes con espesos árboles y las aguas de ellas dulcísimas más que todas, y las encinas con fruto mas grueso que el que dan en otra alguna parte, y todos están llenos de plantas domésticas y de infinitas vides, y nace en ellos la fruta en grandísima abundancia. Finalmente son tan fructíferos estos montes, que hubo tiempo en que dieron de comer copiosamente y sustentaron el ejército cartaginés opreso de la hambre. En una selva deleitosísima de esta región, en la cual andaban a recrearse las Ninfas, nació de una de ellas y Mercurio Dafnis, que otros piensan que no fue hijo de Mercurio, sino su querido, el cual tomó el nombre del suceso, porque, después de nacido, lo dejó desamparado su misma madre debajo un laurel. Criáronlo las Ninfas, y poseyó grandísima multitud de bueyes, de cuyo cuidado y guarda fue llamado Bucolo. Y todos estos bueyes y vacas que apacentaba, eran del linaje de aquellas que escribe Homero que eran sacras al Sol en Sicilia. Siendo Dafnis de ingenio agudo, y ocupándose con mucho estudio en guardar su ganado, halló el verso bucólico, que dice Diodoro que en su tiempo era muy estimado en la isla de Sicilia. Era Dafnis de hermosísima y graciosa figura, y en aquella flor de la edad, cuando suele la juventud de los mancebos hermosos ser bellísima y muy agradable; y así fue amado perdidamente de una ninfa; viviendo ambos en amorosa compañía, vinieron en concierto que él nunca violaría su amor tratando con otra alguna; porque ella le predijo la ceguedad que le amenazaban los hados, si traspasaba aquella convención; y de esto se prometieron inviolable fé. Algun tiempo después, vencida de su hermosura la hija del rey, no esperando venir a efecto de su desco por otra via, lo embriagó con vino, y de esta suerte satisfizo su apetito. De aquí tuvieron principio las canciones bucólicas, a las cuales dio materia la infelicidad de los ojos de Dafnis; y el primero que trató este argumento (como dice Eliano) fue Estesícoro Imereo.

Llamóse bucòlico este género de poesía del nombre de los boyeros, que los latinos apellidan *bvbulcos*, y βουκόλους, los griegos, que es el más aventajado género de pastores; porque, como escribe Elio Donato, tres son los géneros de pastores que tienen dignidad en las bucólica : los bubulcos, los opiliones (dichos casi como oviliones) que son ovejeros, y últimos de todos los épulos, que son los cabrerizos. La materia de esta poesía es las cosas y obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples y sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios: competencias de rivales, pero sin muerte y sangre. Los dones que dan a sus amadas,

tienen mas estimación por la voluntad, que por el precio; porque envían manzanas doradas o palomas cogidas del nido.

Las costumbres representan el siglo dorado; la dicción es simple, elegante; los sentimientos afectuosos y suaves; las palabras saben al campo y a la rusticidad de la aldea; pero no sin grada, ni con profunda ignorancia y vejez; porque se tiempla su rusticidad con la pureza de las voces propias al estilo. Tal es Virgilio y G. L. y al contrario Batista Mantuano y Juan de la Enzina, infacetiísimos escritores de églogas. Las comparaciones son traídas de lo cercano, que es de las cosas rústicas, como:

*cual suele el ruiseñor con triste canto.*

Los más antiguos poetas bucoliógrafos de cuyos escritos se tiene noticia, porque de otros que fueron por ventura primeros, no nos queda algún rastro en la memoria, son Mosco, Teócrito y Bión; aunque algunos hacen uno mismo a Teócrito y Mosco, otros los distinguen.

Nació Mosco en Saragoza de Sicilia y vivió después de Teócrito, en el tiempo de Aristarco, en la Olimpiada 156, siendo rey de Egipto Tolemeo Filometor. Porque Teócrito vivió en tiempo de Filadelfo, y hubo de un rey a otro casi cien años. Bión fue de Esmirna, conterraneo de Homero, de un lugar dicho Flos. Y si el epitafio de Bion lo escribió Mosco, según piensan muchos, síguese que Mosco y Bión y Teócrito fueron en una edad, porque en él se hace mención de Teócrito, lo cual arguye bien que no es suyo. Fue Teócrito hijo de Praxágoras y Filine, aunque otros dicen que fue su padre Símico; y de opinión de muchos nació en la isla Coo, y vivió en Saragoza. Escribió en lengua dórica, aventajándose con grande exceso a todos los griegos que florecieron en aquella poesía. Y así dice Quintiliano en el *cap. 1* del *Lib. 10*, que es admirable. Pero aquella Musa rústica y pastoral teme el trato ciudadano y solamente se satisface con el campo. A éste imitó Virgilio en la lengua latina y la enriqueció en esta parte, y por afirmación de los que tienen seguro crédito en la inteligencia de estas cosas y hablan de ellas acertadamente, no le es inferior; antes lo vence en cuidado y arte y decoro del sujeto, aunque le desayuda la lengua, en que se extrema el griego por causa del dialecto. Después de él tuvieron estimación Tito Calpurnio y Olimpio Nemesiano. Calpurnio, si seguimos el parecer de algunos hombres doctos, será príncipe de esta poesía después de Virgilio; y tan cercano a él como Virgilio a Teócrito, y más igual que cercano; pero engañanse en lo uno y lo otro, porque es sin fuerzas, flojo, hinchado, y no compuesto. Mucho más castigado es Nemesiano, como siente Escalígero, y más digno de ser leído. Desde éstos hasta la edad de Petrarca y Boccaccio no hubo poetas bucólicos. Petrarca, aunque nació en aquel siglo nido, como casi solo pareciese que sabia en él, mereció algún nombre; mas ni sus églogas ni las de Boccaccio son dignas de memoria. Pontano no quiso dejar esta parte de poesía libre de su ingenio, y así la trató, pero no con la felicidad que las otras cosas. Últimamente florecieron Sannazaro, y Jerónimo Vida. Éste, imitador de Virgilio, no se aparta de él. Mas con todo, en ninguna manera puede tener debido lugar en esta poesía; porque Sannazaro, cultísimo y castigadísimo poeta y de moderadísima

vena, es solo digno de ser leído entre todos los que escribieron églogas después de Virgilio; el cual confiado de su invención, con maravillosa ventura y destreza compuso, no obras de pastores, sino de pescadores, haciendo que trocasen las Musas por las grutas del mar los collados de Parnaso, aunque se lee en Teócrito una de éste género; en lengua toscana el primero que osó cantar verso bucólico fue Juan Boccaccio, como él se alaba en el fin de su Admeto. También escribió Sannazaro la bellissima Arcadia, y entre otros muchos, Bernardino Rota sus *églogas de pescadores*, no tales como piensa Cipión Amirato, porque, aunque no le sucedió infelizmente la imitación de Sannazaro, no alcanza con grandísimo intervalo a su ingenio, artificio y espíritu.

En nuestra España, sin alguna comparación, es príncipe G. L., y de sus églogas, esta primera es aventajada de las otras en todas las partes que requiere éste género. Y no sé si Italia tiene alguna que pueda venir a paragón con ella, si ya no pone delante la última de la *Arcadia*. Mas la demasiada afectación de ella, y el desabrido y molesto número de aquellos versos, aunque ella por sí esté rica de maravillosos sentimientos. no pueden conferirse con la pureza y sencillez y blandura y propiedad de lengua que se ve en esta. La cual se compone de odas, elegías y otras partes líricas y coros de tragedias y es felicemente imitada de las de Virgilio, y dirigida a don Pedro de Toledo, marqués de Villa Franca y virrey de Nápoles. Es de doblado título y se introducen en ella dos pastores, uno celoso, que se queja por ver a otro preferido en su amor: éste se llama Salicio, y es ya común opinión que se entiende por Garci Lasso mismo. El otro, que llora la muerte de su Ninfa, es Nemoroso, y no, como piensan algunos, es Boscán, aludiendo al nombre, porque nemus es bosque, pues vemos en la égloga segunda, donde refiere Nemoroso a Salicio la historia que mostró Tormes a Severo, que el mesmo Nemoroso alaba a Boscán; y en la tercera lloró Nemoroso la muerte de Elisa: entre la verde ierva degollada

La cual es doña Isael Freire, que murió de parto; y assí se dexa entender, si no me engaño, que este pastor es su marido, don Antonio de Fonseca.

Nella nota di apertura al commento della prima egloga, Herrera definisce questo genere poetico come il più antico che si conosca e ne traccia una breve storia, partendo da Stesicoro e passando per Petrarca e Boccaccio, senza dimenticare Sannazaro, giudicato come l'unico che merita di essere letto alla pari di Virgilio, e infine Garcilaso.

Herrera segnala anche la materia oggetto di tale componimento poetico, ovvero la vita campestre e gli amori semplici, puri, espressione di sentimenti affettuosi e soavi. Per quanto riguarda la forma, il poeta deve essere in grado di accompagnare alla semplicità delle parole uno stile puro.

Virgilio e Garcilaso vengono indicati come ottimi esempi di poesia da imitare, al contrario di Giovan Battista Spagnoli, ovvero Battista Mantovano, e Juan del Encina.

Quest'ultimo, insieme a Herrera, riceverà molte critiche dal prete Jacopín, che dichiara nella sue *Observaciones*<sup>439</sup>, che la scarsa poesia di Juan del Encina viene recitata solo dai bambini. Herrera risponderà a Jacopín che Juan del Encina non viene indicato come bravo scrittore, ma come segno della tradizione letteraria spagnola, in segno di rispetto per l'antichità. In questo caso, Herrera si dimostra perfettamente in linea con Francisco de Medina, in quanto Juan del Encina non viene riconosciuto per il suo valore letterario, in quanto per l'editore non esiste una tradizione poetica spagnola da imitare, ma diventa *auctoritas* in quanto è stato tra i primi spagnoli ad occuparsi di tale genere, traducendo le *Bucoliche* di Virgilio in spagnolo<sup>440</sup>.

Occupandosi dell'egloga, Herrera lascia trapelare anche una sorta di "rivalsa" nei confronti della letteratura italiana, nonostante ne riconosca a più riprese nella *Anotaciones* la grandezza e nonostante abbia, verso di essa, un atteggiamento più consapevole e maturo di altri contemporanei, tra i quali Argote de Molina: si lascia, infatti, "sfuggire" una critica non certo benevola nei confronti di Boccaccio e di Petrarca, le cui egloghe non vengono definite degne di memoria. In realtà, il giudizio di Herrera è eccessivamente severo, in quanto i due letterati italiani e, prima di loro, sicuramente Dante, avevano rappresentato un passo straordinario verso il recupero della poesia virgiliana come massimo modello di classicismo umanista.

Il commentario di Garcilaso venne composto nell'arco di circa un decennio (1570-1580) e quando Herrera arrivò a trattare della sua "poetica" ormai si erano estinte le discussioni circa l'italianismo e il tradizionalismo spagnolo: il problema si era risolto nella coesistenza e nella fusione di entrambi gli stili metrici. Con Herrera si concluse, di fatto, la fase di "mediazione" tra le due tipologie di poesia, in quanto egli riconosceva la superiorità della poesia italiana, ma, al contrario del Brocense, non auspicava una semplice imitazione servile della perfezione formale dei modelli, ma li sfruttava come mezzi per arrivare alla perfezione alla quale aspirava. Per lui e per la sua cultura personale, gli antichi, soprattutto i latini, «Ombres fueron, como nosotros<sup>441</sup>». La cultura artistica alla quale aspirava Herrera doveva risultare dall'unione dei migliori componimenti degli antichi e degli italiani, incanalandola in un linguaggio che offrisse possibilità infinite, e che raggiungesse la

---

<sup>439</sup> Fernando de Herrera, *Controversia sobre sus Anotaciones a la Obra de Garcilaso de la Vega y Poésias Inéditas*, cit., *Obs.* I, 108.

<sup>440</sup> Fernando de Herrera, *Controversia sobre sus Anotaciones a la Obra de Garcilaso de la Vega y Poésias Inéditas*, cit., *Resp.* 1, 194.

<sup>441</sup> Fernando de Herrera, *Controversia sobre sus Anotaciones a la Obra de Garcilaso de la Vega y Poésias Inéditas*, cit., *Resp.* III, p. 84.

«abundancia, no solo de grandísimos ríos, pero del mesmo inmenso Océano». Per Herrera era, infatti, fondamentale il continuo potenziamento della lingua poetica.

**CAPITOLO VIII**  
**IL PROLOGO ALLE ANOTACIONES HERRERIANE DI**  
**FRANCISCO DE MEDINA**  
**E**  
**IL DISCURSO SOBRE LA LENGUA CASTELLANA DI AMBROSIO**  
**DE MORALES**

**1. Ambrosio de Morales e il *Discurso sobre la lengua Castellana***

Nell'ambito delle riflessioni sull'uso della lingua volgare in Spagna nel XVI secolo, un posto molto importante è occupato da Ambrosio de Morales, sacerdote umanista, storico e archeologo.

Nato a Cordova nel 1513, era figlio del medico e universitario Antonio de Morales, cattedratico dell'università di Alcalá de Henares e nipote del famoso umanista Fernán Pérez de Oliva, cattedratico dell'università di Salamanca.

Il carattere umanista di Ambrosio de Morales fece sì che egli si interessasse non solo di linguistica, come testimonia il suo celebre *Discurso sobre la lengua Castellana*, ma anche di storia e archeologia.

Come storico, verso il 1559 ricevette i primi incarichi da parte del sovrano Filippo II, che lo inviò in Galizia, León e nelle Asturie per realizzare un viaggio di studio. Il frutto di tale viaggio, oltre alla raccolta di una serie di documenti (libri e manoscritti) destinati alla collezione reale situata nel monastero di San Lorenzo all'Escorial, fu una cronaca, intitolata *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelippe II a los Reynos de León, y Galicia y Principado de Asturias*.

Come archeologo, iniziò la sua opera dopo la nomina di cronista avuta nel 1563, dimostrandosi particolarmente innovatore dal punto di vista del metodo intrapreso, in quanto utilizzava, come fonti, dati archeologici che derivavano da medaglie, iscrizioni, monumenti, quindi da testimonianze non solo cartacee, ma anche da veri e propri oggetti. Grazie a questo lavoro particolarmente intenso, riuscì a terminare la *Crónica* di Florián de

Ocampo<sup>442</sup> e pubblicò la sua opera *Antigüedades de las ciudades de España* (1575), il cui filo conduttore è la storia, dal punto di vista archeologico, dei luoghi citati nella *Crónica* di Florián de Ocampo. Sempre in ambito archeologico, scrisse un *Discurso sobre las antigüedades de Castilla* e pubblicò i libri dello zio Fernán Pérez de Oliva, aggiungendovi 15 suoi discorsi.

La vita di Ambrosio de Morales fu caratterizzata, come accennato, da molti interessi e diverse furono le occupazioni che lo tennero impegnato via via negli anni. Nel 1567 fu nominato procuratore nel procedimento di canonizzazione del frate Diego de Alcalá e dal 1578 visse a Puente del Arzobispo, in qualità di vicario, ma per problemi di salute dovette tornare a Cordoba, dove morì il 21 settembre 1591.

Dedicò tutta la sua vita allo studio della storia spagnola e, cosa molto importante, utilizzò un approccio “diretto” alle fonti, ovvero decise di visitare direttamente i luoghi che descriveva. Proprio per questa sua peculiarità, fu un cronista molto moderno, in quanto non si limitò a riferire i fatti, ma pretese di contestualizzarli offrendo informazioni dettagliate sul periodo storico oggetto di studio, che includevano le usanze, l’arte, la lingua, l’economia delle zone e dei periodi trattati.

L’importanza di Ambrosio de Morales traspare anche dal fatto che il suo nome venne inserito nel primo volume della serie *Retratos de los Españoles Ilustres con un epítome de sus vidas*.<sup>443</sup> La pubblicazione della serie fu progettata dalla Secretaría de Estado nel 1788. Fino al 1819 si pubblicarono 114 ritratti e la serie si pubblicò periodicamente in quaderni che raccoglievano ciascuno sei ritratti, per un totale di diciannove quaderni. Il primo è quello nel quale venne inserita la vita di Ambrosio de Morales, preceduto da un prologo scritto da José Castañeda, che comprendeva i ritratti, accompagnati dalle biografie, di quattro letterati (tra cui Ambrosio de Morales) e due militari. L’obiettivo di questa serie era quello di far conoscere, soprattutto all’estero, i “grandi uomini” di Spagna. Molto significativa, quindi, fu la presenza di Ambrosio de Morales in questa raccolta, ben due secoli dopo la sua morte.

---

<sup>442</sup> Florián de Ocampo scrisse *Los cuatro libros primeros de la Crónica general de España* (1543), a cui ne aggiunse un quinto nel 1553; questi cinque libri costituivano parte di un ambizioso progetto di redazione della storia di Spagna che avrebbe compreso ottanta volumi, ma che di fatto arrivò a descrivere le vicende storiche della penisola iberica solo fino al 200 a.C.

<sup>443</sup> *Retratos de los Españoles Ilustres con un epítome de sus vidas*, Madrid, Imprenta Real y Real Calcografía, 1791- 1819.

Nel quaderno di *Retratos de los Españoles Ilustres*, Ambrosio de Morales viene indicato come uno degli uomini dotti che avevano lavorato, nel XVI secolo, per il ristabilimento della letteratura spagnola. Vediamo come viene descritto l'umanista cordobese:

«En el número de los hombres doctos que mas trabajaron para el restablecimiento de la Literatura Española en el siglo XVI, se debe contar sin duda al célebre Ambrosio de Morales, tan distinguido por su erudición, como por sus virtudes. Nació en Córdoba año de 1513 en la casa que llaman de los Sénecas, que se la dió el Marques de Pliego al Doctor Antonio de Morales, sabio Médico, y padre de Ambrosio. Estudió en Salamanca la Teología, siendo su Maestro el célebre Melchor Cano; y en Alcalá las Letras Humanas con Juan de Medina: y al lado de su tío Fernán Pérez de Oliva se aplicó al estudio de la Lengua Castellana, hasta que consiguió en su habla el estilo, corrección y pureza que se nota en sus escritos. Dedicóse con no menos ardor al exercicio de las virtudes; y á pesar de las comodidades y aplauso que le ofrecían su casa y su erudición, tomó el hábito de Monge Gerónimo en el Monasterio de Valparaiso cerca de Córdoba, donde profesó en 29 de Junio de 1533. El Tuano equivocadamente dixo, que se había hecho Religioso Dominicó; pero consta lo contrario en la vida que escribió de Morales el P. Florez en el *Viage Santo*. Ocupóle de tal modo la imaginación su natural fervor, que por seguir mas bien á su modo el Evangelio, cometió el ciego arrojé de castrarse por sí mismo, siendo su fortuna que el grito que el dolor le hizo despedir, llamó la atención de un Religioso, y este convocó á los demás para que le socorrieran. Dexó el hábito, y ordenado de Sacerdote, vivió en Alcalá de Maestro de Retórica ó de Letras Humanas, en cuyo tiempo fueron sus discípulos Bernardo Sandoval, que llegó á ser Cardenal Arzobispo de Toledo, Diego de Guevara Chacón, y el Ilustre D. Juan de Austria hijo natural de Carlos V. Concluyó por orden de este Emperador la Crónica general de España que empezó Florian de Ocampo, cuyo trabajo le alcanzó el título de Cronista del Rey. Escribió luego la continuación de la Crónica en dos tomos, y añadió un tercero con el título de *Antigüedades de España*. Después en varias ocasiones ocupó su docta pluma en otras obras, que son *Apología de los Anales de Zurita; quince discursos morales; otro para la invención de la Divisa*, que aplicó á D. Juan de Austria, que decia *qualis vibrans*; el *Viage Santo, Genealogía Sancti Dominici; de Ss. Justo et Pastore, Complutensis Ecclesia Patronis, epístola ad Resendum; de Trajani pontis inscriptions; de festó Translationis Sancti Jacobi Apostoli per universam Hispaniam celebrando, Oratio*; y el *Arte far a servir ña Dios*. Traduxo del Griego el *Diálogo de la tabla de Cebes*, y compuso en Latín la *Descripcion de Córdoba*. Su doctrina fué siempre acompañada de una verdadera piedad, y sus pensamientos fixos siempre en la vida eterna, por lo qual tomó por divisa las siguientes palabras: *Tiempo fué que tiempo no fué*; las que ponía al principio de casi todos sus escritos, ó el nombre de Jesus con el lema *Hinc principium, hunc refert exitum*. Otras obras á mas de las citadas escribió tambien, que menciona el P. Florez; y acabó su larga y virtuosa vida en 21 de Septiembre año de 286



1591, honrando su memoria dignamente con un sepulcro el Cardenal Sandoval en la Iglesia de los Santos Mártires de Córdoba»

Nella breve biografia esposta nei *Retratos* manca, come si sarà notato, il riferimento all'opera di Morales linguista, il suo celebre *Discurso sobre la lengua castellana*, probabilmente perché l'editore era attratto soprattutto dalla trattatistica religiosa di Morales, descritta più ampiamente persino della sua *Crónica de España*.

In Spagna, come si è notato, tanto la precettistica letteraria quanto la riflessione sulla lingua rivestono carattere episodico e asistematico e vengono “confinare” in prologhi, epistole, annotazioni. Proprio questo è il caso del *Discurso* di Morales.

Il *Discurso* si pubblicò due volte a distanza di quarant'anni. Il primo venne pubblicato nel volume dal titolo *Obras que Francisco de Salazar ha hecho, glossado y traduzido* (Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1546), in veste di prologo all'opera dello zio di Morales, e accompagnava oltre, appunto, al testo di Oliva, anche *l'Apólogo de la ociosidad y el trabajo* di Luis Mexía, con glosse dell'editore, e la *Introducción y camino para la sabiduría*. Il secondo, corretto e ampliato, vide le stampe a Cordova nel 1586 in qualità, di nuovo, di prologo nell'edizione de *Las Obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva*, dell'editore Gabriel Ramos Bejarano.

Di fatto, il prologo può essere considerato come uno dei più importanti testi teorici sulla considerazione della lingua letteraria castigliana del Cinquecento<sup>444</sup>.

Nel 1546 il *Discurso* nasce come una nota quasi marginale, introduttiva, sorta nel contesto della battaglia per la difesa della dignità della lingua castigliana del Cinquecento, mentre quarant'anni dopo viene riproposta con sostanziali cambiamenti e con il titolo con il quale oggi lo conosciamo. La prima versione compare in veste di prologo al *Diálogo de la dignidad del hombre*<sup>445</sup> di F. Pérez de Oliva nella miscellanea *Obras que F. Cervantes de Salazar ha hecho, glosado y traducido*<sup>446</sup>, mentre la seconda appare, sempre come prologo, in un'altra miscellanea: *Obras del Maestro F. Pérez de Oliva con algunas de Ambrosio de Morales*<sup>447</sup>. Le innovazioni sostanziali presenti nella seconda “edizione” sono

---

<sup>444</sup> A questo proposito, cfr. P. Ruiz Pérez, *El “Discurso sobre la lengua castellana” de Ambrosio de Morales*, «Revista de Filología Española», LXXIII, Madrid, 1993, p. 358.

<sup>445</sup> Nel *Diálogo*, Oliva conferma la dignità letteraria del castigliano e fissa un preciso ideale stilistico di reminiscenza classica e ciceroniana, occupando, di fatto, un ruolo importante nell'evoluzione delle lettere spagnole del Cinquecento.

<sup>446</sup> Brocar, Alcalá de Henares, 1546.

<sup>447</sup> Cordova, Ramos Bejarano, 1586.

tre<sup>448</sup>: l'ampliamento delle citazioni delle opere e degli autori che hanno arricchito il panorama letterario spagnolo, l'aggiunta di modelli di storia letteraria, come le opere di Fray Luis de Granada e la *Consolación de la filosofía* di Boezio, e del volume ricopilatorio di Cervantes de Salazar.

Nella prima versione del *Discurso* compaiono gli elogi all'opera dello zio Oliva, dato che l'intenzione formale del suo lavoro era di tipo encomiastico. Nella seconda versione, però, il proposito iniziale non trova più compimento, dato che Morales orienta, per così dire, i suoi elogi, in direzioni diverse. Se, infatti, nella prima versione Morales tendeva a sottolineare soprattutto l'appoggio che il *Diálogo de la dignidad del hombre* dava alla difesa e alla descrizione della lingua spagnola, nella seconda esso diventa un esempio del modello stilistico proposto nel *Discurso*. L'attenzione, quindi, cade non tanto sul fatto che Oliva avesse scelto il castigliano come lingua di scrittura, ma nel fatto che, nell'utilizzarlo, lo avesse arricchito ulteriormente.<sup>449</sup>

Quali sono le idee linguistiche espresse da Morales nel suo *Discurso*? I punti fondamentali sono i seguenti:

- 1) L'apprendimento del linguaggio
- 2) Esempi classici e italiani di amore per la propria lingua
- 3) Trascuratezza degli spagnoli
- 4) Differenza tra affettazione e ben parlare
- 5) Cause della trascuratezza linguistica in Spagna ed esortazione al ben parlare
- 6) Elenco di autori spagnoli che si distinguono per la cura linguistica
- 7) Elogio del maestro Oliva e della sua opera

Il *Discurso* si apre con le idee di radice neoplatonica circa la lingua e i suoi aspetti, per arrivare poi a trattare i principi aristotelici che preannunciano l'ideale del Barocco. Il sistema di idee e argomenti articolati da Morales si apre con l'affermazione dell'importanza, per l'uomo, di dominare perfettamente la lingua materna, principio chiaramente influenzato dall'idea rinascimentale della lingua materna contrapposta a quella latina. Morales prende le difese della lingua materna e del suo uso nella parola scritta non solo perché essa è naturale, ma anche perché, secondo un ideale molto vicino a Castiglione o Bembo, l'«hablar ordinario» può diventare il «principal ornamento» dell'«hombre sabio». Per Morales l'eloquenza e la cura nel parlare si fondano sull'uso, in

---

<sup>448</sup> P. Ruiz Pérez, *El "Discurso sobre la lengua castellana" de Ambrosio de Morales*, cit., p. 360.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 362.

quanto solo il coltivare la propria lingua consente di raggiungerne la perfezione. Passa, quindi, a segnalare quelli che sono i migliori esempi di amore per la propria lingua tra i classici (come Valerio Massimo o Cicerone) e gli italiani (tra cui Petrarca, Boccaccio, Castiglione, Pietro Bembo).

In contrasto con la situazione vissuta dai classici e dagli italiani, Morales pone in evidenza il degrado in cui sono costretti a muoversi gli spagnoli:

« No ay aora hombre docto en Italia, que no se ocupe en esclarecer su lengua con escrituras graves y de mucha sustancia, y aprenden el Griego y el Latín para tener llaves con que puedan abrir los thesoros de entrambos, y enriquecer su vulgar con tales despojos. Por esto me duelo yo siempre de la mala suerte de nuestra lengua Castellana, que siendo yqual con todas las buenas en abundancia, en propneoad, variedad y lindeza, y haziendo en algo desto a muchas ventaja, por culpa o negligencia de nuestros naturales está tan olvidada y tenuta en poco, que ha perdido mucho de su valor. Y aun pudiérase esto sufrir o disimular, sino uviera venido en tanto menosprecio, que ya quasi basta ser un libro escrito en Castellano para no ser tenido en nada.»<sup>450</sup>

Se, nella prima versione del *Discurso*, Morales si limita a dimostrare il suo scoraggiamento di fronte alla disperata situazione della lingua spagnola, quarant'anni dopo presenta un'importante aggiunta:

«Para mi es gran pesar el descuydo que nuestros Españoles tenemos en esta parte, de no preciarnos de nuestra lengua, y assi honrarla y enriquecerla, antes tratarla con menosprecio y vituperio. Mas antes que passe más adelante en esta mi querella, quiero mostrar dos errores muy comunes de nuestros Españoles, que son como fuentes de do mana todo este descuydo y como difamia a nuestro lenguaje. Piensan sin duda vulgarmente nuestros Españoles primero que naturaleza enseña perfectamente nuestro lenguaje, y que como es maestra de la habla, assi lo es de la perfección della, sin que aya aventajarse uno de otro en esto, porque naturaleza enseña a todos todo lo que en la lengua natural ay que saber. De aquí nace el otro error también muy grande, de tener por vicioso y affectado todo lo que sale de lo común y ordinario. Éstos con estas sus dos tan ciegas persuasiones piensan, que todo lo que es eloquencia y estudio y cuydado de bien dezir, es para la lengua Latina o Griega, sin que tenga que ver con la nuestra, donde será superfluo todo su cuydado, toda su doctrina y trabajo. Yerran mucho sin duda. Porque en lo primero tomemos sólo

---

<sup>450</sup> Il testo del *Discurso* è quello riportato in V. Scorpioni, *Il "Discurso sobre la lengua castellana" di Ambrosio de Morales: un problema di coerenza*, *Studi Ispanici*, Pisa, Giardini, 1977, pp. 179-190.

una parte y no de las más principales de un lenguaje, que es la propiedad de los vocablos, ¿cómo es posible que sola naturaleza con el uso la enseñe? ¿Cómo sin buenos exemplos de hombres, que hablen propriamente, y sin mucha advertencia de mirarlos, se puede aprender esta propiedad? ¿Cómo se huirá el vicio contrario de impropiedad, sin mucho cuydado de conocerlo, y gran recato de evitarlo en la propiedad de la habla? Según esto no avría diferencia entre un hombre criado desde su niñez entre rústicos, y otro que se crió en una gran ciudad, o en la corte. Marco Tullo dize que en Roma, para enseñar bien a los niños nobles ta pureza y propiedad de su lengua Latina natural a todos en las casas principales davan el cuydado de su criança a alguna matrona parienta principal, porque en las mugeres, dize, persevera siempre y se conserva más limpio y más propio el lenguaje. ¿Para qué pues era este cuydado, de qué servía esta diligencia entre gente tan prudente y de tanto miramiento, si naturaleza lo suplía, y avía ella de hazerlo mejor? Veyan sin duda como sin tales exemplos no se podía perficionar el uso de la lengua en aquella parte, y que faltar lo que proveían, faltaría el bien que desseavan. Lo mismo es en las formas y maneras particulares de hablar, que llaman phrasis, y en todas las otras partes del lenguaje, donde, ayudada naturaleza con el mejor uso, saca más 140 ventaja y perfección. ¿Pues qué los otros que todo lo llenen en Castellano por affectado? Éstos quieren condenar nuestra lengua a un estraño abatimiento, y como enterrarla viva, donde miserablemente se corrompa y pierda todo su bistro, su lindeza y hermosura. O desconfianza que no es para parecer, y ésta es ignorancia, o no la quieren adornar como deven, y ésta es maldad. Yo no digo que afeytes nuestra lengua Castellana, sino que le laves la cara. No le pintes en el rostro, mas quítale la suziedad. No la vistas de bordados ni recamos, mas no le mengues un buen atavio de vestido, que aderece con gravedad.»

Nella seconda versione, Morales indaga le cause della trascuratezza degli spagnoli nei riguardi della propria lingua individuando due errori: la convinzione che per il “ben parlare” sia sufficiente l’apprendimento secondo i principi naturali e la diffidenza verso ciò che è considerato fuori dall’ordinario e, proprio per questo, artificioso e affettato. Secondo Morales, lo stesso tipo di studio dedicato al latino e al greco è indispensabile anche per la propria lingua e coloro che ne rifiutano l’idea vogliono “seppellire viva” la loro stessa lingua. Infine, stabilisce il principio tramite il quale rendere dignità al castigliano, che consiste nella celebre espressione «lavarle la cara», ovvero nel ripulirlo, nel differenziarlo dalla lingua parlata, nel trasformarlo in una lingua “d’arte”. Questa lunga aggiunta appartenente alla seconda versione del *Discurso* è fondamentale, in quanto, se nella prima Morales si limitava a denunciare un fatto, nella seconda propone la soluzione, la ricerca del decoro linguistico. La distinzione tra i due livelli di lingua, quella del parlato comune e quella della cultura, scritta, permette a Morales di stabilire due modelli stilistici diversi,

290

grazie ai quali la lingua dell'arte si può allontanare e si distingue da quella comune grazie ai principi di accuratezza, senza però cadere nell'affettazione<sup>451</sup>. Morales supera anche la concezione di Valdés secondo la quale la perfezione del castigliano era da ricercarsi nei *refranes* spagnoli e, anzi, riconosce la superiorità di colui che viene educato in «una gran ciudad» rispetto a colui che viene educato tra «rústicos»<sup>452</sup>.

D'accordo, tra gli altri, con Francisco de Medina e con Herrera, Morales sostiene che il linguaggio deve essere naturale e ben disposto:

«Y quién avrá que diga, que el cuydado que se pusiere en assi adornar nuestro hablar Castellano, no lo ha de desviar mucho del común uso? No en los vocablos ni en la propiedad de la lengua (que sería gran vicio) sino en el escogerlos, apropiarlos, repartirlos, y suavemente y con diversidad mezclarlos, pan que resulte toda la composición estremada, natural, llena, copiosa, bien dispuesta y situada. ¿Y este pulir desta manera la habla quán ageno, quán diferente, y quán contrario es de la affectación? El cielo y la tierra, lo blanco y lo negro, lo claro y lo escuro, no están mas lexos de ser una cosa, que éstas dos de juntarse, o pareserse. Por tanto no condenemos en nuestro lenguaje el cuydado del bien hablar, sino dolámonos de ver que estamos tan fuera de quererlo y saberlo hazer, que tenemos por mal hecho aun sólo intentarlo, y lo que sería gran virtud y excelencia, culpamos con o vicio y fealdad»

Per quanto riguarda le cause della trascuratezza degli spagnoli, per Morales esse sono da individuarsi dal fatto di «no entenderse bien lo que es lo bueno y lo mejor en nuestra lengua», ossia nel fatto che gli spagnoli non applicano «el arte» all'eloquenza e non hanno a disposizione «buenos exemplos del bien hablar en los libros». L'uso degli esempi, ovvero di autori da poter “sfruttare” come modelli stilistici, era fondamentale nel Rinascimento,, così come aveva riconosciuto anche Valdés nel suo *Diálogo de la lengua*.<sup>453</sup> Nella prima versione del *Discurso*, nel 1546, anche Morales si lamenta dell'assenza di modelli di lingua spagnola da poter seguire:

«Faltan en nuestra lengua buenos exemplos del bien hablar en los libros, que es la mayor ayuda que puede aver para perfeccionarse un lenguaje, y donde falta el arte, la imitación con los buenos dechados alcança mucho, y la excelencia y la gloria de los que parescen tales que devan ser

---

<sup>451</sup> P. Ruiz Pérez, *El “Discurso sobre la lengua castellana” de Ambrosio de Morales*, cit., p. 370.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 374.

seguidos, incitan y encienden a los otros para trabajar de hazerse semejantes, y merescer ser como ellos alabados. ¿Quién no entiende que es gran pobreza, que casi no aya avido en España hasta aora alguna buena escritura, cuyo estilo o género de dezir pudiesse uno seguirlo para emendar su habla, con seguridad, que, quando lo oviesse sacado bien al natural, avria mejorado su lenguaje? ¿Quién podría señalar muchos libros Castellanos con confiança, que leídos y imitados se alcanzaría perfección, o señalada y conocida mejoría en el uso de nuestra lengua? Bien entiendo la respuesta, y bien veo que se me podría dar en los ojos con algunos libros, que de algunos años a esta parte se leen con grande aprovación del pueblo, que los estima por muy elegantes. Mas yo hablo con los doctos, y con los buenos juyzios, que tienen muy vista esta falta, y por muy justa esta queixa, y no hago caso de gente vulgar, que estima y aprecia algunos estilos por su gusto, por lo qual basta para que no se tengan por buenos»

In realtà, questa denuncia della mancanza di modelli spagnoli da seguire (presente in un elogio della lingua scritta molto vicino alla concezione di Herrera e delle sue *Anotaciones*, nelle quali, come si è visto, a più riprese si ribadisce che la dignità della lingua risiede proprio nella sua scrittura), è in parte contraddetto da una serie di letterati spagnoli che Morales elogia: Pero Mexía, Florán Ocampo, Hernando del Pulgar, Boscán, Garcilaso, Venegas, Cervantes de Salazar e Fray Luis de Granada. Tutti questi personaggi, però, non sono altro che una sorta di “preparazione” all’elogio della figura del Maestro Oliva e della sua opera. Lo zio di Morales, nella versione del 1586 viene portato come esempio di lingua castigliana da imitare, come lo era stato Garcilaso per Herrera:

«No se puede dar del todo a entender cuán grande fue el amor que tuvo a nuestra lengua, mas entiéndese mucho quando se considera cómo un hombre que tan aventajadamente podía escribir en Latín y hazer mucho más estimadas sus obras por estar en aquella lengua, haziendo lo que los hombres doctos comúnmente hazen, no quiso sino escrevir siempre en su lenguaje Castellano, empleándolo en cosas muy graves, con propósito de enriquecerlo con lo más excelente que en todo género de doctrina se halla. De otra manera también se puede mucho encarecer este su amor que el Maestro Oliva tuvo a nuestra lengua Castellana con desseo de enoblecerla. Fue hombre gravísimo y de singular autoridad, muy celebrada y reverenciada de todos los que lo conocieron, Y por ella mereció primero ser Rector en la Universidad de Salamanca, cargo que no se da sino a los hijos de Señores, y después poco antes que muriesse, ya estava señalado, como es notorio, para ser maestro del Rey nuestro Señor que entonces era niño. Pues con toda aquella gravedad, con toda aquella Insigne autoridad, y con toda aquella excelente grandeza de su ingenio y de todo su ser, y con todo el menosprecio en que vey a ser tenuta nuestra lengua Castellana, nunca dexó de preciarla, nunca

dexó de escrevir en ella, nunca perdió la esperanca de ensalmarla tanto con su buen dezir, que creciesse mucho en estima y reputación»

e ancora:

«Porque aviendo muerto aún no de quarenta años, no tuvo lugar de cumplir sus altos desseos, que de ennoblecir nuestra lengua Castellana tenia. Que cierto si biviera muchas cosas otras dexara semejantes a este diálogo de la dignidad del hombre, que con tanto contento y admiración se ha leydo siempre en España. Las otras cosas, que se pondrán con él no tendrán la misma magestad en la materia, mas no les faltará nada en la lindeza y gravedad del lenguaje, dos cosas tan propias y particulares del autor, que todos los que con buen juyzio hasta agora las han leydo, sienten no hallarse semejantes en nadie. Por lo qual son dignissimas de ser leydas y estimadas, como hasta aquí las que andavan impressas se han leydo, y sido en mucho tenidas. Algunos que no las alcançan a gustar como deven, les parecen indignas de un autor tan grave y de tanta severidad: mas yo no puedo dexar de tener en mucho lo que al maestro mi señor le vide estimar y escrevirlo aún en los postreros años de su vida. Y los hombres de grande juyzio, aun en todo aquello hallan al Maestro Oliva, y le gozan allí con gran contento»

L'elogio allo zio, il Maestro Oliva, non risponde ad un semplice *topos*, ma è animato dal desiderio di dare una soluzione allo stato di abbandono del castigliano: il fornire un modello che mostri la possibilità intrinseca della lingua spagnola di raggiungere dignità e perfezione, attraverso i nuovi ideali stilistici di ricchezza e di "gravedad", che saranno tipici del Barocco.<sup>454</sup> Nella prima versione Morales si limitava ad appoggiare e a riconoscere la validità del *Diálogo de la dignidad del hombre* e della difesa che in esso si faceva del castigliano, mentre nella seconda il trattato viene convertito in esempio di modello stilistico. In questo modo, l'enfasi non ricade sul fatto che Oliva «no quiso sino escribir siempre en lenguaje Castellano», ma nel farlo «empleándolo en cosas muy graves con propósito de enriquecerlo con lo más excelente que en todo género de doctrina se halla»<sup>455</sup>

---

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 362.

## 2. Medina e Morales a confronto

Il prologo di Francisco de Medina a lettori delle *Anotaciones* di Herrera presenta molti punti in comune con la prima versione del *Discurso* di Ambrosio de Morales<sup>456</sup>.

Il punto di partenza dei due prologhi è comune anche al pensiero espresso da Herrera nelle sue note alla poesia di Garcilaso e si discosta nettamente dalla concezione che aveva mostrato Antonio de Nebrija anni prima. Per l'autore della prima grammatica spagnola, infatti, il castigliano aveva raggiunto il suo massimo splendore grazie al fatto di essere diventato la lingua dell'impero, la «compañera del imperio». Per Medina (e Herrera), dal punto di vista letterario il castigliano non è stato sufficientemente elevato e non si trova, quindi, allo stesso livello delle lingue greca e latina.

Il punto di partenza dei due prologhi è sostanzialmente identico: entrambi partono dalla constatazione del degrado in cui si trova la lingua spagnola e dal lamento di tale situazione.

Ambrosio de Morales scrive:

« Por esto me duelo yo siempre de la mala suerte de nuestra lengua Castellana, que siendo yugal con todas las buenas en abundancia, en propiedad, variedad y lindeza, y haziendo en algo desto a muchas ventaja, por culpa o negligencia de nuestros naturales está tan olvidada y tenida en poco, que ha perdido mucho de su valor. Y aun pudiérase esto sufrir o disimular, sino uviera venido en tanto menosprecio, que ya quasi basta ser un libro escrito en Castellano para no ser tenido en nada»

Come segnalato da L.Terracini<sup>457</sup>, Medina lo segue quasi letteralmente, con un parallelismo sia di significato, che di sintassi e ritmo:

«Por lo cual me suelo marauillar de nuestra floxedad i negligencia, porque aviendo domado con singular fortaleza i rudencia casi divina el orgullo de tan poderosas naciones i levantado la magestad del reino de España a la mayor alteza que jamás alcançaron fuerças umanas, i, fuera d' esta ventura, aviéndonos cabido en suerte una habla tan propria en la sinificaci3n, tan copiosa en los vocablos, tan suave en la pronunciaci3n, tan blanda para doblalla a la parte que más quisiéremos, ¿somos —diré— tan descuidados (o tan inorantes) que dexamos perderse aqueste raro tesoro que poseemos? Gastamos immensas riquezas en labrar edificios, en plantar jardines, en

---

<sup>456</sup> Come punto di appoggio per l'analisi dei due prologhi si sono seguite le idee guida esposte in I. Pepe y J. M. Reyes(ed.), Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, cit., p. 187 e sgg.

<sup>457</sup> L. Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (Con una frangia cervantina)*, cit., p. 181.



ataviar los trages, i, no contentos con estos deleites permitidos a gente vencedora, cargamos las mesas de frutas i viandas tan dañosas a la salud cuan varias i desconocidas; inventamos éstos i otros regalos de escusados entretenimientos engañados con una falsa apariencia de esplendor i no ai quien se condolesca de ver la hermosura de nuestra plática tan descompuesta i mal parada, como si ella fuesse tan fea que no mereciesse más precioso ornamento o nosotros tan bárbaros que no supiésemos vestilla del que merece.»

Anche Medina, quindi, si dimostra afflitto e preoccupato per lo stato in cui versa il castigliano e rappresenta una voce in più nel coro dei molti letterati spagnoli del XVI secolo, che si interessavano della lingua volgare contrapposta al latino.

Medina, come Morales, menziona l'esistenza di «hombres sabios» che hanno dato lustro al castigliano, ma non concede a tutti «la onra de la perfeta eloquencia», mentre Morales solo per il Maestro Vanegas elogia la purezza del linguaggio e l'eloquenza. Medina non nomina in dettaglio i colti spagnoli ma, dato che i due prologhi sono in perfetta sintonia, è lecito pensare che si riferisca agli stessi indicati da Morales :

«Destos ha ya ávido algunos en nuestro tiempo, que con escrevir en Castellano cosas graves adornándolas con el cuydado de bien dezir, han abierto la puerta a todos los Españoles doctos para que de aquí adelante estimando en mucho nuestra lengua que veen ya mejor inclinada y capaz de todo ornamento de eloquencia, todos sin miedo se le entreguen, y en breve llegue a ser tan copiosa y tan ennoblecida como (si no le faltan sus naturales) puede. La historia Romana y mucho de la antigüedad Latina y Griega hablan ya hermosamente y con propiedad y limpieza el Castellano, en los libros de Pedro Mexía, de cuya mucha doctrina y gracia en el dezir, harto sería bueno que yo bien gustasse, sin que me atreva a alabarla como meresce. Ya las cosas antiguas de España, sacadas de las tinieblas y oscuridad en que estavan, tienen mucha luz, no solamente con la diligencia increíble del Maestro Florián de Ocampo, sino también con su copioso y agudo género de dezir, donde la abundancia diferenciada con una sutileza cuerda y muy medida, atavia prudentemente el lenguaje. El estilo familiar de Hernando del Pulgar en sus cartas, ¿quién no lo alaba, y goza en él mucho del donayre que en las epístolas de los Latinos se siente? El mismo en la historia tiene harto primor, y en imitar en ella los Latinos, y tomarles siempre prestado algo a su propósito, le sucedió dichosamente. El Cortesano no habla mejor en Italia, donde nació, que en España, donde lo mostró Boscán por extremo bien el Castellano. El mismo hizo nuestra poesía no dever nada en la diversidad y magostad de la compostura a la Italiana, siendo en la delicadeza de los conceptos yguual con ella, y no inferior en darlos entender y espressarlos, como alguno de los mismos Italianos confiessa. Y no fuera mucha gloria la de nuestra lengua y su poesía en limitar el verso Italiano, si

no mejorara tanto en este género Garcilasso de la Vega, luz muy esclarecida de nuestra nación, que ya no se contentan sus obras con ganar la victoria y el despojo de la Toscana, sino con lo mejor de lo Latino traen la competencia, y no menos que con lo muy precioso de Virgilio y Horacio se enriquecen. Pues mucha parte de la philosophia en las obras del maestro Vanegas, hombre de grande ingenio y infinita lición, la 340 tenemos, con harta elegancia y pureza en el lenguaje, si no es donde se la estorvan los vocablos estraños, con que se han por fueren de dezir las cosas»

Medina si mantiene, invece, più vago:

«No negaré, que produze España ingenios maravillosos, pues a la clara se ve su ventaja en todas las buenas artes i onestos aerados de la vida, mas osaré afirmar que en tan grande muchedumbre dde los que hablan i escriben romance se hallarán mui pocos a quien se deva con razón la onra de la perfecta eloquencia. Bien es verdad que en nuestros tiempos an salido en público ciertas istorias llenas de erudición i curiosa diligencia i de cuyos autores, por l'antigüedad i eminencia de sus estudios, esperáramos un estilo tan lleno i adornado quanto lo pedía la dinidad del sugeto, mas, leídos sus libros con atención, vimos nuestra esperanca burlada, hallándola afeados con algunas manchas que, aun miradas sin invidia, son dinas de justa reprehensión. Concedo también aver criado en pocos años l'Andaluzía quatro o cinco escritores muí esclarecidos por las grandes obras que compusieron, los cuales, o porque fueron de los que comentaron aquesta empresa (i las que son tan difíciles no se acaban en sus principios di con las fuerças de pocos) o porque no supieron cumplidamente l'arte de bien dezir o al menos no curaron de guiarse por ella, admitieron algunos defetos que no dexaron de oscurecer la claridad de sus escritos.»

Medina fa riferimento al fatto che la lingua «que nosotros echamos de menos la esperaron gozar nuestros padres en los libros fabulosos que entonces se componían en España», ossia rimanda ai libri di cavalleria, pastorili, sentimentali, che erano stati a lungo e duramente criticati dai precettisti e dai moralisti, che erano umanisti vincolati all'erasmismo sia nel contenuto che nella forma. Probabilmente Medina si ispirò a ciò che aveva già scritto Morales nel suo *Discurso*, ovvero che si scriveva in castigliano solo di vani «amores» e «fábulas».

Anche Medina, come Morales, insiste nella dicotomia *ingenio/arte* ben presente tra gli umanisti del XVI secolo, tra i quali Juan de Valdés nel suo *Dialogo de la lengua*. Medina si lamenta del fatto che i letterati spagnoli si siano dedicati semplicemente a scrivere per divertire i lettori, ma affidandosi solo sulle proprie doti naturali, senza utilizzare «el artificio que piden las leyes de su profesión». Lo stesso principio era stato esposto, anni 296

prima, da Morales, il quale individuava proprio nel non applicare «el arte de la elocuencia» e in questo modo non essendo in grado di raggiungere «el arte del bien dezir», uno degli errori degli spagnoli:

«Piensan sin duda vulgarmente nuestros Españoles primero que naturaleza enseña perfectamente nuestro lenguaje, y que como es maestra de la habla, assi lo es de la perfección della. sin que aya aventejarse uno de otro en esto, porque naturaleza enseña a todos todo lo que en la lengua natural ay que saber. De aquí nace el otro error también muy grande, de tener por vicioso y affectado todo lo que sale de lo común y ordinario. Éstos con estas sus dos tan ciegas persuasiones piensan, que todo lo que es elocuencia y estudio y cuydado de bien dezir, es para la lengua Latina o Griega, sin que tenga que ver con la nuestra, donde será superfluo todo su cuydado. toda su doctrina y trabajo. Yerran mucho sin duda. Porque en lo primero tomemos sólo una parte y no de las más principales de un lenguaje, que es la propiedad de los vocablos, ¿cómo es posible que sola naturaleza con el uso la enseñe? ¿Cómo sin buenos exemplos de hombres, que hablen propriamente, y sin mucha advertencia de mirarlos, se puede aprender esta propiedad? ¿Cómo se huirá el vicio contrario de impropiidad, sin mucho cuydado de conocerlo, y gran recato de evitarlo en la propiedad de la habla? Según esto no avría diferencia entre un hombre criado desde su niñez entre rústicos, y otro que se crió en una gran ciudad, o en la corte.»

Unisce i due prologhi anche la stima per i classici, greci e latini, che vengono indicati come maestri, come i primi nel capire come apprendere le regole del ben parlare. Morales, infatti, riteneva ammirevole il fatto che gli antichi si dedicassero all'esercizio della propria lingua per migliorarla grazie ad una «arte muy larga», e sulla stessa linea si trova Medina, che afferma che ci vollero molti secoli affinché greci e romani riuscissero a «polir» la loro lingua, tramite «increíbles trabajos».

Nel prologo, Medina critica sia lo stato di degrado in cui è stato abbandonato il castigliano, sia coloro che non furono in grado di apprezzare e di capire l'importanza di un lavoro come quello di Herrera, tra cui Juan de la Cueva e Barahona de Soto<sup>458</sup>. L'atteggiamento intellettuale vivo e innovatore di Herrera viene difeso da Medina, che denuncia come colui che cerca di seguire un nuovo cammino e che cerca di allontanarsi dalla scelta della massa viene «aborrecido» e «vituperado» ingiustamente. Il principio è in sintonia completa con le affermazioni di Morales secondo le quali questi individui, da lui classificati come «Españoles necios», per riuscire a farsi considerare colti tra gli ignoranti

---

<sup>458</sup> I. Pepe y J. M. Reyes(ed.), Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, cit., p. 194.

parlano in maniera tale da non farsi capire e che si contrappongono ai pochi che invece «con prudencia procuran hablar bien el Castellano». I dotti che scrivevano in latino, secondo Medina, finivano per non essere quasi in grado di parlare bene e correttamente in castigliano, a causa dell'incuria che gli destinavano. Morales, nel *Discurso*, tratta dell'argomento del freno allo sviluppo del volgare causato da molti dotti che preferivano scrivere in latino, poiché «en nuestra lengua por verla tan mal empleada, no avía quien se atreviese a servirse della».

Si arriva, poi, alla questione delle *autoritas*, di quali scrittori potessero costituire da buon esempio per la lingua castigliana. La mancanza di tradizione letteraria era un motivo comune nel Rinascimento spagnolo e già Juan de Valdés, nel *Diálogo de la lengua*, aveva denunciato il fatto che, mentre la lingua italiana poteva vantare esempi illustri come Boccaccio e Petrarca, gli spagnoli non avevano a disposizione modelli analoghi per il castigliano. Lo stesso concetto, come prevedibile, si ritrova anche in Morales, che sostiene che «faltan en nuestra lengua buenos exemplos de bien hablar en los libros», considerati l'aiuto più grande che uno scrittore può possedere per perfezionare sempre di più il suo stile.

E' importante segnalare, però, che l'ispirazione tra i due prologhi non si muove in un'unica direzione, ovvero da Morales a Medina. A riprova del fatto che c'era un certo fermento nell'ambiente culturale spagnolo (e soprattutto sivigliano), vi è sicuramente la traccia, già messa in evidenza, dell'influenza di alcune osservazioni di Herrera sulla seconda versione del *Discurso* di Morales, ma sicuramente questi fu influenzato, sempre per quanto riguarda la seconda versione, anche dalla lettura del prologo alle *Anotaciones* di Medina. Morales, "calca", infatti, un'espressione coniata da Medina, il quale non auspica l'«afeitar» la lingua spagnola, ma il suo semplice ripulirla: «Yo no digo que afeytes nuestra lengua Castellana, sino que le laves la cara». La proposta stilistica di Morales, tra l'altro, era molto simile a quella del 1585 di fray Luis de León nella *Dedicatoria* del libro III della sua opera *De los nombres de Cristo*, vero punto di transizione tra le due grandi tappe del XVI secolo, dal Rinascimento al Barocco.<sup>459</sup>

Arriva, poi, anche in Medina come in Morales, il "rimprovero" per la situazione alla quale si è arrivati: «no es imposible a nuestra lengua arribar cerca de la cumbre donde ya se vieron la griega i latina si nosotros con impiedad no la desamparássemos». Morales, dal canto suo, già quarant'anni prima aveva sostenuto che:

---

<sup>459</sup> P. Ruiz Pérez, *El "Discurso sobre la lengua castellana" de Ambrosio de Morales*, cit., p. 361.

«Esto es de lo que yo me quexo, y culpo nuestra nación: que lo que fue en todos los lenguajes estimado como cosa excelente y admirable, los Españoles no solamente no lo procuremos sino que lo tengamos por vituperio; y que nunca cessando de alabar la eloquencia, y los provechos del bien dezir, ayamos negado esta gloria a nuestra lengua»

### 3. La teoria letteraria di Herrera e il *Discurso* di Morales

Come si è visto, la posizione di Morales nelle due versioni del *Discurso* subisce un mutamento e, per così dire, matura. Si passa, infatti, da una fase iniziale di semplice denuncia dello stato in cui si trova la lingua spagnola, ad una fase propositiva, nella quale si auspica il miglioramento del castigliano grazie all'esercizio, all'arte e a modelli letterari come il maestro Oliva. La seconda versione del *Discurso*, del 1586, presenta moltissimi aspetti in comune con i principi esposti da Herrera nelle sue *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Come osservato da V. Scorpioni<sup>460</sup>, infatti, la posizione assunta da Morales nel 1546 rappresenta «il terreno da cui germoglia il discorso herreriano» (basti pensare al concetto di Herrera riguardo all'affettazione, chiaramente ripreso dal *Discurso* di Morales), che influisce, a sua volta, su Morales stesso, che, quasi sicuramente, viene indotto dalla lettura delle *Anotaciones* ad ampliare ed approfondire il suo pensiero. Herrera eleva il castigliano a lingua letteraria e indica come modello da superare la poesia di Garcilaso; nel farlo, sembra seguire alla lettera i principi proposti, quarant'anni prima, da Morales, il quale, a sua volta, influenzato dalla lettura delle note del poeta sivigliano, propone lui stesso un nuovo modello di *autoritas* sul quale fondare il proprio stile di lingua colta.

---

<sup>460</sup> V. Scorpioni, *Il "Discurso sobre la lengua castellana" di Ambrosio de Morales: un problema di coerenza*, cit., p. 194.

## CAPITOLO IX

### IL SEICENTO E IL SETTECENTO

#### 1. Il Seicento

Nel XVI secolo, più importante dal punto di vista artistico rispetto al Cinquecento, prese forma il movimento culturale definito Barocco. Mentre in quasi tutta Europa si assistette ad un progresso tecnico e scientifico diffuso in maniera abbastanza capillare, in Spagna ciò non avvenne, e il paese si trovò in una posizione secondaria e in difficoltà economica, in controtendenza, quindi, rispetto al secolo precedente. Il movimento della Controriforma esercitò molta influenza in territorio iberico, ciononostante l'arte conobbe una continua crescita, a dispetto della crisi socio-economica. Verso la fine del XVI secolo, l'impero spagnolo aveva raggiunto la sua massima espansione, ma allo stesso tempo si intravedevano i primi sintomi della decadenza, testimoniati dalla guerra di devoluzione (1667–1668) tra Francia e Spagna per il possesso delle Fiandre e il fallito tentativo di conquistare l'Inghilterra da parte di Filippo II, in quanto per una serie di cause concomitanti la *Invencible Armada*, come veniva chiamata la flotta spagnola salpata nel maggio 1588 alla volta della Gran Bretagna, non riuscì nel suo intento e fu praticamente distrutta dalle tempeste sulla via del ritorno. Mentre l'unità spirituale spagnola era ormai definitivamente consolidata, la vita spagnola era caratterizzata da aspetti contrastanti. Mentre i soldati erano impegnati in imprese militari improponibili, nella corte di Filippo II e di Filippo IV l'occupazione principale erano feste e banchetti.<sup>461</sup> Anche nell'arte, quindi, si accompagnarono apparenza e realtà, grandezza e disillusione,

Nel Barocco non vi fu solo un fiorire della letteratura, ma anche e soprattutto uno sviluppo dell'arte pittorica, che traeva la sua ispirazione dalle difficoltà della vita quotidiana e dalle visioni di caos e di sogno che in essa abitavano.

In campo letterario, il XVII secolo fu senza dubbio il trionfo del sonetto: Lope de Vega, Quevedo e Cervantes scrissero poesia in questa forma metrica italianizzante tanto elogiata dai connazionali del secolo precedente, ma seppero unire al classico tema dell'amore

---

<sup>461</sup> R. Lapesa, *Historia de la literatura española*, cit., p. 331.

petrarchesco una vena di pessimismo e di spregiudicatezza che erano chiaro influsso dell'epoca nella quale vivevano, della condizione, anche contraddittoria, della Spagna nella quale si muovevano. Non solo la poesia, ma anche il teatro ebbe una certa importanza nel Barocco spagnolo. I generi teatrali nati e sviluppati nel secolo precedente, come il teatro *estudiantil*, *cortesano*, *popular*, continuarono a prosperare, ma una figura importante introdusse numerosi cambiamenti nel genere: Lope de Vega.

Come reazione all'eccessivo idealismo promulgato nel Cinquecento rinascimentale, si assistette alla nascita di generi più realistici, rappresentati dalla *Celestina* o *Tragicomedia de Calisto y Melibea* di Fernando de Rojas e dalla *Segunda Celestina* di Feliciano de Silva, oppure dalla novella picaresca (l'anonimo *Lazarillo de Tormes* o il *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán), dalla novella moderna (il *Quijote* di Cervantes). La tendenza anticlassicista trovò espressione anche nella nuova formula di commedia ideata da Lope de Vega, divulgata nella sua opera *Arte nuevo de hacer comedias* (1609).

Nel XVII secolo si assistette alla nascita e allo sviluppo di due movimenti estetici che lasciarono un segno molto importante nella letteratura spagnola, il concettismo e il cultismo: «En el lenguaje literario lujo de fantasía o de ingenio, dislocación, malabarismo o concentración; en suma, desequilibrio, con variantes, más teóricas que reales, en culteranos y conceptistas».<sup>462</sup> Il linguaggio venne, quindi, a seguire l'impulso di due movimenti che erano pressochè opposti: uno traboccante di parole, l'altro pieno di idee.

Il concettismo trovò espressione in Francisco de Quevedo (tra gli altri, anche nel Conde de Salinas, in Lope de Vega e in Bernardino de Rebolledo), e nella sua poesia, distinguendosi per economia dal punto di vista formale. Il cultismo dominò grazie alla penna di Luis de Góngora e di altri poeti, tra i quali figurarono il Conde de Villamediana, Gabriel Bocángel, suor Juana Inés de la Cruz e Juan de Jáuregui, che si distinsero per l'uso di una sintassi alquanto complicata, dominata dall'iperbole e per l'abbondanza di elementi ornamentali e colti nella poesia, che la rendevano particolarmente complicata.

Il Barocco fu il movimento artistico e culturale dominante nel XVII secolo e si caratterizzò per l'evoluzione delle idee e dei temi sviluppati nel Rinascimento. La visione neoplatonica e idealista del mondo rinascimentale, infatti, entrò in crisi e si cercarono nuovi strumenti formali per l'espressione artistica. Tutto ciò comportò una serie di rinnovamenti stilistici molto importanti. Le forme metriche importate dall'Italia, tanto elogiate dalla precettistica cinquecentesca, lasciarono spazio anche a quello che era il

---

<sup>462</sup> R.Lapesa, *Historia de la Lengua Española*, cit., p. 223.

“carattere” più propriamente spagnolo. In questo senso, i poeti del Seicento continuarono a mescolare la metrica tradizionale spagnola con quella italianizzante, pertanto continuarono a convivere terzine, quartine, sonetti e *redondillas*, ma questi generi vennero arricchiti: nella poesia seicentesca, infatti, abbondavano le figure retoriche e si tendeva ad una presentazione formale complessa e ricca di ornamenti. Per quanto riguarda la tematica della poesia, nel XVII secolo si intensificarono i *topoi* che si erano delineati nel Rinascimento, ma si approfondirono soprattutto i temi più negativi, come la fugacità del tempo che passa, la precarietà della vita terrena, la difficoltà del mondo che circonda l’uomo, temi che si ispirarono anche alla situazione economica e sociale spagnola di inizio Seicento, quando fame, peste e disuguaglianze sociali iniziarono a tormentare la penisola iberica.

Nel XVII secolo si verificò una profonda trasformazione nel trattamento del linguaggio che rifletteva, ovviamente, la situazione della lingua letteraria dell’epoca: da Cervantes e Lope de Vega, per arrivare a Góngora, Gracián, Quevedo, si assistette ad una radicale evoluzione. Se, come messo in evidenza da Menéndez Pidal, nell’epoca di Valdés e di Fray Luis la caratteristica predominante era la selezione e non l’invenzione, all’epoca di Góngora e Calderón sarebbe stata, invece, l’invenzione rispetto alla selezione a prevalere.<sup>463</sup>

In primo luogo, ci fu Cervantes, la cui posizione si può riassumere in pochi punti. Per prima cosa, la superiorità dello spagnolo sul latino, dimostrata in varie occasioni, nelle quali ridicolizza l’eccesso di latinismi. Inoltre, il principio della naturalezza, caratteristica del modo di parlare di Sancho Panza nel *Quijote*, che si contrappone all’ampollosa linguaggio di Don Quijote, l’uso di neologismi, il rifiuto dell’affettazione.

L’opera di Lope de Vega coincide, da un lato, con quella di Cervantes, dall’altro, a quella di Góngora. Menéndez Pidal sosteneva che Lope si dimostra ambiguo a contraddittorio, lontano dalla serena fermezza di Cervantes<sup>464</sup>, in quanto, pur difendendo sempre la teoria della naturalezza, nella pratica non la applica del tutto e scrive poesia dotta perché non lo chiamino ignorante in Italia e in Francia e poesia naturale per soddisfare la sue ispirazioni più intime e il gusto del suo popolo. Se ai tempi dei Re Cattolici si era imposto il buon gusto e, con letterati come Valdés, si esaltava il «buen juicio», Lope de

---

<sup>463</sup> Si riportano qui le idee guida di J. A. Candalija, F. Á. Reus Boyd-Swan, *La lengua en la España de los Austrias: el siglo XVII*.

[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372775322460522979024/p0000001.htm#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372775322460522979024/p0000001.htm#I_0_)

<sup>464</sup> R. Menéndez Pidal, *La lengua castellana en el siglo XVII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, p.34.



Vega si basa, invece, sulla ragione per quanto riguarda la poesia colta, ma per quanto riguarda il suo «arte nuevo» si fonda sul gusto, senza l'aggettivo "buono"<sup>465</sup>. Secondo Lope, lo scopo della poesia popolare è divertire e l'essere in grado di divertirsi non dipende dal raziocinio o dal «juicio», anzi nel suo *Arte Nuevo* (vv. 375-376) sostiene che «(...) a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto». Per questo motivo, nel linguaggio dovrà sempre primeggiare il gusto, sia nella poesia colta che in quella naturale. Lope basa la sua poesia anche su un altro concetto, quello di poesia come scienza<sup>466</sup>, tanto auspicato nel secolo precedente da Fernando de Herrera. Per Lope, il poeta deve conoscere non solo tutte le scienze, ma anche deve avere, come ricorda nella sua *Arcadia* (1598), «grandísima experiencia de las cosas que en tierra o mar suceden..., porque ninguna hay en el mundo tan alta o íntima de que no se le ofrezca tratar alguna vez, desde el mismo Criador hasta el más vil gusano y monstruo de la tierra». In questo modo, amplia notevolmente il suo vocabolario e introduce parole prese dall'architettura (*plinto, arquiteave, acroteras, sinedras, trasdoses*), dalla pittura (*bosquejo, ancorque, genolí, esbelteza, encarnación*), dall'astronomia (*eclíptica, híadas, hélices, textiles, coluros*), dalla medicina (*febricitante, intercadente*) e così via.

Con Góngora, si assistette, infine, ad un totale rinnovamento del linguaggio. La direzione aristocratica iniziata da Herrera, infatti, raggiunse il suo apice proprio con la sua poesia, «resumen condensado de cuantos elementos imaginativosm mitológicos y expresivos había aportado el Renacimiento»<sup>467</sup>. Nessuna delle caratteristiche della poesia di Góngora era particolarmente nuova all'inizio del XVIII secolo. Nessuno degli espedienti utilizzati da Herrera, come l'uso della metafora, dei latinismi sintattici e lessicali, dei cultismi o dei riferimenti mitologici furono una sua pura invenzione, poichè erano già stati ampiamente sfruttati da Herrera e dai poeti italiani e, almeno in parte, da Garcilaso o Fray Luis de León. Góngora, però, fu in grado di amalgamarli fino a costituire un sistema organico, una lingua poetica selettiva ed inaccessibile alla massa, ma erudita, armoniosa e splendida, fino ad arrivare ai limiti estremi del *Polifemo* e delle *Soledades*, che suscitarono perplessità e proteste, oltre che elogi<sup>468</sup>. Infatti, in un'epoca di contrasti e di forti cambiamenti per quanto riguardava il linguaggio letterario, Góngora ebbe sicuramente grandi ammiratori, ma si circondò anche di detrattori, tra i quali Juan de Jáuregui, che

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>467</sup> R. Lapesa, *Historia de la Lengua Española*, cit., p. 342.

<sup>468</sup> R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, cit., pp. 346-347

scrisse addirittura un *Antídoto contra las Soledades* (1613)<sup>469</sup> contro Góngora e contro, ovviamente, il suo poema in silve, le *Soledades*, dimostrandosi completamente insensibile alla virtù idealizzatrice del linguaggio di Góngora. Góngora rispose che aveva elevato il castigliano alla complessità e perfezione della lingua latina, per mezzo di un linguaggio eroico che era necessariamente diverso dalla prosa e degno solo di coloro che fossero capaci di capirlo, difendendo, quindi, l'oscurità del suo stile, come un'arma per affinare l'ingegno. Le polemiche tra i *culteranos* e i loro contestatori inclusero anche Lope de Vega, che sicuramente provava una certa ammirazione per Góngora e per il suo ingegno, ma non per il tipo di lingua letteraria che si proponeva di introdurre, che si distingue per figure retoriche tra le quali primeggia l'iperbato, per il cultismo sintattico, per l'uso dell'accusativo greco espresso tramite il participio seguito da un aggettivo e l'ablativo assoluto, solo per delineare i tratti principali della sua poesia.

L'influenza di Góngora continuò con Calderón, anche se in misura minore. La differenza tra i due letterati spagnoli risiede nel fatto che le loro opere ebbero caratteri diversi, in quanto mentre la poesia si scrive per essere letta e offre la possibilità al lettore di meditarci sopra, il teatro ha la necessità di rappresentarsi e lo spettatore deve essere in grado di capire tutte le battute degli attori; proprio per questo motivo, i fenomeni tipici della lingua di Gogora trovano una minore risonanza nelle pagine di Calderón, il cui linguaggio si caratterizza con l'anteposizione degli aggettivi al nome, dell'infinito al verbo coniugato, della separazione tramite un verbo di due elementi sintattici che andrebbero uniti, il trasporre il verbo alla fine della frase, l'uso dell'ablativo assoluto. Calderón, comunque, fu in grado di unire «la sutileza conceptista y la ornamentación culterana»<sup>470</sup>

Oltre al fenomeno della poesia colta, nel Seicento prese piede anche il movimento del concettismo, rappresentato sicuramente da Quevedo e, successivamente, da Gracián<sup>471</sup>, che distinse due ambiti, quello materiale e quello formale: il primo, rappresentato dalla parole, il secondo, dai pensieri. La perfetta unione di parole e pensieri consente di ottenere uno stile perfetto. Gracián individuò anche due tipi di stile, *estilo natural* e *estilo artificial*: il primo, privo di affettazione e il secondo, pulito e difficile, in quanto «en las cosas hermosas en sí, la verdadera arte ha de ser huir del arte y afectación; pero en este mismo género de estilo natural, hay también su latitud; uno más realzado que otro, o por más

---

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>470</sup> E.Díez Echarri e J.M. Roca Franquesa, *Historia general de la literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1950, p.583.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 133.

erudición o por más preñez de agudeza, y también por más elocuencia natural». Per quanto riguarda lo stile artificiale, l'arte deve trovarsi tra le quattro cause dell'«agudeza», accanto a *ingenio*, *materia* y *ejemplar*. Nel Seicento il gusto letterario era muturato in tutta Europa e si preferiva la frase breve e netta di Seneca o di Tacito all'ampia prosa di Cicerone, per questo motivo Gracián fu particolarmente apprezzato<sup>472</sup>, in quanto possedeva uno stile conciso, fluido e plastico, e si avvaleva anche di neologismi ingegnosi.

Il linguaggio del concettismo è frutto di un'opera meditata, che usa voci popolari, che a volte riproduce persino grossolane espressioni popolari, in netto contrasto con il movimento cultista e che, in cerca di neologismi, crea nuove parole per derivazione o composizione all'interno dello stesso castigliano e che fa uso di una sintassi semplice, ricca di giochi di parole, contrasti e parallelismi e si avvale di altri espedienti, come l'uso di un significante con due significati, l'uso dei sostantivi con funzione aggettivale, un vocabolario ricco di ellenismi (termini zoologici come *anfíbio*, *foca*, *parásito*, *rinoceronte*; geologici come *amianto*; medici come *alopecia*, *cirro*, *embrión*, *epidemia*, *reúma*, *síntoma*, *tráquea*; chimici come *fósforo*; matematici come *cateto*, *diámetro*, *elipse*, *escaleno*, *hipotenusa*, *paralelo*; astronomici, geografici e nautici come *coluro*, *cometa*, *geografía*, *horóscopo*, *meteoro*, *náutico*, *paralaje*, *pirata*; letterari, grammatici o musicali come *apóstrofe*, *apotema*, *cacofonía*, *crítico*, *dialecto*, *ditrambo*, *drama*, *encomio*, *episodio*, *epopeya*, *idilio*, *idioma*, *lacónico*, *léxico*, *liceo*, *lírico*, *metáfora*, *museo*, *onomatopeya*, *palinodia*, *paradoja*, *paraninfo*, *patético*, *sinónimo*, *tropo*; appartenenti al campo del pensiero e della parola come *análisis*, *análogo*, *anónimo*, *antagonista*, *antipatía*, *apología*, *axioma*, *categoría*, *díscolo*, *empírico*, *energía*, *entusiasmo*, *escéptico*, *ético*, *filantropía*, *hipótesis*, *ironía*, *metamorfosis*, *método*, *problema*, *símbolo*, *simpatía*, *tesis*, *tópico*, *efímero*; del campo della storia e della politica come *anarquía*, *década*, *democracia*, *diploma*, *economía*, *emblema*, *emporio*, *época*, *étnico*, *génesis*, *monarca*, *patriota*, *poligamia*, *síndico*; riferiti al mondo antico come *báratro*, *cariátide*, *disco*, *esfínges*, *falange*, *gimnasio*, *himeneo*, *mausoleo*, *quimera*; religiosi come *ateo*, *carisma*, *epacta*, *místico*, *neófito*, *prosélito*, *sarcófago*; neologismi come *anagrama*, *cetáceo*, *hipocondría*, *diagonal*, *metafísica*), di latinismi (Góngora usava il latino con un fine estetico in parole come *emular*, *erigir*, *esplendor*, *nocturno*, *ostentar*, *cerúleo*, *crepúsculo*, *purpúreo*, *pluvia*, *ponderoso*; Calderón non si trattenne nell'uso di latinismi nelle sue poesie dotte, come *cálamo*, *epítima*, *semideo*, *filantía*, *equiparar*, *expeler*, *reciprocár*, *velívolas*, *undísono*,

<sup>472</sup> M.C. D'Arrigo e E. Albertini, *Storia della lingua spagnola*, G. Giappichelli Editore, Torino, 1965, p. 111.

*ignífera, belipotente, nemoroso, efebo, indeficiente, cristífero, penícoma, frangir, horóscopo, tulipán, sistema, increpar, ileso, truculento, antropófago, sarcófago, apócrifo, esqueleto*), francesismi (della vita militare: *carabina, convoy, barricada, brecha, asamblea, foque*; della vita di palazzo: *contralor, galopín, chalán, hugonote, parque, calesa, etiqueta, peluca o perruca, manteo, broche, galón, ocre*; della vita pubblica: *taburete, hucha, menaje, marmita, carpeta, crema, fresa, panel, dintel, placa, parche, acoquinar*), occitanismi (*barrica, farándula, gabacho, gris, tartana*), catalanismi (*pantalla, forajido, volantín, revolución, bribón, rosicler*), italianismi (in letteratura: *novelador, parangonar, facecia, humanista, pasquín*; nel teatro: *comedia del arte, arlequín, arnequín, bufón, trástulo, comediante, tramoya*; nella pittura e nelle arti plastiche: *colorido, contrapuesto, esquiciar, esquicio, mórbido, urchilla, verdacho, verdetierra, esbelto, esfumar, esgrafiar*; in architettura: *apoyo, balaustre, campanil, cartela, casino, centina, cúpula, embasamiento, fachada, filetón, florón, fumarola, imposta, planta, zócalo*; in musica: *concierto, sordina, bandola, banqueta, violín, violón, cabriola, campanela, gambeta, matachín, pavana, saltarelo*; nella vita religiosa: *piovano, plebe*; militare: *atacar, esguazar, duelo, leva, posta, tropa, pasacaballo, farseto*; marina: *magujo, mandarria, góndola, drizar, aduja, filarete*; commerciale: *balance, canje, cero, contrabando, julio, capichola, tabí, tercianela*; sociale: *afretelar, cortejar, chanza, espadachín, hipócrita*; nei giochi e nei divertimenti: *carnaval, cucaña, estafermo, fogata, truco, empatar*; in piante e animali: *garnacha, pistacho, vitela, hipogrifo, fenice*; in geologia: *pantano, tramontar, fumarola*; nella vita privata: *serrallo, recamo, botarga, corbata, chancear*), americanismi (in Cervantes *cacao, caimán, bejuco, huracán, caribe*; in Quevedo: *tabaco, chocolate, naguas*; in Góngora: *flechero paraguay, caribazo, mico, tiburón, batatas*; in Lope: *batatas, cacao, caimán, caribe, mico, naguas, tabaco, tiburón, vicuñas, aguacate, piragua, huracán, maíz, guacamayo*).

Oltre agli sviluppi in campo letterario, la Spagna del Seicento assistette al proseguimento del “dibattito” sull’importanza della lingua volgare castigliana.

Nel 1611 Sebastin de Covarrubias stampò a Madrid il primo dizionario etimologico della lingua, il *Tesoro de la lengua castellana y española* e la preoccupazione e l’interesse dell’epoca per tutto quello che riguardava la lingua iniziò a originare la polemica nei confronti dell’ortografia; vi era chi voleva seguire le teorie enunciate da Nebrija, ovvero «scrivere come si pronuncia e pronunciare come si scrive», o vi erano altri, come J. Robles

(*El culto sevillano*, 1631), per i quali bisognava tenere conto dell'etimologia dei vocaboli. Tra tutti, un letterato si distinse: Bernardo de Aldrete.

### **1.a Bernardo de Aldrete: il *De origen y principio de la lengua castellana o romance***

Prima di esaminare il trattato di Bernardo de Aldrete, è importante contestualizzarne l'opera, che si inseriva perfettamente nel panorama di elogi e di apologie della lingua sorti tra Cinquecento e Seicento.

Lo stabilirsi del castigliano come lingua nazionale fu un lungo processo, che si estese dalla sua conferma come lingua ufficiale nel XIII secolo fino agli inizi del XVII secolo, nel quale anche gli ultimi difensori del latino si dovettero "arrendere" all'uso del volgare. Questo periodo si può dividere in tre tappe fondamentali<sup>473</sup>. La prima, che corrisponde ad una fase di formazione, si estende fino al XV secolo; in questo periodo, il volgare iniziò a diffondersi sempre più, come si è visto, grazie al fervente lavoro degli umanisti, che produsse importanti opere tra le quali l'*Universal Vocabulario* (1490) di Alfonso de Palencia e la *Gramática* di Nebrija (1492). Durante la seconda tappa, che può definirsi imperialista, il castigliano divenne la lingua dell'impero, si sviluppò nel nuovo continente e si estese in tutta Europa, tanto che il 17 aprile 1536 Carlo V mise fine al vecchio uso di parlare in latino nelle occasioni ufficiali e sancirà, così, l'adozione ufficiale dello spagnolo come lingua dell'impero.<sup>474</sup> La terza tappa, quella del consolidamento, ebbe inizio con il fondamentale *Diálogo de la lengua* di Valdés (1535).

La terza tappa di questo processo di stanziamento del castigliano come lingua di Spagna è quella che comprende gli elogi che fiorirono in difesa del volgare. La grammatica di Nebrija fu fondamentale in questo senso, in quanto aprì la strada all'apologia della lingua comune, segnalandole il valore politico e anche culturale, ma ancor più lo fu il trattato di Valdés, il primo ad alzare la voce in favore della lingua volgare in Spagna.

Come messo in evidenza da L.Terracini<sup>475</sup>, il nazionalismo che impregnava i trattati sulla lingua volgare fu un fenomeno internazionale. Da un lato, c'era l'appassionata difesa

---

<sup>473</sup> L. Nieto Jiménez (ed.), B.J. de Aldrete: *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España. Ideas lingüística de Aldrete, edición facsimilar y estudio de Lidio Nieto Jimenez, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975, 2 vols.*

<sup>474</sup> A questo proposito, cfr. A. Morel-Fatio, *L'espagnol langue universelle*, «Bulletin Hispanique», XV, 1913, pp. 207-25.

<sup>475</sup> L. Terracini, *Alabanza de lengua, menosprecio de gente, en la cultura lingüística española de los siglos de oro*, in *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, 21-26 agosto 1989, Barcellona, PPU, 1992, p. 56.*

della lingua, il suo considerarla autonoma rispetto al latino (che comunque manteneva una posizione di lingua madre e per questo illustre), dall'altro, l'elogio del volgare, proposto come la migliore tra tutte le altre lingue sorelle. Gli argomenti per sostenere l'autonomia e la competizione del volgare rispetto al latino erano simili in Spagna, Francia e Italia e rispondevano più che altro al *topos* dell'elogio o della difesa della lingua, seguendo stereotipi, ed erano pubblicati a mo' di prefazioni, miscellanee o dialoghi.

Il panorama degli elogi della lingua spagnola è stato esaurientemente descritto, tra gli altri, da J.F. Pastor<sup>476</sup>, Romera Navarro<sup>477</sup> e G. Bleiberg<sup>478</sup> ed è stato chiaramente riassunto da L. Nieto Jiménez.<sup>479</sup> Nel 1537 Alejo Venegas del Busto, professore all'università di Toledo, pubblicò il suo *Agonía del tránsito de la muerte*, nel quale sosteneva che il castigliano derivasse direttamente dal latino, lingua romana, dal quale aveva preso il nome di *romance*, «de manera que no es otra la lengua Castellana, que la Latina»<sup>480</sup>, anche se dovette soffrire un processo di corruzione a causa «de las gentes bárbaras» che popolarono la Spagna dopo i romani. In termini simili si esprimeva Pero Mexía, cronista di Carlo V e uomo dotto, nel Cinquecento, affermando che, come in Italia, anche in Spagna non mancavano personalità ingegnose e che il castigliano aveva la stessa importanza e dignità rispetto alle altre lingue. Nel *El Scholástico*, un denso volume che non si pubblicò mai integralmente, che ruotava attorno al tema utopico del formare un uomo perfetto come discepolo, maestro e scrittore, Cristóbal de Villalón affermava, nella prima metà del Cinquecento, che la lingua che ci hanno dato Dio e la Natura non deve essere apprezzata meno che quella latina, greca o ebraica, in quanto, se gli spagnoli si fossero impegnati a pulirla con la stessa eleganza e sapienza dei classici, non si sarebbe rivelata inferiore a quelle lingue considerate più importanti, fino ad affermare che colui che stimava di più la lingua altrui fosse un grande nemico. Nella sua *Gramática*, pubblicata nel 1558, si «allontanò» ancor di più di Nebrija dalla lingua latina, concentrandosi sui problemi concreti della lingua volgare, proseguendo nella sua strenua difesa del castigliano e ribadendo a più riprese l'importanza di restituire valore e onore alla propria lingua.

---

<sup>476</sup> J.F. Pastor, *Las apologías de la Lengua Castellana en el Siglo de Oro*, Madrid, CIAP, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Colecc. Los Clásicos Olvidados, VIII, 1929.

<sup>477</sup> M. Romera Navarro, *La defensa de la lengua española en el siglo XVI*, «Bulletin Hispanique», XXXI, 1929, pp. 202-255.

<sup>478</sup> G. Bleiberg, *Antología de elogios de la lengua española*, Madrid, Cultura Hispánica, 1951.

<sup>479</sup> L. Nieto Jiménez (ed.), B.J. de Aldrete: *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España. Ideas lingüística de Aldrete*, cit., p. 42.

<sup>480</sup> Si cita da J.F. Pastor, *Las apologías de la Lengua Castellana en el Siglo de Oro*, cit., pp. 19-20.

Come si è visto, nel Rinascimento questo tema era molto diffuso tra i letterati e uno dei massimi portavoce di questa tendenza era stato senza dubbio Ambrosio de Morales. Morales, nel 1546, si lamentava nel suo *Discurso sobre la lengua castellana* che il castigliano era stato abbandonato, al contrario delle altre lingue volgari, che erano state oggetto di studio ed esercizio da parte dei loro parlanti, mentre il castigliano era stato, per così dire, abbandonato e non riceveva la cura e lo studio adeguati.

Alcuni anni dopo, nel 1555, il frate andaluso Domingo de Valtanas pubblicò un *Compendio de Sentencia Morales*, nel quale si affermava, ancora una volta, che gli spagnoli dovevano essere orgogliosi della loro lingua, come lo erano stati greci e romani. Huarte de San Juan, nel suo *Examen de Ingenios* (1575), sosteneva che nessuno scrittore veramente ingegnoso aveva mai cercato di scrivere in una lingua che non fosse la sua, ragion per cui, come i greci avevano scritto in greco e i romani in latino, gli ebrei in ebraico e gli arabi in arabo, era auspicabile che gli spagnoli componessero le loro opere letterarie in castigliano. Altri letterati, tra cui Martín de Viciiana<sup>481</sup> e il Doctor Viana, che affermava negli *Equívocos morales* che «es imposible guardar en otra lengua porque suele ser sabrosísima por mil maneras y todas brevísimas y agudísimas como es con la mudanza de una letra, o del acento, o alusión o equivocación con un eco en las cuales cosas creo que aún se quiere ir a las barbas a la lengua latina y griega»<sup>482</sup>, proseguirono nel cammino che tesseva le lodi del volgare rispetto al latino e rispetto alle altre lingue imparentate con quest'ultimo. Una delle apologie più ferventi fu, senza dubbio, quella di Fray Pedro Melón de Chaide, che nel 1588 nel suo libro *La conversión de la Magdalena*, riferendosi ai nomi di Cristo sosteneva che lo spagnolo non doveva servire solo «per materia de burla», ma al contrario era una lingua adatta anche per argomenti seri, che necessitava di esercizio e cura.

Gli umanisti che si dedicarono all'apologia del castigliano furono davvero numerosi e testimoniano il serio interesse che sussisteva in Spagna per la lingua volgare. Fray Luis e Cervantes furono sicuramente tra questi, per proseguire con il prologo alle *Anotaciones* di Herrera scritto da Francisco de Medina, fino ad arrivare al Seicento. Proprio con Cervantes, il castigliano avrebbe raggiunto la sua più equilibrata pienezza. Egli, infatti, depurò e ristrutturò la lingua spagnola, rendendola completa, ricca, agile, versatile; a ciò giunse «tenendo sempre presente quel senso della misura già proclamato da Valdés, che è

---

<sup>481</sup> *Alabanzas de las lenguas hebreas, griega, castellana y valenciana* (1574).

<sup>482</sup> J.F. Pastor, *Las apologías de la lengua castellana en el Siglo de Oro*, cit., p. 184.

da intendersi non solamente come limite, ma come completezza di ricerca in modo che per “decir ... razón” ci si avvalga non solo di “palabras claras, llanas”, ma anche di “significantes”; il che non è lieve impegno ed anzi proprio qui è dato di giudicare un autore: valutando cioè fino a che punto la lingua risulti “significante” pur essendo “llana y clara”. A tale impegno Cervantes si attenne rigorosamente non solo nel Quijote, ma in tutta la narrazione realista e nel dialogo familiare»<sup>483</sup>.

Gonzalo Correas, famoso soprattutto come promotore dei principi di fonetica nell’ortografia castigliana, secondo il criterio secondo il quale ad ogni grafema deve corrispondere un fonema (*Assi tenemos de escribir como pronunciamos, y pronunciar como escribimos*), difese la nobiltà del castigliano in quanto era di più semplice pronuncia rispetto al latino, era più sonoro, antico e addirittura diffuso. Gli apprezzamenti di carattere fonetico e ortografico, che consideravano la propria lingua come la più semplice da pronunciare e la più coerente tra pronuncia e grafia, univano Aldrete a Morales, Correas e Pellicer de Ossau (ovviamente con l’universale illusione che ciascuno considera naturale la corrispondenza tra grafia e fonetica alle quali è stato abituato dalla sua lingua)<sup>484</sup>.

Juan de Robles, dal canto suo, Herrera e Francisco de Medina rappresentarono completamente quello spirito di entusiasmo, di affetto e di difesa estrema del castigliano come lingua di cultura. Proprio Juan Robles, nella *Primera parte del culto sevillano* (1631), elogiò Aldrete e Herrera.

In tutte queste apologie si assistette, quindi, a due tendenze abbastanza comuni. Da un lato, la tesi della filiazione latina dello spagnolo, dall’altro, la sua capacità lessicale e formale di esprimere concetti e idee degli ambiti più disparati. Infine, il triste stato di abbandono del volgare, dovuto alla scarsità di trattati e di scrittori.

Che posto occupava il trattato di Aldrete in questo panorama? Per L. Nieto Jiménez<sup>485</sup>, Aldrete si inseriva perfettamente nella tradizione che si muoveva sulle due direttrici del riconoscimento della derivazione della lingua dal latino della nobilitazione del castigliano proprio in virtù di questo fatto, ma il suo metodo più “scientifico” e applicato specialmente alla fonologia, nonché il suo vasto interesse per tutte le lingue romanze, non solo per lo spagnolo, resero la sua opera una novità rispetto ai lavori dei contemporanei.

---

<sup>483</sup> M.C. D’Arrigo e E. Albertini, *Storia della lingua spagnola*, cit., pp. 117-118.

<sup>484</sup> L. Terracini, *Alabanza de lengua, menosprecio de gente, en la cultura lingüística española de los siglos de oro*, cit., p. 67.

<sup>485</sup> L. Nieto Jiménez (ed.), B.J. de Aldrete: *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España. Ideas lingüística de Aldrete*, cit., p. 46.



Nel 1606, per la prima volta in Europa, si pubblicò un'opera scientifica sulle origini della lingua per merito di Bernardo de Aldrete, il volume *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que hoy se usa en España*, che può essere considerato il precursore degli studi filologici moderni.<sup>486</sup>

Quello che il Rinascimento significò per lo studio delle lingue “volgari”, anche in Spagna, fu fondamentale. Elementi di tipo storico, politico, sociale confluirono per fare della filologia una delle discipline più importanti tra quelle umanistiche: la formazione degli stati moderni, sia in senso politico-economico che in senso più spirituale, con il concetto di nazione, contribuì in maniera molto forte a mettere in risalto il valore e l'importanza delle lingue “volgari” rispetto al latino. Allo stesso tempo però, tutti gli umanisti del Rinascimento avevano compreso l'importanza dell'universalità della lingua di Roma e del suo essere uno dei fattori fondamentali della coesione dell'impero romano; per questo, la lingua che si sarebbe più avvicinata a quella latina avrebbe potuto ereditarne il posto di supremazia sulle altre e la nazione in cui essa fosse stata parlata sarebbe diventata una nuova Roma. Queste due diverse tendenze confluirono in un unico risultato, il passaggio in primo piano delle lingue volgari e la loro conseguente consacrazione, nonché una serie numerosa di apologie scritte per elogiarle.<sup>487</sup>

L'attività di filologi come Nebrija, Valdés, Herrera, il Brocense favorì la nascita di uno studio scientifico delle lingue romanze. Proprio nella via indicata da questi studiosi è necessario collocare Bernardo de Aldrete. Come ricordato da Juan R. Lodaes, infatti, egli si fece portavoce delle idee che già erano circolate nel Cinquecento per opera, tra gli altri, di Cristobal de Castillejo, Domingo de Valtanás e Francisco de Medina.<sup>488</sup>

Ma, quando scriveva Aldrete, nel XVII secolo, la questione della lingua era cambiata: non si era esaurito, sicuramente, il fervore “nazionalista”, ma stava sfumando. Per questo motivo, Aldrete dimostrò un interesse più vasto rispetto ai filologi anteriori, che lo avrebbe portato a considerare nella sua analisi non solo il castigliano, ma anche le altre lingue romanze, delineando la vera e propria filologia romanza e in secondo luogo, ad interessarsi degli aspetti della lingua in generale<sup>489</sup>.

---

<sup>486</sup> M.C. D'Arrigo e E. Albertini, *Storia della lingua spagnola*, cit., p. 122.

<sup>487</sup> J.A. de Molina Redondo, *Ideas lingüísticas de Bernardo de Aldrete*, «Revista de Filología Española», LI, 1968, p. 184.

<sup>488</sup> J. R. Lodaes, *Languages, Catholicism, and Power in the Hispanic Empire (1500-1770)*, in N. Echávez-Solano e K.C. Dworkin y Méndez (ed.), *Spanish and Empire*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2007, p.12.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 185.

Bernardo de Aldrete, quindi, fu tra coloro che vedevano nel castigliano la migliore lingua romanza. Umanista, antiquario, linguista, nonché amico di Garcilaso Inca de la Vega, nacque a Malaga nel 1564 e morì a Cordova nel 1641. Studiò all'università di Granada teologia e lettere classiche e moderne e si dedicò alla carriera ecclesiastica. Coltivò molti interessi, tra cui archeologia, storia, filosofia, letteratura e fu attratto dallo studio della sua lingua.

Grazie ai suoi gusti versatili, le opere di Aldrete spaziarono in diversi ambiti e si possono dividere in linguistiche e in non linguistiche. Per quanto riguarda l'opera linguistica, essa si compone sostanzialmente di due libri: *Del origen y principio de la lengua castellana o romance, que oi se usa en España* e *Varias Antigüedades de España, Africa y otras provincias*<sup>490</sup>. L'obiettivo di queste opere è quello di dimostrare che il castigliano deriva dalla corruzione del latino. Aldrete sosteneva, infatti, la derivazione del castigliano dal latino, ma da un latino corrotto dall'uso e dall'arrivo dei Visigoti nella penisola iberica.

Nell'ambito degli studi "linguistici" di Aldrete, senza dubbio l'opera più importante è il lavoro lessicografico *Del origen y principio de la lengua castellana o romance* (1606)<sup>491</sup>, che sarebbe stato incluso, oltre cent'anni dopo la sua pubblicazione, nella prima edizione del *Diccionario de la lengua castellana* del 1726. Nel prologo, l'autore afferma che è il trattato è primo lavoro nel suo genere e, come afferma L. Nieto Jiménez, la più importante opera di tutto il Seicento.<sup>492</sup> A. Alonso, riferendosi all'opera di Aldrete, scrisse che egli possedeva una poderosa mente scientifica e che nel suo libro si possono ammirare le basi e la prima realizzazione soddisfacente della grammatica storica e di quella comparata, che si sarebbero sviluppate compiutamente solo nel XIX secolo<sup>493</sup> e anche Wagner affermò che la sua opera aveva sancito l'inizio della filologia romanza.<sup>494</sup> Lo stesso autore segnala nel prologo all'altra sua opera linguistica, le *Varias Antigüedades*, che essa venne

---

<sup>490</sup> Per quanto riguarda le diverse edizioni delle opere di Aldrete cfr. J. Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas., 1958, V, pp. 113-114.

<sup>491</sup> Bernardo Aldrete, *Del Origen, y Principio de la Lengua Castellana o Romance*, Roma, Carlo Vulliet, 1606.

<sup>492</sup> L. Nieto Jiménez (ed.), B.J. de Aldrete: *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España. Ideas lingüística de Aldrete*, edición facsimilar y estudio de Lidio Nieto Jiménez, Madrid, C.S.I.C., 1975, p. 33.

<sup>493</sup> A. Alonso, *Castellano, español, idioma nacional*, Buenos Aires, Losada, 1958, p. 93.

<sup>494</sup> L. Wagner, *Contribution à la préhistoire du romanisme*, in *Conférences de l'Institut de Linguistique de l'Université de Paris*, Parigi, Klincksieck, 1951, p. 113.

generalmente ben accolta dai suoi contemporanei e L.Renzi giudica il *Del origen y principio de la lengua* come «il risultato più alto della linguistica rinascimentale»<sup>495</sup>.

Cent'anni dopo l'imponente lavoro di Nebrija, che aveva cercato di definire la grammatica del castigliano, Bernardo de Aldrete, anche lui andaluso come il suo predecessore, pubblica il suo *Del origen y principio de la lengua*. Nonostante fossero stati scritti moltissimi saggi e trattati che celebravano le virtù dello spagnolo durante il XVI secolo, il volume di Aldrete fu molto importante, in quanto rappresentò il primo tentativo di uno studio "scientifico" della lingua. Il suo lavoro venne pubblicato a Roma, e lui mise in evidenza proprio il fatto che il primo trattato sull'origine del castigliano fosse stato pubblicato nel luogo dove la lingua stessa era nata.<sup>496</sup>

L'opera si divide in tre parti<sup>497</sup>. I primi due libri trattano della conquista romana della penisola iberica e del fatto che il latino era stato la lingua volgare di Spagna, nel terzo si studiano gli elementi costitutivi dello spagnolo (soprattutto fonologici) e l'influsso su di esso di lingue come il greco e l'ebraico, o l'arabo e la lingua germanica dei Visigoti. Nel volume Aldrete, con una visione chiara, coerente e scientifica, afferma che il castigliano deriva dal latino corrotto, schierandosi contro coloro che cercavano l'origine nobile del castigliano in una lingua più antica.

Nella prima parte del volume, Aldrete parla della dominazione romana in Spagna, segnalando come la lingua latina fosse quella parlata generalmente nella penisola, ma che al tempo stesso si conservassero molte lingue proprie delle differenti regioni, anche se i romani imposero con la violenza l'uso della loro lingua latina. Nella seconda parte Aldrete si sofferma sulla corruzione del latino a causa del contatto con le altre lingue e si dilunga nel descrivere i vocaboli che si conservarono in Spagna, precedenti al latino e studia, comparandoli, italiano, spagnolo, catalano e portoghese, rispetto al latino e mettendone in evidenza la stretta relazione. Nel terzo libro, approfondisce gli influssi e le contaminazioni di altre lingue, come il greco, sul castigliano, arrivati sia direttamente, sia attraverso il latino e tenta di dimostrarlo scientificamente offrendo una lista di cento vocaboli greci che, con piccole variazioni fonetiche, erano stati acquisiti nel castigliano e un capitolo su vari nomi topografici spagnoli derivati dal greco. Passa, poi, a studiare l'influsso di altre lingue

---

<sup>495</sup> L. Renzi e A. Andreose, *Manuale di linguistica e filologia romanza*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 77.

<sup>496</sup> W. D. Mignolo, *The darker side of the Renaissance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2003, p. 30.

<sup>497</sup> Cfr. Conde de la Viñaza, *Biblioteca Histórica de la Filología Castellana*, Madrid, Manuel Tello, 1893, p. 42 e sgg.

sullo spagnolo, come l'ebraico, il linguaggio dei Goti, degli arabi. L'opera si conclude con una parte chiaramente ereditata dall'entusiasmo rinascimentale per la propria lingua in un elogio al castigliano.

Come osservato da Molina Redondo<sup>498</sup>, probabilmente oggi l'opera di Aldrete appare un conglomerato caotico di idee provenienti dagli ambiti più disparati: idee ereditate da una certa tradizione culturale e accettate senza spirito critico, nuove teorie circa il problema della lingua che cominciavano a prendere piede all'epoca, ma tutto "accatastato" senza un vero principio organico organizzatore, in quanto nell'opera di Aldrete manca il metodo. Alcuni principi esposti nel *Del origen*, inoltre, possono apparire confusi o addirittura sbagliati. Ad esempio, l'eccessiva importanza concessa al greco, o l'eccessiva generalizzazione che la lingua latina si fosse diffusa in tutta la Spagna allo stesso modo. Per apprezzarne il lavoro, quindi, è fondamentale tenere bene in mente l'epoca in cui lo studioso scrisse il *Del origen*, che non gli consentì di offrire una teoria sul linguaggio nel senso moderno del termine. Di fatto, nell'opera di Aldrete non c'è una vera e propria teoria del linguaggio e nemmeno qualcosa che le si avvicini. L'opera, però, rappresenta un'accurata osservazione sulla lingua, un'unione ricca di molteplici punti di vista; una volta sconfitta la monotonia e la pesantezza tipica dei libri dottrinali dell'epoca, la ricchezza del pensiero di Aldrete si manifesta completamente. In Spagna lo studio scientifico della lingua, della sua origine e della sua formazione iniziò con lui, e la sua cultura e intuizione filologica appaiono chiare nelle sue opere, lasciando intravedere molte delle leggi della moderna fonetica, della trasmutazione, del cambio e della soppressione delle lettere, della derivazione dei vocaboli dal latino e dell'interesse per le altre lingue romanze, preludio della moderna filologia comparata.

Nelle prime pagine del *Del Origen*, Aldrete giustifica la grandezza del latino con tre principi fondamentali: finalità, esercizio e contenuto. La finalità consiste nel fornire lo strumento per l'espansione del cristianesimo, la ragione d'essere della monarchia romana, vedendo nell'espansione dell'impero romano addirittura un disegno divino. Il secondo punto, che stava molto a cuore anche ad altri studiosi che lo avevano preceduto (si pensi ad Ambrosio de Morales o a Francisco de Medina), era l'esercizio della lingua; i romani, infatti, seppero coltivare e migliorare la lingua latina approfittando degli insegnamenti dei greci. L'ultimo punto, infine, riguarda il contenuto, ovvero gli ambiti nei quali si realizzava l'uso del latino: nelle arti, nelle scienze, nella religione.

---

<sup>498</sup> J.A. de Molina Redondo, *Ideas lingüísticas de Bernardo de Aldrete*, cit., p. 183.

La superiorità del latino, secondo Aldrete, doveva diventare un esempio per il castigliano, in quanto vi era la necessità di elevare la lingua volgare allo stesso livello di quella latina, non solo in quanto lingua naturale, ma anche e soprattutto in quanto ricca di qualità che la avvicinavano senza dubbio alcuno alla lingua “madre”, qualità che dovevano, però, essere messe in evidenza tramite l’uso della lingua stessa. Sempre sulla scia della tradizione culturale nella quale si inseriva, comune peraltro a tutta Europa, Aldrete si dimostrava preoccupato di avvicinare il più possibile il castigliano al latino, arrivando a stabilire uno stretto paragone nello sviluppo delle due lingue: «Hasta en esto a sido semejante a su madre la Latina, que tarde fue admitid en cosas graves, i no sin murmuración de sus mismos naturales»; Aldrete ammette che ci furono uomini dotti che la coltivarono e cercarono di elevarne lo stile attraverso l’esercizio, i quanto lo spagnolo non è «inferior a cualquiera de las más celebradas»<sup>499</sup>.

Anche per Bernardo de Aldrete, come per i suoi predecessori, l’uso della lingua volgare era un aspetto fondamentale per poter mettere in luce le numerose qualità da essa possedute; anzi, a riprova di tutte queste qualità vi era il fatto che, nonostante non fosse stato coltivato debitamente, il castigliano era riuscito a fiorire e a raggiungere livelli di eccellenza. Nonostante l’assenza di dotti che coltivassero la lingua, infatti, lo spagnolo si dimostrava delicato, dolce, maestoso, mascolino (all’epoca questa era considerata una qualità), grave, candido e puro, arguto, ingegnoso, ricco, insomma dotato dei migliori pregi dei quali una lingua si possa vantare e in tutte le scienze, ovviamente: nell’arte oratoria, nella poetica, nella storia, nella teologia. Anche la fonetica rappresenta un punto a favore per lo spagnolo, in quanto non è violenta, non include suoni che affaticano gli organi articolatori e così via.

Un concetto importante che Aldrete sviluppò è il fatto che non esistono, in realtà, lingue migliori o peggiori, ma lingue più elaborate di altre; la superiorità, dunque, si poteva raggiungere grazie a impegno e applicazione per lo sviluppo della lingua, per il suo arricchimento e per il suo uso; proprio in questo campo, nello sviluppare l’esercizio del linguaggio, si voleva inserire il *Del Origen*.

Il *Del Origen* fu così innovativo che, come si è visto, Wagner considerò Aldrete addirittura il fondatore della filologia romanza (pur rimanendo in una fase di inizi e sviluppi, che solo nell’Ottocento diventeranno una vera e propria scienza), L. Nieto

---

<sup>499</sup> L. Nieto Jiménez (ed.), B.J. de Aldrete: *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España. Ideas lingüística de Aldrete*, cit., p. 49.

Jiménez sostiene che «la categoría de nuestro autor es tal, que ninguno de sus contemporáneos, españoles o extranjeros, se le puede comparar»<sup>500</sup>

## 2. Il Settecento

Con il Settecento la Spagna tornò ad aprirsi all'Europa, grazie al passaggio dinastico dagli Asburgo ai Borbone e grazie anche all'influenza culturale francese e dell'Illuminismo, che diventarono patrimonio di tutto l'Occidente<sup>501</sup>.

Nel XVIII secolo si intensificò il lavoro di erudizione e di critica nei vari ambiti del sapere e, d'accordo con il modello francese, di fondarono varie istituzioni, tra le quali la «Biblioteca Nacional» (1712), l'«Academia de la Lengua» (1713), l'«Academia de la Historia» (1738), l'«Academia de Bellas Artes de San Fernando» (1744). Inoltre, iniziò a muovere i primi passi il giornalismo e nella lingua si affermò un ideale di correttezza e di stabilità.

L'avvenimento più importante del XVIII secolo fu, senza dubbio, la fondazione della «Real Academia Española», ispirata all'Accademia francese (che aveva pubblicato il primo vocabolario nel 1612), che a sua volta si rifaceva all'Accademia della Crusca italiana. La «Real Academia Española» pubblicò il primo vocabolario, intitolato nella prima edizione *Diccionario de Autoridades*, costituito da sei volumi (1726-1739) e così chiamato in quanto ogni termine era suffragato da citazioni di scrittori famosi, appartenenti soprattutto al XVI e XVII secolo; dalla seconda edizione del 1783, però, il dizionario perse le citazioni. Nel 1741 l'«Academia» pubblicò l'*Orthografía*, nel 1771 la *Gramática* e nel 1780 editò il *Quijote*. Il “motto” degli studiosi che curavano i testi pubblicati era «fija y da esplendor», in quanto lo scopo delle loro edizioni era eliminare le impurità, i volgarismi, i neologismi, gli stranierismi, per stabilire quella che era la lingua corretta e, tramite direttive e stimoli, portarla alla perfezione. Il lavoro lessicografico dell'«Academia Española» seguì un criterio di selezione più ampio di quello intrapreso dalle accademie italiana e francese, in quanto non sancì differenza tra colto o popolare e, anzi, giunse ad incorporare quasi tutto il dizionario gergale di Juan Hidalgo, il *Vocabulario de germanía*.

Oltre al lavoro dell'«Academia Española», fondamentale fu anche l'apporto di molti eruditi. Nel 1737 Gregorio Mayans pubblicò il volume *Orígenes de la lengua castellana*,

---

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>501</sup> A. D'Agostino, *Storia della lingua spagnola*, Milano, Led, 2001, p. 67.

che contenevano l'*editio princeps* del *Diálogo de la lengua* di Juan de Valdés e il frate Martín Sarmiento pubblicò studi etimologici ricchi di novità. Antonio de Campmany scrisse una sorta di storia della lingua spagnola nel suo *De origen y formación de la lengua castellana* (1786), mentre il linguista Lorenzo Hervás y Panduro pubblicò nel 1784 il suo *Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas* e Esteban de Terreros y Pando diede alle stampe il *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana* (1768-1793).

Inoltre, come si avrà modo di analizzare più avanti, Tomás Antonio Sánchez pubblicò per la prima volta nel 1779 il *Cantar de mio Cid*, le opere di Berceo, il *Libro de Alexandre* e il *Libro de buen amore* di Juan Ruiz, Arcipreste de Hita.

Anche in Spagna, come nel resto dell'Europa, il XVIII secolo si identificò con l'età dell'Illuminismo, il cui inizio può essere convenzionalmente fissato con la salita al trono di Filippo V, il primo sovrano della dinastia Borbone.

Dopo la crisi economica e burocratica che aveva dominato il paese negli ultimi anni del regno degli Asburgo, nel Settecento i Borboni inaugurarono una politica di riforme e di "dispotismo illuminato" finalizzato a modernizzare le istituzioni e le infrastrutture del paese. Tra essi, il sovrano più "illuminato" in questo senso fu senza dubbio Carlo III, già re di Napoli e della Sicilia e re di Spagna dal 1759 al 1788, sostenuto dal ministro José Moñino, conte di Floridablanca. Il passaggio dalla dinastia asburgica a quella borbonica fu il segno evidente di una nuova condizione di vita e di civiltà e segnò l'inizio di una nuova fase.<sup>502</sup> Filippo V (1700-46), Fernando VI (1746-59), Carlo IV (1788-1808) e Carlo III (1759-88) portarono in Spagna i primi impulsi di una ripresa economica e sociale nel quadro del *despotismo ilustrado*: promossero riforme nell'amministrazione, nell'agricoltura e nella scuola, contribuirono alla diffusione di una nuova cultura<sup>503</sup>. Il vento di novità che percorse la Spagna cominciò pian piano a spazzare via la pesante eredità barocca e controriformistica, sia in campo letterario che in campo politico. La nuova dinastia portava con sé l'esperienza europea e la inseriva nella tradizione spagnola; si assistette, quindi, a una graduale modificazione interna, più che ad una violenta rottura dall'esterno.

Il secolo iniziò con la Guerra di Successione Spagnola, causata dall'ascesa al trono di Filippo V, nipote di Luigi XIV di Francia e finì con le guerre napoleoniche, in cui la

---

<sup>502</sup> M. Di Pinto e R. Rossi, *La letteratura spagnola dal Settecento a oggi*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 7.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 38.

Spagna si trasformò in un vero e proprio campo di battaglia. I successori di Carlo III, oppressi da guerra, interventi stranieri, ribellioni nelle colonie, corruzione e paura per le riforme, si trovarono a governare un paese sempre più instabile. Il peggioramento della situazione politica ebbe come conseguenza anche le Guerre Carliste nel XIX secolo.

L'Illuminismo in Spagna non fu solo un movimento culturale ed economico; infatti, dopo la decadenza del XVII secolo, la "nostalgia" che il paese aveva per l'Europa si proiettò verso due diverse direzioni: da un lato, la propulsione verso l'estero, più progressista, e dall'altro un'esaltazione classicista, un'attitudine meno proiettata al futuro e più retrograda<sup>504</sup>.

Per quanto riguarda la letteratura, tre sono gli ambiti principali che contraddistinguono il Settecento.

Il primo riguarda la prosa neoclassica e vide come protagonista indiscusso Benito Jerónimo Feijoo. La sua opera incluse tredici volumi, suddivisi in *Teatro Crítico Universal* y *Cartas eruditas y curiosas*. Nelle sue opere si dimostrò propenso ad accettare nel castigliano parole di altre lingue e difese sempre l'accesso delle donne alla cultura e all'educazione.

Un altro letterato che godette di una certa importanza fu Gaspar Melchor de Jovellanos, il principale scrittore politico della sua epoca, che scrisse trattati di vario tipo come l'*Informe sobre la Ley Agraria* o gli *Espectáculos y diversiones públicas* e altri di carattere pedagogico, artistico e persino economico.

José Cadalso cercò di creare un aggancio tra le nuove idee della cultura moderna europea e la cultura tradizionale spagnola. Scrisse vari saggi, che vennero raccolti nei *Los eruditos a la violeta*, una satira contro i circoli culturali dominati dalla falsa erudizione dello snobismo culturale, e le *Cartas marruecas*, pubblicate postume, un insieme di brevi saggi nei quali rifletteva sulla realtà sociale e storica spagnola. In prosa scrisse *Noches lúgubres*, e nell'ambito teatrale due tragedie: *Solaya o los circasianos* y *Sancho García*. Coltivò anche la poesia (*Ocios de mi juventud*).

Il secondo ambito riguarda il teatro neoclassico, un genere molto praticato nel Settecento, anche se in generale non fu di grande qualità. Ramón de la Cruz compose più di 400 *sainetes* (*La comedia de las Maravillas*, *La casa de Tócame Roque...*), nei quali ritraeva costumi e personaggi tipici dell'epoca. Vicente García de la Huerta fu difensore

---

<sup>504</sup> Cfr. V. Palacio Atard, *Los Españoles de la Ilustración*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1964, pp. 155-156.



del rinnovamento neoclassico e tra le sue opere più famose figura la tragedia *Raquel*. Nella seconda metà del secolo, gli scrittori difesero il teatro realista, di carattere educativo e basato sulla precettistica aristotelica delle tre unità di spazio, tempo e azione; inoltre, adattarono alla tragedia dei temi spagnoli. Il maggior esponente del teatro spagnolo dell'epoca fu Leandro Fernández de Moratín. Figlio dello scrittore Nicolás Fernández de Moratín, scrisse poemi di orientamento neoclassico, come l' *Elegía de las Musas*. In prosa scrisse *La derrota de los pedantes* (satira contro la pedanteria degli ambienti letterari) e le *Orígenes del teatro español* (studio sul teatro prima di Lope de Vega). Infine, nel *Diario* espresse la sua visione della Spagna dell'epoca. Scrisse solo cinque commedie, seguendo le norme aristoteliche e ispirandosi nella realtà storica nella quale viveva: *El viejo y la niña*, *El Barón*, *La mojigata*, *El sí de las niñas*.

Il terzo ambito, accanto ai nuovi sintomi di rinnovamento, fu senza dubbio la resistenza del vecchio gusto barocco<sup>505</sup>. Un esempio illustre del genere fu José Antonio Porcel, poeta che godette di molta fama tra i contemporanei, ma che non sarebbe stato apprezzato allo stesso modo nei secoli seguenti. La sua opera principale fu *El Adonis*<sup>506</sup>, un poema formato da quattro egloghe di endecasillabi e settenari, seguendo il modello di Garcilaso e Góngora. Nel prologo al lettore, Porcel spiega chiaramente la sua volontà di rifarsi filologicamente alla tradizione umanistica alle spalle di Góngora, quella rappresentata dall'intramontabile Garcilaso: «Ho cercato di imitare i migliori poeti latini e castigliani; tra questi Garcilaso, e in special modo l'incomparabile cordovese don Luis de Góngora (delizia degli intelletti non volgari), del quale ti confesso che troverai alcuni tratti di luce, che illustrano l'ombra del mio poema».<sup>507</sup>

Il “timido accenno” di Porcel a Garcilaso (come lo definisce Di Pinto) nel prologo dell'*Adonis*, nel quale il poeta toledano veniva proposto come modello (seppur con la mediazione di Góngora), e la composizione di vari sonetti a lui ispirati possono essere letti come una sorta di omaggio alla moda che iniziava a svilupparsi, in contro tendenza con il barocco. Garcilaso incarnava un ideale di lingua che si andava a riscoprire, uno stile lineare, composto, limpido, che non cedeva alle elaborate metafore del barocco; grazie al

---

<sup>505</sup> M. Di Pinto e R. Rossi, *La letteratura spagnola dal Settecento a oggi*, cit., p. 72.

<sup>506</sup> Il poema *El Adonis* fu letto per la prima volta nell'Accademia Granadiana, tra gli anni 1741 e 1742 e, nuovamente, tra il 1749 e il 1750 presso la Accademia del Buen Gusto. Dopo la seconda lettura, Porcel scrisse un prologo, ma non dette alle stampe le sue egloghe e *El Adonis* non ebbe una grande diffusione manoscritta, che probabilmente era costituita da tre copie delle quali venne in possesso il marqués di Valmar, che realizzò la prima edizione dell'opera, apparsa nel tomo sessantuno della collezione Rivadeneyra. Il testo, nel secolo XVIII, non era quindi molto diffuso, ma la sua fama, al contrario, era ben conosciuta.

<sup>507</sup> M. Di Pinto e R. Rossi, *La letteratura spagnola dal Settecento a oggi*, cit., p. 74.

ritorno della poesia Garcilaso, la lirica del Settecento si avvicinò nuovamente ai classici, soprattutto ai latini Ovidio e Orazio. Dall'imitazione di Garcilaso scaturì la voga dell'egloga<sup>508</sup>, apprezzata per la chiarezza e la semplicità della costruzione, nonché per la razionalità del latino che filtrava da quel linguaggio letterario e che si adattava molto bene al fine pratico e illuministico della lingua di divulgazione scientifica.

Letterati come Porcel, Torrepalma, Luzán iniziarono a divulgare i nuovi ideali poetici, come nella *Poética* di Luzán, nella quale si elogia Garcilaso e si denigra Góngora, la cui sfortuna si sarebbe protratta, ingiustamente come sostiene Di Pinto, per almeno due secoli.

In questo panorama di riscoperta e di riproposta di Garcilaso, fu essenziale una nuova edizione delle poesie del poeta toledano, che comparve a distanza di un secolo dall'ultima di Tamayo de Vargas, quella di José Nicolás de Azara.

## **2.a Il preromanticismo di José Nicolás de Azara e della sua edizione della poesia di Garcilaso.**

José Nicolás de Azara, Marqués de Nibbiano (Barbuñales, 5 dicembre 1730 - Parigi, 26 gennaio 1804) fu un politico e diplomatico spagnolo. Studiò Diritto e Letteratura a Huesca e Salamanca e durante il regno di Carlo III fu funzionario del Ministero degli Esteri. Nel 1765 fu invitato a Roma e da quel momento, per 23 anni, sarebbe stato procuratore e successivamente ambasciatore; abile diplomatico, fu ministro plenipotenziario di Spagna presso la Santa Sede. Amante delle arti e delle lettere, fondò una società archeologica, ebbe l'incarico da Pio VI di sistemare il Museo Pio-Clementino, fu membro di varie Accademie tra cui quella di Belle Arti di Parma. Amico e mecenate di vari artisti tra cui Canova, Winckelmann, Anton Raphael Mengs (di cui pubblicò l'opera), Azara fu fin quasi allo scadere del XVIII secolo il principale consigliere e mecenate di Bodoni al quale propose di trasferirsi a Roma presso di lui, una volta diventato stampatore a Madrid, per lavorare all'edizione dei classici latini.

Nel 1798 venne nominato ambasciatore di Spagna a Parigi, dove seguì una politica di amicizia con i francesi, firmando la pace di Amiens nel 1802 a nome di Carlo IV. Morì nel 1803, poche settimane dopo essere stato dimesso dalla carica di ambasciatore. La carriera professionale e politica di Azara, quindi, si estese dal 1760 al 19 novembre 1803, attraversando, di fatto, i regni di Carlo III e di Carlo IV e assistendo all'apogeo e alla crisi

---

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 77.

del sistema che si è soliti denominare «Despotismo Illustrado», che puntava ad aumentare il potere dello stato e a rilanciare la Spagna come potenza politica ed economica, attraverso una serie di riforme, quali lo sviluppo dell'amministrazione, il perfezionamento dell'esercito, l'incremento degli introiti statali derivanti dal controllo maggiore delle risorse coloniali e da incentivi per lo sviluppo economico<sup>509</sup>. In questo contesto, Azara fu uno dei leali servitori della monarchia riformista. La figura di Azara fu quella di un intellettuale, non solo di un funzionario e uomo di stato; fu un consigliere, un intellettuale con influenza politica, un *amicus principis*.

Azara, quindi, non fu solo un importante uomo politico, ma dedicò una parte della sua vita all'arte e alle lettere. Fu un collezionista di opere d'arte e un vero e proprio mecenate. In Italia comprò una collezione di ritratti greci che regalò a Carlo III e che tuttora si trova nel museo del Prado, aiutò lo scienziato irlandese William Bowles, che fino a quel momento era uno sconosciuto ai più, a tradurre in spagnolo la sua opera *An Introduction to the Natural History and Physical geography of Spain*, cosa che ne permise la pubblicazione. Fu, inoltre, di appoggio al pittore e scrittore Anton Raphael Mengs, suo grande amico, nella pubblicazione e nella vendita delle sue opere.

Per quanto riguarda l'Azara studioso ed erudito, il suo lavoro editoriale e di traduttore, si manifestò con l'ammirazione per i classici greci e latini e per gli scrittori spagnoli del XVI secolo, dimostrando di possedere una certa critica filologica, anche se più vicina a quella di un uomo di lettere che di un erudito umanista.

Come altri riformisti illuminati, anche Azara vide come modello e ispirazione per il tempo storico nel quale l'epoca a cavallo tra il regno dei re cattolici e Filippo II e non il XVII secolo degli Asburgo.

Nell'ambito di una ricostruzione per l'interesse all'edizione dei testi e alla critica testuale, della vasta bibliografia di Azara sicuramente l'opera più interessante sono le *Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas*<sup>510</sup>.

Uno degli aspetti che sono stati considerati come topici della poesia spagnola settecentesca è il suo scarso legame con il passato letterario del paese, affermazione, questa, completamente priva di fondamento<sup>511</sup>. Questa interpretazione dell'anti barocchismo, infatti, è accessivamente rigorosa, in quanto le spinte rinnovatrici nell'ambito

---

<sup>509</sup> Cfr. G. Sánchez Espinosa, *Las memorias de José Nicolás de Azara. (ms. 20121 de la BNM)*, Frankfurt am Main, Lang, 1994, p. 100 e sgg.

<sup>510</sup> *Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas* de don José Nicolás de Azara, Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1765.

<sup>511</sup> R. Reyes, *Poesía española del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 21.

della poesia spagnola del XVIII secolo si mossero prendendo ispirazione da autori, temi e forme del passato lirico spagnolo, tra i quali sicuramente Garcilaso, Herrera, Fray Luis.

Proprio Garcilaso fu il poeta sul quale si concentrarono alcuni prototipi di valori, come la semplicità, la dolcezza, la sensualità. I fenomeni attraverso i quali si manifestò questa imitazione dei versi di Garcilaso furono sicuramente prestati letterali, dichiarati esplicitamente o introdotti senza alcuna dichiarazione, oppure omaggi poetici, ovvero rinascimento in versi della grandezza della poesia di Garcilaso.<sup>512</sup>

Precisamente in quest'ambito si muove l'edizione di Azara del 1765. Il testo si pubblicò proprio in un quadro di rinascita del gusto classico. Nuovamente, infatti, si apprezzava la dolcezza delle egloghe di Garcilaso, anche se lo stesso editore, che almeno un secolo separava dall'ultima edizione delle poesie di Garcilaso<sup>513</sup>, si dimostra anche critico nei confronti del poeta toledano, tacciando di «mal gusto» alcuni sonetti. Ad esempio, a proposito del Sonetto V afferma che «(...) en casi todos sus sonetos habla del amor con tantas figuras, y con ideas tan poco naturales, tan extraordinarias y confusas, que apenas se acierta con lo que quiere decir (...) Sus églogas son cosas muy distintas»<sup>514</sup>.

Il Garcilaso di Azara è il Garcilaso del Romanticismo<sup>515</sup>, presentato però, ancora una volta, dopo il Brocense e Herrera ben due secoli prima, come modello e come “cura” contro una sorta di epidemia, l'invasione della lingua francese, che prima dell'arrivo di Filippo V era praticamente inesistente in Spagna, ma che con il cambiamento di dinastia aveva iniziato a diffondersi come una malattia. Lo scopo dell'edizione di Azara, quindi, era propriamente divulgativo, quasi “curativo” e l'editore desiderava «renovar los escritos de los Patriarcas y fundadores de la Lengua Castellana» contro la sua corruzione dovuta al francese. Il proposito didattico di Azara, inoltre, era quello di fornire un valido supporto di studio nel mondo universitario, in quanto era suo parere che nel Settecento i professori non fossero preparati come quelli dei secoli precedenti; proprio per questa vocazione, anche didattica, la sua edizione segue l'impostazione di quella del Brocense, pur riducendo drasticamente il numero di note e variando l'ordine dei componimenti.

L'ideale linguistico e letterario di Azara è concentrato proprio nel *Prólogo del Editor* della sua edizione delle poesie di Garcilaso, che si può considerare un vero e proprio

---

<sup>512</sup> R. Reyes, *Poesía española del siglo XVIII*, cit., p. 24.

<sup>513</sup> *Garcilaso de la Vega. Natural de Toledo, Príncipe de los Poetas Castellanos*, de don Tomás Tamaio de Vargas, Luis Sánchez, Madrid, 1622.

<sup>514</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit, p. 25.

<sup>515</sup> A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., p. 61.

manifesto linguistico<sup>516</sup>. L'editore di Garcilaso inizia a descrivere, secondo la sua prospettiva politica nazionalista, la condizione di decadenza in cui si trova la lingua spagnola; il testo si apre, quindi, con la triste consapevolezza dello stato della lingua spagnola settecentesca, che a causa di pessimi scrittori, è diventata persino motivo di vergogna per il popolo spagnolo: «La propiedad y elegancia de nuestra Lengua ha padecido tanto en las infelices manos de ruines Escritores, y ha llegado por culpa de ellos á tal decadencia, que es preciso cause lástima á todos»<sup>517</sup>

Le cause dello stato di decadenza della lingua spagnola vengono identificate da Azara in politiche, culturali e letterarie. Per quanto riguarda le ragioni politiche, sicuramente la decadenza del castigliano è dovuta alla stretta correlazione esistente tra impero e lingua, in quanto la crescita, lo sviluppo e la diffusione di una lingua storicamente sono sempre andati di pari passo con il potere dell'impero: «Muchos grandes hombres han observado que la excelencia de las lenguas, su permanencia y extensión, crece y mengua al paso que la pujanza de los Imperios, y que la habla de los Pueblos se perfecciona y derrama al abrigo de sus victorias. Esta observación es muy verdadera; y la serie de los progresos de la Lengua Castellana hasta nuestros días demuestra mas su certeza». Per il riformista Azara, quindi, le tappe dello sviluppo della lingua si accompagnavano e seguivano quelle dello sviluppo del potere reale. La lingua spagnola, infatti, non godeva più dello splendore posseduto all'epoca dei re cattolici, che «con su admirable talento, no solo ensancharon los límites de esta Monarquía con tantas conquistas interiores y ultramarinas, sino que con aquella gracia, solo dada a los ingenios que por privilegio coloca la naturaleza sobre el Trono, formaron un número de hombres eminentes e todas clases: crearon los espíritus: les comunicaron un modo de pensar mas elevado: suavizaron sus modales: y de esta semilla vino la copiosa cosecha de Héros que vi después la edad de Carlos V». Purtroppo, segnala Azara, lo splendore dei secoli d'oro era destinato a svanire, in quanto «la fecundidad de los ánimos Españoles fue produciendo en fuerza de las labores primeras, y disminuyéndose en razón de lo que se apartaba de su origen, hasta que a últimos del siglo XVII quedó enteramente estéril».

---

<sup>516</sup> G. Sánchez Espinosa, *Las memorias de José Nicolás de Azara. (ms. 20121 de la BNM)*, cit., p. 149.

<sup>517</sup> I testi del prologo che si riportano sono quelli della seconda edizione di Azara, *Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1788, pp. XI-XXXIV.

Le idee espresse da Azara sulla poesia spagnola coincidono in gran parte con quelle di Luis Joseph Velázquez nel suo *Orígenes de la Poesía Castellana*<sup>518</sup>. Velázquez, infatti, aveva distinto quattro tappe nel processo di formazione dello spagnolo. La «niñez», che si era protratta dalle origini fino al regno di Giovanni II, la «juventud» fino a Carlo V, la «virilidad» da Carlo V a Filippo IV e, successivamente, la «vejez», che aveva individuato nel Settecento. Per quanto riguarda, invece, le tappe della storia della lingua spagnola, Azara ricalca sostanzialmente quelle individuate da Juan Pablo Forner nel volume *Los Gramáticos*<sup>519</sup>. Per Forner si potevano definire quattro diversi stili di castigliano, «antiguado», dalle origini a Ferdinando il Cattolico, «puro» da Ferdinando il Cattolico a Filippo II, «corrupto» o «enervado» da Filippo II a Filippo V. Da Filippo II a Filippo IV; si poteva poi parlare di stile «robusto», in quanto all'epoca la lingua aveva acquisito maestosità e nervo, da Filippo IV a Filippo V «flórido», in quanto fu quello il periodo in cui la lingua si arricchì di un'infinità di modi di dire. Rispetto a questi due autori, ciò che caratterizza la concezione di Azara sulla decadenza della lingua è soprattutto la sua prospettiva decisamente politica. Per il diplomatico aragonese, infatti, il declino linguistico era la diretta conseguenza della perdita di supremazia spagnola, che aveva portato il suo stato ad assumere la posizione di potenza subordinata: «quanto nuestras armas eran conocidas y respetadas, tanto progreso iba haciendo el language Español». Azara ricorda che lo spagnolo era la lingua più apprezzata nelle corti di Germania, Italia e Fiandre e persino i francesi si dedicavano al suo apprendimento; era persino vergognoso non averne padronanza per gli uomini di lettere. Il problema, secondo l'editore, fu semplicemente che al castigliano mancò l'appoggio delle forze militari, mancò l'appartenenza ad uno stato potente. Infatti, quando la Spagna era stata un regno forte, la lingua e le lettere ne avevano tratto un incredibile giovamento, e la Spagna era stata la nazione più colta di tutta Europa: «No es mi ánimo hacer aquí el catálogo de nuestros Escritores de aquel tiempo ni necesitan mas elogios que los de sus Obras: y basta saber que á la época del Concilio de Trento no habia en toda Europa Nación mas instruida que la nuestra. Quanto nuestras armas eran conocidas y respetadas, tanto progreso iba haciendo el language Español. Era el mas apreciado en las Cortes de Alemania, Italia y Plandes. Loa franceses le aprendían con la misma aplicación que nosotros nos dedicamos hoy al suyo; y era vergonzoso á los hombres de letras el ignorarle. Iba por fin nuestro Idioma á hacerse casi universal por los mismos

---

<sup>518</sup> L. J. Velázquez, *Orígenes de la poesía Castellana*, Málaga, Oficina de Francisco Martínez de Aguilar, 1754.

<sup>519</sup> Juan Pablo Forner, *Los Gramáticos*, José Jurado (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p. 181.

términos que lo consiguió el Francés en el siguiente siglo, y que quizá antes del fin de este logrará el Inglés; pero faltóle la fortuna de las Armas, y sin su apoyo fue retirándose otra vez á los límites de su primera cuna».

Per quanto riguarda, invece, le cause culturali del deterioramento della lingua spagnola, Azara segnala nel prologo uno “sfasamento” scientifico in rapporto agli altri stati europei, accompagnato dalla decadenza delle università spagnole. Secondo Azara, infatti, mentre negli altri stati si era dato grande impulso alla conoscenza, gli spagnoli invece che migliorare e dare nuovi impulsi alla cultura avevano peggiorato la situazione, in quanto il tipo di lezioni universitarie era rimasto quello dei due secoli precedenti, con la differenza che i professori erano meno preparati e gli studenti studiavano meno: «Nosotros solos hemos retrocedido. En nuestras Universidades se ven hoy los mismos Estatutos y las mismas lecciones que se oían dos siglos hace; pero hay la diferencia de que los que las cursan ahora estudian menos, y que sus Catedráticos en muchas partes no enseñan nada». Tra le cause della povertà del linguaggio scientifico spagnolo Azara segnala sicuramente l’esistenza di un «mal latín» come lingua universitaria. Anche in Azara, ben due secoli dopo le polemiche sulla questione della lingua, è ben presente la dicotomia tra volgare e latino, in questo caso, però, nell’ambito del linguaggio scientifico; Azara si posiziona chiaramente contro il latino come lingua di scienza, in quanto l’arricchire lo spagnolo con un lessico scientifico è vista come la condizione necessaria per lo sviluppo delle scienze anche in Spagna come negli altri paesi europei.

Tra le cause letterarie della decadenza della lingua spagnola Azara, nemico assoluto del barocco letterario, segnala prima di tutto l’azione della scuola cultista, che aveva contribuito a corrompere il castigliano: «Entre los mismos Poetas hubo muchos que con lo que llamaban *Cultura*, y con sus insípidos equívocos contribuyeron no poco a corromper la frase Castellana. Como en el fondo nada sabían, se afanaban por parecer lo que no eran: y asi hasta en las voces, y en el modo de usarlas afectaron su mezquina erudición». Come seconda causa, Azara individua i cattivi traduttori, da lui giudicati addirittura corruttori della lingua, una piaga che si era resa necessaria esclusivamente per il commercio della letteratura francese, individui che hanno introdotto neologismi irresponsabili nel castigliano e che erano arrivati ad inventare un linguaggio che altro non era che un guazzabuglio, un insieme disordinato di lingua spagnola e francese: «Estas y otras muchas causas que omito ha tenido la decadencia de la Lengua Castellana hasta el principio de este siglo. El Reynado de Felipe V hubiera restablecido las cosas a su primer lustre, si el daño

no hubiera echado tan altas raíces, y si otra nueva casta de corrompedores no se hubiera opuesto a las ideas de aquel Monarca. Hablo de los Traductores: esta plaga se nos hizo principalmente necesaria para el comercio de la literatura Francesa. Hasta la venida de Felipe V, eran muy pocos los Españoles que supiesen el Francés. Muchos de nuestros sabios le miraban con desprecio: otros como inútil; y algunos con odio. Rellenos de su Aristóteles, y pomposos con las borlas de Salamanca y Alcalá, no creían que en el mundo iudiese mas que saber, ni que una Nación enemiga pudiese tener buena instrucción. Desengañólos el trato: vieron gran copia de Libros Franceses y con una rapidez increíble se aplicaron á traducirlos al Castellano; pero como los mas no calaban bien la fuerza de uno ni otro Idioma, hicieron un batiburrillo miserable de los dos. Lo menos ha sido la introducción de infinitas voces Francesas con que han inundado nuestra habla sin necesidad: han desfigurado además su carácter, formando una construcción Francesa con voces Españolas y mestizas. Confieso, sin embargo, que no han faltado en nuestros dias algunos Escritores y Traductores libres de esta falta que han manejado su lengua con felicidad y pureza; pero su exemplo no ha podido prevalecer contra el número mayor». Tutte queste considerazioni portano Azara a cercare un rimedio a questo male: «renovar los escritos de los Patriarcas y Fundadores de la Lengua castellana. Su lectura sola puede acordar los exemplos dignos de seguirse, y restituir la pureza y elegancia de nuestra plática. Varios sabios han predicado la necesidad de fixarla, en el modo que puede hacerse con una lengua viva y a mi parecer tienen razón. El asunto está en la época que se debe elegir. Los que escogen la de la corrupción no siguen buen camino: y al contrario, debemos trabajar y afanar con la persuasión y el exemplo para que se tomen por modelo los Autores que escribieron en el siglo del buen gusto».

L'ideale linguistico che si ricava dal prologo alle poesie di Garcilaso è, quindi, quello della letteratura spagnola del passato, sulla quale basare quella presente. La lingua ideale per Azara è proprio quella del Cinquecento, contrapposta alle soluzioni cultiste e latiniste del XVII secolo, che sacrificavano «la suavidad a su presunción». La sua è una lingua che deve essere indipendente dal latino, sia in ambito lessicale che morfologico, in quanto il castigliano è una lingua flessibile, poetica e musicale. È, inoltre, una lingua pura, che non si fa contaminare da francesismi introdotti dai cattivi traduttori, che hanno creato una «sintassi francese con vocaboli spagnoli». Secondo Sánchez Espinosa «Azara fue purista, pero, sobre todo, fue durante toda su vida un activo militante casticista. La correspondencia



confidencial y privada del diplomático es todo un repertorio de voces castizas y familiares, de locuciones, refranes y frases proverbiales.»<sup>520</sup>.

Il panorama linguistico dipinto nel prologo da Azara, riformista non solo nell'ambito politico, necessitava sicuramente di un rinnovamento. Una volta presa coscienza della decadenza della lingua spagnola e della sua letteratura, e dopo aver espresso il suo ideale di purezza della lingua, Azara propone, come si è visto, una strategia per apportare una riforma in ambito linguistico, che doni nuovamente alla lingua spagnola purezza ed eleganza, ovvero la necessità di trovare un modello da imitare. Secondo Azara è indispensabile scegliere prima di tutto l'epoca da imitare, che deve essere quella degli autori che scrissero nel «siglo del buen gusto». Ancora una volta, ben due secoli dopo il Brocense e Herrera, il modello è Garcilaso: «Garcilaso de la Vega ha sido siempre reputado por uno de nuestros Escritores mas elegantes. El y Boscán fueron los que mas contribuyeron á pulir la Lengua, y los que en la versificación introduxeron el número y medida de los Italianos, sustituyendo los endecasílabos á las antiguas coplas Españolas de 16, 14, y 12 sílabas que usaron Berceo, el Arcipreste de Hita, Juan de Mena, y otros Poetas de aquellos tiempos». Anche se lo considera un modello, Azara non rinuncia, però, come si vedrà anche nelle note, a criticare Garcilaso, come si può chiaramente capire dalla frase seguente, nella quale individua un difetto nelle egloghe: «Garcilaso no conoció los asonantes y en la novedad que quiso hacer en la Égloga Segunda de colocar el consonante en medio del verso al modo de los Árabes, fue poco feliz y menos imitado»

Dopo l'encomio a Garcilaso e alla sua lingua, passa Azara ad elogiare la sua edizione, proclamando che tutte quelle precedenti sono piene di errori, di versi mancanti, di parole equivoche che distorcono il senso. Azara scrive: «Juzgo que el público amante de nuestra lengua no despreciará el regalo de una edición de Garcilaso la mas corregida que hasta ahora se ha hecho». Azara dà prova di un proposito filologico per quanto riguarda la sua edizione, ammettendo di aver fatto una collazione delle edizioni precedenti alla sua, delle quali fa esplicito riferimento: Medina del Campo, Stella, Salamanca, Siviglia e Lisbona e prendendo in esame persino un manoscritto antico «de 150 años de antigüedad», che però non sembra avere un'identità più certa di quanto non lo fosse il «libro de mano» del Brocense. Pur riconoscendo i meriti delle edizioni precedenti di Francisco Sánchez de las Brozas e di Fernando di Herrera, Azara, secondo una consuetudine del tempo, non esita a proporre il suo testo come il migliore di quelli fino a quel momento pubblicati: «El

---

<sup>520</sup> G. Sánchez Espinosa, *Las memorias de José Nicolás de Azara. (ms. 20121 de la BNM)*, cit., p. 153.

incomparable Francisco Sánchez Broense, Hernando de Herrera, y Don Tomás Tamayo de Vargas hicieron notas a las Obras de Garcilaso. Al primero debe mucho nuestro Autor, pues sobre haber corregido quanto pudo sus versos, anotó los pasages de los Poetas que imitó. El segundo compuso un difuso comentario, en que conforme al gusto de los Comentadores de su tiempo dixo cuánto sabía». Impietoso, invece, è il suo giudizio per l'edizione più recente, risalente al secolo prima: «el tercero, no obstante el exemplo de los dos anteriores, hizo de sus notas el mejor dechado de los despropósitos». Il «tercero», è ovviamente, Tamayo de Vargas, i cui errori Azara si ripropone di non commettere.

Con questa ristampa delle poesie di Garcilaso, Azara inizia un programma personale di riproposta delle opere poetiche del *Siglo de Oro*, e chiude il prologo con una promessa: se il lettore sarà stato soddisfatto dell'edizione delle poesie di Garcilaso, «en breve le daré reimpressaa las Eróticas se D. Estevan Manuel de Villégas; y á continuación las Obras escogidas de muchos Poetas Castellanos antiguos, que aunque no son tan comunes como las de otros que en estos últimos tiempos han conseguido aplauso, serán seguramente mejor recibidas de la posteridad».

Questa intenzione programmatica si iscriveva in un piano più generale di ristampe di testi del *Siglo de Oro* che era stato intrapreso da Gregorio Mayans y Siscar. Mayans, illuminato erudito, storico e linguista, grande ammiratore di Ambrosio de Morales, aveva pubblicato il monumentale *Orígenes de la lengua española* (1737), nel quale era apparso per la prima volta il *Diálogo de la lengua* di Valdés; inoltre, aveva ristampato due volte le *Reglas de Ortographía* di Nebrija e composto una *Rhetórica* (1757), alla quale si ispirò Azara anche per il suo prologo e che è un'interessante antologia della letteratura spagnola e un'analisi interessante della prosa castigliana<sup>521</sup>.

Si è visto che Azara non vuole cadere nell'errore del suo predecessore Tamayo de Vargas (la cui edizione, però, sfrutta abbondantemente al momento di redigere la sua) e che nel prologo specifica che vuole offrire delle note che chiariscano i passi oscuri del testo e che dimostrino l'abilità e l'arguzia con i quali Garcilaso seppe imitare e addirittura migliorare i poeti antichi: «Para no caer en los mismos inconvenientes, me he propuesto estampar unas anotaciones que aclaren las obscuridades del texto, y hagan ver la habilidad y juicio con que Garcilaso supo imitar, y muchas veces mejorar, los pasages mas bellos de los Poetas antiguos».

---

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 154.

Azara segue il “motto” del Brocense e promuove, infatti, il concetto che il vero poeta imita gli antichi, in quanto per lui il maggior merito del toledano era stato proprio l’imitare i grandi classici: «yo sin embargo juzgo que en estas imitaciones colocó Garcilaso su mayor mérito. Son muchas las razones en que me fundo; mas por ser breve me contentaré con acordar lo qué dice el gran crítico Boileau, y mucho antes había notado el Brócense: *Que el Poeta que no haya imitado á los antiguos no será imitado de nadie*. Esta regla convendría que tuviesen siempre presente los que se ponen a hacer versos. Por no haberla observado nos hallamos ahora con tantas coplas Castellanas, y tan poquíssimas dignas de leerse. Garcilaso se hizo Poeta estudiando la docta antigüedad: las notas lo prueban, y este es el modelo que presento a mis paisanos».

Brevemente, Azara passa a riassumere la vita di Garcilaso, mettendo in evidenza soprattutto il suo legame politico e militare con la Spagna, chissà arrivando addirittura a rispecchiarsi nel poeta toledano e chiude, appunto, con la promessa dell’edizione di un’altra opera spagnola del *Siglo de Oro*.

Le *Obras de Garcilaso de la Vega* di Azara ebbero il merito, di “rispolverare” la poesia di Garcilaso e di riproporla in un periodo in cui cominciava a tornare in auge, ma non furono certo un esempio di vera e propria critica testuale né di vero rigore filologico; il metodo del Brocense, due secoli prima, appare addirittura più scientifico, mostrando sen non altro un proposito filologico nel momento di giustificare le sue numerose correzioni con un testimone, il celebre «libro de mano». Gallego Morell riporta un esempio molto significativo per capire la portata del lavoro di Azara; per quanto riguarda la nota dell’Egloga III relativa al celebre verso *estaba entre las hierbas degollada*, infatti, Azara annota, senza alcun accenno ad un metodo di critica testuale: «Unos exemplares dicen degollada, y otros igualada. Más natural sería desangrada, porque esta Señora murió de sobreparto»<sup>522</sup>. Se il Brocense aveva rappresentato l’inizio della critica testuale sui testi garcilasiani e se Herrera aveva cercato di offrirne l’interpretazione stilistica della poesia, Azara commenta Garcilaso attraverso la prosasticità del suo tempo.

L’edizione di Azara è importante perché costituisce da “ponte temporale” per i versi del toledano, che vengono così trasmessi ai lettori del romanticismo; in realtà, non è altro che un breve concentrato di quello che erano state le ben più importanti edizioni del Brocense e di Herrera, e la sua importanza risiede non certo nel valore di critica testuale, ma nel ricondurre l’interesse dei lettori, alla fine del Settecento, verso la poesia di Garcilaso,

---

<sup>522</sup> A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., p. 680, A-130.

presentandola come modello nell'insegnamento delle lettere e nel riconoscerlo, ormai definitivamente, come classico della letteratura nazionale spagnola.

Lo scopo delle *Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas* pubblicate a Madrid era prevalentemente didattico. Nel prologo, infatti, Azara manifesta il desiderio di offrire un modello poetico e linguistico, rappresentato da Garcilaso, in un momento di impoverimento letterario spagnolo, accompagnato anche da una certa decadenza politica, che servisse per contrastare la "contaminazione" francese che era diffusa dai cattivi traduttori dell'epoca.

Le annotazioni di Azara sono concise, e in nessun caso offrono spiegazioni di tipo testuale, per cui è pressochè impossibile definire quale fosse il codice consultato insieme alle altre edizioni. Gallego Morell giunge addirittura a mettere in dubbio l'esistenza del codice<sup>523</sup>, che invece per A. Blecua, come vedremo, è identificabile se non in *Mg* almeno in un manoscritto della stessa famiglia, giudicando la descrizione del manoscritto antico di 150 anni come una consuetudine dell'epoca, una sorta di imprecisione scientifica dovuta a necessità editoriali, per dare lustro e prestigio all'edizione. In realtà, nel 1765 non circolavano notizie su altri manoscritti delle poesie di Garcilaso ed era molto strano che un editore, realmente in possesso di un altro manoscritto, non lo descrivesse in maniera più specifica. Azara giudica le edizioni precedenti «llenas de errores, muchos versos faltos e infinitas palabras equivocadas que tuercen y trabucan el sentido» e probabilmente cita il manoscritto per dare un'ulteriore autorevolezza alla sua edizione.

Secondo Rosso Gallo<sup>524</sup> e secondo A. Blecua<sup>525</sup>, il probabile manoscritto consultato da Azara fu *Mg* o almeno un manoscritto appartenente alla stessa famiglia, in quanto tra le varianti di A si trovano proprio tre coincidenze con il manoscritto 17969 della Biblioteca Nacional de Madrid:

- Sonetto XIV, 8: *y aplaca el llanto* (< *y aplaca el mal*)
  - Egloga I, 188: *este triste apartamiento* (< *este apartamiento*)
  - Egloga I, 230: *la pasada voz* (< *la pasada boz*)
- E in questa sede se ne segnala un'altra:
- Egloga III, 199: *donde baña* (< *donde'l baña*)

---

<sup>523</sup> A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., p. 62.

<sup>524</sup> M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, cit., p. 31.

<sup>525</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., p. 117.

In un caso, segnalato da Macri<sup>526</sup>, vi è persino una coincidenza tra *Mg* e *Mb* (Sonetto XIV, 8 «aplaca el llanto y dobla el accidente»), ma per il resto in A pullulano gli errori singolari.

Sicuramente l'influenza maggiore per l'edizione di Azara è quella dell'edizione del Brocense, seguita da quelle di Herrera e di Tamayo de Vargas, anche se Azara, nel prologo, non dimostra una grandissima stima nei confronti delle *Anotaciones* di Herrera ed esprime persino un giudizio negativo sull'edizione seicentesca di Tamayo de Vargas, che «no obstante el exemplo de los dos anteriores, hizo de sus notas el mejor dechado de los despropósitos»; è singolare, però, che proprio con l'edizione di Tamayo coincida gran parte del testo proposto da Azara, come nei casi seguenti, in cui le varianti di T vengono riproposte in A:

- Canzone I, v. 26 *sensible*
- Elegia I, v. 101 *Bernardino*
- Elegia II, v. 232 *colgando*; v. 249 *atado*; v. 704 *o verdadera*; v. 1577 *penoso*

Per quanto riguarda le lezioni singolari di A, invece, a parte alcune modernizzazioni linguistiche come *habíais* < *auíades* (Son. X, 7), molte sono semplicemente degli errori di lettura (come *mal* < *alma*, Son. V, 10; *mil* < *mis*, Can. II, 5; *suelo* < *cielo*, El. I, 268). La scarsa attitudine filologica dell'editore è dimostrata dal fatto che il testo di Azara riporta numerose correzioni e variazioni al testo di O, che non vengono mai giustificate. Nel prologo l'editore afferma di aver fatto una collazione di tutte le edizioni precedenti e di essersi avvalso anche di un manoscritto antico, ma l'affermazione pare volta più che altro a dare una buona pubblicità alla sua edizione, proponendola come la migliore rispetto a quelle che l'hanno preceduta, che a dichiarare l'applicazione di un metodo scientifico.

A titolo di esempio, si elencano di seguito le *lectiones singulares* di A riguardanti le egloghe. Iniziando con la prima, già il titolo nella versione di Azara viene modificato e la dicitura *Al virrey de Nápoles* viene trasformata da Azara in *Al visorrey de Nápoles*, scegliendo il termine più moderno *visorrey* rispetto a quello antico, in disuso, *virrey*.

Per quanto riguarda la egloga I, A. Blecua ritiene che per l'edizione di A si utilizzò un manoscritto della famiglia *Mg*, in quanto la lezione di A si avvicina a quella di *Mg*:

O: *y no viera de ti este apartamiento*

*Mg*: *y no viera yo este triste apartamiento*

---

<sup>526</sup> O. Macri, *Recensión textual de la obra de Garcilaso*, cit., p. 327.

A: *y no viera este triste apartamiento.*

Anche al v. 209 si può notare una variante introdotta dall'edizione di Azara, che sarebbe stata ripetuta nelle edizioni di A. de Castro e di Menéndez y Pelayo; Navarro la accettò nella sua edizione del 1911, ma già in quella successiva del 1924 la corresse<sup>527</sup>. La lettura *con la pasada boz* è un errore comune, ma la somiglianza tra *Mg* e *A*, per stessa ammissione di A. Blecua, può essere una coincidenza<sup>528</sup>.

O: *Con la pessada boz retumba y suena*

*Mg, A: con la pasada boz retumba y suena*

Al v. 255 la variante *yo* per *ya*, attestata solo in *A*, è un probabile errore di lettura.

O *Estuve ya contento y descansado*

A *Estuve yo contento y descansado*

Al v. 269 appare un'altra lezione di *A* non attestata nelle altre edizioni, l'italianizzante *anima* per *alma* e la soppressione del pronome *ellos*, indispensabile per mantenere la regolarità metrica.

O *mi alma, doquier que ellos se bolvían*

A *mi ánima doquier que se volvían*

Al v. 308, la variante *y* di *A* risulta errata in quanto modifica la metrica del verso.

O *Yo hago con mis ojos*

A *Y yo hago con mis ojos*

Al v. 412 la lezione di *A*, *trasmontar*, in favore della scelta di un vocabolo più arcaico, risulta inutile e altera il testo senza migliorarlo e senza apportare la testimonianza di un eventuale manoscritto consultato.

---

<sup>527</sup> E. L. Rivers, *Garcilaso de la Vega, Obras completas con comentario*, cit., p. 286.

<sup>528</sup> A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, cit., p. 117.

*O al tramontar del sol bordadas d'oro*  
*A al trasmontar del sol bordadas d'oro*

Anche nell'egloga II ci sono alcune *lectiones singulares* non giustificate, che si elencano di seguito:

v. 64

*O combida a un dulce sueño*  
*A combida a dulce sueño*

v. 88

*O que'l nuevo gusto al bin se passe*  
*A que'l nuevo gusto el bien se passe*

v. 114

*O la blanca mano? Ha, sueño, estás burlando*  
*A la blanca mano? Sueño, estás burlando*

v. 272

*O Parecía que mirando las estrellas*  
*A Parecía mirando a las estrellas*

v. 274

*O estava a contemplar el curso dellas*  
*A que estava contemplando el curso dellas*

v. 276

*O rompía con gritos ella y convocava*  
*A rompía a gritos ella y convocava*

v. 337

*O y ésta es la suma, en fin, de esta cuenta*  
*A y ésta es la suma, en fin, de aquella cuenta*

v. 372

*O el descubrir tu vida al que aliviarte*  
*A el descubrir tu vida al que librarte*

v. 415

*O y daré buen lugar a tu tristura*  
*A y daré bien lugar a tu tristura*

v. 418

*O adoquiera que estáys, estad conmigo*

*A adoquiera que esteis, estad conmigo*

v.439

*O el agradable espirtu, respiramos*

*A el agradable espirtu, respiramos*

v. 493

*O tendido, sin mudarme en este suelo*

*A tendido, sin moverme en este suelo*

v. 546

*O y acuérdome que ya con ella estuve*

*A Y acordeme que ya con ella estuve*

v. 599

*O del espirtu vital que dél s'alexa*

*A del espirtu vital que dél s'alexa*

v. 604

*O o tú solo, si toca a solo uno*

*A o tú solo, si toca solo a uno*

v. 679

*O no estorves con dolor acerbo y fiero*

*A no estoves un dolor acerbo y fiero*

v. 687

*O o se cobrió de un velo*

*A o se cobrió de velo*

vv. 692-3

*O ¿Qué sabes si ella agora / Juntamente su mal y el tuyo llora?*

*A mancano*

v. 810

*O a la que aborrecerme a mí se 'sfuerça*

*A a aborrecerme así se fuerza*

v. 834

*O que te me irás, que corres más que'l viento*

*A que te me irás, que corres más que viento*



v. 855

*O Doquier que se perdió, buscallo quiero*

*A Doquiera que cayó buscallo quiero*

v. 859

*O Pues ya quieres tomar por mí esta pena*

*A Pues que quieres tomar por mí esta pena*

vv. 883-4 In A vengono attribuiti a Camila e non a Salicio.

v. 906

*O y con un alto ingenio, gran reposo*

*A y con un grato ingenio, gran reposo*

v. 1168

*O hiziessen voluntarios y conformes*

*A se hiciesen voluntarios y conformes*

v. 1278

*O una muy gran señora que paría*

*A A una muy gran señora que paría*

v. 1378

*O de eternamente amalla proponiendo*

*A de eternamente amalla prometiendo*

v. 1424

*O mas él por compañera tomó aquella*

*A mas él por compañera toma aquella*

v. 1510

*O que a sí le vieron junto, se prometen*

*A que a si le vieron junto, se prometen*

v.1537

*O a todos s'aplicava de manera*

*A A todo s'aplicava de manera*

v. 1596

*O y parecía que'l ocio sin provecho*

*A Parecía que'l ocio sin provecho*

v. 1633

*O pensavan que delante no hallaran*

*A pensaba que delante no hallaran*

v. 1668

*O rebátesses, sospira, fuerça y riñe*

*A rebatase, sospira, fuerça y riñe*

v. 1669

*O y apenas le costríne el atadura*

*A Y penas le costríne el atadura*

v. 1673

*O que quien allí mirando lo estuviera*

*A que quien allí mirandola estuviera*

v. 1736

*O que a la vista curiosa nada empece*

*A que a la vida curiosa nada empece*

v. 1758

*O a todos quando cantes los famosos*

*A a todos quantos cantes los famosos*

v. 1797

*O assí tú, que las nieblas y hondura*

*A assí tú, que las nieblas y honduras*

v. 1798

*O metido en estrechura contemplavas*

*A metido en estrechuras contemplavas*

v. 1799

*O que era quando miravas otra gente*

*A que era quanto miravas otra gente*

v. 1803

*O su carro presuroso ya en las ondas*

*A su carro presuroso ya en las hondas*

Nell'egloga III ci sono altre lezioni appartenenti solo ad A, meno numerose rispetto ai due componimenti che la precedono, ma che anche in questo caso non vengono mai chiarite dall'editore; si tratta, per lo più, di errori di lettura, di modernizzazioni di termini

andati in disuso e di eliminazione o aggiunte di particelle (come ad esempio articoli) per raggiungere la metrica desiderata, che si rivelano, a volte, errati o quantomeno inutili.

v. 22

*O donde mi pluma en tu alabança mueva*

*A donde mi pluma tu alabança mueva*

v. 87

*O y que vayan, les ruega y amonesta*

*A y que vayan, las ruega y amonesta*

v. 220

*O todas a la ribera pressurosas*

*A todas a las riberas pressurosas*

v. 319

*O por ver ya el fin de un término tamaño*

*A por ver el fin de un término tamaño*

Se dal punto di vista della metodologia adottata per redigere l'edizione Azara non è certo degno di elogio, dal punto di vista del ripescaggio culturale e della divulgazione della poesia Garcilasiana ebbe, invece, grande merito, in quanto influenzò la trasmissione del testo di Garcilaso a fine Settecento, che si sarebbe protratta anche nel XIX secolo. Fu, infatti, la fonte diretta delle pubblicazioni dell'editore Sancha di Madrid (1786, 1788, 1796, 1817, 1821), riprodotte da Jordi, Roca y Gaspar nel 1804 a Barcellona e nel 1821 a Parigi da Teofilo Barrois. Il prologo di Azara, inoltre, sarebbe stato incluso anche nelle edizioni pubblicate a Madrid nel 1817 e nel 1860 dall'editore Repullés e dalla libreria Sánchez rispettivamente. L'edizione di Azara dette anche un nuovo ordine alla disposizione delle poesie di Garcilaso, in quanto invece di terminare con le egloghe, le collocava proprio all'inizio.

Secondo A.Blecu<sup>529</sup>, l'edizione di Azara non è degna di un grande interesse, così come quella di Tamayo de Vargas del 1622, perché rappresentano semplicemente un lavoro di intarsio. Secondo Elias L. Rivers, l'edizione di Azara «no significó ningún progreso crítico»<sup>530</sup> e basò le note esclusivamente su quelle del Brocense.

---

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>530</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. de E.L. Rivers, p. 20.

Dal punto di vista formale, la disposizione delle note nel testo riprende lo schema che era stato adottato dal Brocense due secoli prima: Azara, infatti, posiziona le note alla fine del testo, che fa invece precedere dal prologo analizzato sopra; la diversa disposizione dei testi di Garcilaso sarebbe stata mantenuta nelle edizioni seguenti.

Le note sono tutto sommato poche, poco più di un centinaio (134), e sono facilmente riconducibili alle citazioni dotte che erano state messe in evidenza dal Brocense e da Herrera. Sono praticamente inesistenti tracce di critica testuale e le correzioni non vengono segnalate dall'editore. Nonostante il loro numero esiguo e il loro carattere abbastanza generico, l'edizione di Azara venne fortemente elogiata, tra gli altri, da Keniston<sup>531</sup>. In realtà, più che dal punto di vista della critica testuale, l'edizione di Azara fu importante perché riportò in voga la poesia di Garcilaso e ne incrementò la diffusione.

Azara realizzò un cambiamento molto significativo per quanto riguarda la presentazione al lettore dei testi di Garcilaso. La sua edizione iniziava, infatti, non con i sonetti di stile petrarcheggiante, molto medievali, chiaramente frutto della tradizione umanistica, ma con le egloghe. L'edizione di Azara divenne il nuovo *standard* a partire dalla seconda metà del XVIII secolo e persino le migliori edizioni che vennero pubblicate a venire, soprattutto quella di Tomás Navarro Tomás del 1911, ne mantennero l'ordine, che conferiva alle egloghe maggior risalto<sup>532</sup>.

L'ordine dei componimenti presentati nell'edizione del 1765 è il seguente:

<b>Composizioni di Garcilaso</b>	<b>Numero</b>
Egloga <i>El dulce lamentar de dos pastores,</i>	1
Egloga <i>En medio del invierno está templada</i>	2
Egloga <i>Aquella voluntad onesta i pura,</i>	3
Elegia <i>Aunque 'ste grave caso aya tocado,</i>	4
Elegia <i>Aquí, Boscán, donde del buen troyano,</i>	5
Epistola <i>Señor Boscán, quien tanto gusto tiene,</i>	6
Canzone <i>Si a la región desierta, inhabitable,</i>	7
Canzone <i>La soledad siguiendo,</i>	8
Canzone <i>Con un manso ruido,</i>	9
Canzone <i>El aspereza de mis males quiero,</i>	10

<sup>531</sup> H. Keniston, *Garcilaso de la Vega, a critical study of his life and works*, New York, Hispanic Society of America, 1922, p. 413.

<sup>532</sup> E.L. Rivers, *A national classic. The case of Garcilaso's poetry*, in N. Spadaccini e J. Talens (ed.), *The Politics of editing*, Minneapolis, University of Minnesota Press, Hispanic Issues, vol. VIII, 1992, p.46.

Canzone <i>Si de mi baxa lira,</i>	11
Sonetto <i>Cuando me paro a contemplar mi estado,</i>	12
Sonetto <i>Enfín a vuestras manos ¿venido,</i>	13
Sonetto <i>La mar en medio i tierras édexado,</i>	14
Sonetto <i>Un rato se levanta mi esperanca,</i>	15
Sonetto <i>Escrito está en mi alma vuestro gesto,</i>	16
Sonetto <i>Por ásperos caminos éllegado,</i>	17
Sonetto <i>No pierda más quien á tanto perdido,</i>	18
Sonetto <i>D'aquella vista pura i ecelente,</i>	19
Sonetto <i>Señora mía, si de vos yo ausente,</i>	20
Sonetto <i>Ó dulces prendas por mí mal halladas,</i>	21
Sonetto <i>Hermosas ninfas qu'en el río metidas,</i>	22
Sonetto <i>Si para refrenar este desseo,</i>	23
Sonetto <i>A Dafne ya los bracos le crecían,</i>	24
Sonetto <i>Como la tierna madre qu'el doliente,</i>	25
Sonetto <i>Si que xas i lamentos pueden tanto,</i>	26
Sonetto <i>No lasfrancesas armas odiosas,</i>	27
Sonetto <i>Pensando qu el camino iva derecho,</i>	28
Sonetto <i>Si a vuestra voluntad yo soi de cera,</i>	29
Sonetto <i>Julio, después que me partí llorando,</i>	30
Sonetto <i>Contalfuerca i vigor son concertados,</i>	31
Sonetto <i>'tríssimo Marqués, en quien derrama,</i>	32
Sonetto <i>Con ansia extrema de mirar qué tiene,</i>	33
Sonetto <i>En tanto que de rosa i acuerna,</i>	34
Sonetto <i>Illustre onor del nombre de Cardona,</i>	35
Sonetto <i>¡Ó hado essecutivo en mis dolores,</i>	36
Sonetto <i>Echado está por tierra elfundamento,</i>	37
Sonetto <i>Amor, amor, un ábito vestí,</i>	38
Sonetto <i>Boscán, vengado estáis, con mengua mía,</i>	39
Sonetto <i>Passando el mar Leandro el animoso</i>	40
Sonetto <i>Sospechas, qu'en mi triste fantasía,</i>	41
Sonetto <i>Dentro en mi alma fue de mí engendrado,</i>	42
Sonetto <i>Mi lengua va por do el dolor la guía</i>	43
Sonetto <i>Boscán, las armas i el furor de Marte,</i>	44
Sonetto <i>Gracias al cielo doiqueya del cuello,</i>	45
Sonetto <i>Mario, el ingrato Amor, como testigo,</i>	46
Sonetto <i>A la entrada de un valle en un desierto</i>	47
Sonetto <i>Estoi contino en lágrimas bañado,</i>	48

Copla <i>Culpa debe ser quereros</i>	49
Copla <i>Yo dexaré desde aquí</i>	50
Copla <i>Acaso supo a mi ver</i>	51
Copla <i>De la red y del hilado</i>	52
Copla <i>Pues este nombre perdí</i>	53
Copla <i>Qué testimonios son estos</i>	54
Epigramma latino	55

Azara è il primo, quindi, rispetto a tutti gli altri editori che l'hanno preceduto, che decide di porre all'inizio della sua edizione le egloghe, seguite dalle elegie, dalle canzoni, dai sonetti, dalle *coplas* e dall'epigramma latino, introdotto per la prima volta da Tamayo de Vargas nella sua edizione. I sonetti si rivelano i componimenti più criticati in confronto alle dolci elegie che incontravano maggiormente il gusto di Azara, che stabilì un ordine inedito mantenuto dagli editori ottocenteschi. L'edizione non comprende tutti i sonetti aggiunti dal Brocense rispetto all'edizione del 1543, e non contiene, rispetto appunto a B, il sonetto *Siento el dolor menguarme poco a poco*, assente anche in H, ma conservato da Tamayo de Vargas.

Per l'edizione del Brocense, che costituisce il modello prevalentemente seguito da Azara, si poteva parlare di un gruppo di note che riportano i riferimenti dotti della poesia di Garcilaso e di un altro gruppo di note più vicine alla critica testuale, nelle quali si segnalavano la fonte delle correzioni; per quanto riguarda le annotazioni del diplomatico aragonese, invece, oltre ad essere la metà dal punto di vista sia numerico generale che quantitativo per quanto riguarda ciascuna nota, in rapporto all'edizione del sivigliano, sono dedicate quasi esclusivamente alle citazioni dotte dei classici ai quali si è ispirato Garcilaso. Inoltre, si possono mettere in evidenza anche alcune note che si occupano di chiarire e di spiegare alcuni versi, specialmente per quanto riguarda le egloghe (soprattutto la seconda) e le elegie, mentre ai sonetti e alle *coplas* vengono dedicati meno commenti e, per quanto riguarda i sonetti, essi non sono sempre positivi. Nel complesso, le note non apportano nulla di nuovo né dal punto di vista nozionistico (una probabile "competizione" con gli umanisti Brocense e Herrera era praticamente impossibile), né dal punto di vista di critica testuale, completamente assente. Il merito dell'edizione, infatti, fu soprattutto quello di riportare in auge l'interesse per la poesia di Garcilaso, che da circa un secolo non era stata più oggetto di nuove pubblicazioni, in contrasto con la poesia barocca. A questo proposito, Gallego Morell ha offerto una valutazione molto appropriata sulle note di Azara:

«Si el Brocense significó la aportación de la crítica textual a los debatidos textos garcilasianos, si Fernando de Herrera intenta con su grueso volumen la interpretación estilística de sus maneras y de sus lugares y Tamayo de Vargas la explicación desde Toledo de los versos inmortales, Azara es la versión de Garcilaso desde la ladera del prosaísmo de su tiempo. Pero al anotar de nuevo al poeta, Azara es el puente que salva los versos del toledano para transmitirlos a los lectores del Romanticismo».<sup>533</sup>

Per quanto riguarda le fonti identificate da Azara, esse sono semplicemente quelle che, due secoli prima, aveva individuato il Brocense e che aveva successivamente ampliato magistralmente Herrera. In realtà, il numero dei riferimenti è molto minore nell'edizione settecentesca rispetto alle due precedenti, in quanto Azara fa una sorta di loro riassunto e arriva a produrre un totale di 134 note, contro le 259 del Brocense e le 842 di Herrera. Tra queste, per chiarire quale sia la proporzione per quanto riguarda i riferimenti dotti, le note che rimandano a Virgilio in A sono 32, in B sono 92 e in H sono 162; quelle riguardanti Teocrito in A sono 4, in B 8, in H 10; quelle riguardanti Petrarca in A sono 5, in B 26, in H 45.

Un primo gruppo di note che si può individuare in merito alle fonti della poesia di Garcilaso è quello dei classici, greci e latini. Tra questi, senza dubbio primeggiano Teocrito e Virgilio, per quanto riguarda i sonetti, le canzoni, le egloghe. In realtà, le segnalazioni di Azara non sono originali, perché si basano quasi sempre sulle citazioni dotte che il Brocense e, successivamente, Herrera, avevano ampiamente e correttamente fornito nelle loro edizioni.

A-6<sup>534</sup> Este soneto es, sin comparación, el más dulce y suave de los de G. L. Los dos primeros versos son imitados de Virgilio en el lib. IV de la *Eneida*:

*Dulces exuviae, dum fata deusque sinebant*

A-13 (si vedano le note relative a Petrarca)

A-19 Virgilio, *Eneida*, lib. VII:

*Odit et ipse pater Pluton,*

---

<sup>533</sup> A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., p. 63.

<sup>534</sup> La numerazione delle note è quella stabilita da A. Gallego Morell nel suo volume *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., pp. 667-680. Non rispecchia, però, l'ordine esatto delle note di Azara, che iniziano con il commento alle egloghe, da lui inserite all'inizio dell'edizione.

*odere sorores*

*Tartareae monstrum...*

A-23 Los vientos, según la fábula, eran los mensajeros que llevaban los ruegos y votos, y aun todas las palabras, a las orejas de los Dioses.

Virgilio

*Partem aliquam venti Divum referatis ad aures.*

A-28 Virgilio:

*Et quantum vertice ad auras*

*Aethereas, tantum radicem in tartara tendit.*

A-32 Algunos quieren que G. L. haya compuesto esta Canción por Fabio Galeota, Caballero Napolitano, que cortejaba a doña Violante Sanseverino, que vivía en el barrio llamado *il Seggio di Gnido*, o *Nido*. Otros creen que fue compuesta por Mario Galeota, cortejante de doña Catalina Sanseverino. Como quiera que esto sea, con lo dicho hay bastante para saber la razón porque G. L. compuso esta hermosísima Canción llena de graciosas alusiones.

Virgilio

*Animosi flatibus Euri.*

A-42 Virgilio *Geórg.* IV:

*Te, dulcís conjux, te solo in littore secum.*

*Te, veniente die, te, decedente, canebat.*

A-43 Ovidio en la *Ariadna*

*Incertum, vigilans, a somno lánguida,*

*movi*

*Thesea prensuras semisopita manus.*

*Nullus erat: referoque manus, iterúmque retento,*

*Perque torum moveo brachia: nullus erat.*

*Virgilio, Eneida, lib. II*

*Ter conatus ibi collo daré brachia circum:*



*Ter frustra comprehensa mantus effugit imago.*

A-53 Virgilio *Égloga V*:

*Dum juga montis aper, fluvios dum piscis amabit,  
Dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae,  
Semper honos nomenque tuurn, laudesque manebunt.*

A-56 Este confusísimo terceto quiere decir, que el Mantuano Virgilio en sus eternos versos nos conserva la memoria de que Anquises está enterrado en Trápana. Los versos de que se trata son del libro III de la *Eneida* donde habla así Eneas:

*Hinc Deprani me portus, et illaetabilis ora Accipit. Hiíc pelagi tot tempestatibus actus,  
Heu! genitorem, omnis curae, casusque levamen,  
Amitto Anchisen...*

A-64 Estas tres primeras estanzas son imitadas del principio de la *Égloga octava* de Virgilio: *Pastorum musam, Damonis. etc.* El curioso podrá cotejarlas para ver qué Poeta de los dos debe llevar la preferencia.

A-65 En esta estanza amplifica el pensamiento de Virgilio, *Égloga II*

*Et Sol crescentes decedens duplicat umbras;  
Me tamen urit amor.*

A-66 Virgilio, *Égloga I*:

*Saepe sinistra cava praedixit ab ilice cornix.*

A-67 Virgilio, *Égloga VIII*:

*Mopso Nísa datur: Quid non speremus amantes?  
Jungentur jam gryphus equis» aevoque sequenti  
Cum canibus timidí venient ad pocula damae.*

A-68 Virgilio, *Égloga II*

*Lac mihi non a aestate novum, non frigore deficit.*

A-69 Virgilio, *Égloga. II*. Virgilio lo imitó de Teócrito:

*Nec sum adeo informis: nuper me in litore vidi,  
Cum placidum ventis staret mare,  
non ego Daphnim, Judice te, metuam, si nunquam iallit imago.*

A-70 Virgilio, *Égloga II*

*Mille meae Siculis errant in montibus agnae.*

A-71 Virgil, *Égloga VIII*

*Haec Damon. Vos, quae res pender it Alpheisiboeus,  
Dicite, Piérides: Non omnia possumus omnes*

A-72 Estos versos de la *Égloga V* de Virgilio son imitados de Teócrito:

*Postquam te fata tulerunt,  
Ipsa Pales agros, atque ipse reliquit Apollo.  
Grandia saepe quibus mandavimus hordea sulcis,  
Infelix lolium, et steriles dominantur avenae.  
Pro molli viola, pro purpureo Narcisso,  
Carduus, et spinis surgit paliurus acutis.*

A-73 Virgilio al fin del lib. IV de las *Geórgicas*:

*Qualis populea moerens Philomela sub umbra,  
Amisos queritur foetus, quos durus arator  
Observaos nido implumes detraxit; at illa  
Flet noctexn, ramoque sedens nuserable carmen  
Integrat, et moestis late loca questibus implet.*

A-80 Dice Virgilio, tomándolo de Homero, que el sueño tiene dos puertas: por la de marfil salen los sueños falsos, y por la de cuerno los verdaderos.

*Eneida Lib. VI*

*Sunt geminae somni portae, quarum altera fertur  
Cornea, qua veris facilis datur exitus umbris:  
Altera, candenti perfecta nintens Elephanto;*

*Sed falsa ad coelum mittunt insomnia manes.*

A-81 Virgilio, *Eneida Lib. II*

*Quamquam animus meminisse horret,  
luctuque refugit.*

A-82 Virgilio *Eneida Lib. IV*

*Dum memor ipse mei, dum spiritus hos reget artus.*

A-87 Virgilio. *Égloga V.*

*Non ulli pastos iilis egere diebus  
Frígida, Daphni. boves ad flumina: nulla neque amnem  
Libavit quadrupes, nec graminis attigit herbam.*

A-88 A-89 A-90 (si vedano le note che citano Petrarca)

A-95 Virgilio., *Eneida, Lib. VII*

*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo.*

A-111 Virgilio

*Atque oculos pictura pascit inani.*

A-123 Toda esta ficción está sacada graciosamente de Virgilio en el lib. VIII.

*Aeneas, tristi turbatus pectora bello,  
Procubuit, seramque dedit per membra quietem.  
Huic Deus ipse loci, fluvio TybeHnus amoeno,  
Populeas ínter senior se attollere frondes Visus. Eum tenuis glauco velabat amictu  
Carbasus et crines umbrosa tegebat arundo...  
Tybris ea fluvium, quam longa est nocte tumentem.  
Leniit; et tacita refluens ita substitit unda.  
Mitis ut in morem stagni. placidaeque paludis,  
Sterneret aequor aquis, remo ut luctamen abesset.*

A-124 Virgilio, *Geórg.*, lib. IV:

*Haec Proteus; et se jactu dedit aequor in altum:  
Quique dedit, spumantem undam sub vertice torsit.*

A-125 Virgilio, *Églog.* I:

*Et jam summa procul villarum culmina fumant,  
Majoresque cadunt altis de montibus umbrae.*

A-131 Virgilio *Églog.* VII:

*Ambo florentes aetatibus. Arcades ambo  
Et cantare pares, et respondere parati.*

A-132 Estas dos estanzas son imitadas de la misma *Égloga*:

*Nerine Galatea. thymo mihi dulcior Hyblae.  
Candidior cynnis. hederá formosior alba,  
Cum primum pasti repetent praesepia taurí.  
Si qua tui Corydonis habet te cura, vnito.  
Imo ego Sardois videar tibi amarior herbis,  
Horridior rusco, projecta vilior alga,  
Si mihi non haec lux toto jam longior anno est.*

A-133 Virgilio *Égloga* III:

*Triste lupus stabulis. maturis frugibus imbres.  
Arboribus venti, nobis Amaryllidis irae.*

A-134 Continúa en imitar a Virgilio en la *Égloga* VII:

*Omnia nunc rident: at si formosus Alexis Montibus his abeat, videas et flumina sicca...  
Phyllidis adventu nostrae nemus omne virebit...  
Populus Alcidae gratissima, vitis Iacce:  
Formosae myrtus Veneri, sua laurea Phoebo.  
Phyllis amat corylos: illas dum Phyllis amabit,  
Nec myrtus vincet corylos. nec laurea Phoebi.  
Fraxinus in sylvis pulcherrima, pinus in hortis,*

*Populus in fluviis, abies in montibus altis:  
Saepius at si me. Lycida formose, revisas.  
Fraxinus in sylvis cedat tibi, pinus in hortis.*

Altre fonti classiche riconosciute da Azara sono Ovidio e Orazio. Ovidio è uno dei classici che Azara indica nell'imitazione dei sonetti, delle canzoni, delle egloghe; anche Orazio viene segnalato dal diplomatico aragonese per quanto riguarda i sonetti, le elegie, l'egloga I. Per un confronto "numerico", si osservi che Ovidio viene citato da Azara 8 volte, dal Brocense 16, da Herrera addirittura 61 volte; Orazio, invece, nelle note di A appare 12 volte, di B 24 volte, di H 43.

A- 4 Verso tomado de Ovidio, lib. VII, *Metam.*, donde dice Medea:  
... *Video meliora, proboque,  
Deteriora sequor.*

A-5 Horacio, *Oda V*, lib I:  
*Me tabula sacer  
Votiva paries indicat uvida  
Suspendiste potenti,  
Vestimenta maris Deo.*

A-22 Ovidio: *Heu! patior telis vulnera facta meis.*

A-34 Horacio lib. III, *Oda X*:  
*Nec tinctus viola pallor amantium.*

A-36 Horacio lib. I, *Oda VIII*;  
*Lidia, dic per omnes  
Te Deos oro, Sybarim cur properas amando  
Perdere? Cur apricum  
Oderit campum, patiens pulveris atque solis?  
Cur neque militaris  
ínter aequales equitat; Gallíca nec lupatis*

*Temperat ora fraenis?*

*Cur timet flavum Tiberim tangere? Cur olivum*

*Sanguine viperino*

*Cautius vitat: neque jam lívida gestat armis Brachia...?etc.*

A-37 Horacio, lib. III *Oda X*:

*Non te Penelopen dífficilem procis*

*Tyrrhenus genuít parens.*

A-38 Ovidio, lib. III de las *Transformaciones*

A-43 (si vedano le note inerenti a Virgilio)

A-44 Horacio, lib. II, *Oda XVIII*:

*Ah! te meae si partem animae rapit*

*Maturior vis, quid moror altera,*

*Nec charus aequae, nec superstes Integer?*

A-45 Lampecia, hermana de Faetón, llorándole muerto a la ribera del río Erídano (quieren que sea el Po), se convirtió, con las demás hermanas, en álamo, negro. Ovid., lib. II, *Metam.*

A-46 Horacio, lib. II *Oda I*:

*Quis non Latino sanguine pinguior*

*Campus sepuichrís impía praelia*

*Testatur, auditumque Medís*

*Hesperiae sonitum ruinae?*

A-49 Horacio lib. III, *Oda III*:

*Si fractus illabatur orbis,*

*Impavidum ferient ruinae.*

A-50 Horacio lib. II, *Oda IX*:

*At non ter aevo functus amabilens  
Ploravit omnes Antilochum senex  
Annos: nec impuben parantes  
Troilon, aut Phrygiae sórores  
Flevere semper.*

A-57 Nápoles, llamada antes Parthénope, por haberse hallado allí el sepulcro de una de las Sirenas que tenía este nombre. Varios Poetas antiguos cantaron el ocio de Nápoles. Horacio *Od. V, epod.: Et otiosa credidit Neapolis.*

A-58 Horacio, lib. I, *Oda VI:*  
*Quis Martem tunica tectum adamantina  
Digne scripserit?*

A-60 Estos versos son imitación de los de Horacio en el lib. I, *Oda XXII:*

*Pone me pigris ubi nulla campis  
Arbor aestiva recreatur aura:  
Quod latus mundi nebulae, malusque  
Júpiter urget:  
Pone sub curru nimium propinqui  
Solis, in cerra domibus negata,  
Dulce ridentem Lalagen amabo,  
Dulce loquentem.*

A-79 Imita en estas tres estanzas la famosa Oda de Horacio: *Beatus ille qui procul negotiis, etc.* No se pone aquí, porque la saben aun los muchachos medianamente instruidos, y porque tenemos en Castellano más de veinte traducciones.

A-85 Un criado de Dédalo inventó la Sierra. Su amo de envidia le arrojó de una torre abajo: los Dioses le convirtieron en Perdiz; y por eso estas aves hacen sus nidos en el suelo, de miedo de las caídas. Cuéntalo Ovidio en sus *Transformaciones*, lib. VIII: *Antiquique memor metuit sublimia casus, etc.*

A-98 Este pasaje es imitado de Ovidio, lib. III de las Transformaciones, refiriendo la Fábula de Narciso:

*Quoque magis doleam, non nos mare separat ingens.  
Nec vía, nec montes, nec clausis moenia portis.  
Exigua prohibemur aqua, cupit ipse teneri.  
Nam quoties liquidis porreximus oscula lymphis  
Et toties ad me resupino nititur ore,  
Posse putes tangí, mínimum est quod amantibus obstat.  
Quis es, huc exi, quid me puer unice fallis?  
Quove petitus abis!  
Spem mihi nescio quam vultu promittis amico,  
Quumque ego porrexi tibi bracchia porrigis ultro;  
Quum risi arrides, lachrymas quoque saepe notavi .  
Me lachrymante tuas.*

A-103 La descripción de la fuerza de este encantamento es tomada de Ovidio, lib. VII de las *Transformaciones* donde dice Medea:

*Quorum ope, cum volui, ripis mirantibus amnes  
In fontes rediere suos; concussaue sisto;  
Stantia concutio cantu freta; nubila pello  
Nubilaque induco; ventos abigoque, vocoque, etc.*

Catullo e Terenzio sono altri due classici menzionati da Azara, soprattutto per quanto riguarda le fonti dell'egloga II:

A-114 *El diestro pie calzado* significa buen agüero en las bodas:

*Huc veni niveo gerens pede socum.*

Catulo en su *Epithalamio*: de donde toma el autor los otros ritos nupciales que refiere.

A-86 *Facile omnes cum valemus recta consilia aegrotis damus.* Terencio in *Andría*.

Altre fonti classiche messe in evidenza da Azara sono le seguenti:

Valerio Flacco

A-26 Valer. Flac, lib. VIII:



*Torvus ubi et ripa semper metuendus utraque,  
In freta per saevos Ister descendit alumnos.*

Lucrezio

A-21 Este soneto está sacado de unos elegantísimos versos de Lucrecio al principio del lib. II:

*Suave mari magno turbantibus aequora ventis  
E terra magnum alterius spectare laborem;  
Non quia vexari quemquam est jucunda voluptas  
Sed, quibus ipse malis careas, quia cerneré suave est...*

Marziale

A-17 Es imitación de Marcial:

*Cum peteret dulces audax Leander amores,  
Et fessus tumidis jam premeretur aquis,  
Sic miser instantes affatus, dicitur, undas:  
Parcite dum propero, mergite dum redeo.*

Properzio

A-24 Propertio, *Eleg. XVII*:

*Vos eritis testes, si quos habet arbor amores  
Fagus et Arcadio pinus amata Deo.*

Tibullo

A-29 Tibulo, *Eleg. VI*;

*Spea etiam valida solatur compede vinctum:  
Crura sonant ferro, sed canit ínter opus.*

A-104 Pensamiento tomado de Tibulo, lib. I *Elegía VIII*:

*Cantus et e curua Lunam deducere tentat,  
Et faceret, si non aera repulsa, sonent*

Omero

A-80 (si vedano le note relative a Virgilio).

Tra i riferimenti alle fonti garcilasiane non potevano mancare, ovviamente, gli italiani, individuati da Azara principalmente in Petrarca, Sannazaro e Ariosto, che si riferiscono ai sonetti, all'epistola, alle egloghe.

A-1 La primera parte de este soneto es imitación del Petrarca, part. 2 Soneto XXX

*Quand' io mi volgo in dietro a mirar  
gl'anni, etc.*

A-2 En el principio de este soneto imita el autor a Sannazaro y al Petrarca. Los seis últimos versos forman una antítesis ridícula y con trabajo se descubre lo que quieren decir: esto es, que morirá si ve o no ve a su Dama.

A-12 Algún caso particular que sucedió a Garcilaso entrando a visitar a su dama y hallándola desataviada, debe de ser el asunto de este soneto. Las circunstancias con que lo visten Herrera y Sánchez son conjeturas que no satisfacen. El último verso es del Petrarca.

A-13 Este asunto es de los más traqueados por los poetas de todas las lenguas y edades. Es verosímil que Garcilaso se propuso imitar el soneto del Petrarca muy parecido a éste:

*Mentre che l'áureo crin v'ondeggia intorno.*

En ninguna parte está mejor explicado este pensamiento que en el *Epigrama de la Rosa*, atribuido a Virgilio:

*Collige, virgo, rosas, dum ftos novus, et nova pubes,  
Et memor esto aevum sic properare tuum.*

A-54 Tra quanto é in mezzo Antartico e Callisto.

Verso del Ariosto, Canto III. Calisto fue hija del Rey Licaón. Por odio de Juno fue convertida en osa, y Júpiter la trasplantó al Cielo.

A-62 Valclusa donde nació Laura la Dama que cantó tanto el Petrarca.

A-83 Esta relación algo difusa de la caza es imitación o traducción de Sannazaro en la Prosa VIII.

A-88 *Pastores venere boum per pascua cunea, etc.*

Este pasaje es de Teócrito en la *Bucólica I*. Dél lo imitó Virgilio en la *Égloga X*. De allí Sannazaro, y de éste Garcilaso.

A-89 Esto es imitado de Virgilio en la misma *Égloga X*.

*Tristis at ille: tamen cantabitis, Arcades, inquit*

*Montibus haec vestris: soli cantare periti Arcades.*

*O mihi tum quam molliter essa quiescant,*

*Vestra meos olim si fístula dicat amores!*

Sannazaro imitó también estos versos; pero sin envidia se puede asegurar qué G. L. lleva ventaja al Poeta Italiano.

A-90 Tomado de Sannazaro, como la mayor parte de lo dicho hasta aquí. Aunque el pensamiento de quejarse de su desgracia a los Lobos y a las fieras, es original de Teócrito, *Idilio I*. El pasaje traducido en latín dice así:

*Vos o Lupi, vos o Cervarii lupi, et in lustris degentes ursi*

*Valeto. Ego Daphnis bubulcus vobiscumnon amplius in silvis,*

*Non ínter arbusta, nec nemora ero. Vale Arethusa, et vos*

*Fluvii, qui juxta pulchram Thymbridis undam Fluitis, etc.*

Tra gli italiani, una nota viene dedicata anche a Girolamo Fracastoro, come ispirazione per l'elegia I:

A-40 Esta Elegía es imitada y en la mayor parte traducida de la de Gerónimo Fracastor a Juan Bautista de la Torre, Veronés, en la muerte de Marco Antonio su hermano.

Infine, un terzo gruppo riguardante le fonti della poesia del toledano è riscontrabile in quelle spagnole: Juan Boscán e il catalano Ausías March.

Tra i classici spagnoli, infatti, Azara mette in evidenza l'apporto di Boscán, che però individua solo in due occasioni, molto poche se paragonate a quelle del Brocense o di Herrera, che pure non sono tra le loro citazioni più numerose.

A-55 Escribió esta Elegía G. L. a su amigo Juan Boscán desde Trápana, Ciudad de Sicilia, habiendo aportado allí con el Emperador Carlos V, a quien llama Africano, porque volvía victorioso de la empresa de Túnez año de 1535.

A-59 Barcelona, donde estaba casado Boscán con doña Ana Girón de Rebolledo, la misma a quien celebró en algunos de sus versos.

A-63 Esta égloga es sin comparación la más bella de las obras de G, L, y una de las mejores que se han escrito. La dirigió su Autor a don Pedro de Toledo, Marqués de Villafranca, Virrey de Nápoles. Es común opinión que G. L. es el Pastor que se queja de sus celos bajo el nombre de Salicio: y algunos han sido de parecer que Nemoroso es Boscán, fundados en que Nemus es bosque; pero Herrera con mejor fundamento cree que Nemoroso es don Antonio de Fonseca, marido de Elisa que es doña Isabel Freiré, que murió de sobreparto. Toda esta égloga está llena de imitaciones de los mejores pasajes de los mis famosos Poetas Latinos e Italianos. Nos contentaremos con insinuar algunas no más.

Un'altra fonte iberica individuata da Azara è il catalano Ausías March, dal quale prendono ispirazione due sonetti, il XIV e il XXII, per la verità citato poche volte anche dal Brocense (appena tre) e da Herrera (due):

A-8 La comparación es tomada de Ausías Match en el cap. I de *la Cántica de Amor*.

A-16 Es traducción literal de Ausías March.

Un gruppo a sé è costituito dai rimandi o dalle citazioni degli editori precedenti rispetto ad Azara: il Brocense, Herrera e Tamayo de Vargas. Azara fa alcuni riferimenti, non numerosi per la verità, anche agli editori che l'hanno preceduto. Nel prologo Azara offre un primo giudizio sugli editori che sono venuti prima di lui, ma solo del Brocense, colui al

quale si ispira di più, riesce a dare un commento completamente positivo, definendolo «incomparable»; Herrera, invece, forse proprio per la tipologia di commentario da lui proposta, prolissa, vastissima ed estremamente esauriente non viene particolarmente elogiato da Azara, che si limita a definire le sue note “conformi al gusto cinquecentesco”, mentre per quanto riguarda Tamayo de Vargas, questi viene completamente stroncato, in quanto autore del «mejor dechado de los despropósitos». Rimanendo fedele al prologo, nel quale afferma che la sua edizione è la migliore che sia apparsa fino a quel momento, Azara non si tira certo indietro al momento di sferrare qualche critica ai suoi predecessori. Di volta in volta, il Brocense e Herrera, secondo Azara, propongono soluzioni per chiarire il testo che non sono, invece, soddisfacenti, addirittura Herrera viene definito “pesante”, un editore che non è sempre in grado di chiarire il testo, come nel caso della nota A-91, nella quale Azara cerca di spiegare il significato del verbo «desbañar», in cui l’editore savigliano fornisce solo una «pesada digresión sobre el uso de las voces nuevas», ma senza chiarire il significato della parola in questione «porque no lo supo». In quest’occasione, Tamayo de Vargas viene addirittura elogiato, in quanto l’unico editore che aveva saputo dare un significato alla parola, nonostante il giudizio poco felice che Azara gli riserva nel prologo.

Di seguito, le note relative ora all’uno ora all’altro editore.

Brocense:

A-10 Herrera cree que este soneto fue escrito a Julio César Caráciolo, poeta italiano.

Es muy dificultoso acertar lo que quiere decir el último Terceto. El Brocense se hizo cargo de la dificultad, y la explica diciendo que Garcilaso llegó donde estaba la Dama de Julio, y que éste se quedó donde estaba la de Garcilaso. Con todo, de puro exquisito, es ridículo este modo de explicarse.

A-12 (Si vedano le note relative a Petrarca)

A-91 *Desbañar*. Esta voz es tan extraña en castellano, que con dificultad se puede saber lo que quiere decir. El Maestro Sánchez no la explica; y Herrera nos muele con una pesada digresión sobre el uso de las voces nuevas, sin decirnos lo que significa ésta: sin duda porque no lo supo; pues quien amontonó tantas impertinencias no hubiera omitido una cosa tan esencial. El Diccionario de la Lengua ni hace mención de ella. Tamayo de Vargas es el único que se aventura a interpretarla. Según él, desbañar quiere decir afligir, congojar,

deducido de las lenguas Griega y Latina, en que bañar se toma muchas veces por aliviar, refocilan quitar cuidados.

Herrera:

A- 10 e A-12 (si vedano le note relative al Brocense)

A-18 *Las armas pongo*. Herrera cree que G. L. es el primero que usó esta frase en nuestra lengua.

A-91 (si vedano le note relative al Brocense)

Tamayo de Vargas:

A-78 Dice Tamayo de Vargas que en Barres, antigua posesión de la casa del Autor, se conserva esta fuente con el nombre de Fuente de Garcilaso.

A-91 (si vedano le note relative al Brocense)

Un altro gruppo nel quale possono essere suddivise le note di Azara comprende quelle nelle quali l'editore critica il poeta toledano. Se nelle annotazioni di Azara non vi è traccia a riferimenti di critica testuale e l'unico "barlume" filologico si intravede nel prologo, nel quale l'editore elenca le edizioni da lui consultate al momento di redigere la sua e sfoggia anche un antichissimo manoscritto, mai rintracciato perché forse inesistente, in alcune delle sue note non risparmia certo delle critiche a Garcilaso. Il poeta toledano, infatti, viene ammirato e proposto come esempio linguistico e letterario per quanto concerne le dolci egloghe e le elegie, non certo per i sonetti, che ad Azara paiono in certi punti addirittura ridicoli o senza senso. Vediamo le note, una per una.

A-2 (si vedano le note inerenti a Petrarca e Sannazaro)

La nota si riferisce al Sonetto III, del quale critica aspramente gli ultimi sei versi del componimento, che considera addirittura una ridicola antitesi. Di fatto, sono proprio i sonetti, contrapposti alle egloghe e alle elegie, che vengono giudicati in maniera più severa rispetto agli altri componimenti dal neo romantico Azara. La critica di Azara sicuramente

si riferisce alla nota H-29, nella quale Herrera criticava il sonetto, difeso invece da Tamayo de Vargas in T-3<sup>535</sup>. In realtà, Azara probabilmente non arrivò a comprendere chiaramente il senso dei due versi finali del sonetto *si no es morir, ningún remedio hallo / y si éste lo es, tampoco podré havello*<sup>536</sup>: per Azara questi sono versi ridicoli e antitetici, in quanto interpreta che il poeta afferma che morirà sia se vedrà, sia se non vedrà la sua dama; i versi, invece, vanno interpretati come fece Navarro (1911): se il poeta non vedrà la dama, l'unica cura che gli rimarrà per il suo male sarà morire, ma, una volta morto, non avrà più nessuna cura, perché non la potrà vedere.

A-3 Los versos 5 y 9 de este soneto son durísimos. Garcilaso en éste, y en casi todos sus sonetos, habla del amor con tantas figuras, y con ideas tan poco naturales, tan extraordinarias y confusas, que apenas se acierta con lo que quiere decir. De los italianos, a quien imitó, contrajo este mal gusto de espiritualizar, por decirlo así, las cosas más naturales y sencillas; envolviendo unos pensamientos claros en sí con mil rodeos y contraposiciones, que cansan en vez de agradar. Sus églogas son cosa muy distinta.

In questa nota, relativa al sonetto V, abbastanza esaustiva se paragonata a molte altre, succinte ed essenziali, Azara riassume il suo giudizio in merito ai sonetti di Garcilaso, nei quali, secondo l'editore, il poeta parla dell'amore in modo poco naturale, confuso, anzi a volte sembra non capire nemmeno lui quello che vuole dire. Una critica viene mossa anche agli italiani imitati da Garcilaso, dai quali, a giudizio dell'editore, il poeta toledano imparò ad essere contorto e a rendere complicate le cose più naturali e semplici, rendendole noiose invece che gradevoli, sicuramente diverse dalle belle egloghe.

A-10 (si vedano le note relative alle citazioni al Brocense)

Per quanto riguarda il sonetto XIX, Azara non apprezza l'ultima terzina:

*en que yo comencé como testigo / a poder dar, del alma vuestra, nueva / y a sabella de vos del alma mía.* Azara riporta la spiegazione del Brocense «Garcilaso llegó donde estaba la Dama de Julio, y que éste se quedó donde estaba la de Garcilaso», chiarimento accettato

---

<sup>535</sup> Anche per le note di Tamayo de Vargas, ci si riferisce alla numerazione proposta da Gallego Morell in *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., pp. 597-664.

<sup>536</sup> Da qui in avanti, per quanto riguarda i versi di Garcilaso, si riporterà il testo di Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, cit.

generalmente dagli altri editori. In realtà, come segnalato da Rivers<sup>537</sup>, Azara, anche in questo caso, non capisce il senso della terzina perché modifica l'ultimo verso, arbitrariamente e senza giustificare la scelta, cambiandone il significato, sostituendo la preposizione articolata *del* con l'articolo determinativo *el*: *y a sabella de vos el alma mía*. L'editore, inoltre, non si accontenta di cambiare a suo piacimento e senza giustificarlo in alcuna nota tale verso, ma arriva persino a giudicarlo in maniera molto severa come «ridículo».

A-32 (si vedano le note relative alle citazioni a Virgilio)

La nota, relativa alla canzone V, commenta favorevolmente il componimento, definendolo una composizione «hermosísima» e «llena de graciosas alusiones».

A-27 *Confesado*: habiendo publicado su mal. Este verso humilla mucho la grandeza de esta estanza.

Azara afferma nella nota che «Este verso humilla mucho la grandeza de esta estanza». Il verso in questione appartiene alla canzone IV, 6 *y moriré a lo menos confessado*. In questo caso, nella sua critica all'uso dell'aggettivo, Azara copia letteralmente Herrera, che in H-212 spiega il significato dell'espressione *moriré a lo menos confessado* come “habiendo publicado mi mal” e afferma «este verso humilló la grandeza desta estança».

A-32 G. L. compuso esta hermosísima Canción llena de graciosas alusiones.

Più benevolo, invece, è il commento relativo alla canzone V .

A-56 (si vedano le note relative a Virgilio)

La nota accompagna l'elegia II e commenta e critica in particolare i versi 37-39 *D'aquí iremos a ver de la Serena / la patria, que bien muestra aver ya sido / de ocio y d'amor antiguamente llena*, che Azara classifica come «confusísimos».

---

<sup>537</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. de E.L. Rivers, cit., p. 117.



A-77 Esta Égloga es muy desigual; y aunque en ella se hallan muchos pedazos excelentes en el todo no puede compararse con la primera.

Azara apre il commento all'egloga II definendola «desigual». Pur ammettendo che in essa ci sono delle parti molto belle, nel complesso l'editore non la ritiene allo stesso livello dell'egloga precedente.

A-130 Unos ejemplares dicen *degollada*, y otros *igualada*. Mas natural sería *desangrada*, porque esta Señora murió de sobreparto.

Per quanto riguarda la egloga III, Azara commenta il celebre verso nel quale si parla della *ninfa degollada*, il v. 230 *estava entre las yervas degollada*. Il verso, oggetto di dibattito sin dall'edizione del Brocense, era stato mantenuto pressochè uguale dagli editori successivi. In B77 il Brocense aveva provato, come si è visto, la soluzione *ygalada*, citando il «libro de mano», ma Herrera e Tamayo de Vargas avevano mantenuto la lezione *degollada*. Azara, pur mantenendo una certa perplessità per le due diverse lezioni, conserva la lezione *degollada*, ma non rinuncia a specificare che sarebbe meglio utilizzare l'aggettivo, sicuramente meno poetico e molto più realistico, *desangrada*.

Un distinto gruppo di note che è possibile individuare nell'edizione di Azara corrisponde ai chiarimenti, agli approfondimenti e alle spiegazioni del testo di Garcilaso, sulla falsariga delle annotazioni del Brocense e di quelle, molto più esaurienti, di Fernando de Herrera.

Le note si caratterizzano per la loro essenzialità e mirano soprattutto a spiegare alcuni miti che vengono evocati, oppure a dare informazioni geografiche o di personaggi storici nominati nella poesia di Garcilaso. Azara tende a seguire abbastanza fedelmente i commentatori precedenti, come nel caso della nota A-74, relativa al v. 106 della egloga I, nella quale spiega il significato della parola *abastança* come «desusada», rifacendosi alla nota H-299 di Herrera, che la definiva «antigua i grave dicción».

Nel caso delle note all'egloga II, addirittura, Azara si “scatena” e, seguendo Herrera, offre una serie di spiegazioni sui vocaboli che compaiono nei versi che va a commentare nelle note A-91, A-92, A-93, A-94, A-112, A-118, A-119, A-120.

A-27 (si vedano le note relative alle critiche)

A-41 Frase italiana.

Riferita al v. 7 dell'elegia I, *quise, pero, probar si me bastasse*, che include l'avverbio *pero*, invece di *empero* oppure *sin embargo*, alla maniera italiana.

A-47 *Abastanza*. Voz antigua, hoy desusada enteramente en nuestra lengua. Los Italianos la han conservado.

Relativa all'elegia I, la nota rimanda al v. 106 *Quien no se prometiera en abastanza* e spiega l'uso dell'avverbio *abastanza*, ma ispirandosi alla nota H-299 di Herrera che riporta «Antigua e grave dición».

A-48 *Perdidamente*. Usa de esta voz G. L. en la significación latina *perdité*.

In merito al v. 131 della stessa elegia (*de quien perdidamente eras amado*), Azara utilizza lo stesso metodo, ovvero la ripresa di una nota di un editore precedente, che in questo caso cambia e passa da Herrera al Brocense, che in B-52 scrive «Los Latinos dizen *Perdite* por dezir *muy mucho*»

A-76 Frase italiana.

Inerente all'egloga I, precisamente al v. 382 *cosa pudo bastar a tal cruexa*. In questo caso, Azara si dimostra indipendente rispetto al Brocense, Herrera e Tamayo de Vargas e, primo tra gli altri editori, segnala l'italianismo *cosa* invece di *qué*.

A-91 (si vedano le note che si riferiscono a Herrera)

Nota relativa al v. 772 dell'egloga II, nella quale Azara dà spiegazione del verbo *desbañar*, come si è visto precedentemente, prendendo spunto dalle note di Herrera.

A-92 *Me adiestra*: por me guía o me conduce

Riferita al v. 789, chiarisce il significato del verbo *adestrar* e verrà ripresa da Navarro nella sua edizione del 1911

A-93 *Proceder*.

La nota commenta il v. 828 *por un testigo de tu mal proceso*, chiarendo che in tale verso si usa la parola *proceso* con il significato di *proceder* o *procedimiento*.

A-94 *Descreído*, por incrédulo.

Come commento al v.848 *con essa dura mano, descreído!*, ancora una volta, Azara chiarisce il significato di un termine in disuso.

A-99 La fuerza del consonante le hizo decir entramos por entrambos.

Anche in questo caso, la nota di Azara riprende quella di un editore precedente. In merito al v. 957 della egloga II, infatti, Tamayo de Vargas aveva scritto in T-131 «entramos es voz acomodada a la consonancia del verso».

A-112 *Atender* se usaba en lo antiguo por esperar.

La nota si riferisce al v. 1386 *contra el que l'atendía en un puente*. Azara chiarisce il significato del verbo *atender*.

A-118 *Sobrar*, exceder, sobrepujar.

La nota si riferisce al v.1529 *virtud con que sobran su contrario* e, ancora una volta, chiarisce il lessico di Garcilaso per il lettore settecentesco.

A-119 *Sobrado*, el que excede a otro.

Il v. 1540 *español y sobrado, imaginando* viene chiarito da Azara, che spiega il significato del termine *sobrado*.

A-120 *Tirar* quitar, apartar.

Nuovamente, Azara chiarisce il significato di un termine non molto usato al v. 1546 *los ojos nunca tira del guerrero*

A-127 *Carta*. Por el papel, en significación latina o italiana.

In questo caso, Azara prende spunto dalla nota precedente di Tamayo de Vargas relativa al v. 21 dell'egloga III, del quale spiega in T-149 l'origine latina del termine *carta*, che però, per Azara, può anche essere considerato un italianismo, in quanto è un termine molto usato da Petrarca nella sua poesia.

Altre note del gruppo dei “chiarimenti” si riferiscono alla mitologia e sono sostanzialmente ricalcate da quelle del Brocense e di Herrera, come nel caso della nota A-54, nella quale così come gli altri editori, segue fedelmente, anzi praticamente ricalca, la nota B-65, nella quale il Brocense spiega il v.307 della elegia I, spiegando la storia di Callisto, figlia del re Licaone. Scrive infatti il Brocense: «(...)Calisto fue donzella hija del Rey Lycaón y por odio de Iuno fue buelta en Ossa, y Iúpiter la traspuso en el cielo (...)» e riporta pari pari Azara «(...) Calisto fue hija del Rey Lícaón. Por odio de Juno fue convertida en osa, y Júpiter la trasplantó al Cielo».

A-7 En los Tercetos alude a las fábulas de Ícaro y de Faetón. Las hermanas de éste lloraron amargamente su, pérdida y fueron convertidas en álamos negros. Éstas son las plantas de que habla el penúltimo verso.

A-9 En los ocho primeros versos hace alusión a la fábula de Orfeo.

A-23 (si vedano le note relative a Virgilio)

A-30 Moraliza la fábula de Venus, que fingen los Poetas que la prendió Vulcano con una sutilísima red, tomándola en adulterio con el Dios Marte.

A-33 Efectos de la música de Orfeo.

A-35 Alude al apellido *Galeoto*. Venus apareció en el mar sobre una concha.

A-39 *Némesis*, Diosa de la venganza.

A-51 Hercules se quemó en el monte Oeta sintiéndose morir con la ponzoña de la camisa que le envió Deyanira. Esta ficción quieren que sea la purificación de los excelentes hombres que suben a ser Semi-Dioses, dejando acá el cuerpo, como vestidura grosera del alma.

A-54 (si vedano le note relative ad Ariosto)

A-74 Lucina. Diana, a quien tenían los Gentiles por abogada en los partos.

A-75 Fingieron los Poetas que la Luna, enamorada del Pastor Endimión bajaba a visitarle muchas veces en la cueva del monte Ladmo, donde dormía.

A-96 Orfeo.

A-97 Las tres Furias o Euménides: Aleto, Tisífone y Megera.

A-128 Los poetas dicen que Cupido hiera con dos géneros de saetas: unas de oro que hacen el amor firme y correspondido, y otras de plomo que lo apartan y engendran los desdenes.

Azara dedica alcune note anche a spiegazioni sulla motivazione e sull'origine di alcuni componimenti di Garcilaso.

A-11 Este soneto fue escrito a don Pedro de Toledo, Marqués de Villafranca y Virrey de Nápoles, aunque algunos piensan que a don Alonso de Ávalo, Marqués del Vasto, grande amigo de Garcilaso.

A-12 (si vedano le note inerenti al Petrarca)

A-20 Este soneto envió G. L. desde Túnez a Nápoles a su amigo Mario Galeota, dándole noticia de haber salido herido, en el brazo y en la lengua, de una escaramuza que tuvo el Ejército Imperial con el de Barbaroja.

Infine, esiste un altro gruppo di note che contiene vari riferimenti storici, particolarmente accurati (soprattutto, anche in questo caso, per quanto riguarda l'egloga II), ed informazioni relative ai nomi di personaggi nominati nelle poesie di Garcilaso o riguardanti lo stesso poeta.

A-14 Casó esta señora en primeras nupcias con don Artal de Cardona, Conde de Colisano; y después con don Francisco de Este, hermano del Duque de Ferrara. No era muy hermosa, pero sí muy graciosa y entendida.

A-15 Tres poetas italianos de aquel tiempo.

A-25 Garcilaso estuvo preso por orden de Carlos V, en una de las Islas del Danubio, por haber querido casar a su sobrino, hijo de don Pedro Laso, con doña Isabel de la Cueva, Dama de la Emperatriz. Esta boda no se efectuó, y la Señora fue después Condesa de Santistevan.

A-52 *El claro padre*: Don García de Toledo, que murió en los Gelves de poca edad. *El sublime abuelo*: Don Fadrique Duque de Alba.

A-61 Mosén Dural era un Caballero principal Maestro racional, o Contador de Barcelona.

A-62 (si vedano le note relative al Petrarca)

Anche in questa occasione, siamo di fronte praticamente ad un “calco” di una nota di un editore precedente, in questo caso il Brocense, che in B-77 chiariva « (...) dize por Valclusa donde nació Madona Laura, dama del Petrarca», ed Azara parallelamente afferma «Valclusa donde nació Laura, la Dama que cantó el Petrarca».

A-63 (si vedano le note inerenti a Virgilio)

A-84 Teniendo los Galos sitiado el Capitolio, lo asaltaron una noche que las centinelas estaban dormidas: pero los ánsares con sus graznidos despertaron a Manlio, que con sus Romanos rechazó el asalto.

A-100 Aquí empiezan las alabanzas de la Casa de Alba

A-101 En la segunda guerra Púnica.

A-102 Así se llamó el Maestro del Gran Duque Fernando de Toledo.

A-105 El Rey don Juan II puso preso a don Fernando Álvarez de Toledo, Conde de Alba: y su hijo don García, que después fue primer Duque de Alba, le hizo mucha guerra desde Piedrahita, y demás fortalezas de su padre, procurando su libertad; pero no la pudo conseguir hasta muerto el Rey don Juan, que su hijo don Enrique le soltó voluntariamente.

A-106 Don Fadrique de Toledo, segundo Duque de Alba, hijo de don García, y de una hija del Almirante, hermana de la madre del Rey Católico.

A-107 Este don Fadrique fue en su mocedad General de los Cristianos en la frontera de Granada.

A-108 En la guerra de Navarra.

A-109 Don García fue el hijo mayor del precedente, y padre del gran Duque don Fernando.

A-110 Militando don García de Toledo con el Conde Pedro Navarro en la costa de África, pasó a la conquista de la Isla de los Gelves. Luego que desembarcó quiso internarse en el país desierto y arenoso. Era el tiempo extremadamente caluroso, y su gente, fatigada del ardor del Sol y del cansancio, fue a beber a unos pozos, donde los moros estaban en emboscada. Dieron sobre los nuestros, que de pura sed y fatiga apenas se pusieron en defensa. Don García los animó con la voz y con el ejemplo; y con una pica en la mano peleó como valeroso soldado, hasta que muertos o dispersos todos sus Españoles, oprimido de la muchedumbre, lleno de heridas, cayó muerto en la arena a los 23 años de su edad, el de 1510.

A-113 Don Fernando riñó una noche en el puente de S. Pablo, de Burgos, con otro caballero, que se había picado por una zumba que le dijo delante de una señora a quien ambos servían. Después de la pendencia se hicieron amigos, prometiéndose guardar secreto el lance; pero aquella noche se descubrió en palacio, porque al partir trocaron las capas y la del contrario de don Fernando tenía la Cruz de Santiago.

A-115 Julio César fue el primer romano que pasó el Rhin para hacer la guerra.

A-116 La ciudad de Colonia, donde se cree que padecieron martirio Santa Úrsula y las once mil Vírgenes por orden de Giulia, capitán de Átila.

A-117 El turco.

A-121 Cornelio Scipión el primer Africano.

A-122 Aníbal.

A-126 Doña María de la Cueva. Condesa de Ureña, y madre de don Pedro Girón primer Duque de Osuna.

A-129 Doña Isabel Freire, de nación Portuguesa, de quien ya ha hablado G. L. en la Égloga I.

### **2.b Tomás Antonio Sánchez e la *Colección de Poesías Castellanas anteriores al siglo XV*.**

Tomás Antonio Sánchez de Uribe (Ruiseñada, Cantabria, 1723 - Madrid, 1802) fu uno scrittore, lessicografo ed editore spagnolo, nonché uno dei primi letterati che iniziarono ad interessarsi alla letteratura medievale spagnola nel Settecento.

Fece parte della «Real Academia de la Historia» (1757) e della «Real Academia Española» (1763), per la quale si occupò di lavorare al *Diccionario* dal 1772 fino alla sua morte, avvenuta nel 1802.

Con un rigore che si può definire filologico, Sánchez divulgò per la prima volta e con rigore che si può definire filologico note e glossari di alcuni dei testi medievali più importanti nella sua opera *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*<sup>538</sup>. In che quattro volumi erano riuniti il *Poema del Cid*, preceduto dalle *Noticias para la vida del*

---

<sup>538</sup> T. A. Sánchez, *Colección de Poesías Castellanas anteriores al siglo XV*, 4 vols., Madrid, Antonio de Sancha, 1779-1790.



*primer Marqués de Santillana* e dalla sua *Carta al condestable de Portugal*, le opere di Berceo, il *Libro de Alexandre* e il *Libro de Buen Amor*. Sánchez aveva previsto anche la pubblicazione di un quinto volume, rimasto inedito, che avrebbe dovuto contenere il *Rimado de Palacio* di Pero López de Ayala. Il progetto fu ripreso nel secolo seguente da Pedro José Pidal e Florencio Janer, che pubblicarono la raccolta *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*<sup>539</sup>.

Quella del *Cantar de mio Cid*, il primo dei testi contenuti nella raccolta di Sánchez, fu anche la prima edizione di un cantare di gesta medievale, che anticipò di mezzo secolo quelle delle *chansons de geste* francesi. A questo proposito, nacque addirittura una polemica con Rafael de Floranes circa la *Crónica del Cid*, sviluppata in due opuscoli che vennero poi studiati da Menéndez y Pelayo<sup>540</sup>. Infatti, poco dopo l'apparizione dell'edizione di Sánchez, Floranes annotò ai margini della raccolta alcune osservazioni che, ampliate su richiesta dello stesso Sánchez, iniziarono a circolare tra gli eruditi dell'epoca e avviarono una accesa discussione tra di loro.

Per quanto riguarda il testo vero e proprio, Sánchez mostrò di possedere un rigore critico del tutto nuovo per l'epoca, in quanto senza punti di riferimento precisi di letteratura comparata, senza dati filologici ed interpretativi già pronti, fornì un'ampia e valida presentazione del cantare sia dal punto di vista della sua importanza letteraria, sia dal punto di vista linguistico, studiandone la metrica ed arrivando a ipotizzare la paternità dell'opera.

La *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* non fu l'unica opera di Sánchez, che cooperò anche alla seconda edizione del 1788 della *Bibliotheca Hispania Nova*, di Nicolás Antonio, in collaborazione con Rafael Casalbón e Juan Antonio Pellicer. Inoltre, fu anche autore di un *Catálogo de los abades de la Insigne y Real Iglesia Colegiata de Santillana* (1743), di testi satirici come la *Carta de Paracuellos, escrita por don Fernando Pérez a un sobrino que se hallaba en peligro de ser autor de un libro* e la *Carta familiar al doctor don Joseph Berní y Catalá... enviásela de Burlada, pueblo de Navarra, el bachiller don Pedro Fernández*, così come di un interessante epistolario familiare ricco di dati biografici.

---

<sup>539</sup> *Poetas castellanos anteriores al siglo 15*. Colección hecha por don Tomas Antonio Sanchez, continuada por don Pedro José Pidal y considerablemente aumentada e ilustrada, avista de los códices y manuscritos antiguos por don Florencio Janer, Madrid, Rivadeneyra, 1864.

<sup>540</sup> M. Menéndez y Pelayo (ed.), *Dos opúsculos inéditos de D. Rafael Floranes y D. Tomás Antonio Sánchez sobre los orígenes de la poesía castellana*, «Revue Hispanique», XVIII, 1908, pp. 295-431.

Come si è visto, nel Settecento di capitale importanza per gli studi linguistici e letterari fu il lavoro della «Real Academia Española», fondata nel 1713. Per iniziativa di questa importante istituzione furono pubblicati numerosi ed importanti lavori, tra le quali vale la pena di ricordare il *Diccionario de Autoridades* (1726-29), l'*Ortografía* (1741) e la *Gramática* (1771). Queste opere da una parte contribuirono a contenere l'invasione dei francesismi e gli eccessi negativi del culteranesimo e dell'ultimo barocco nella lingua spagnola, dall'altra riuscirono a riportare delle norme sintattiche e stilistiche all'interno della lingua, contribuendo a fissare delle leggi per eliminare i dubbi linguistici. Al lavoro della «Real Academia» contribuirono numerosi scrittori, tra i quali G. Mayans y Siscar con il *Origen de la lengua castellana* (1737), J. Pablo Forner con le *Exequias de la lengua Castellana* (1756-97), A. de Campmany con il *Teatro histórico-crítico de la elocuencia* (1786-94) e *Del origen y formación de la lengua Castellana* (1786).

In questo quadro, fu un evento molto rilevante che proprio nel 1779 Tomás Antonio Sánchez pubblicasse per la prima volta il *Cantar de Mio Cid*, le poesie di Berceo e il *Libro de Buen Amor*. La stampa di questi testi si inseriva perfettamente nel programma della «Real Academia» di riportare la lingua alle raffinatezze e alle norme della Spagna dei secoli migliori.<sup>541</sup> Di fatto, Sánchez divenne uno dei primi studiosi di letteratura spagnola medievale e aprì la strada ai filologi del XIX e XX secolo. Inoltre, con Sánchez iniziò a muovere i primi passi lo studio della grammatica storica, che sarebbe diventata una disciplina scientifica solo nel secolo seguente. Nella *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, infatti, comparò il *Cantar de Mio Cid* con le cronache e con le tradizioni che conosceva, come un vero e proprio ricercatore e creò anche una sorta di dizionario etimologico, includendo alla fine dei testi da lui pubblicati nei quattro volumi un indice con i vocaboli più antichi o in disuso.

Nel prologo alla *Colección* Sánchez offre alcune informazioni circa sulla genesi dell'edizione, le ragioni che l'hanno indotto a realizzare una raccolta di testi letterari medievali e il metodo di lavoro utilizzato. Comincia accennando al fatto che gli era capitata per le mani la *carta proemio* del Marqués de Santillana, dalla quale aveva preso lo spunto per delineare una storia della poesia castigliana. Sánchez giudica la *carta proemio* come il miglior documento letterario sul quale fondare la storia della poesia castigliana e ribadisce di aver deciso per questo motivo di iniziare a stendere delle note esplicative che erano diventate via via sempre più numerose. Quando queste note erano ormai

---

<sup>541</sup> M.C. D'Arrigo e E. Albertini, *Storia della lingua spagnola*, cit., pp. 123-125.

«ordenadas» e «pasadas por el juicio de algunos amigos», Sánchez ebbe modo di leggere un manoscritto di Martín Sarmiento che trattava la storia della poesia castigliana, pubblicato nel 1775 con il titolo *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*<sup>542</sup>. La pubblicazione di tale volume lo animò a dare alle stampe le sue note, accompagnate, però, da alcune riflessioni alla storia letteraria di Sarmiento. Sánchez si accinse quindi a pubblicare integralmente la *carta proemio* di Santillana, precisando con orgoglio che fino a quel momento era rimasta inedita, affinché servisse come punto di riferimento per coloro che erano interessati alla storia della poesia spagnola.

Nel prologo è quindi descritto l'aspetto formale dell'edizione, i cui testi sono accompagnati da un dizionario dei vocaboli più antichi che si trovavano nei componimenti con relativa etimologia, dando segnali di interesse di storia della lingua veramente notevoli; in questo modo, Sánchez iniziò anche a muovere i primi passi nell'ambito della grammatica storica, che sarebbe diventata una disciplina scientifica solo nel secolo seguente. Deyermond<sup>543</sup> sottolinea la preoccupazione dimostrata da Sánchez per la perdita dei testi letterari, e il suo desiderio di pubblicare una «colección de nuestras primeras poesías para que el tiempo, los incendios, la polilla, y otros enemigos que tienen los códices, no acabáran con ellos y se perdiera del todo su memoria». Sánchez, pioniere animato dalla volontà di dare alle stampe testi inediti per preservarli dalla distruzione e dall'abbandono, confida infatti al lettore che «Siempre he creído que un gran caudal de nuestra lengua, de nuestra historia, de nuestras costumbres y literatura antigua, yacía como mudo entre las tinieblas del más profundo olvido y abandono».

Nel prologo, Sánchez chiarisce anche la difficoltà incontrata al momento di mettere insieme i testi e, ringraziando il suo editore per l'opportunità riservatagli, dichiara il metodo seguito per riunirli, che appare a tutti gli effetti filologico, comportando la consultazione di codici e testimoni diversi: «he cansado a los amigos solicitando códices, copiando algunos por mi mano, y costeando copias de otros que se han hecho por la agena, y cotexándolas después con los que han servido de originales».

Successivamente, Sánchez illustra il contenuto dei quattro volumi e dichiara, inoltre, il suo desiderio di pubblicare opere molto antiche in quanto, fino a quel momento, si era studiata la storia della poesia castigliana solo a partire dalla metà del XV secolo e si era, quindi, sprovvisti di “fondamenta” nell'ambito degli studi di letteratura castigliana.

---

<sup>542</sup> M. Sarmiento, *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1775.

<sup>543</sup> A. Deyermond, *La literatura perdida de la edad media castellana: catálogo y estudios*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, 2 vols., vol I *Épica y romances*, p. 17.

Sánchez si propone come colui che può fornire queste fondamenta, in quanto segnala che il fatto che non si fossero pubblicati i testi dei secoli precedenti aveva creato un vuoto nella letteratura, che lui desiderava colmare per illustrare la formazione sia della lingua che della poesia spagnola. In questo progetto rientra proprio l'edizione del *Cantar de Mio Cid*, giudicata «el más antiguo de quantos se han descubierto» e che, per questo motivo, viene collocata al primo posto nella raccolta. Le fonti sicure del *Cantar* consultate dall'editore furono due: il manoscritto originale, oggi conservato nella Biblioteca Nacional de Madrid, che ricevette da Eugenio Llaguno y Amírola, e la copia di Ulibarri<sup>544</sup> del 1596, che egli lesse attentamente e della quale per primo dette notizia, lamentandosi, però, che fosse una «mala copia», comparandola con l'originale. Sánchez non dimostra di aver incontrato alcuna difficoltà nella lettura del codice perché probabilmente quando consultò il manoscritto, questo non si trovava nello stato in cui lo consultarono egli editori seguenti; inoltre, si servì della copia di Ulibarri, il quale spesso aveva inserito lezioni inventate, dove non capiva la grafia.<sup>545</sup> Verso il 1775, quindi, l'erudito e segretario del «Consejo de Estado» Antonio de Llaguno y Amírola consegnò a Tomás Antonio Sánchez il manoscritto del *Cantar de Mio Cid* che si trovava nel convento di Santa Clara de Vivar affinché lo incorporasse nel suo volume *Poesías Castellanas Anteriores al siglo XV*. L'importanza dell'edizione fu notevole. Come si legge dal prologo di Sánchez alla *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, il primo studioso interessato al poema medievale era stato Fray Prudencio de Sandoval<sup>546</sup> nel XVII secolo, che però aveva giudicato il *Cantar* come un'opera costituita da versi “barbari” a causa della sua metrica irregolare<sup>547</sup>. Ma, anche se considerato inizialmente un'opera grossolana, il manoscritto del *Cantar* cominciò ad essere preso sempre più in considerazione, essendo una delle prime manifestazioni della lingua spagnola.

Nel Settecento il primo studioso che si interessò al testo del poema fu Francisco de Berganza, che nelle *Antigüedades de España*<sup>548</sup> copiò sedici versi (narranti la vittoria del Cid sul conte di Barcellona), ma senza offrire alcun tipo di commento al testo. Un primo

---

<sup>544</sup> Il titolo completo della copia, conservata nella Biblioteca Nacional di Madrid (manoscritto 6.328), è *Historia del Famoso Cauallero Rodrigo de Bibar, llamado por otro nombre Çid Campeador, sacada de su original por Juan Ruiz Vlibarri, en Burgos a 20 de Octubre de 1596 años*.

<sup>545</sup> *Cantar de mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, 3 vols., ed. R. Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, 3 vols., I, p. 2, nota 6.

<sup>546</sup> P. de Sandoval, *Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso padre San Benito*, Madrid, 1601.

<sup>547</sup> I. Zaderenko, *Problemas de autoria, de estructura y de fuentes en el Poema de mio Cid*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, p. 1 e sgg.

<sup>548</sup> F. de Berganza, *Antigüedades de España*, vol I., Madrid, 1719, pp. 399 e 449.

segnale di reale interesse per il poema ci fu solo con Martín Sarmiento, illuminato scrittore ed erudito, che nel suo *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*<sup>549</sup> del 1775 cercò di collocare l'opera all'interno di un genere letterario, definendolo un tipo di poesia che ha come oggetto la celebrazione e l'esaltazione delle gesta degli antenati. Lo studioso benedettino tracciò una breve storia delle origini della poesia eroica spagnola, asserendo che essa aveva avuto i suoi inizi negli anni in cui si erano formati, tra gli altri, il *Poema del Cid* e il *Poema de Fernán González*, quando poeti e giullari cantavano durante le feste popolari; secondo il Sarmiento questi cantari andarono perduti e quelli che la tradizione orale riuscì a conservare sarebbero già stati alterati quando si cominciò a scrivere in castigliano, ciò comportò che non assomigliassero ai primitivi componimenti sotto il profilo linguistico, ma solo nella sostanza. Sarmiento incluse il *Cantar* nell'insieme dei *romances* e non offrì nessuna datazione per il poema, ma ne sostenne l'antichità adducendo come prove lo stile e la forma metrica, senza però approfondire ulteriormente la questione. Egli però fu il primo a tentare una spiegazione sulla possibile genesi del *Cantar*, che si sarebbe formato a partire dalle canzoni dei giullari che lodavano le recenti gesta di Rodrigo Díaz de Vivar e che, successivamente, sarebbero state trascritte da altri giullari. Verso il 1750 Martín Sarmiento ebbe inoltre l'opportunità di leggere il testo completo del *Cantar* nella copia di Juan Ruiz de Ulibarri, copia che era piena di omissioni e di errori di lettura. Nonostante tutto, grazie a questa copia Sarmiento realizzò un estratto preceduto da una nota, nella quale affermava che il *Cantar* era la testimonianza letteraria spagnola più antica che si conoscesse, più antica del *Libro de Alexandre* e delle poesie di Berceo. Menéndez Pidal riconobbe la rilevanza e il valore dell'edizione di Sánchez<sup>550</sup>, data alla luce in un periodo in cui in Spagna dominava il gusto francese. All'epoca l'interesse per il medioevo era abbastanza scarso e proprio per questo Sánchez fu un precursore, in quanto non solo si interessò al poema, ma ne diede anche un giudizio tutto sommato positivo, in controtendenza con i gusti letterari del suo secolo. Purtroppo, però, le prime impressioni che destò la pubblicazione del *Cantar* non furono positive come quelle del suo editore; Campmany, nel 1786, lo giudicò una semplice «crónica rimada», poco elegante e barbara, Quintana nel 1807 fu un po' più benevolo e riconobbe nel giullare che l'aveva scritto certe attitudini poetiche «qua e là». Proprio questi giudizi non del tutto favorevoli sul poema epico fanno risaltare maggiormente il valore del lavoro di Sánchez, che non solo non si

---

<sup>549</sup> M. Sarmiento, *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, tomo I di *Obras póstumas del Rmo. P. M. Fr. Martín Sarmiento benedictino*, Madrid, 1775.

<sup>550</sup> *Poema de mio Cid*, ed. de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1931, pp. 52-53.

fece influenzare dai giudizi dell'epoca, ma anzi dimostrò un nuovo e vivo interesse per la letteratura spagnola medievale, che avrebbe aperto la strada, nel secolo successivo, a tanti studiosi come Wolf, Bello, Milá y Fontanals, Menéndez y Pelayo.

Non è questa la sede per un'analisi esauriente e completa dell'imponente raccolta di Sánchez, nonostante il suo valore formativo e nuovo per la poesia medievale spagnola, ci si limiterà invece a prendere in esame la sua capitale edizione del *Cantar de Mio Cid*. L'edizione di Sánchez fu fondamentale in senso letterale in quanto la prima pubblicazione del poema epico spagnolo. Come per gli altri componimenti inclusi nella *Colección*, l'editore fece precedere il testo, corredato da poche note esplicative, da un prologo, seguito poi da un *Índice de las voces antiquadas y más oscuras de este poema, que necesitan explicación*.

Grazie all'importantissima edizione di Sánchez gli studi sul poema ricevettero un decisivo impulso. Egli fu il primo a classificare il poema come "storico" e ad approfondire i problemi relativi alla datazione, allo stile e alla paternità. Per quanto riguarda quest'ultimo punto, identificò l'autore del *Cantar* in un non altrimenti precisato monaco benedettino e sostenne che Per Abbat fosse un semplice copista, ma non l'autore dell'opera. Per quanto riguarda la data di composizione, fu il primo a notare che nell'*explicit* c'è una raschiatura, ipotizzando che fosse una «C», forse cancellata di proposito per conferire al poema maggior antichità, della quale comunque non dubita molto, dato che lo giudica anteriore alle poesie di Gonzalo de Berceo e risalente al XII secolo.

Sánchez si sofferma soprattutto sull'irregolarità metrica del cantare, sia per quanto riguarda il numero delle sillabe, sia per l'estensione delle lasse, che mette in relazione con gli inizi dell'antica poesia francese: «en el poema del Cid no se guarda número fixo y determinado de sílabas, ni regla cierta de asonantes ni consonantes, sin que por eso se puedan graduar de sueltos los versos de este poema. El poeta baxo un asonante solía hacer más de cien versos seguidos, sin desechar los consonantes que le ocurrían; y muchas veces admitía versos que ni asonaban ni consonaban; otras veces se cansaba presto de un asonante y tomaba otro». A causa della poca accuratezza dedicata all'aspetto formale, l'editore ritiene che il poema sia stato composto a metà circa del XII secolo e che raccontasse la vera storia del Cid, in quanto Rodrigo Díaz de Vivar era una figura storica; all'epoca, infatti, i concetti di antichità e storicità andavano uniti.

Un altro punto interessante che anticipò la critica successiva<sup>551</sup> fu la constatazione che l'autore della *Crónica particular del Cid*, Fray Juan Velorado, conosceva il poema e l'aveva seguito in molti degli avvenimenti che narra. Basandosi su questa prima osservazione di Sánchez molti studiosi dei secoli successivi, tra i quali Bello, Lidforss, Cornu e, ovviamente, il più assiduo studioso cidiano, Menéndez Pidal, avrebbero sfruttato le diverse *Crónicas* per sopperire alla mancanza dei versi del *Cantar*. Sánchez si domanda se sia la *Crónica* a derivare dal poema o viceversa e opta per la prima ipotesi, in quanto «el autor de la crónica tuvo presente el poema, siguiéndole puntualmente en mucha parte de los hechos, y muchas veces copiando las mismas expresiones y frases, y aun guardando los mismos asonantes».

A proposito della struttura del poema, arriva alla conclusione che il testo fosse diviso in cantari, grazie all'analisi dei versi nei quali il poeta dice «las coplas deste cantar aquí se van acabando»<sup>552</sup>, ma confermando che la sua è solo un'ipotesi, in quanto «sería muy conveniente que se hallara otro códice antiguo deste poema para completarle y cosejarle».

I giudizi di Sánchez sul *Cantar* si basano su criteri estetico-letterari allora in voga, fondati sul concetto di evoluzione progressiva della storia. Secondo questi criteri, l'irregolarità metrica, la mancanza di figure retoriche e di allusioni colte erano sintomo di una forma primitiva di poesia, da considerarsi inferiore a quella, per esempio, di Berceo. Inoltre, l'editore pensava che l'antichità dell'opera, testimoniata dall'irregolarità metrica e ritmica, così come dal linguaggio e dallo stile, fossero prove indiscutibili della sua fedeltà ai fatti storici; però, accanto a queste conclusioni forse un po' ingenua, ma frutto della cultura dell'epoca, è innegabile l'importanza delle riflessioni sulla metrica e sulla divisione del testo del poema.

Nonostante il proposito "filologico" enunciato nel prologo, dove Sánchez afferma di aver realizzato un'analisi di vari testimoni per l'edizione del testo (che, come si è visto, sono il manoscritto e la copia di Ulibarri), le note dell'editore sono pochissime e si limitano a chiarire alcune parti del poema, offrendo più che altro spiegazioni geografiche o storiche. Non vi è traccia di note che mettano a confronto lezioni diverse o che spieghino eventuali varianti. Solo in una, relativa al v. 2337, Sánchez segnala la mancanza di alcuni versi dovuta alla perdita di una carta del manoscritto (che, successivamente, sarebbe stata

---

<sup>551</sup> Si veda *Cantar de mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, ed. R. Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, 3 vols, I, p. 124.

<sup>552</sup> vv. 2276-3377.

colmata, in parte, da Menéndez Pidal mediante un passo in prosa della *Crónica de Veinte Reyes*).

Vediamo le note di Sánchez, precedute dal verso al quale si riferiscono<sup>553</sup>:

- v. 344 *Por tierra andidiste treinta e dos años Señor Spiritual*

«El poeta siguió la opinión de algunos que dicen que vivió Christo 32 años, y que murió entrado ya el 33 de su edad; pero no es esta la más común»

- v. 1297 *El Obispo Don Hieronymo su nombre es lamado*

«El P. Mar. Hist. Esp. lib. 10. c. 3 dice que este Don Gerónimo fue natural de Perigueux (Perigueux capital del Perigord en Francia) que á instancia del Cid tuvo cuidado de la Iglesia de Valencia, luego que la ganó de los Moros; y que después que se perdió hizo oficio de Vicario de Obispo en Zamora»

- v. 1553 *Vinieron á Medina la que Abegalvón mandaba*

«Debe leerse Melina»

-v. 1980 *Mantos e pieles e buenos cendales Dadria*

«Adria es una Ciudad perteneciente al estado de Venecia, con Obispado sufragáneo de Ravena, y la que dio nombre al Mar Adriático. Seria famosa en Cendales en tiempo del Cid. Aora en nada lo es , porque las inundaciones la han menoscabado. Ha habido otros pueblos del mismo nombre»

- v. 2126 *tantas buenas vestiduras que dalfaya son*

«*Dalfaya* (de Alfaya) .No se halla noticia de pueblo ni Ciudad llamada Alfaya, que si fe ha habido de este nombre, seria celebrada en tiempo del Cid, por vestidos o telas que alli se fabricarían. Puede ser que *alfaya* signifique *alhoja*, para denotar que los vestidos eran preciosos. En la vida de San Millán romanizada por Berceo, copl. 374 se lee: *mucha dueña dalfaya de linaie derecho*: en donde parece que *dalfaya* alude a cosa rica , preciosa, o noble, como si se dixera, vestiduras de pro, dueñas de pro. En portugués *alfaya* es *alhaja*. Véase *Alfaya* en el índice»

- v. 2347 *Arrancarme los trevo con la merced del Criador*

«Desde este verso hasta el siguiente falta una hoja en el original»

- v. 3737 *Pasado es deste siglo el dia de Cinquesma*

«Acerca del año en que murió el Cid hay varias opiniones. En este poema solo se señala el dia , que fue el de Cinquesma, ó Pentecostes. La más fundada opinión es que murió el

---

<sup>553</sup> La numerazione dei versi è quella data da Sánchez in *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, cit.



año de 1099. En e ste año cayó la Pascua á 10 de Abril, y la Cincuesma a 29 de Mayo. Parece pues que murió el Cid á 29 de Mayo de 1099»

- explicit: *Per Abbat le escribió en el mes de Maio*

«Este verso denota que Per Abbat copió este libro en el mes de Mayo, no que le compuso. El componerle pedía mas de un mes, el escribirle o copiarle no tanto. Véase lo que queda dicho sobre esto al principio de este poema»

Anche se solo agli inizi e in modo un po' rudimentale, le idee espresse da Sánchez nel prologo e nelle poche note al testo furono alla base delle interpretazioni successive e indicarono delle importanti linee guida per gli studi seguenti. Secondo Smith<sup>554</sup>, non è attribuito sufficiente valore all'edizione di Sánchez, in quanto nel suo prologo e nelle sue note al testo il primo editore del *Cid* dette prova di possedere una grande conoscenza e un metodo di ricerca molto avanzati se paragonati alla sua epoca, soprattutto se si considera che la Francia, che come si è visto nel Settecento era molto più avanzata della Spagna dal punto di vista culturale, avrebbe dovuto attendere il 1837 per vedere la prima edizione della *Chanson de Roland*. Per un'epoca dominata dal gusto neoclassico, infatti, nella quale non si simpatizzava molto per la cultura medievale, il commento di Sánchez in chiusura al prologo è straordinario: «Por lo que toca al artificio de este romance, no hay que buscar en él muchas imágenes poéticas, mitología, ni pensamientos brillantes; aunque sujeto á cierto metro, todo es histórico, todo sencillez y naturalidad. No sería tan agradable á los amantes de nuestra antigüedad sin reinaran en él estas venerables prendas de rusticidad, que así nos representan las costumbres i aquellos tiempos, y las maneras de explicarse aquellos infanzones de luenga é vellida barba que no parece sino que los estamos viendo y escuchando. Sin embargo, hay en este poema ironías finas, dichos agudos, refranes y sentencias proverbiales, que no dejarán de agradar á los que las entiendan; sobre todo reina en él un cierto aire de verdad, que hace muy creíble cuanto se refiere de una gran parte de los hechos del héroe, Y no le falta su mérito para graduarse de poema épico, así por la calidad del metro, como por el héroe y demás personajes y hazañas que en él se trata, conforme á las condiciones que pide Horacio para el verso heroico, en *Arte poética*»<sup>555</sup>

Dal punto di vista formale, Sánchez presentò il testo numerando i versi di cinque in cinque. Nel prologo al poema segnalò anche alcuni problemi di metrica, che avrebbero spinto gli studiosi successivi a fornire diverse ipotesi circa la versificazione del *Cantar*.

<sup>554</sup> *Poema de mio Cid*, ed. de C. Smith, Madrid, Cátedra, 1976, p. 99.

<sup>555</sup> T. A. Sánchez, *Colección de Poesias Castellanas anteriores al siglo XV*, Madrid, Antonio de Sancha, 1779-1790, I vol. p. 229.

Considerando il poema un tipo di prosodia primitiva, Sánchez precisò che il poeta «baxo un asonante solía hacer más de cien versos seguidos, sin desechar los consonantes que le ocurrían» e «se cansaba presto de un asonante y tomaba otro». Sánchez attribuì queste alternanze nella metrica e l'anisosillabismo tipico del *Cantar* al fatto che all'epoca in cui fu composto il poema la poesia non era molto coltivata e lo sarebbe stata solo a partire da Berceo. Sánchez arrivò anche a intuire che il poema era diviso in cantari, basandosi sull'affermazione del v. 2276, anche se fu solo Menéndez Pidal che, per primo, indicò la divisione tripartita dal poema nel *Cantar del destierro*, *Cantar de las bodas* e *Cantar de Corpes*.

Non è il caso di esaminare *in toto* in questa sede l'edizione di Sánchez. A titolo di curiosità e di esempio, però, risulta interessante confrontare l'approccio molto conservatore del primo editore del *Cantar de Mio Cid* con quello di alcuni filologi che sono venuti dopo di lui. A questo proposito, può essere utile fornire una piccola analisi di alcuni casi problematici di delimitazione delle lasse nel poema.

Il manoscritto pergameneo di Per Abbat, datato 1307, che si trova oggi nella Biblioteca Nacional de Madrid e che è l'unico a conservare il *Cantar de Mio Cid*, presenta un testo, dal punto di vista metrico, continuo (nel senso che non esiste una divisione grafica tra le lasse), senza spazi né interruzioni tra un verso e l'altro. La sua struttura metrica è costituita da lasse, le *tiradas*, ovvero da gruppi di versi uniti tra loro per mezzo dell'assonanza e per unità di contenuto. La struttura di ogni lassa è più o meno coerente e lo sono anche i metodi per passare da una serie all'altra. Jean Rychner<sup>556</sup>, per quanto riguarda l'epica francese, segnala tre procedimenti fondamentali di incatenamento delle *tiradas*, che si possono applicare anche al testo del *Cantar*. Il primo è chiamato "incatenamento semplice", grazie al quale il contenuto dell'ultimo verso di una lassa si ripete, almeno parzialmente, nel primo verso di quella seguente (per esempio, il cambio tanto discusso tra la lassa 28 e la 29). Il secondo procedimento è l'"incatenamento retroattivo", nel quale nel primo verso della nuova lassa si ripete qualcosa che appartiene a quella anteriore, ma che non si trova nell'ultimo verso. Il terzo, l'"incatenamento di teste", è un procedimento con il quale il primo verso di una lassa ricorda il primo di quella precedente, o addirittura una delle lasse precedenti, se non sono troppo lunghe. Questi metodi tramite i quali si realizza l'incatenamento non rappresentano delle regole assolute,

---

<sup>556</sup> J. Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève - Lille, Droz - Giard, 1956, pp. 68-125.

perché ci sono casi in cui l'assonanza non limita il contenuto di una serie e può succedere che una azione o un dialogo vengano interrotti in una lassa, per proseguire nella successiva.

Al momento di pubblicare il testo del *Cantar de Mio Cid*, i principali editori non hanno sempre avuto la stessa opinione. Mentre per Menéndez Pidal ci sono delle leggi rigorose per il cambio tra le lasse, Montaner non è d'accordo e afferma che la maggior parte delle lasse presuppongono semplicemente la narrazione consecutiva dei fatti, senza che ci sia un'equivalenza tra episodi e le serie dei versi.

Secondo la prospettiva di Menéndez Pidal, ma anche di altri editori, tra i quali Michael, che cercano di stabilire un repertorio di cause del cambio tra lasse, emerge un evidente problema nel passaggio da una lassa ad un'altra quando non si rispetta la regola del cambiamento dell'assonanza nella lassa nuova. Menéndez Pidal dà una soluzione al problema affermando che questo fatto è dovuto all'esistenza di assonanze corrotte (tesi accettata in molti punti anche da Smith) e nella sua edizione regolarizza molte assonanze con importanti correzioni.

Sánchez, pioniere nel pubblicare il manoscritto del *Cantar*, segnalò la presenza di "centinaia di versi" che presentavano assonanza, ma non decise di separarli graficamente tra loro. Attraverso l'analisi delle assonanze, però, arrivò a fare delle interessanti deduzioni sulla pronuncia dello spagnolo medievale, sostenendo che «las voces *muerte, fuerte, luen, nues, fuent*, etc., son asonantes de *Carrión, Campeador, amor, sol*, etc., en las cuales no solo el diptongo *ue* se convertía siempre en *o*, sino que la última sílaba o vocal se suprimía a veces en la escritura, a veces en la pronunciación. Más claramente se nota esta supresión de la última sílaba o vocal en otras voces de otro asonante: como *Calvari* (calvario), *partes, sangre, alguandre, padre, madre, sabe, alaudare*, que en una larga continuación de asonantes los hallamos que asuenan con *mar, voluntad*, etc., en las cuales se observaba una pronunciación francesa o lemosina, a no ser que las voces *mar, voluntad*, y otras semejantes se pronunciasen *mare, volutande*». Come segnalato da Menéndez Pidal<sup>557</sup>, questa passeggera osservazione di Sánchez ebbe fortuna e molti studiosi dopo di lui segnarono la somiglianza della lingua del *Cantar* con il provenzale o con il catalano (Huber, Ticknor, Hinard, Wolf, ovvero i primi critici che si mossero sulle orme di Sánchez) o con il francese (Angel de los Ríos). Nonostante, come ha messo in evidenza lo

---

<sup>557</sup> *Cantar de mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, ed. R. Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, 3 vols., I, p.p. 34-35.

stesso Menéndez Pidal<sup>558</sup>, le osservazioni di Sánchez non fossero corrette, è veramente significativo che lo studioso si avvicinasse all'analisi fonetica senza avere una solida tradizione alle spalle e, ancor più importante, che la sua teoria venisse fervidamente accolta da studiosi del calibro di Hinard e Wolf, tra gli altri.

Tornando al problema della limitazione delle lasse, ci sono due casi problematici più frequenti di delimitazione di lasse. Il primo è la presenza di versi che non posseggono né l'assonanza della lassa che sta finendo né di quella che sta per iniziare e il secondo avviene quando un verso presenta assonanza in comune con l'ultimo verso della lassa che lo precede o con il primo di quella che segue.

Per quanto riguarda il modo di risolvere i problemi che la delimitazione delle lasse comporta, gli editori successivi a Sánchez si possono sostanzialmente dividere in due gruppi: quelli che cercano di rimanere fedeli al testo originale e quelli che, come Menéndez Pidal, optano per delle correzioni molto estese ed esaustive. Questa bipartizione tra gli editori appare molto chiara analizzando in modo specifico i versi interessati dal fenomeno. In questo quadro, la posizione di Sánchez è quella di un precursore. Pur avendo intuito l'esistenza dei *cantares*, infatti, decise di non segnalarli graficamente nella sua edizione e, pur mettendo in evidenza l'esistenza di serie di versi accomunati dalla stessa assonanza, non li divise tra loro e si accontentò di riportare il testo senza apporre cambiamenti formali importanti rispetto all'originale, numerando semplicemente i versi di 5 in 5.

In merito a situazioni problematiche di delimitazione delle lasse, almeno diciotto versi esemplificano il primo caso sopra riportato (vv. 174, 404,412, 437-438, 1527, 1699, 1711, 2155, 2464, 2482, 2527, 2542, 2862, 3060, 3258-3259b, 3372) come hanno dimostrato diversi studiosi nel corso del tempo, cercando di risolvere i problemi che di volta in volta si presentavano e adottando varie soluzioni. In tutti i casi, l'attitudine di Sánchez è conservativa; oltre all'originale, Sánchez ebbe modo di consultare la copia di Ulibarri, che però classificò come «mala» e carente di molti versi, ricca di correzioni errate e confuse. Ebbe anche modo di consultare la *Crónica del Cid*, che considerava posteriore al poema e offrì degli esempi nei quali si nota come l'autore della *Crónica* copiasse espressamente il *Cantar*. In realtà, Menéndez Pidal ha poi confutato questa tesi, ma è significativo che Sánchez, già all'epoca, si fosse posto il problema.

---

<sup>558</sup> *Ibid.*, pp. 142-143.

Vediamo ora alcuni esempi di casi problematici attinenti al primo gruppo, quello dei versi “sciolti” da un legame assonantico con la lassa precedente e con quella seguente.

- v. 174                    *Rachel a mio Çid    la manol ba besar*<sup>559</sup>

Sánchez riporta fedelmente il testo di Per Abbat: *Rachel á mio Cid la manol' va besar*. Con questo verso, secondo Menéndez Pidal, Smith e Michael comincia la lassa 10. Per Montaner e altri il verso appartiene, invece, alla lassa 9, ma cambia l'ordine delle parole nel secondo emistichio per mantenere l'assonanza *á-o*: *Rachel a mio Çid ba l' besar la mano*. Menéndez Pidal corregge *la manol ba besar* con *la manol' ha besada*, per ottenere la stessa assonanza degli altri versi, basandosi sulla convinzione che il possibile originale fosse proprio *ha besada*<sup>560</sup>.

- v. 404                    *Í se echava mio Çid    después que fue çenado*

Sánchez (v.407) scrive: *Y se echaba mio Cid después que fue cenado*.

Pidal, seguito da Lang, dice che versi come questi contengono assonanze corrote e, appoggiandosi alla *Primera Crónica General* 524.b.18, corregge *fue çenado* per *fo de noch*. Michael lascia il verso così come appare nell'edizione paleografica, ammettendo che è un'assonanza difettosa e anche Smith lascia la lezione del manoscritto.

- v. 412                    *Mucho era pagado    del sueño que a soñado*

Sánchez (v.415) scrive: *Mucho era pagado del sueño que ha soñado*.

Alcuni editori (Bello, Restori, Lidforss e Michael) affermano che il verso appartiene alla lassa 19, altri (Menéndez Pidal, Montaner e Smith) che appartiene alla 20. Bello, Restori e Lidforss cambiano *á soñado* con *soño* affinché si adatti all'assonanza della lassa 19. Michael lascia il verso così come appare nel manoscritto. Nemmeno Smith lo modifica, ma lo unisce alla lassa 20; Menéndez Pidal cambia *á soñado* con *soñado a* affinché si adatti all'assonanza in *-á* della lassa 20.

---

<sup>559</sup> Il testo che si utilizza come base è l'edizione paleografica del *Cantar* pubblicata da Menéndez Pidal (1911).

<sup>560</sup> *Cantar de mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, ed. R. Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, 3 vols., III, p. 1031.

- vv. 437-438

*Toda la noche iaze en çelada*                      *el que en buena ora nasco*  
*Commo los consejava*                              *Minaya Albar Fáñez*

Sánchez (vv.440-441) scrive: *Toda la noche yace en zelada el que en buen ora nascó / como los conseiaba Minaya Alvar Fanez.*

Nel verso 437 c'è un'assonanza difettosa e molte e varie sono le proposte di correzione. Menéndez Pidal e Smith collocano questi due versi nella lassa 23; Menéndez Pidal realizza un'alterazione violenta del v. 437 (*Toda la noche yaze Mio Çid en çelada*), affinché si adatti all'assonanza della lassa 23, dove appunto colloca questo verso e il successivo, nel quale traspone *Minaya* alla fine per assonanza; invece, Smith conserva le lezioni del manoscritto. Michael e Montaner rimandano i due versi alla lassa anteriore. Montaner adotta, con Horrent e Cátedra y Morros l'ordine creato da Restori, che inverte gli emistichi, sopprime *Toda* e inserendo *iaze* alla fine del verso. Michael mantiene i due versi uguali, ma li inserisce alla fine della lassa 22.

- v. 1527 *Sorissós de la boca*                      *Minaya Álbar Fáñez:*

Sánchez (v. 1535) scrive: *Sonrisos' de la boca Minaya Alvar Fanez*

Menéndez Pidal riorganizza il verso e colloca *Álbar Fáñez Minaya* y come Smith, all'inizio della lassa 84. Michael e Montaner lasciano il verso nella lassa 83.

- v. 1699 *El dia es salido*                      *e la noche entrada es*

Sánchez (v. 1707) scrive: *El día salido è la noch entrada es*

Restori, Lidforss, Menéndez Pidal, Lang Michael, Horrent, Bustos, Enríquez, Cátedra y Morros e Montaner invertono *entrada es* e inseriscono *es entrada* per ottenere la stessa assonanza nei versi seguenti e collocano il verso all'inizio della lassa 94. Smith conserva l'ordine del manoscritto, ma come sempre nei casi di difficile delimitazione di lasse, stampa il verso separato dal resto della lassa 94.

- v. 1711 *Salidos son todos armados*    *por las torres de Vançia*

Sánchez (v. 1719) scrive: *Salidos son todos armados por las Torres de Valencia*

Gli editori correggono qui *Vançia* con *Valençia* in quanto nel manoscritto c'è un *le* scritto sopra la riga con grafia posteriore e la giudicano un'assonanza difettosa. Per restituire l'assonanza corretta, Bello, Restori, Lidforss, Lang, Huntington Horrent, Cátedra y Morros, e Montaner invertono l'ordine degli emistichi. Menéndez Pidal cambia *Va[le]nçia* con *Quarto*, basandosi sulla *Crónica de Veinte Reyes* e spiegando che le torri del Quarto sono quelle che difendono da entrambi i lati la porta delle mura di Valencia che si affaccia verso Cuart, anche se il manoscritto non allude mai a queste torri ed è evidente che il poeta aveva scarse conoscenze della geografia di Valencia e della regione circostante. Michael e Smith lasciano il verso così come appare nel manoscritto, tranne la correzione di *Vançia*, ma Michael, Montaner e Menéndez Pidal collocano il verso all'inizio della lassa 95, Smith alla fine della 94.

-v. 2155    *¡Afé Dios del çielo:    que lo ponga en buen logar!*

Sánchez (v. 2165) scrive: *Afe, Dios del Cielo, que lo ponga en buen logar.*

Menéndez Pidal, Michael, Smith e Montaner collocano questo verso nella lassa 106. *En buen logar* è un'assonanza difettosa; Menéndez Pidal e anche Montaner la sostituiscono con *en buen recabdo*, Smith e Michael conservano la lezione del manoscritto (ma Smith stampa il verso separato dalla lassa 106).

- v. 2464    *Por bien lo dixo el Çid            mas ellos lo tovieron a mal*

Sánchez (v. 2473) scrive: *Por bien lo dixo el Cid, mas ellos lo tobieron a mal*

Questo verso contiene un'assonanza imperfetta. Menéndez Pidal e Horrent sostituiscono *mal* con *escarnio*, per mantenere l'assonanza in *á-a*, ma Montaner critica questa correzione e dice che il sostantivo *escarnio* non appare nel *Cantar* e inoltre che la preposizione davanti a tale sostantivo è *por* e non *a*. Per questo, preferisce non alterare il testo del manoscritto di fronte all'impossibilità di sostituire l'espressione con un'altra equivalente documentata nel *Cantar* y lo stesso fanno Cátedra y Morros, Smith, Michael. È interessante vedere come gli editori dividono i vv. 2429-2473. Menéndez Pidal e Horrent mantengono una lassa 119 unica. Anche Michael crea una lassa unica (119), adottando le assonanze,

anche se sottolinea il fatto che il v. 2464 ha un'assonanza irregolare; altri, come Smith, Horrent, Bustos e Cátedra y Morros li dividono in tre gruppi (119, 119b, 119c). Soprattutto Montaner accetta la lezione del manoscritto che distingue le tre serie per non alterare un sistema di riferimento accettato.

- v. 2482 *Sobejanas son las ganancias* *que todos an ganadas*

Sánchez (v. 2491) scrive: *Sobaianas son las ganancias que todos han ganadas*

L'assonanza è difettosa nel manoscritto, per permettere la concordanza del participio. Smith e Michael non cambiano il testo del manoscritto; Menéndez Pidal e Montaner, tra gli altri, correggono *por ganado* e così ottengono l'assonanza in *á-o*. Tutti collocano il verso all'inizio della lassa 121 per evidenti ragioni sintattiche.

- v. 2527 *A estas palabras* *fabló Ferrán Gonçález:*

Sánchez (v. 2535) scrive: *A estas palabras fabló Fernan Gonzalez*

Alcuni editori correggono questo verso per dargli assonanza *á-o* e poterlo così collocare come primo verso della lassa 123. Montaner e Menéndez Pidal correggono inserendo alla fine del verso *Ferrando*. Smith e Michael lasciano la versione del manoscritto, ma anche loro lo collocano all'inizio della lassa 123.

- v. 2542 *Mientras que visquiéremos* *despender no lo podremos*

Sánchez (v. 2551) scrive: *Mientra que visquieremos despender non lo podremos*

Il verso non mantiene l'assonanza della lassa 123 (*á-a*) e nemmeno della 124 (*ó*) e non vi è una correzione chiara, ma quasi tutti gli editori la collocano alla fine della lassa 123. Bello, Restori y Lidforss, Smith, Michael e Montaner considerano l'assonanza approssimata e per questo Montaner suppone che forse manca un *amos* alla fine del verso. Menéndez Pidal inverte gli emistichi e cambia *visquiéremos* con *bivos seamos*.

- v. 2862 *En los días de vagar* *toda nuestra rencura sabremos*  
*[contar]*





che nel manoscritto il copista dovette scrivere questi tre versi come due, separati dopo vero: *Dezid, ¿qué vos merecí, ifantes, en juego o en vero / o en alguna razón? Aquí lo mejoraré a juvizio de la cort.*

- v. 3372            *Destos amos*            *la razón fincó*

Sánchez (v. 3384) scrive: *Destos amos la razón fincó*

Smith y Michael stampano il verso come l'ultimo della lassa 146. Smith conserva il verbo *fincó* che appare nel manoscritto e stampa il verso separato dalla lassa; propone anche una correzione (*finc[ad]o [ha]*) che è necessaria se si vuole ottenere l'assonanza *á-*(*e*). Bello e Menéndez Pidal lo cambiano in *ha fincado* e collocano questo verso all'inizio della serie 147. Montaner fa la stessa correzione, ma sostiene che il verso appartenga, senza alcun dubbio, alla lassa 146, perché è molto simile all'ultimo della lassa 144, il v. 3352 (*Destos amos la razón fincó*).

Queste sono alcune delle soluzioni suggerite dai diversi editori, alcuni dei quali propongono minime modifiche, per lo più conservative del testo originale, altri che offrono soluzioni più elaborate e complesse. Sánchez rimane sempre fedele all'originale e non tenta di apporre modifiche personali, confermando la sua attitudine rispettosa del testo di Per Abbat.

Come si è già messo in evidenza, gli editori hanno individuato anche un altro tipo di situazioni difficili nel determinare la delimitazione tra lasse, cioè il secondo caso sopra segnalato: un verso conserva l'assonanza della lassa che sta per terminare, anche se dal punto di vista del contenuto questo verso appartiene alla nuova lassa. Ciò accade, per esempio, nei vv. 570, 890, 1220, 1885, 2428.

- v. 570    *Los de Alcoçer a mio Çid*    *yal dan parias de grado*

Sánchez (v. 578) scrive: *Los de Alcocer à mio Cid yal' dan parias de grado*

L'assonanza in *á-o* è la stessa della lassa 28 e per questo motivo Bello, Lidforss e Michael lasciano questo verso nella lassa 28. Menéndez Pidal e Montaner omettono *de grado* e lasciano *parias* come assonanza. Ovviamente, come afferma Smith, il verso trova una migliore collocazione all'inizio della lassa 29.

- v. 890 *Sobre aquesto todo dezir vos quiero, Minaya*

Sánchez (v. 898) scrive: *Sobre aquesto todo decir vos quiero, Minaya*

Bello, Michael e Montaner lasciano questo verso come appare nel manoscritto e fanno in modo che appartenga alla lassa 47; anche Smith lascia il verso inalterato, ma anche se la parola *Minaya* continua nella lassa 47, la colloca nella 48. Menéndez Pidal cambia *Minaya* con *Alvar Fáñez*, anche se poche volte il Cid gli si rivolge in questo modo, come segnala Smith.

- v. 1220 *quando su seña cabdal sedié en somo del alcáçar*

Sánchez (v.1229) scrive: *Quando su seña cabdal sedie en somo de Alcazar*

Pidal corregge *alcaçar* con *alcaçer*. Bello pone l'accento su *alcazár* per mantenere l'assonanza in *-á*, mentre Smith, Michael e Montaner lasciano la versione del manoscritto. Tutti affermano che il verso appartiene alla lassa 74, nonostante la diversa assonanza.

- v. 1885 *Merçed vos pedimos commo a rey e señor natural!*

Sánchez (v. 1894) scrive: *Merced vos pedimos como à Rey è à Señor natural*

Menéndez Pidal e Smith collocano il verso nella lassa 102, Michael e Montaner nella 101. Menéndez Pidal sopprime *natural* per creare un verso che mantenga l'assonanza in *-ó* della lassa 102. Montaner sostiene che non serve eliminare la parola *natural* perchè il verso si adatta molto bene alla lassa 101 e la denominazione *señor natural* possiede importanti implicazioni giuridiche e per questo non è corretto modificarla.

- v. 2428 *Aquis' ondró Mio Çid e quantos con él son*

Sánchez (v. 2438) scrive: *Aquis' ondró Mio Cid, è quantos con él son*

L'assonanza del verso è difettosa rispetto agli altri versi della lassa 118. Smith e Michael non correggono ma Menéndez Pidal, Cátedra y Morros, Lang e Horrent sostituiscono *son* con *están*. Lidforss e Cornu scrivono *van*.

Per concludere questa breve analisi, vediamo le ipotesi di almeno quattro degli editori moderni del *Cantar de Mio Cid* sul valore e sul senso che si possono attribuire a queste irregolarità, che rendono problematica o difficile la delimitazione tra una lassa e l'altra.

Il criterio seguito da Menéndez Pidal nella delimitazione delle lasse è quello di ottenere sempre la regolarità del testo, in quanto le assonanze cambiano tra una serie e l'altra, ma se nel manoscritto ciò non appare il fenomeno è dovuto al processo di trasmissione del testo, che aveva alterato molte delle assonanze originarie. A volte l'alterazione è dovuta alla modernizzazione delle forme linguistiche, come il tipico caso delle assonanze irregolari dovute alla modernizzazione del vecchio dittongo *-uó-* nella forma moderna *-ué-*, fenomeno che rovina l'assonanza in *-ó*, o altri casi come l'apparizione delle forme del patronimico che terminano in *-oz*, modernizzate nella forma in *-ez*. Altre volte, per restituire l'assonanza *á-a* è necessario modificare le alterazioni delle desinenze verbali alla fine del verso, restituendo le forme in *-aran* o *-avan* invece di quelle che terminano in *-aron* nel manoscritto. Un altro elemento che spiega alcune incoerenze nella regolarità delle assonanze nel *Cantar* è la *-e* paragogica, un espediente poetico molto frequente nel *Romancero*, che consiste nell'aggiungere una *-e* alla fine di alcune parole per mantenere in una serie l'assonanza costituita da una vocale tonica più una *e* atona. Anche se nel manoscritto di Per Abbat ci sono solo due parole che presentano la *-e* paragogica (*alaudare* v. 335 y v. *Trinidad* v 2370), Menéndez Pidal dice che queste sono le tracce che nel *Cantar* si era usato tale strumento per conseguire assonanze regolari, ma che con il passare del tempo i copisti avevano soppresso.

Smith, invece, crede che l'epica spagnola avesse tollerato una piccola proporzione di assonanze imperfette e parla di una tecnica che era naturale in una tradizione orale; conservare le lezioni del manoscritto e difendere un sistema di rime imperfette evita la restaurazione della maggior parte del poema, basandosi su un primitivo testo completamente ipotetico.

Michael, per delimitare le lasse della sua edizione, si basa su dei criteri ben definiti. Mette in evidenza come le serie si allaccino tra loro grazie ad una narrazione consecutiva dei fatti, al cambio di interlocutore, quando due narrazioni separate tornano ad unirsi, quando la lassa seguente è una serie gemella, ovvero non fa altro che ripetere quanto detto in quella che la precede. Michael segnala che, nel momento di stampare la divisione tra le lasse, è molto importante considerare che ci troviamo di fronte ad un'opera che non segue i canoni razionali moderni nella descrizione dello spazio e del tempo e che è utile prendere

in considerazione questo principio quando si hanno dubbi circa l'appartenenza di un verso a una lassa o a un'altra.

Infine, secondo Montaner, le lasse non si possono stabilire a partire dall'assonanza, ma tenendo anche in conto che sono solite avere una certa unità tematica. In effetti, ci sono dei casi di *enjambement* tra lasse, ovvero occasioni nelle quali uno o due versi dipendono semanticamente da una lassa ma, a causa della loro rima, appartengono a quella seguente. In altri casi, la semplice giustapposizione si converte in una coordinazione più stretta dovuta ai verso dell'*enjambement*, che ricordano all'inizio di una lassa la fine della precedente, per esempio le lasse 15-16, 28-29, 117-118, 129-130.

## CONCLUSIONE

Le figure di eruditi e le opere analizzate indicano, dunque, che nel corso di tre secoli l'interesse per i testi più antichi della letteratura spagnola è andato crescendo. Si è sentita la necessità e l'utilità di riscoprirli, di leggerli, di analizzarli sotto diversi profili. Lo strumento attraverso il quale si è effettuato l'approccio critico è principalmente quello delle *Anotaciones*. Attraverso il loro esame si sono messe in evidenza differenze, errori e proposte felici e indovinate. Certo, se sul piano dell'esegesi sono importanti e utili, più difficile appare il discorso sotto il profilo dell'edizione critica. Gli eruditi pre-ottocenteschi mostrano di avere a disposizione diverse versioni (come esemplarmente dimostra il caso di Argote de Molina), ma ne fanno un uso piuttosto "libero", lontano dalle raffinate comparazioni volte a creare un'edizione critica, che saranno definite dagli studi successivi e in particolare dal metodo di Lachmann e più in generale per lo studio della lingua dal metodo storico-comparativo.

Nell'ambito di un'indagine sulla nascita e sullo sviluppo della filologia ispanica e degli studi romanzi in Spagna, con l'intento di effettuare una ricostruzione critica in rapporto all'attenzione dimostrata verso i testi spagnoli antichi favorita dalla diffusione della stampa e dall'interesse per l'edizione di testi significativi, dall'evoluzione anche embrionale della critica testuale e dell'ecdotica che si sono via via affermate, dal Cinquecento all'Ottocento, il lavoro svolto ha interessato prevalentemente, ma non solo, il periodo delle origini, identificato nel XVI secolo, quando in Spagna inizia a formarsi una coscienza "filologica" grazie all'influenza dell'umanesimo europeo e della diffusione della stampa.

Questa prima fase, che, come si è visto, si può definire pre-scientifica, inizia nella seconda metà del XVI secolo in concomitanza con la stampa del *Conde Lucanor*, edito da Argote de Molina nel 1575 a Siviglia. E' proprio in questi anni che in Spagna prende vita l'idea di edizione "critica", veicolata oltre che dall'edizione argotina del *Lucanor*, dalle edizioni della poesia di Garcilaso de la Vega curate da Francisco Sánchez de las Brozas (1574) e da Fernando de Herrera (1580).

Agli inizi del Cinquecento la cultura dell'Umanesimo e poi del Rinascimento si diffonde in tutta Europa e inizia a prendere piede anche in Spagna. In campo letterario, la Spagna conosce una grande fioritura originale dalla metà del XVI secolo alla metà del

XVII secolo, allorchè si affievolisce l'influenza della cultura italiana soppiantata dal prevalere di un certo nazionalismo. Nell'ambito del Rinascimento si inquadra in particolare il lavoro dei grammatici spagnoli. Antonio de Nebrija è la figura più completa di umanista dotto nella Spagna tra XV e XVI secolo; mano a mano che egli cercava di diffondere l'insegnamento del latino secondo i nuovi principi che vigevano in Italia, in Spagna cominciò a diffondersi anche la corrente del cosiddetto "umanesimo volgare", anche questa nata in Italia, che considerava le lingue "volgari" allo stesso livello del latino. Proprio per questa ragione si iniziarono a compilare e a diffondere dizionari e grammatiche, alcune ispirate a quella di Nebrija e altre più originali e di grande importanza come quelle di Jiménez Patón o di Correas. Su imitazione dalle *Reglas* di Nebrija, del 1517, cominciarono a diffondersi anche numerosi trattati di ortografia. All'opera di Nebrija fece seguito l'importante *Minerva* di Francisco Sánchez de las Brozas detto il Brocense del 1587 (la seconda edizione, quella più completa e definitiva, che seguiva la prima più piccola del 1562), una delle riflessioni più coerenti del razionalismo linguistico dell'epoca. La grammatica del Brocense è un'opera importantissima, che lo rende si può dire il padre della grammatica generale e teorica, nella quale vengono analizzati sia il livello teorico e grammaticale della lingua, sia quello dell'uso.

Ma, in questa sede, più che al lavoro di grammatico del Brocense, l'attenzione è stata indirizzata sulla sua edizione delle poesie di Garcilaso de la Vega (1574 e 1577). L'esame fa risaltare la sua figura come quella di uno studioso che analogamente a Fernando de Herrera, curatore di un'altra edizione delle poesie di Garcilaso (1580), opera con un metodo che si può definire più propriamente filologico. Oltre al metodo, i risultati e le differenze tra le due edizioni sono stati individuati e valutati. Verso il 1570 nasce ed inizia a svilupparsi quella che possiamo dunque definire "critica testuale" nell'ambito della poesia spagnola. In questa prospettiva, la poesia di Garcilaso svolse un ruolo di primo piano. Le edizioni di Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense (*Obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega. Con anotaciones y enmiendas de...*, Salamanca, 1574) e di Fernando de Herrera (*Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de...*, Sevilla, 1580) furono decisive per la diffusione e il successo di Garcilaso che, occupando di fatto un posto importante al fianco degli autori classici e degli italiani, erano apprezzate non solo dai lettori poco eruditi, ma anche dai dotti e dagli universitari.

La ricerca riguardante gli sviluppi della filologia ispanica nel suo periodo pre-scientifico si conclude con il XVIII secolo.

Del Sei Settecento si sono messi in evidenza soprattutto l'opera di Bernardo de Aldrete e la fondamentale *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* di Tomás Antonio Sánchez (1779). Nell'Ottocento, infatti, si rafforzerà un metodo di studi più maturo e scientifico, grazie alla funzione di stimolo che svolgerà, anche nel campo degli studi iberici, il lavoro di Friedrich Diez, "fondatore" della filologia romanza e specificamente editore delle romanze spagnole<sup>561</sup>. In una fase iniziale, saranno gli studiosi stranieri coloro che troveranno per primi impulso nel lavoro dei filologi tedeschi. Primo fra tutti, il venezuelano Andrés Bello, che fu editore del *Cantar de Mio Cid* e che avrebbe impostato lo studio della grammatica spagnola su basi scientifiche<sup>562</sup>. Fondamentale sarà anche l'apporto dei tedeschi G. Baist e F. Wolf per quanto riguarda il campo dell'edizione scientifica dei testi. Parallelamente, si svilupperanno gli studi di letteratura spagnola, tramite i lavori di C. Ticknor, A. F. Schack, L. Lemcke, F. Wolf<sup>563</sup>.

Ma, è a partire dal 1890 che la ricerca filologico-letteraria in ambito ispanico riceve un'ulteriore e forte spinta. In questo periodo, infatti, anche in Spagna si solleveranno con nuova e decisiva consapevolezza i problemi posti dalla pubblicazione e dall'edizione di alcuni dei testi più rappresentativi della letteratura spagnola medievale, soprattutto grazie a importanti figure di studiosi che si muoveranno tra erudizione e filologia, tra i quali Manuel Milá y Fontanals e Marcelino Menéndez y Pelayo.

Dal 1896, infine, con la memorabile edizione de *Los Infantes de Lara*, ricostruzione del poema medievale perduto a partire dalla prosificazione delle vecchie cronache, fa il suo ingresso nel mondo della ricerca filologica ispanica l'incomparabile don Ramón Menéndez Pidal, attorno al quale si creerà una cerchia di discepoli con una solida formazione scientifica eccellente, nucleo della moderna filologia spagnola, ormai aperta definitivamente, con spirito creativo e innovativo, agli apporti scientificamente più validi della critica e dell'ecdotica.

---

<sup>561</sup> F. Diez, *Altspanische Romanzen*, Frankfurt Am Main, 1818.

<sup>562</sup> A questo proposito, si veda P. Grases, *Andrés Bello: el primer humanista de América*, Buenos Aires, 1946.

<sup>563</sup> G. Rohlfs, *Manual de filología hispánica: guía bibliográfica, crítica y metódica*, cit., p. 60.



## Bibliografía

### Testi

[ANONIMO] *Cantar de mio Cid*, edición paleográfica por R. Menéndez Pidal, Madrid, Bailly Bailliere, 1911.

[ANONIMO] *Poema de mio Cid*, ed. de R. Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1931.

[ANONIMO] *Cantar de mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, ed. De R. Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, 3 vols.

[ANONIMO] *Poema de mio Cid*, ed. de C. Smith, Madrid, Cátedra, 1976.

[ANONIMO] *Cantar de mio Cid*, ed. de I. Michael, Madrid, Castalia, 1988.

[ANONIMO] *Cantar de mio Cid*, ed. de A. Montaner, Barcelona, Crítica, 1993.

[ANONIMO] *Cantar de mio Cid*, ed. de F. A. Marcos Marín, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

[ANONIMO] *Cantar de mio Cid*, ed. de R. Menéndez Pidal, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

[ANONIMO] *Lazarillo de Tormes*, edición de F. Rico, Madrid, Cátedra, 1987.

GONZALO ARGOTE DE MOLINA, *Discurso sobre la poesía castellana*, edición y notas de E. F. Tiscornia, Madrid, Suarez, 1995.

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976.

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, Edición bilingüe de C. Segre y M<sup>a</sup>. De las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra, 2002, 2 vols.

PIETRO BEMBO, *Opere in volgare*, a cura di M. Marti, Firenze, Sansoni, 1961.

PIETRO BEMBO, *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1966 (2<sup>a</sup> ed.).

JUAN BOSCÁN E GARCILASO DE LA VEGA, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*. Repartidas en quatro libros, Carles Amorós, Barcelona, 1543.

JUAN BOSCÁN, *Leandro*, ed. de M. De Riquer, Barcelona, 1945.

MIGUEL DE CERVANTES, *El Buscapié, opúsculo inédito que en defensa de la primera parte del Quijote escribió Miguel de Cervantes Saavedra*, publicado con notas históricas, críticas i bibliográficas por Don Adolfo de Castro, Cádiz, 1848.

SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Sánchez, 1611.

FERNANDO DE HERRERA, *Controversia sobre sus Anotaciones a la Obra de Garcilaso de la Vega y Poesías Inéditas*, Siviglia, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1870.

FERNANDO DE HERRERA, *Obra poética*, edición crítica de J. M. Blecua, Madrid, Real Academia Española, 1975.

FERNANDO DE HERRERA, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Edición de I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

GARCILASO DE LA VEGA, *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, Siviglia, A. de la Barrera, 1580.

GARCILASO DE LA VEGA, *Natural de Toledo, Príncipe de los Poetas Castellanos*, de don Tomás Tamaio de Vargas, Sánchez, Madrid, 1622.

GARCILASO DE LA VEGA, *Obras de Garcilaso de la Vega*, ilustradas con notas de don José Nicolás de Azara, Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1765.

GARCILASO DE LA VEGA, *Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas* (de don José Nicolás de Azara), Madrid, Imprenta de Sancha, 1788.

GARCILASO DE LA VEGA, *Obras de Garcilaso de la Vega*, ilustradas con notas de don José Nicolás de Azara, Barcelona, Jordi, Roca y Gaspar, 1804.

GARCILASO DE LA VEGA, *Obras completas*, ed. de E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1964.

GARCILASO DE LA VEGA, *Obras*, ed. de A. Marichalar, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

GARCILASO DE LA VEGA, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, prólogo de A. Gallego Morell, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, 1973.

GARCILASO DE LA VEGA, *Obras*, edición y notas de T. Navarro Tomás, Madrid, Espasa Calpe, 1973.

GARCILASO DE LA VEGA, *Poesía castellana completa*, ed. de C. Burell, Madrid, Cátedra, 1987.

GARCILASO DE LA VEGA, *Sonetti*, a cura di G. E. Sansone, Parma, Guanda, 1988.

GARCILASO DE LA VEGA, *Obras*, ed. de Tomás Navarro Tomás, Madrid, Clásicos Castellanos, 1911.

GARCILASO DE LA VEGA, *Obras completas con comentario*, edición crítica de E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 2001.

GARCILASO DE LA VEGA, *Poesie Complete*, a cura di M. Di Pinto, Napoli, Liguori, 2004.

AMBROSIO DE MORALES, *Las Antigüedades de las ciudades de España*, Alcalá, Iñiguez Lequerica, 1575.

JUAN PABLO FORNER, *Los Gramáticos*, José Jurado (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

BAROLOMÉ JOSÉ GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1889.

QUINTUS HORATIUS FLACCUS, *Q. Horati Flacci opera*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Edvardus C. Wickham., Editio altera, curante H. W. Garrod, Oxonii e typographo Clarendoniano, 1967.

JUAN JOSÉ LÓPEZ SEDANO, *Parnaso Español*, Madrid, 1774

DON JUAN MANUEL, Reproducción digital de *El Conde Lucanor*. Compuesto por el excelentissimo principe don Iuan Manuel, hijo de Infante don Manuel, y nieto del sancto rey don Fernando, Impresso en Sevilla, por Hernando Diaz, 1575.

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08147395399159262110046/index.htm>

DON JUAN MANUEL, *El Libro de Patronio o El Conde Lucanor*, ed. de M. Milá y Fontanals, Barcelona, Juan Oliveres, 1853.

DON JUAN MANUEL, *El conde Lucanor, o Libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio*, edición, introducción y notas de J.M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969.

DON JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor* (Sevilla, 1575), ed. facsímil E. Miralles, Barcelona, Puvill, 1978.

DON JUAN MANUEL, *Libro del Conde Lucanor*, ed. de R. Ayerbe-Chaux, Madrid, 1983.

DON JUAN MANUEL, *Obras completas*, edición, prólogo y notas de J.M. Blecua, Madrid, Gredos, 1983.

DON JUAN MANUEL, *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio*, edición de A.I. Sotelo, Madrid, Cátedra, 1989.

DON JUAN MANUEL, *Códice Puñonrostro: el Conde Lucanor y otros textos medievales* Madrid, Real Academia Española, 1992 . Ripr. facs. del ms. n. 15 conservato presso la Real Academia Española

DON JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor*, edición de A. Sánchez Aguilar, Barcelona-Madrid, Hermes, 1997.

DON JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor*, ed. de J. Vicedo, Alicante, Aguaclara, 1997

AUSÍAS MARCH, *Obra poética completa*, ed. di R. Ferreres, Madrid, 1975

GREGORIO MAYANS Y SISCAR, *Opera Omnia*, Tomo III, Genevae, apud Fratres de Tournes, 1766.

DIEGO ORTÍZ DE ZÚÑIGA, *Anales eclesiásticos de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Madrid, Imprenta Real, 1795.

PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di M. Ramous con un saggio di E. Pianezzola, Milano, Garzanti, 1992.

FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di G. Contini. Annotazioni di D. Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1964.

FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondatori, 1996.

FRANCO SACCHETTI, *Trecentonovelle*, a cura di E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1970.

FRANCISCO SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, *Minerva o de causis linguae latinae*, ed. de. E. Sánchez Salor y C. Chaparro Gómez, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 1995.

TOMÁS ANTONIO SÁNCHEZ, *Colección de Poesías Castellanas anteriores al siglo XV*, Madrid, Antonio de Sancha, 1779-1790. 4 vols.

TOMÁS ANTONIO SÁNCHEZ E PEDRO JOSÉ PIDAL, *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*. Colección hecha por don Tomas Antonio Sanchez, continuada por don Pedro José Pidal y considerablemente aumentada e ilustrada, avista de los códices y manuscritos antiguos por don Florencio Janer, Madrid, Rivadeneyra, 1864.

TOMÁS ANTONIO SÁNCHEZ E PEDRO JOSÉ PIDAL, *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*. Colección hecha por Tomas Antonio Sanchez; continuada por Pedro José Pidal y considerablemente aumentada e ilustrada a vista de los códices y manuscritos antiguos por Florencio Janer, Madrid, Atlas, Biblioteca de autores españoles, vol. 57, 1966.

FRAY MARTÍN SARMIENTO, *Memorias para la Historia de la poesía*, Madrid, 1775.

BERNARDO TASSO, *Rime*, a cura di P. Serassi, Bergamo, Lancellotti, 1749.

PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Eneide*, traduzione di M. Ramous, introduzione di G.B. Conte, commento di G. Baldo, Venezia, Marsilio, 1998.

## **Articoli**

A. ALATORRE, *Avatares del verso alejandrino*, «Nueva revista de filología hispánica», XLIX, 2, 2001, pp. 363-407.

D. ALONSO, *Crítica de las noticias literarias transmitidas por Argote*, «Boletín de la Real Academia Española», XXXVIII, 1957, pp. 63-81.

D. ALONSO, *Fray Luis en la "Dedicatoria" de sus poesías (desdoblamiento y ocultamiento de personalidad)* in *Studia philologica et letteraria in honorem L. Spitzer*, Berna, Francke, 1958, pp. 15-30.

E. ASENSIO, *El Brocense contra Fernando de Herrera y sus Anotaciones a Garcilaso*, «El Crotalón», 1, 1984, pp. 13-24.

G. BAIST, *Die Spanische Literatur*, in G. Gröber, *Grundriss der romanischen Philologie*, Strasburgo, 1888, II, 2, p. 418.

A. BALDISSERA, *Argote de Molina editore del «Conde Lucanor»: un fortunato repêchage antiquario*, in *L'Europa del libro nell'età dell'Umanesimo*, Firenze, Cesati, 2004, pp. 397-408.

S. BATTAGLIA, *Per il testo di Fernando de Herrera*, «Filologia Romanza», Torino, 1954, tomo I, pp. 51-88.

A. BELL, *Francisco Sánchez El Brocense*, «Hispanic Notes and Monographs», VIII, Oxford University Press, 1925

A. BLECUA, *Los problemas filológicos del «Libro de Buen Amor»*, «Insula», 488-489, 1988, pp.38-39.

A. BLECUA, *Los textos medievales castellanos y sus ediciones*, «Romance Philology», XIV, 1991, pp. 73-88.

J.M. BLECUA, *Las obras de Garcilaso con anotaciones de Fernando de Herrera: nota bibliográfica*, in *Estudios hispánicos: homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley Mass., 1952, pp. 55-58.

A. BONILLA, *Sobre los manuscritos del «Conde Lucanor»*, «Annales de la literatura española», Madrid, Tello, 1900-1904, pp. 258-262.

J. A. CANDALIJA REINA, F. A. REUS BOYD-SWAN, *La lengua en la España de los Austrias: el siglo XVII*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372775322460522979024/p0000001.htm#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372775322460522979024/p0000001.htm#I_0_)

R. CANO AGUILAR, *Sintaxis oracional y construcción del texto en la prosa española del Siglo de Oro*, «Philologia Hispalensis», VI, 1991, pp. 45-67.

R. CANO AGUILAR, *La sintaxis española en la época del Descubrimiento*, in J. A. Bartol Hernández *et al.* (eds.), *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, I, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1992, pp. 183-19.

R. CANO AGUILAR, *Cambios en la fonología del español durante los siglos XVI y XVII* in R. Cano Aguilar (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 825-857.

C. CHAPARRO GÓMEZ, *El Brocense, hoy: su vigencia en el ámbito de la filología*, «Cuad. Filol. Clás. Estudios Latinos», 2001, XXI, pp. 177-194.

C. CHAPARRO GÓMEZ, *El arte de la memoria: de Arias Montano y Sánchez de las Brozas al universo de imágenes y los mundos virtuales*, in *Actas de las V y VI Jornadas de Humanidades Clásicas*, coord. por Carlos Manuel Cabanillas Nuñez, José Angel Calero Carretero, 2008, pp. 323-358.

J.M. COBOS BUENO Y E. SÁNCHEZ SALOR, *Aportaciones científicas de Francisco Sánchez “El Brocense”* in *Marqués de la Encomienda, El Humanismo Extremeño*, II, ed. C. Solís Rodríguez, F. Tejada Vizuete, M. Terrón Albarrán y A. Viudas Camarasa, 1998, pp. 315–328.

C. CODOÑER, *Comentaristas de Garcilaso*, «IV Academia literaria renacentista: Garcilaso», Universidad de Salamanca, 1986, pp. 185-200.

C. CODOÑER, *El modelo filológico de las “Anotaciones”*, in B. López Bueno (ed.), *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 17-36.



A. COROLEU, *Humanismo en España*, in *Introducción al Humanismo del Renacimiento*, a cura di J. Kraye, Madrid, Cambridge University Press, 1998, pp. 295-330.

L. DE CAÑIGRAL, *Aspectos y figuras del humanismo*, «Ciudad Real», Ciudad Real, 1989, pp.105-110.

A. DE LA GRANJA, *Garcilaso y la ninfa "degollada"*, «Crítico», LXIX, 1997, pp. 57-65.

M.DE RIQUER, *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*, in *Archivo Histórico*, Barcelona, Casa del Arcediano, 1945, pp. 229-236.

A. DEYERMOND, *Editors, Critics and "El Conde Lucanor"*, in «Romance Philology», XXXI, 1978, pp. 618-30.

P. DUNN, *Garcilaso's Ode "A La Flor de Gnido": A Commentary on Some Renaissance Themes and Ideas*, «Zeitschrift für romanische Philologie», LXXXI, 1965, pp. 288-309.

F. DURÁN LÓPEZ, *José Nicolás de Azara contra Vicente Alcoverno: tres notas sobre un olvidado traductor de Horacio*, in «Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII», n. 8-9, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII Universidad de Oviedo, 1998-1999, pp. 69-78.

B. ENTENZA DE SOLARE, *Fernando de Herrera ante el texto de Garcilaso*, «Filología», XI, 1965, pp. 65-98.

F. FLAMINI, *Imitazioni italiane in Garcilaso de la Vega*, «Biblioteca delle Scuole Italiane», VIII, 1899, pp. 200-203.

A.GALLEGO MORELL, *Una lanza por Pacheco, editor de Fernando de Herrera*, «Revista de Filología Española», Madrid, 1951, tomo XXXV, pp. 133-138.

J. GARCÍA LÓPEZ, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens-Vives, 1973.

G. GENETTE, *Soglie: i dintori del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

J.L. GIRÓN ALCONCHEL, *Cambios gramaticales en los Siglos de Oro* in R. Cano, *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 859-893.

F. GÓMEZ REDONDO, *La obra de Don Juan Manuel y la obra de José Manuel Blecua*, «Dicenda. Quadernos de Filología Hispánica», II, 1983.

G. HANS-MARTIN, *La consciencia lingüística en el Siglo de Oro*, in *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, 1986.

G. HILTY, *El Auto de los Reyes Magos (Prolegómenos para una edición crítica)*, in *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, III, Madrid, 1986, pp. 221-232.

A. HOLGADO REDONDO, *El Humanismo en la Baja Extremadura*, M. Terrón Albarrán (Dir.), *Historia de la Baja Extremadura*, II, Badajoz, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1986, pp. 297-341.

A. HOLGADO REDONDO, *El Brocense o la arrogancia del saber* in *Actas del Simposio Internacional IV Centenario de la Publicación de la Minerva del Brocense: 1587-1987*, Cáceres, Institución Cultural "El Brocense", 1989, pp. 61-79.

R. LAPESA, *La trayectoria poética de Garcilaso*, «Revista de Occidente», Madrid, 1968.

M. R. LIDA DE MALKIEL, *Tres notas sobre don Juan Manuel*, «Romance Philology», Berkeley e Los Angeles, University of California Press, IV, 1950-51, pp. 155-177.

J. R. LODARES, *Languages, Catholicism, and Power in the Hispanic Empire (1500-1770)*, in N. Echávez-Solano e K.C. Dworkin y Méndez (ed.), *Spanish and Empire*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2007, pp. 3-31.

J.M. LOPE BLANCH, *La lingüística española del Siglo de Oro*, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : 22-27 agosto 1983*, coord. por A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, José Amor y Vázquez, Vol. 1, pp.37-58.

C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Gonzalo Argote de Molina, historiador y bibliófilo*, «Archivo Hispalense», LVIII-LIX, 1953, pp. 187-208.

J. LÓPEZ SOBRINO, *VII Centenario del Infante Don Juan Manuel, 1282-1982*, «Revista de Folklore», XXIV, 1982, pp. 192-196.

O. MACRÌ, *Revisión Crítica de la «Controversia» herreriana*, «Revista de Filología Española», LXII, 1958-1959, pp. 211-227.

O. MACRÌ, *Recensión textual de la obra de Garcilaso*, in *Homenaje. Estudios de Filología e Historia Literaria*, La Haya, Van Goor Zonen, 1966, pp. 305-331.

J. MATAS CABALLERO, *Una cala en la controversia antipetrarquista de la segunda mitad del siglo XVI: El «Discurso sobre la poesía castellana» de Gonzalo Argote de Molina*, «Estudios humanísticos (Filología)», XIV, 1992, 105-112.

E. MELE, *Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia*, «Bulletin Hispanique», XXVI, 1924, pp. 35-51.

M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Dos opúsculos inéditos de D. Rafael Floranes y D. Tomás Antonio Sánchez sobre los orígenes de la poesía castellana*, «Revue Hispanique», XVIII, 1908, pp. 295-431.

L. MERINO JEREZ, *En torno al soneto VII de Garcilaso, sus fuentes (Horacio, *carm.* 1, 5, y B. Tasso) y sus comentaristas (El Brocense y Fernando de Herrera)*, «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos», 2005, XXV, pp. 101-122.

A. MILLARES CARLO, *La Biblioteca de Gonzalo Argote de Molina*, «Revista de Filología Española», Madrid, 1923, X, pp. 137-152.

A. MILLARES CARLO, *Dos documentos de Argote de Molina*, «El Museo Canario», Las Palmas, 1955, XVI, 53-56, pp. 97-98.

J.A. DE MOLINA REDONDO, *Ideas lingüísticas de Bernardo de Aldrete*, «Revista de Filología Española», LI, 1968, pp. 183-207.

J. MOLL, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, «Boletín de la Real Academia Española», LIX, 1979, pp. 49-107.

J. MONTERO, *Las Anotaciones, del texto al lector*, in *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera: doce estudios*, Siviglia, Universidad de Sevilla Secretariado de publicaciones, 1997, pp. 91-105.

J. MONTERO DELGADO, *Garcilaso y Herrera*, in «500 años de Garcilaso», Centro Virtual Cervantes, © Instituto Cervantes (España), 2001-2009.

[http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/garcilaso/ anotaciones/montero\\_delgado.htm](http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/garcilaso/ anotaciones/montero_delgado.htm)

A. MOREL-FATIO, *L'espagnol langue universelle*, «Bulletin Hispanique», XV, 1913, pp. 207-25.

B. MORROS, *Algunas observaciones sobre la poesía y la prosa de Herrera*, «El Crotalón», 2, 1985, pp. 147-168.

B. MORROS, *Garcilaso de la Vega y sus fuentes*, in B. López Bueno (ed.), *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 37-89.

I. NAVARRETE, *Decentering Garcilaso: Herrera's Attack on the Canon*, «Publications of the Modern Language Association of America», CVI, pp. 21-33.

V. NIDER, *Il Commento del Brocense a Garcilaso (con uno sguardo alle Anotaciones di Herera)*, «Studi Ispanici», Pisa, Giardini, 1989, pp. 27-64.

G. ORDUÑA, *Notas para una edición crítica de "El Conde Lucanor"*, «Biblioteca de la Real Academia Española», LI, 1971, pp. 493-511.

C. OROBIGT, *Gracián lector de don Juan Manuel a través de Argote de Molina*, «Crítico», LVI, 1992, pp.117-133.

M. PECELLÍN LANCHARRO, *Escritores extremeños víctimas de la censura*, «Revista de Estudios Extremeños», III,1995, pp. 823-832.

I. PEPE SARNO, *Garcilaso, Petrarca Spagnolo*, «Cervantes, revista del Instituto Cervantes en Italia», anno II, n. 2, marzo 2002, Garamond Editrice, Roma, 2002.

I.RAVASINI, *Presenza della letteratura spagnola nelle "Anotaciones" di Herrera. Il sistema teorico delle citazioni*, «Studi Ispanici», Pisa, Giardini, 1989, pp. 65-100.

E.L. RIVERS, *The sources of Garcilaso's sonnet VIII*, «Romance Notes», II, 1961, pp. 96-100.

E. L. RIVERS, *Garcilaso divorciado de Boscán*, in *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, 1966, pp. 121-129.

E.L. RIVERS, *A national classic. The case of Garcilaso's poetry*, in N. Spadaccini e J. Talens (ed.), *The Politics of editing*, Minneapolis, University of Minnesota Press, Hispanic Issues, vol. VIII, 1992, pp.39-51.

J. ROMERA CASTILLO, *El Conde Lucanor y la Lengua del siglo XVI*, «Estudios sobre El Conde Lucanor», Madrid, Departamento de Filología Hispánica , UNED, 1980, p.63-79.

J. ROMERA CASTILLO, *Don Juan Manuel (El Conde Lucanor), autoridad en el "Tesoro" de Covarrubias*, in *Don Juan Manuel. VII Centenario*, Murcia, Universidad de Murcia, 1982, pp. 313-324.

M. ROMERA-NAVARRO, *La defensa de la lengua española en el siglo XVI*, «Bulletin Hispanique», XXXI, 1929, pp. 202-255.

L. ROMERO TOBAR, *Tres notas sobre la aplicación del método de recepción en historia de la literatura española*, «1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada», II, 1979, pp. 25-32.

A. RUFFINATTO, *Garcilaso senza stemmi*, in *Ecdotica e testi ispanici: atti del convegno nazionale dell'Associazione ispanisti italiani, 18-19-20 giugno 1981*, Verona, Fiorini, 1982, pp. 25-44.

P. RUIZ PÉREZ, *Las Anotaciones del Brocense. Retórica e ideas poéticas renacentistas*, «Revista de Filología Hispánica de la Universidad de Navarra», IV, 1988, pp. 73-98.

P. RUIZ PÉREZ, *El "Discurso sobre la lengua castellana" de Ambrosio de Morales*, «Revista de Filología Española», LXXIII, Madrid, 1993, pp. 357-378.

J. C. SÁNCHEZ LEÓN, *La historia antigua de Jaén en el «Comentario de la conquista de la ciudad de Baeza», 1570, atribuido a Gonzalo Argote de Molina*, in «Elucidario, Seminario bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá», VI, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, VI, 2008, pp. 209-216.

E. SÁNCHEZ SALOR (ed.), *Introducción al «De arte dicendi» in Francisco Sánchez de las Brozas, Obras I. Escritos retóricos*, Cáceres, 1984.

V. SCORPIONI, *Il "Discurso sobre la lengua castellana" di Ambrosio de Morales: un problema di coerenza*, «Studi Ispanici», Pisa, Giardini, 1977, pp. 177-194.

J. SIMÓN DÍAZ, *La literatura medieval castellana y sus ediciones españolas de 1501-1560*, in *El libro antiguo español. Actas del Primer Coloquio Internacional, (Madrid, 18 al 20 de Diciembre de 1986)*, coord. por Pedro Manuel Cátedra García, María Luisa López-Vidriero Abello, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 371-396.

C. SMITH, *Fernando de Herrera y Argote de Molina*, «Bulletin of Hispanic Studies», XXXIII, 1956, pp. 63-77.

B. TAYLOR, *Don Jaime de Jérica y el público de «El Conde Lucanor»*, «Revista de Filología Española», LXVI, 1986, pp. 39-58.

L. TERRACINI, *Alabanza de lengua, menosprecio de gente, en la cultura lingüística española de los siglos de oro*, in *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, 21-26 agosto 1989*, Barcellona, PPU, 1992, pp. 55-76.

A. VARVARO, *La cornice del «Conde Lucanor»*, in *Studi di letteratura spagnola*, Roma, 1964, pp. 187-95.

A. VARVARO, *Lo stato originale del ms. G del "Libro de buen amor" di Juan Ruiz*, «Romance Philology», XXIII, 1970, pp. 549-556 .

A. VARVARO, *Ispanismo e Filologia Romanza*, in *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici. Atti del Congresso, Napoli 30 e 31 gennaio, 1° febbraio 1992*, Associazione Ispanisti Italiani, Istituto Cervantes, Roma, 1993.

A. VARVARO, *Manuscritos, ediciones y problemas textuales del «Libro de buen amor» de Juan Ruiz*, «Medioevo Romanzo», XXVI, 2002, pp. 413-475.

A. VILANOVA, *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII*, in Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. III, Barcelona, Vergara, 1953.

L. WAGNER, *Contribution à la préhistoire du romanisme*, in *Conférences de l'Institut de Linguistique de l'Université de Paris*, Parigi, Klincksieck, 1951.

E. M. WILSON, *La estrofa sexta de la Canción A la flor de Gnido*, «Revista de Filología Española», XXXVI, 1952.

K.WOOLARD, *Bernardo de Aldrete and the Morisco problem: a study in early modern Spanish language ideology*, in *Society for Comparative Study of Society and History* 4 (3), University of Michigan, pp. 446-480, 2002.

## **Studi e testi di consultazione**

F. AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, 1981.

A.ALONSO, *Castellano, español, idioma nacional*, Buenos Aires, Losada, 1958.

D. ALONSO, *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1950.

D. ALONSO, *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1958.

J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, 1863.

M. ARIZA, *El comentario filológico de texto*, Madrid, Arco Libros, 1998.

R. BALBÍN, *Garcilaso de la Vega y otros poetas cortesanos*, Madrid, Castalia, 2005.

A. BELLO, *Opúsculos Gramaticales*, Madrid, 1890.

A. BLECUA, *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Insula, 1970.

A. BLECUA, *La transmisión textual de «El Conde Lucanor»*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1982.

A. BLECUA, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.



J.M. BLECUA, *Historia y textos de la literatura española*, Zaragoza, Librería General, 1963.

G. BLEIBERG, *Antología de elogios de la lengua española*, Cultura Hispánica, Madrid, 1951.

G. BLEIBERG, *Antología de la literatura española*, Madrid, Alianza, 1976.

P. BOTTA, *Filologia dei testi a stampa (area iberica)* a cura di..., con la collaborazione di A. Garribba ed E. Vaccaio, Modena, Mucchi, 2005.

M. CABALLERO VENZALÁ, *Diccionario bio-bibliográfico del Santo Reino*, Jaén, I, 1979.

R. CANO AGUILAR, *Comentario filológico de textos*, Madrid, Taurus, 1991.

R. CANO AGUILAR, *Introducción al análisis filológico*, Madrid, Castalia, 2000.

J. CASEY, *Early Modern Spain: A Social History of Europe*, Londra, Routledge, 1999.

A. CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Hernando, 1925.

O. CHIARENO, *Aspetti della cultura spagnola del Settecento*, Genova, Di Stefano Editore, 1977.

M. COMETA, *Pensieri sulla pittura. Anton Raphael Mengs; nella traduzione di José Nicolas de Azara, 1780*, a cura di ..., Palermo, Aesthetica, 1996.

J. COROMINES, *Diccionario Crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, 1984.

S. COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española, ed. facsimile*, Madrid, 1977.

A. D'AGOSTINO, *Storia della lingua spagnola*, Milano, Led, 2001.

M.C. D'ARRIGO e E.ALBERTINI, *Storia della lingua spagnola*, G. Giappichelli Editore, Torino, 1965.

F. DE BERGANZA, *Antigüedades de España*, vol I., Madrid, 1719.

L. DE CAÑIGRAL, *Aspectos y figuras del humanismo en Ciudad Real*, Ciudad Real, 1989.

P. DE GAYANGOS, *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.

J. DE LANAJA Y QUARTANET, *Anales de Aragón*, Zaragoza, 1610.

MARQUÉS DE MORANTE, *Biografía del maestro Francisco Sánchez*, Eusebio Aguado, Madrid, 1859 (Edición facsímil, Institución Cultural "El Brocense", Cáceres, 1985).

ANTONIO DE NEBRIJA, *Gramática de la lengua castellana*, ed. crítica de A. Quilis, Madrid, Editora Nacional, 1980

CONDE DE LA VIÑAZA, *Biblioteca Histórica de la Filología Castellana*, Madrid, Tello, 1893.

D. DEVOTO, *Introducción al estudio de Don Juan Manuel y en particular de El conde Lucanor. Una bibliografía*, Madrid, Castalia, 1972.

A. D. DEYERMOND, *Estudio preliminar al Libro del Conde Lucanor*, Alhambra, Madrid, 1985.

A. D. DEYERMOND, *La literatura perdida de la edad media castellana: catálogo y estudios*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, 2 vols.

A. D. DEYERMOND, *La Edad Media. Historia de la Literatura Española, I*, Barcelona, Ariel, 1999.

M. DI PINTO E R.ROSSI, *La letteratura spagnola dal Settecento a oggi*, Milano, Rizzoli, 2000.

E.DÍEZ ECHARRI e J.M. ROCA FRANQUESA, *Historia general de la literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1950.

E. DÍEZ ECHARRI, *Teorías métricas del Siglo de Oro: apuntes para la historia del verso español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones, Instituto Miguel de Cervantes, 1970.

J. DOMÍNGUEZ CAPARROS, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993.

N. ECHÁVEZ-SOLANO E K.C. DWORKIN Y MÉNDEZ (ed.), *Spanish and Empire*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2007.

V. FLORESCU, *La retorica nel suo sviluppo storico*, Bologna, Il Mulino, 1973.

A. GALLEGU MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas: obras completas del poeta, acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Madrid, Gredos, 1972.

A. GALLEGU MORELL, *El Renacimiento español: Garcilaso y Herrera*, Granada, Biblioteca de Bolsillo, 2003.

A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la Teoría Literaria moderna I*, Madrid, Cupsa, 1977.

J. GARCÍA LÓPEZ, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens Vives, 1962.

L. GAYGUER, *Retratos de españoles ilustres con un epítome de sus vidas*, Madrid. Imprenta Real, 1791.

L. GIL FERNANDEZ, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981.

P.U. GONZÁLEZ DE LA CALLE, *Francisco Sánchez de las Brozas. Su vida profesional y académica. Ensayo biográfico*, Madrid, Victoriano Suárez, 1923.

M. GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, *Don Juan Manuel y los cuentos medievales*, Selección y notas por..., Madrid, Instituto Escuela, 1936.

G. GRÖBER, *Grundriss der romanischen Philologie*, Strasburgo, 1888.

A. HOLGADO REDONDO, *Humanistas extremeños*, Badajoz, Ayuntamiento de Retamal de Llerena, 2001.

R.O. JONES, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 1978 (6 vols).

H. KENISTON, *Garcilaso de la Vega, a critical study of his life and works*, New York, Hispanic Society of America, 1922.

H. KENISTON, *Garcilaso de la Vega. Works. A Critical Text with a Bibliography*, New York, Hispanic Society of America, 1925.

R. LAPESA, *Historia de la Lengua Española*, Madrid, Gredos, 1988.

F. LÁZARO CARRETER, *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, 1949.

J.M. LOPE BLANCH, *Estudios de historia lingüística hispánica*, Madrid, Arco Libros, 1990.

B.LÓPEZ BUENO, *La poética cultista de Herrera a Góngora (Estudios sobre la poesía barroca andaluza)*, Siviglia, Alfar, 1987.

B.LÓPEZ BUENO, *La oda*, Grupo P.A.S.O., Siviglia, Universidades de Sevilla-Córdoba, 1993.

B. LÓPEZ BUENO, (ed)., *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, 1997.

L. LÓPEZ GRIGERA, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.

P. MAAS, *Critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1966.

O. MACRÌ, *Fernando de Herrera*, Gredos, Madrid, 1959.

A. MARTÍ, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972.

A. MARTÍN JIMÉNEZ, *Retórica y literatura en el siglo XVI, El Brocense*, Universidad de Valladolid, 1997.

M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología de Líricos Castellanos*, Madrid, 1894.

M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las Ideas estéticas en España*, Madrid, Tello, 1909.

R. MENÉNDEZ PIDAL, *La lengua castellana en el siglo XVII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.

L. MERINO JEREZ, *La pedagogía en la retórica del Brocense*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992.

W.D. MIGNOLO, *The darker side of the Renaissance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2003.

J. MONTERO, *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas*, Siviglia, Servicio de Publicaciones del Excmo Ayuntamiento de Sevilla, 1987.

A. MOREL FATIO, *L'Espagne au XVIe et XVIIe siècle*, Parigi-Madrid, 1878.

B. MORROS, *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: A propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

L. NIETO JIMÉNEZ (ed.), *B.J. de Aldrete: Del origen y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España. Ideas lingüística de Aldrete, edición facsimilar y estudio de Lidio Nieto Jimenez*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975, 2 vols.

A. R. NYKL, *Gonzalo Argote y de Molina's "Discurso sobre la poesía castellana" and Bartolomeus Gjorgjević*, Baltimore, 1948.

V. PALACIO ATARD, *Los Españoles de la Ilustración*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1964.

A. PALMA CHAGUACEDA, *El historiador Gonzalo Argote de Molina: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.

G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, premessa di D. Pieraccioni, Firenze, Le Lettere, 1988.

J. F. PASTOR, *Las apologías de la Lengua Castellana en el Siglo de Oro*, Madrid, CIAP, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Colecc. Los Clásicos Olvidados, VIII, 1929.

R. PENNY, *Gramática histórica del español*, Barcelona, Ariel, 2005.

L. PFANDL, *Introducción al estudio del siglo de oro, Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Visor Libros, 1994.

M. POZZI (ed.), P.Bembo, *Prose della volgar lingua. Trattatisti del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1996, II vols.

A. PRIETO, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984.

A. QUILIS MORALES, *Introducción a la historia de la lengua española*, Madrid, UNED, 2005.

A. RAMAJO CAÑO, *Las gramáticas de la lengua castellana desde Nebrija a Correas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1987.

L. RENZI E A. ANDREOSE, *Manuale di linguistica e filologia romanza*, Bologna, Il Mulino, 2003.

R. REYES, *Poesía española del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra, 2006.

L. D. REYNOLDS E N.G. WILSON, *Copisti e filologi*, traduzione di M. Ferrari, Padova, Antenore, 1987.

F. RICO, *Historia y crítica de la literatura española, Siglos de oro: Renacimiento*, Barcelona, Critica, 1991.

J. RICO VERDÚ, *La retórica española de los siglos XVI e XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.

J.RICO VERDÚ, *El comentario de textos en el Siglo de Oro, Humanismo y pervivencia del mundo clásico. I, II*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1993, pp. 877-897.

G. ROHLFS, *Manual de filología hispánica: guía bibliográfica, crítica y metódica*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1957.

M. ROSSO GALLO, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, "Anejos del boletín de la real Academia Española", Madrid, 1990, XLVII.

J. RYCHNER, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève - Lille, Droz - Giard, 1956.

P. SAINZ RODRÍGUEZ, *Historia de la crítica literaria en España*, Madrid, Taurus, 1989.

G. SÁNCHEZ ESPINOSA, *Las memorias de José Nicolás de Azara. (ms. 20121 de la BNM)*, Frankfurt am Main, Lang, 1994.

G. SÁNCHEZ ESPINOSA, *La biblioteca de José Nicolás de Azara*, Madrid, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1997.

S. SÁNCHEZ MADRID, *Arqueología y Humanismo. Ambrosio de Morales*, Cordova, Universidad de Córdoba, 2002.

E. SÁNCHEZ REYES, *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, LVII, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, 1952-1953.

D. L. SHAW, *El Siglo XIX, Historia de la Literatura Española V*, Barcelona, Ariel, 1999.

J. SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, 1958.

N. SPADACCINI E J. TALENS, *The Politics of editing*, Minneapolis, University of Minnesota Press, Hispanic Issues, vol. VIII, 1992.

L. TERRACINI, *Tradizione illustre e lingua letteraria nella Spagna del Rinascimento*, Roma, 1964.

L. TERRACINI, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (Con una frangia cervantina)*, Torino, Stampatori, 1979.

G. TICKNOR, *History of Spanish Literature*, Boston, Ticknor and Fields, 1866.

A. TOVAR Y M. DE LA PINTA Y LLORENTE, *Procesos inquisitoriales contra Francisco Sánchez de las Brozas*, Madrid, 1941.

A. VARVARO, *Manuale di filologia spagnola medievale*, II, Napoli, Liguori, 1969.



- A. VARVARO, *Storia, problemi e metodi della linguistica romanza*, Napoli, Liguori, 1980.
- M. J. VEGA RAMOS, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- L. J. VELÁZQUEZ, *Orígenes de la poesía Castellana*, Málaga, Oficina de Francisco Martínez de Aguilar, 1754.
- G. VITOLO, *Medioevo: i caratteri originali di un'età di transizione*, Milano, Sansoni, 2000.
- B. WERNER, *La lingüística española del Siglo de Oro. Aportaciones a la consciencia lingüística de España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.
- E. M. WILSON, *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*, Ariel, Barcelona, 1977.
- I. ZADERENKO, *Problemas de autoría, de estructura y de fuentes en el Poema de mio Cid*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1998.