



SOCIETÀ FILOLOGICA ROMANA — STUDI ROMANZI — II N.S.



SOCIETÀ FILOLOGICA  
ROMANA

# Studj romanzi

FONDATI DA ERNESTO MONACI

EDITI A CURA

DI

FABRIZIO BEGGIATO

II

NUOVA SERIE



IN ROMA

Presso la società

· MMVI ·





*SOCIETÀ FILOLOGICA*  
*R O M A N A*

# Studj romanzi

FONDATI DA ERNESTO MONACI

EDITI A CURA

DI

FABRIZIO BEGGIATO

II

NUOVA SERIE



IN ROMA

Presso la società

·MMVI·

Società Filologica Romana c/o Dipartimento di Studi Romanzi, Università di Roma "La Sapienza" Piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma

ISSN 0391-1691

Rivista annuale, anno 2005 n. 1, nuova serie.  
Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 514/2005 del  
19/12/2005

*Direttore responsabile:* FABRIZIO BEGGIATO

*Direzione:* ROBERTO ANTONELLI, STEFANO ASPERTI, FABRIZIO BEGGIATO, CORRADO BOLOGNA, PAOLO CANETTIERI, EMMA SCOLES

*Redazione:* PAOLO CANETTIERI, SILVIA CONTE, PAOLO D'ACHILLE, SABINA MARINETTI, SERGIO MARRONI, ROBERTO REA, MADDALENA SIGNORINI

## INDICE

<i>Emma Scoles, Paolo Canettieri, Carlo Pulsoni</i> : Un breve viaggio al Parnaso: la sestina <i>En áspera, cerrada, escura noche</i> e altre considerazioni sulla poesia di Miguel de Cervantes	Pag. 7
<i>Gioia Paradisi</i> : Il Cantico dei Cantici anglo-normanno e l' <i>Aurora</i> di Pierre Riga	» 61
<i>Marco Cursi</i> : Un copista-letterato decameroniano di fine Trecento: Domenego Caronelli	» 77
<i>Sonia Maura Barillari</i> : Le glosse e l'appendice del <i>Purgatorio</i> di Ludovico di Sur (Napoli, B.N., Vind. lat. 57, cc. 258-263): un caso di contaminazione	» 127
<i>Norme editoriali per la Rivista Studj romanzi</i>	» 157





UN BREVE VIAGGIO AL PARNASO:  
LA SESTINA *EN ÁSPERA*, *CERRADA*,  
*ESCURA NOCHE* E ALTRE CONSIDERAZIONI  
SULLA POESIA DI MIGUEL DE CERVANTES (\*)

1. *La galera e il palazzo: sistemi di generi a confronto*

Questo lavoro rappresenta l'ideale continuazione di un articolo scritto in collaborazione dagli stessi autori più di dieci anni or sono, nonché una tappa intermedia in vista della stesura di un volume di saggi sulla sestina nella penisola iberica <sup>(1)</sup>. La strategia argomentativa è la medesima: il discorso critico sarà corredato dai testi ad esso funzionali, in modo da costituire, alla fine del percorso, una sorta di antologia delle sestine spagnole. In particolare, qui ci soffermeremo sull'analisi del genere sestina in Miguel de Cervantes, tentando di individuare come esso è trattato non solo a livello stilistico-retorico, commentando l'unica sestina

---

(\*) Nel licenziare queste pagine desideriamo esprimere la nostra più viva riconoscenza per l'attenta lettura nonché per i preziosi consigli a: Maria Grazia Ciccarello, Andrea Comboni, Valle Ojeda, Ines Ravasini ed Isabella Tomassetti.

(<sup>1</sup>) E. SCOLES – P. CANETTIERI – C. PULSONI, *Tra teoria e prassi: innovazioni strutturali della sestina nella penisola iberica*, in «Il confronto letterario», XII (1995), pp. 345-88. Nel corso del lavoro le citazioni dalle opere di Cervantes sono tratte da: *La Galatea*, edición de F. SEVILLA ARROYO y A. REY HAZAS, Madrid 1996; *El viaje del Parnaso*, edición de F. SEVILLA ARROYO y A. REY HAZAS, Madrid 1997; *Don Quijote de la Mancha*, edición de F. RICO (ed. del IV Centenario), Madrid 2004; *Novelas ejemplares*, edición de J. GARCÍA LÓPEZ, estudio preliminar de J. Blasco, presentación de F. Rico, s.l. 2005.



che egli compose, *En áspera, cerrada, escura noche*, ma anche a livello “poetologico”, occupandoci del noto passo del *Viaje del Parnaso* in cui i generi metrici sono messi in corrispondenza con le varie parti di una nave.

La critica cervantina ha sottolineato a più riprese la quantità e la qualità delle prove poetiche del grande romanziere. Miguel de Cervantes scrisse in verso tutte le commedie, vari *Entremeses*, il *Viaje del Parnaso* e un certo numero di poesie di circostanza; inoltre inserì nella *Galatea*, in alcune *Novelas ejemplares* e nel *Persiles* poesie di matrice prevalentemente italiana (canzoni, sonetti, ottave, terzine, strambotti, ecc.) e riportò nel *Quijote* un discreto numero di componimenti poetici, riconducibili per lo più alla tradizione ispanica (*glosas*, *romances*, ecc.): Cervantes intercalò dunque versi di vario genere in quasi tutta la sua produzione, seguendo in linee generali la pratica letteraria coeva «que prefiere la métrica culta italiana para los asuntos amorosos y pastoriles, dejando la lírica cancioneril para otros contextos poéticos»<sup>(2)</sup>.

Nei casi in cui Miguel de Cervantes sminuisce il valore della propria opera poetica, sta di fatto ricorrendo al *topos* della falsa modestia o sta facendo dell'ironia: comunque, va interpretata in tal senso la notissima terzina, presente nel primo capitolo del *Viaje del Parnaso* (vv. 25-27)<sup>(3)</sup>, in cui lo scrittore rende par-

(<sup>2</sup>) M. TRAMBAIOLI, *La utilización de las funciones poéticas en la Galatea*, in “Anales Cervantinos”, XXXI (1993), pp. 51-73, p. 56.

(<sup>3</sup>) P. CAMPANA, *Encomio y sátira en el Viaje del Parnaso*, in “Anales cervantinos”, XXXI (1993), ha giustamente osservato che Cervantes “estuvo siempre orgulloso de su talla poética y este poema fue para él la mejor manera de manifestarlo, disfrazando y atenuando su autoelogio bajo los velos de la autoironía, pero convencido de su relevancia en las letras españolas, relevancia que siempre le escamotearon los literatos contemporáneos”. Su Cervantes poeta si veda anche il bell'articolo di J. MONTERO REGUERA, “Poeta ilustre, o al menos magnífico”. *Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el Quijote*, in “Anales cervantinos”, XXXVI (2004), pp. 37-56.

tecipi i suoi lettori della fatica che gli procura il tentativo di apparire poeta, quando invece gli manca quella grazia che solo il cielo concede:

Yo, que siempre trabajo y me desvelo  
por parecer que tengo de poeta  
la gracia que no quiso darme el cielo

Sempre nel primo capitolo del *Viaje del Parnaso* la grande varietà metrica della poesia dei tempi di Cervantes viene descritta minuziosamente. La vicenda è nota: Mercurio, messaggero di Apollo, va verso Cervantes, ne esalta i meriti letterari e lo invita a prestare soccorso ad Apollo contro i cattivi poeti che assediano il Parnaso. Lo scrittore, benché dubbioso, si dichiara disponibile ed entra con il dio in una galera, le cui parti sono associate a forme metriche, dalla chiglia (*quilla*<sup>(4)</sup>) fino alla coffa (*gavia*<sup>(5)</sup>).

La scelta d'intraprendere il viaggio in una galera non sembra casuale: essa rappresenta quella gioiosa armonia di voci marziali che doveva riportare Cervantes alle esperienze belliche della giovinezza. La descrizione del *Viaje* consuona infatti con quella dell'avvistamento delle galere che troviamo nella seconda parte del *Quijote* (II, 61), scritta nello stesso periodo («vieron las galeras que estaban en la playa, las cuales abatiendo las tiendas, se descubrieron llenas de

---

(4) Cfr. *Dizionario di marina medievale e moderno*, Roma 1937, s.v. *chiglia*: "Il primo e più importante elemento dell'ossatura della nave: pezzo di costruzione rettilineo che, correndo da poppa a prora, costituisce il membro centrale del fondo della carena, su cui si incastrano le *coste*, cioè i pezzi che formano le ossature dei fianchi. Per il suo ufficio e anche per la sua apparenza, si può dire che la chiglia è la spina dorsale della nave".

(5) *Ibid.*, s.v. *coffa*: "Piattaforma semicircolare che trovasi su ogni albero dei velieri a vele quadre, un po' al di sotto dell'estremità superiore del tronco maggiore, con la parte rotonda rivolta verso prora".

flámulas y gallardetes que tremolaban al viento y besaban y barrían el agua; dentro sonaban clarines, trompetas y chirimías, que cerca y lejos llenaban el aire de suaves y belicosos acentos»<sup>(6)</sup>. La galera, da un lato, serve allo scopo di contrastare lo “escuadrón vulgar” dei poetastri, dall’altro richiama le imprese belliche dello stesso Cervantes sulle quali, ormai vecchio, era evidentemente tornato a riflettere<sup>(7)</sup>: tra le altre, egli aveva infatti preso parte alla battaglia di Lepanto, nella quale aveva combattuto con grande eroismo, perdendo anche l’uso della mano sinistra, come ricorda il medesimo Mercurio nel *Viaje del Parnaso*: «Bien sé que en la naval dura palestra / perdiste el movimiento de la mano / izquierda, para gloria de la diestra» (vv. 214-16)<sup>(8)</sup>.

(6) Nel seguito del capitolo gli artiglieri delle galere sparano numerosissimi colpi, mentre i cannoni di corsia rispondono all’artiglieria pesante che da terra squarcia l’aria con boati spaventosi. Sancho attonito cerca di comprendere come quelle masse che si muovono per il mare (le galere) possano avere tanti piedi (i remi). In II, 63 i due protagonisti visitano poi una delle galere: Don Quijote sale prima sullo schifo, salutato da tutta la ciurma, mentre le galere sparano con il cannone di corsia; dopo una serie di convenevoli, che non sarà del tutto arbitrario mettere in parallelo con le lodi iperboliche che nel *Viaje del Parnaso* (vv. 202 e sgg.) Mercurio tributa a Cervantes per indurlo ad entrare nella galera, tutti si recano sulla poppa ben addobbata. Sancho sta seduto vicino allo spalliere di destra, il quale lo solleva e lo passa al resto della ciurma, che, di banco in banco, gli fa fare tutto il giro per poi riposarlo a poppa. L’equipaggio in seguito abbassa la tenda e con grandissimo fragore lascia cadere l’antenna, che viene rapidamente issata dalla ciurma. Il nostromo dà allora il segnale di levare l’ancora, poi, saltato in mezzo alla corsia, con lo scudiscio comincia a staffilare le spalle dei rematori e la galera prende il largo.

(7) Cfr. da ultimo M. DE RIQUER, *Para leer a Cervantes*, Barcelona 2003, pp. 43-51.

(8) Si ricordi a tale proposito anche quanto scrive nel *Prólogo al Lector* delle *Novelas ejemplares*: “Este, digo, que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporali perusino, y

La poesia stessa, per Cervantes, è rappresentabile dall'armonia delle variegata e multiformi parti dell'imbarcazione da guerra. La galera è quindi minutamente descritta in una serie di corrispondenze metaforiche che illustrano, senza un ordine evidente, il rapporto che s'instaura fra i generi poetici e le parti dell'imbarcazione:

las ballesteras eran de ensalada  
de glosas, todas hechas a la boda  
de la que se llamó malmaridada;  
era la chusma de romances toda,  
gente atrevida, empero necesaria,  
pues a todas acciones se acomoda;  
la popa, de materia extraordinaria,  
bastarda, y de legítimos sonetos,  
de labor peregrina en todo y varia;  
eran dos valentísimos tercetos  
los espalderes de la izquierda y diestra,  
para dar boga larga muy perfectos;  
hecha ser la crujía se me muestra  
de una luenga y tristísima elegía,  
que no en cantar sino en llorar es diestra  
(por ésta entiendo yo que se diría  
lo que suele decirse a un desdichado  
cuando lo pasa mal: "pasó crujía");  
el árbol, hasta el cielo levantado,  
de una dura canción prolija estaba  
de canto de seis dedos embreado;

---

otras obras que andan por ahí descarriadas y quizá sin el nombre de su dueño, llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venidores, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlo Quinto, de felice memoria".

él y la entena que por él cruzaba,  
de duros estrambotes la madera  
de que eran hechos claro se mostraba;  
la racamenta, que es siempre parlera,  
toda la componían redondillas,  
con que ella se mostraba más ligera;  
las jarcias parecían seguidillas  
de disparates mil y más compuestas,  
que suelen en el alma hacer cosquillas;  
las rumbadas, fortísimas y honestas  
estancias eran, tablas poderosas  
que llevan un poema y otro a cuestras.  
Era cosa de ver las bulliciosas  
banderillas que al aire tremolaban,  
de varias rimas algo licenciosas;  
los grumetes, que aquí y allí cruzaban,  
de encadenados versos parecían,  
puesto que como libres trabajaban.  
Todas las obras muertas componían  
o versos sueltos, o sestinas graves,  
que a la galera más gallarda hacían.

Ecco una sintesi delle corrispondenze:

ballesteras	glosas
chusma	romances
popa	sonetos
espalderes	tercetos
crujía	elegía
árbol	canción
entena	estrambotes
racamenta	redondillas
jarcias	seguidillas
rumbadas	estancias
banderillas	rimas licenciosas
grumetes	versos encadenados
obras muertas	versos sueltos, sextinas

Qui di seguito tenteremo di dare un'interpretazione di queste corrispondenze, mettendo in relazione i due elementi della metafora. La connessione fra

*ballesteras*<sup>(9)</sup> e *glosas* è data presumibilmente dal fatto che entrambe devono necessariamente appoggiarsi ad un'altra struttura: le *ballesteras* allo scafo e le *glosas* al testo poetico oggetto di dilatazione semantica<sup>(10)</sup>. Il genere del *romance* nel quale si possono trattare gli argomenti più disparati, sia popolari sia tradizionali, è accostato alla ciurma adatta a qualsiasi prestazione. La poppa "bastarda"<sup>(11)</sup> di materia straordinaria è costituita di sonetti "legittimi", a loro volta di fattura preziosa<sup>(12)</sup>. Gli spallieri sono posti in connessione con le terzine per via della possibilità di estensione<sup>(13)</sup>: ampie distanze nella voga e lunghezza dei componimenti. La corsia<sup>(14)</sup> si lega con l'elegia, in quanto entrambe lunghe e permeate di sofferenza. L'espressione idiomatica "passar crujía" ("attraversare un brutto momento"), citata da Cervantes, fa infatti riferimento alla punizione subita dai soldati nelle galere: essi erano costretti a "passar por la cruxía, de la proa a la popa,

---

<sup>(9)</sup> *Dizionario di marina*, cit., s.v. *balestriera*: "Ciascuno dei due andari impalcati sul posticcio sporgente delle galere a destra e a sinistra, lunghi quanto tutto il medesimo posticcio e larghi palmi 7 (m. 40×1,56), dove si collocavano molti soldati per combattere di fianco".

<sup>(10)</sup> Nella fattispecie viene citato il componimento della *bella malmaridada*, oggetto di numerose *glosas*.

<sup>(11)</sup> *Dizionario di marina*, cit., s.v. *poppa*: "Poppa alla bastarda: Poppa tondeggiante propria dei galeoni", ma per estensione viene definita bastarda "una grossa galea di forma rotonda, con ampia poppa" (s.v. *bastarda*).

<sup>(12)</sup> Si veda a tale proposito l'artificio retorico creato da Cervantes tramite la giustapposizione degli aggettivi "bastarda" e "legítimos".

<sup>(13)</sup> *Dizionario di marina*, cit., s.v. *spallieri*: "I vogavanti dei remi delle spalle (...). Lo spalliere, che teneva l'intestatura del remo e che dava il moto agli altri rematori, doveva essere forte e robusto, essendo obbligato ad alzarsi e sedersi ad ogni remata".

<sup>(14)</sup> *Ibid.*, s.v. *corsia*: "Nelle galee, tavolato di 7-8 corsi di tavole, che [...] correva da poppa a prua e formava la comunicazione tra le due estremità del bastimento".

el numero de veces a que los condenan, y cada uno de los forzados les da al passar un golpe con un cordel o vara”<sup>(15)</sup>. Verosimilmente connessi all’ambito del patimento amoroso sono la canzone (“prolija”<sup>(16)</sup>) e gli strambotti, accomunati dal qualificativo “duro”, proprio ad indicare l’asprezza della sofferenza; essi corrispondono rispettivamente all’albero maestro e all’antenna che lo attraversa<sup>(17)</sup>, vale a dire due parti di rilievo della galera. La relazione fra *redondillas* e *trozze*<sup>(18)</sup>, invece, è indotta dalla circolarità e dalla scorrevolezza di entrambe le strutture. Le *sartie*<sup>(19)</sup> sono messe in relazione con le *seguidillas* perché sia le une sia le altre appaiono composte da mille intrecci e sembrano solleticare ciò che sfiorano<sup>(20)</sup>. Le *arrombate*<sup>(21)</sup> sono connesse con le stanze perché entrambe solide e poderose e, come le prime conducono l’im-

<sup>(15)</sup> *Diccionario de autoridades*, Madrid 1969, s.v. *cruxía*.

<sup>(16)</sup> Non sarà forse un caso che l’unica canzone riportata nel *Quijote* I, 14, *Ya que quieres cruel que se publique*, oltre ad essere particolarmente lunga (133 versi), tratti un tema legato al patimento amoroso.

<sup>(17)</sup> *Dizionario di marina*, cit., s.v. *antenna*: “La lunga asta di legno a cui si allaccia il lato superiore d’una vela latina (triangolare) e che viene alzata sull’albero in posizione inclinata verso poppa. Può essere composta di uno o più pezzi”.

<sup>(18)</sup> *Ibid.*, s.v. *trozza* (o *raccaggio*): “Attrezzo di forma circolare, composto di cavi, catene, collari od armature di ferro, che serve ad assicurare il centro di un pennone al relativo albero. *Trozza di galera*: Quella che serve alle antenne delle vele latine, composta di tre file di paternostri senza bigotte”.

<sup>(19)</sup> *Ibid.*, s.v. *sartie*: “corde che legano le vele alle antenne”.

<sup>(20)</sup> Si ricordi a tale proposito quanto scrive lo stesso Cervantes nel *Quijote* sulle *seguidillas*: “Allí era el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y, finalmente, el azogue de todos los sentidos” (II, 38).

<sup>(21)</sup> *Dizionario di marina*, cit., s.v. *arrombata*: “Parapetto di difesa delle navi. *Ibid.*, s.v. *rembate*: Palchi o piazze alte dall’una e dall’altra parte della prora, sopra le quali, durante la navigazione stavano i marinai, per fare i servigi del trinchetto e i soldati in tempo di combattimento, e pure le àncore e l’artiglieria”.

barcazione a riva, così le seconde conducono il poema a buon termine. Le bandierine sono relazionate alle rime licenziose per il loro eccitato muoversi al vento: in esse, cioè, Cervantes vede qualcosa di licenzioso, il loro breve svolazzare, baciare e accarezzare l'acqua, esplicitamente descritto nel passo del *Quijote*, II, 61 che già abbiamo menzionato: "las galeras ... abatiendo las tiendas, se descubrieron llenas de flámulas y galardetes, que tremolaban al viento y besaban y barrían el agua", mentre i mozzi, ragazzi che si imbarcavano volontariamente nelle galere e che si intrecciavano l'un l'altro nel loro affaccendarsi, sembrano "versi incatenati" per via della loro sostanziale mancanza di libertà<sup>(22)</sup>. Infine le opere morte, vale a dire quelle che «en el baxel (...) están del escaño arriba»<sup>(23)</sup>, ossia la parte dello scafo d'una nave che emerge dall'acqua, sono costituite da versi sciolti e sestine, quasi a intendere che tali forme metriche non svolgono una funzione vitale: come le parti sopra lo scafo che, pur

---

<sup>(22)</sup> Nelle galere i mozzi erano coloro che da un lato erano adibiti ai servizi di pulizie e di piccola manutenzione, dall'altro contribuivano a mantenere l'ordine tra i compagni di ciurma. Erano generalmente anche dei rematori, ma diversamente dai galeotti e dagli schiavi, sceglievano spontaneamente d'imbarcarsi sulle galere: erano tecnicamente dei "buonavoglia". Cervantes aveva già menzionato la figura del "grumete" nel *Quijote*, I, 40: "Siendo grumete de una nave, le cautivó el Uchalí y le quiso tanto que fue uno de los más regalados garzones suyos".

<sup>(23)</sup> Cfr. *Autoridades*, cit., s.v. *obras*. Si veda anche *Dizionario di marina*, cit., s.v. *opere morte*: "opere morte cioè castella [ponti parziali sopraelevati rispetto al ponte di coperta; si estendono dalla estrema prua fin quasi all'albero di trinchetto], arrombate [parapetti di difesa], sprone [struttura sporgente a punta collocata a prua al di sotto del piano di galleggiamento; efficace mezzo di offesa], ballestriere [palco coperto destinato al riparo dei combattenti durante le battaglie a distanza], battagliole [balaustre, colonnine o candelieri infissi verticalmente dov'è necessario formare una ringhiera di riparo], pavesata [tele dipinte che si stendevano davanti alle balaustre e alle battagliole per ornamento], et altre parti simili".



non essendo fondamentali per la navigazione, impreciosiscono la galera, così le sestine e i versi sciolti la fanno “más gallarda”.

La costruzione allegorica che mette minuziosamente in relazione le parti di un oggetto reale alle forme metriche non è comunque un'innovazione di Cervantes<sup>(24)</sup>. L'antecedente diretto del *Viaje del Parnaso*, come dichiarato dallo stesso autore, è il *Viaggio di Parnaso* di Cesare Caporali<sup>(25)</sup>, al cui interno si assiste ad una rappresentazione allegorica di un palazzo costruito di generi poetici<sup>(26)</sup>. Qui di seguito il passo del Caporali, vv. 434-475:

Stuccato tutto quanto era di fuori  
il muro d'una eleganzia di parole  
e sparso di retorici colori,  
tal ch'el palazzo dove alloggia il sole

---

<sup>(24)</sup> Tra i precedenti iberici ricordiamo, ad esempio, *En altas ondas de mar*, meglio noto come *Nao de amor* di JUAN DE DUEÑAS (JUAN DE DUEÑAS, *La nao de amor. Misa de amores*, ed. critica, studio introduttivo e commento a cura di M. PRESOTTO, Lucca-Viareggio 1997) e *De vida desapareado* del COMENDADOR ESCRIVÁ (Ludovico Scrivá, *Veneris tribunal*, edición de Regula Rohland de Langbehn, Exeter 1983). Entrambi i testi sono costruiti sull'allegoria della nave applicata al sentimento amoroso (cfr. A. PULEGA, *Da Argo alla nave d'amore: contributo alla storia di una metafora*, Bergamo 1989): essi sono però privi di riferimenti metapoetici come nella sestina di Cervantes.

<sup>(25)</sup> Il testo di Caporali ebbe una larghissima fortuna all'epoca: oltre ad essere ristampato più volte tra fine '500 ed inizio '600 (cfr. G. MONTI, *Cesare Caporali, Rime*, Lanciano 1916, pp. 19-20), introduceva anche numerose edizioni di opere letterarie. Sul letterato perugino si veda la voce di C. MUTINI, *Caporali Cesare*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1975, vol. 18, pp. 677-80.

<sup>(26)</sup> Sulle relazioni fra il poema di Caporali e quello di Cervantes cfr. B. CROCE, *Due illustrazioni al Viaje del Parnaso*, in *Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid 1899, pp. 161-93 (successivamente riedito in *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari 1911, pp. 123-59); L. FIRPO, *Allegoria e satira in Parnaso*, in “Belfagor”, I (1946), pp. 673-99, pp. 685-95; N. CACCIAGLIA, *Il Viaggio di Parnaso di Cesare Caporali*, Perugia 1993, pp. 26-31.

tanto nel *Metamorfosi* lodato  
rispetto a questo è tutto baia e fole.  
Quest'era in forma quadra e a fil tirato  
da uno angolo a l'altro come s'usa  
con quattro vaghe porte una per lato,  
quella ch'usò già la divina musa  
del gran Poeta Hebreo ch'a la ribeca  
cantava i salmi, e, poco men che chiusa,  
rotta è la soglia de la porta greca  
dove Homero lasciò l'ugna d'un piede  
aspramente inciambandoci a la cieca.  
Tutta di versi esametri si vede  
fatta col suo Pentametro architrave  
la porta de i lattin, che l'altre eccede  
più moderna è la tosca e più soave  
ben che l'havria la gente mal ridotta  
s'un venetian non ci faceva la chiave.  
Non di rustici bugni era costrutta  
ma bene in vece lor se non vaneggio  
d'amorosi terzin composta tutta  
e quelle due canzoni d'un pareggio  
*Per ché la vita è breve* e la sorella  
che incomincia *Gentil madonna i' veggio*  
le servian per colonne, e questa e quella  
sostenean l'architrave artificioso  
d'una sestina assai gentile e bella;  
con ordine più breve e men noioso  
facean poscia i sonetti il piedistallo  
componimento quadro e gratioso.  
In cima poi con debito intervallo  
il frontespizio tutto era composto  
di madrigali e canzoncine a ballo.  
Io non ho mai saputo impir lo arosto  
e però, cavalier, siate pur chiaro  
che queste cose ve le dia pel costo.  
L'ottave rime con stil dolce e raro  
faceano il fregio sotto la cornice  
che per molta bellezza a molti è caro<sup>(27)</sup>.

---

(27) Si cita da CACCIAGLIA, *Il Viaggio di Parnaso*, cit., pp. 78-81. Il testo basato sul manoscritto autografo di Caporali, conservato nella

In Caporali il sistema dei generi è illustrato attraverso le seguenti corrispondenze:

porta	terzine
colonne	canzoni ( <i>Rvf</i> 71 e 72)
architrave	sestina
pedistallo	sonetti
frontespizio	madrigali, canzoncine a ballo
fregio	ottave

La «Porta Tosca» richiama il sistema dei generi corrente nell'Italia dell'epoca: se la porta è costituita da terzine amorose, l'ordine architettonico è rappresentato dalle forme liriche tipiche del *Canzoniere*: le canzoni, ovviamente omometriche, *Rvf* 71 e 72 del Petrarca sono i pilastri, basate sul pedistallo dei sonetti; la sestina è l'architrave artificioso, mentre il frontone (*frontespizio*) è composto da madrigali e ballate. Infine il fregio, luogo talora deputato alla narrazione, è costituito di ottave.

In Caporali assistiamo quindi ad una configurazione molto strutturata del sistema che invece appare assente nel *Viaje del Parnaso*, dove i generi non sembrano essere elencati secondo un ordine preciso: probabile riflesso del fatto che in Cervantes, come del resto nella coeva letteratura spagnola, le tradizioni poetiche autoctone coesistono con quelle italianizzanti.

---

Biblioteca Augusta di Perugia, presenta delle minime differenze rispetto alle edizioni antiche (cfr. ad esempio *Rime piacevoli di Cesare Caporali del Mauro et d'altri auctori accresciute in questa sesta impressione di molte rime gravi et burlesche del sig. Torquato Tasso, del sig. Anibal Caro et di diversi nobilissimi ingegni*, Ferrara, Benedetto Mammarello, 1592, pp. 14-15). Pur senza evocare un richiamo diretto con il *Viaje* appare interessante che negli *Avvisi del Parnaso* dello stesso CAPORALI (*Rime piacevoli di Cesare Caporali*, cit., p. 76), continuazione del precedente poema, anche se meno originale, appaia anche la nave come in Cervantes: «Prima per l'ordinario di Libetro / De li cinque d'April s'è divulgato / Che quella Nave è ritornata indietro, / su la qual Monsignor animo grato, / de le divine Muse ambasciatore / per la volta d'Italia era imbarcato».

Senza entrare nel merito del commento ai singoli generi, degni di una trattazione a parte sulla quale ci ripromettiamo di tornare in altra sede, quello che qui ci preme rilevare è il differente trattamento della sestina: in Caporali essa è rappresentata dall'architrate "artificioso" ed è "gentile e bella", mentre Cervantes mette in relazione le sestine (oltre che i versi sciolti) con le "opere morte", e attribuisce loro la qualità della *gravezza* ("graves")<sup>(28)</sup>.

Il concetto di *gravitas* legato alla sestina non è originale di Cervantes. Egli potrebbe infatti averlo tratto sia dalle poetiche spagnole coeve (cfr. ad esempio Luis Alfonso de Carballo: «primero quiero poner la canción que llama[n] sestina, por ser la más grave»<sup>(29)</sup>), sia direttamente dall'opera di Pietro Bembo, il quale, nelle *Prose della volgar lingua* (II, xii)<sup>(30)</sup>, aveva utilizzato proprio il termine "grave", nelle sue varie forme flesse, per attribuire alla sestina una delle caratteristiche che, insieme alla «piacevolezza», secondo lui «fanno bella ogni scrittura»<sup>(31)</sup>:

Ritorno a dirvi che più grave suono rendono le rime più lontane. Perché gravissimo suono da questa

<sup>(28)</sup> Si aggiunga inoltre che per Caporali la sestina aveva un ordine noioso: probabilmente lo scrittore riflette un sentire comune, vista la quasi totale scomparsa di questa forma metrica in Italia a fine Cinquecento. Cfr. J. RIESZ, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, Munchen 1971.

<sup>(29)</sup> L. A. DE CARBALLO, *Cisne de Apolo* (1602), Madrid 1958, pp. 254-57.

<sup>(30)</sup> Si cita da P. BEMBO, *Prose e Rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino 1971.

<sup>(31)</sup> Cfr. *Prose*, II, vii: «che, per ciò che due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità e la piacevolezza; e le cose poi, che empiono e compiono queste due parti, son tre, il suono, il numero, la variazione [...] sotto la gravità ripongo l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza, e le loro somiglianti». *Gravezza* ma soprattutto *gravità* diverrà in seguito, come si è visto grazie ai passi citati, uno dei termini chiave delle

parte è quello delle sestine, in quanto meravigliosa gravità porge il dimorare a sentirsi che alle rime si risponda primieramente per li sei versi primieri, poi quando per alcun meno e quando per alcun più, ordinatissimamente la legge e la natura della canzone variandonegli. Senza che il fornire le rime sempre con quelle medesime voci genera dignità e grandezza; quasi pensiamo, sdegnando la mendicazione delle rime in altre voci, con quelle voci, che una volta prese si sono per noi, alteramente perseverando lo incominciato lavoro menare a fine. Le quali parti di gravità, perché fossero con alcuna piacevolezza mescolate, ordinò colui che primieramente a questa maniera di versi diede forma, che dove le stanze si toccano nella fine dell'una e incominciamento dell'altra, la rima fosse vicina in due versi. Ma questa medesima piacevolezza tuttavia è grave; in quanto il riposo che alla fine di ciascuna stanza è richiesto, prima che all'altra si passi, framette tra la continuata rima alquanto spazio, e men vicina ne la fa essere, che se ella in una stanza medesima si continuasse. Rendono adunque, come io dissi, le più lontane rime il suono e l'armonia più grave, posto nondimeno tuttavolta che convenevole tempo alla ripetizione delle rime si dia.

Pare altresì interessante che Bembo abbia utilizzato la voce *gravezza* negli *Asolani* per descrivere i patimenti amorosi cantati immediatamente dopo nella sestina *I più soavi e riposati giorni*:

Allora ci lamentiamo noi d'Amore, allora ci rammarichiamo di noi stessi, allora c'incresce il vivere: sì come io vi posso col mio misero esempio in queste rime far vedere. Le quali se per avventura più lunghe vi

---

*Prose* in relazione proprio alla sestina (cfr. R. CASAPULLO, *I termini della critica e della retorica nel II libro delle Prose*, in *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo. Convegno, Gargnano 5-7 ottobre 2000*, Milano 2001, pp. 391-408, pp. 404-5). Sul tema si veda anche A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze 2001.

parranno dell'usato, fie per questo che hanno avuto rispetto alla gravezza de' miei mali, la quale in pochi versi non parve loro che potesse capere. I più soavi e riposati giorni...<sup>(32)</sup>.

Come si può notare, per Bembo si tratta di un concetto cardine che avrà certamente avuto una sua fortuna tra i poeti e trattatisti iberici anteriori a Cervantes, senza contare poi che lo stesso autore del *Quijote* conosceva certamente gli *Asolani*, come hanno potuto dimostrare recenti studi<sup>(33)</sup>.

## 2. *La sestina fra i pastori*

I modelli italiani che abbiamo visto essere alla base della definizione di "gravitas" attribuita da Cervantes alla sestina, potrebbero dunque aver giocato un ruolo notevole anche nella presenza di *En áspera, cerrada, escura noche* nel contesto della *novela pastoril*. L'utilizzo della sestina nell'ambito di un genere siffatto è tipicamente italiano e risale al Sannazaro, il quale, nell'*Arcadia*, uscita a stampa a Napoli nel 1504, inserì due sestine: la prima, doppia, *Chi vuole udire i miei sospiri in rime*, nella quarta parte, la seconda, *Come notturno ucel nemico al sole*, nella settima<sup>(34)</sup>. Secondo Prieto<sup>(35)</sup>, le ragioni che spinsero Sannazaro ad

---

<sup>(32)</sup> P. BEMBO, *Gli Asolani*, ed. critica a cura di G. DILEMMI, Firenze 1991, p. 47.

<sup>(33)</sup> Cfr. G. STAGG, *Plagiarism in La Galatea*, in "Filologia Romanza", 6 (1959), pp. 255-276; D. EISENBERG, *Los autores italianos en la biblioteca de Cervantes*, in [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com); SEVILLA ARROYO – REY HAZAS, *Cervantes, La Galatea*, pp. xxxiv-xxxv.

<sup>(34)</sup> Il testo si compone di dodici parti, cui segue un breve capitolo intitolato "A la sampogna". Si cita da J. SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di F. ERSPARMER, Milano 1990.

<sup>(35)</sup> A. PRIETO, *La sestina provenzal en la estructura narrativa*, in ID., *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona 1972, pp. 101-33.

utilizzare una forma metrica tanto peculiare nel contesto del romanzo pastorale vanno ricercate nel desiderio del poeta di elevare la materia a un maggior grado di raffinatezza. Per i pastori arcadici il ritiro bucolico si converte in un esilio volontario, dove l'uomo può più facilmente raggiungere la perfezione spirituale. È a questo punto che la sestina, in quanto da sempre forma nobile ed elevata, diventa espressione della cittadinanza aristocratica e difficile di questo mondo bucolico: essa è infatti l'elemento strutturale che significa l'elevamento spirituale di questi pastori che comunicano i propri amori sventurati senza cadere per questo nel drammatismo<sup>(36)</sup>.

L'*Arcadia* del Sannazaro ebbe un successo immediato in tutta Europa: in Spagna fu tradotta per la prima volta da Diego López de Ayala nel 1547. In questa edizione le due sestine presenti nell'originale non vennero tradotte come tali, ma furono rese entrambe con decime di ottosillabi, corrispondenti a *Quien quiere oyr mis sospiros* e *Qual nocturna ave enemiga*<sup>(37)</sup>.

---

<sup>(36)</sup> Si veda anche quanto scrive S. CARRAI, *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma 2006, pp. 30-31: "L'ingresso di due canzoni e due sestine fra le forme metriche canoniche dell'egloga quattrocentesca raggiungeva lo scopo di accentuare il tasso di liricità del libro nel suo complesso e anche di ravvivare il modello boccacciano mediante l'incrocio con quello dei *Rerum vulgariium fragmenta* di Petrarca. Non è un caso difatti che una delle due sestine si ispiri manifestamente alla petrarchesca *A qualunque animale alberga in terra* (RVF 22) e l'altra sia doppia, come la petrarchesca *Mia benigna fortuna e'l viver lieto* (RVF 332), né che le due canzoni adottino precisamente gli schemi delle contigue *Se 'l pensier che mi strugge* (RVF 125) e *Chiare, fresche e dolci acque* (RVF 126). Il libro pastorale diveniva così un perfetto libro di corte, mezzo romanzo e mezzo canzoniere o, se si preferisce, romanzo che include un canzonierino, secondo un modello che aveva avuto una certa fortuna nel Quattrocento".

<sup>(37)</sup> Dobbiamo la consultazione della traduzione dell'*Arcadia* a Vicente Beltrán, al quale va la nostra più viva riconoscenza.

Il valore significativo che Sannazaro aveva conferito alla sestina, sarà però mantenuto dalla grandissima maggioranza dei suoi imitatori spagnoli e la sestina verrà così a configurarsi come un elemento strutturale tipico del romanzo pastorale con un «valor específico diferenciativo que, correspondiéndose con otros elementos, distingue a la novela pastoril de otras formas narrativas»<sup>(38)</sup>.

Già il primo imitatore di Sannazaro nella penisola iberica, Jorge de Montemayor, inserì nella *princeps* del suo romanzo pastorale, *Los siete libros de la Diana* (1558 o 1559)<sup>(39)</sup>, due sestine: *Aguas que de lo alto de esta sierra* e *Ay vanas esperanças cuántos dias*, di cui la seconda doppia, riproducendo in tal modo la stessa situazione dell'*Arcadia* di Sannazaro. Qui di seguito i due componimenti; il primo si legge nella seconda parte dell'opera, il secondo, nella quinta:

Aguas que de lo alto desta sierra  
bajáis con tal ruido al hondo valle,  
¿Por qué no imagináis las que del alma  
destilan siempre mis cansados ojos,  
y que es la causa el infelice tiempo  
en que Fortuna me robó mi gloria?

Amor me dio esperanza de tal gloria  
que no hay pastora alguna en esta sierra  
que así pensase de alabar el tiempo;  
pero después me puso en este valle  
de lágrimas, a do lloran mis ojos  
no ver lo que están viendo los del alma.

En tanta soledad, ¿qué hace un alma  
que, en fin, llegó a saber qué cosa es gloria,

<sup>(38)</sup> A. PRIETO, *La sextina provenzal*, cit., p. 127.

<sup>(39)</sup> Sui problemi relativi alla datazione della *princeps* cfr. J. DE MONTEMAYOR, *La Diana*, edición de J. MONTERO, estudio preliminar de J. B. Avallé-Arce, Barcelona 1996, pp. XXXII-XXXIII e LXXX-LXXXI.



o adónde volveré mis tristes ojos  
si el prado, el bosque, el monte, el soto y sierra,  
el arboleda y fuentes de este valle  
no hacen olvidar tan dulce tiempo?

¿Quién nunca imaginó que fuera el tiempo  
verdugo tan cruel para mi alma,  
o qué fortuna me apartó de un valle,  
que toda cosa con él me daba gloria?  
Hasta el hambriento lobo que a la sierra  
subía era agradable ante mis ojos.

Mas ¿qué podrán, Fortuna, ver los ojos  
que vían su pastor en algún tiempo  
bajar con sus corderos de una sierra  
cuya memoria siempre está en mi alma?  
¡Oh Fortuna, enemiga de mi gloria,  
cómo me cansa este enfadoso valle!

Mas cuando tan ameno y fresco valle  
no es agradable a mis cansados ojos,  
ni en él puedo hallar contento o gloria,  
ni espero ya tenelle en algún tiempo,  
ved en qué extremo debe estar mi alma.  
¡Oh, quién volviese a aquella dulce sierra!

¡Oh alta sierra, ameno y fresco valle,  
do descansó mi alma y estos ojos!  
decid, ¿verme he algún tiempo en tanta gloria?<sup>(40)</sup>

La sestina doppia presenta due parole-rima di tre sillabe, *engaño* e *fortuna*, che infrangono la norma codificata dalle poetiche spagnole coeve secondo cui i rimanti devono essere bisillabi<sup>(41)</sup>:

---

<sup>(40)</sup> J. de MONTEMAYOR, *La Diana*, ed. de J. MONTERO, cit., pp. 67-68.

<sup>(41)</sup> Un campione dei passi più significativi in cui si prescrive il bisillabismo per le parole-rima in SCOLES – PULSONI – CANETTIERI, *Fra teoria e prassi*, p. 359, n. 23. Venendo alle parole-rima “anomale” usate da Jorge de Montemayor, giova notare che mentre *engaño* non ha riscontro nel corpus delle sestine italiane censite da Andrea Comboni, *fortuna* si trova attestata in diverse sestine tardo quattrocentesche o primo cinquecentesche (cfr., ad esempio, *Quando faceva*

¡Ay vanas esperanzas, cuántos días  
anduve hecho siervo de un engaño,  
y cuán en vano mis cansados ojos  
con lágrimas regaron este valle!  
pagado me han Amor y la Fortuna,  
pagado me han; no sé de qué me quejo.

Gran mal debo pasar, pues yo me quejo;  
que hechos a sufrir están mis días  
los trances del Amor y la Fortuna.  
¿Sabéis de quién me agravio? De un engaño  
de una cruel pastora deste valle,  
do puse por mi mal mis tristes ojos.

Con todo mucho debo yo a mis ojos,  
aunque con el dolor dellos me quejo;  
pues vi por causa suya en este valle  
la cosa más hermosa que en mis días  
jamás pensé mirar, y no me engaño.  
Pregúntenlo al Amor y a la Fortuna.

Aunque por otra parte la Fortuna,  
el tiempo, la ocasión, los tristes ojos,  
el no estar receloso del engaño  
causaron todo el mal de que me quejo;  
y así pienso acabar mis tristes días  
contando mis pasiones a este valle.

Si el río, el soto, el monte, el prado, el valle,  
la tierra, el cielo, el hado, la Fortuna,  
las horas, los momentos, años, días  
el alma, el corazón, también los ojos  
agravian mi dolor cuando me quejo,  
¿Por qué dices, pastora, que me engaño?

---

*il suo veloce corso* di TOMMASO BALDINOTTI, *Vagando vo per tutta la ci-  
tate* di GASPARO VISCONTI, *Qual più di me saria felice in terra e Non  
era ancor sotterra aggiunto il sole* di PARIDE CERESARA, *Orbi noi sì et non  
è ceco el mondo* di ANGELO GALLI, *Tempra, ch'è tempo homai, tempra  
fortuna* di GIO. BATTISTA REFRIGERIO, *Da mille parti mi saetta Amore* di  
LORENZO DE MEDICI, *Apparecchiative, occhi, a pianger sempre* di ANTO-  
NIO TEBALDEO, *Questa volubil ruota di Fortuna* di FRANCESCO CEI); nel  
Cinquecento impiegano *fortuna* come parola-rima autori quali Bal-  
dassarre Olimpo da Sassoferrato e Andrea Calmo.

Bien sé que me engañé, mas no es engaño,  
porque de haber yo visto en este valle  
tu extraña perfición jamás me quejo;  
sino de ver que quiso la Fortuna  
dar a entender a mis cansados ojos  
que allá vernía el remedio tras los días.

Y son pasados años, meses, días  
sobre esta confianza y claro engaño,  
cansados de llorar mis tristes ojos,  
cansado de escucharme el soto, el valle,  
y al cabo me responde la Fortuna  
burlándose del mal de que me quejo.

Mas ioh triste pastor!, ¿de qué me quejo,  
si no es de no acabarse ya mis días?  
¿Por dicha era mi esclava la Fortuna?  
¿Halo ella de pagar si yo no me engaño?  
¿No anduve libre, exento en esta valle?  
¿Quién me mandaba a mí alzar los ojos?

Mas ¿quién podrá tan bien domar sus ojos,  
o cómo viviré, si no me quejo  
del mal que Amor me hizo en este valle?  
¡Mal haya un mal que tura tantos días!  
Mas no podrá tardar, si no me engaño,  
que muerte no dé fin a mi fortuna.

Venir suele bonanza tras fortuna,  
mas nunca la verán jamás mis ojos,  
ni aun yo pienso caer en este engaño.  
Bien basta ya el primero, de quien quejo  
y quejaré, pastora, cuantos días  
durare la memoria deste valle.

Si el mismo día, pastora, que en el valle  
dio causa que te viese mi fortuna,  
llegara el fin de mis cansados días,  
o al menos viera esquivos esos ojos,  
cesara la razón con que me quejo  
y no pudiera yo llamarme a engaño.

Mas tú, determinando hacerme engaño  
cuando me viste luego en este valle,

mostrábaste benigna; ved si quejo  
contra razón de Amor y de Fortuna.  
Después no sé por qué vuelves tus ojos;  
cansarte deben ya mis tristes días.

Canción, de Amor y de Fortuna quejo,  
y pues turó un engaño tantos días  
regad, ojos, regad el soto, el valle<sup>(42)</sup>.

Una terza sestina, *Si hebras de oro son vuestros cabellos*, si trova acclusa alla *Diana* a partire dall'edizione di Valladolid del 1561-62<sup>(43)</sup>, ed è inserita nella *novela morisca* intitolata *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, incorporata alla fine del IV libro senza soluzione di continuità. Tale racconto era noto all'epoca in altre tre redazioni, ma solo nella versione trasmessa nella *Diana* compare la sestina, ad ulteriore conferma del fatto che questa forma metrica era considerata tipica del romanzo pastorale<sup>(44)</sup>. Qui di seguito il componimento, che nella *factio* dell'opera si dice composto "en lengua arábica":

Si hebras de oro son vuestros cabellos,  
a cuya sombra están los claros ojos,  
dos soles, cuyo cielo es vuestra frente,  
faltó rubí para hacer la boca,  
faltó el cristal para el hermoso cuello,  
faltó diamante para el blanco pecho.

---

<sup>(42)</sup> *Ibid.*, pp. 224-27.

<sup>(43)</sup> Essa non appare, per esempio, nell'edizione del 1561 uscita ad Anversa, per i torchi di Juan Steelsio.

<sup>(44)</sup> Senza entrare nel merito della complessa questione autoriale dell'interpolazione (cfr. A. D'AGOSTINO, *L'Abencerraje e la bella Sharifa*, Venezia 1997), potrebbe forse rappresentare una prova a favore della paternità del Montemayor il fatto che la sestina contenuta nella *novela*, *Si hebras de oro son vuestros cabellos*, presenti una parola-rima di tre sillabe (*cabellos*), circostanza anomala per l'epoca, ma che abbiamo riscontrato essere già attestata in *Ay vanas esperanzas cuantos días* (cfr. *supra*).

Bien es el corazón cual es el pecho,  
pues flecha del metal de los cabellos  
jamás os hace que volváis el cuello,  
ni que me deis contento con los ojos;  
pues esperad un “sí” de aquella boca  
de quien miró jamás con leda frente.

¿Hay más hermosa y desabrida frente?  
¿Habrá tan duro y tan hermoso pecho?  
¿Hay tan divina y tan airada boca?  
¿Tan ricos y avarientos, hay, cabellos?  
¿Quién vio crueles tan serenos ojos,  
y tan sin movimiento el dulce cuello?

El crudo amor me tiene el lazo al cuello,  
mudada y sin color la triste frente,  
muy cerca de cerrarse están mis ojos,  
el corazón se muere acá en el pecho,  
medroso y erizado está el cabello,  
y nunca oyó palabra d’esa boca.

¡Oh más hermosa y más perfecta boca  
que yo sabré decir, oh liso cuello,  
oh rayos de aquel sol, que no cabellos,  
oh cristalina cara, oh blanca frente,  
oh blanco, igual y diamantino pecho!,  
¿cuando he de ver clemencia en esos ojos?

Yo siento el “no” en el volver los ojos,  
oíd “sí” afirma, pues, la dulce boca;  
mirá si está en su ser el duro pecho,  
y cómo acá y allá menea el cuello;  
sentid el ceño en la hermosa frente;  
pues ¿qué podré esperar de los cabellos?

Si saben decir “no” el cuello y el pecho  
si niegan ya la frente y los cabellos,  
los ojos ¿qué harán, y hermosa boca?<sup>(45)</sup>

Sull’empio di Jorge de Montemayor, altri autori  
includono sestine nel contesto dei loro romanzi pa-

---

(45) A. D’AGOSTINO, *L’Abencerraje e la bella Sharifa*, cit., pp. 156-57.

storali prima di Cervantes, in particolare Gil Polo nella *Diana enamorada* (1564) e Luis Gálvez de Montalvo ne *El pastor de Philida* (1582).

La sestina di Gil Polo è nel quarto dei cinque libri della *Diana enamorada*, e presenta, come già *Si hebras de oro son vuestros cabellos*, una parola-rima trisillabica collocata in posizione incipitaria:

La hermosa, rubicunda y fresca Aurora  
ha de venir tras la importuna noche;  
sucede a la tiniebla el claro día;  
las ninfas salirán al verde prado,  
y el aire sonará del suave canto  
y dulce son de cantadoras aves.

Yo soy menos dichoso que las aves,  
que saludando están l'alegre Aurora,  
mostrando allí regocijado canto,  
que al alba triste estoy como a la noche,  
o esté desierto o muy florido el prado,  
o esté nubloso o muy sereno el día.

En hora desdichada y triste día  
tan muerto fui que no podrán las aves  
que en la mañana alegran monte y prado,  
ni el rutilante gesto de la Aurora  
de mi alma desterrar la oscura noche,  
ni de mi pecho el lamentable canto.

Mi voz no mudará su triste canto,  
ni para mí jamás será de día,  
antes me perderé en perpetua noche,  
aunque más canten las parleras aves,  
y más madrugue la purpúrea Aurora  
para alumbrar y hacer fecundo el prado.

¡Ay, enfadosa huerta! ¡Ay, triste prado!  
Pues la que oír no puede este mi canto,  
y con rara beldad vence la Aurora,  
no alumbra con su gesto vuestro día;  
no me canséis, ¡ay, importunas aves!,  
porque sin ella vuestra Aurora es noche.

En la quieta y sosegada noche,  
cuando en poblado, monte, valle y prado  
reposan los mortales y las aves,  
esfuerzo más el congojoso canto,  
haciendo lloro igual la noche y día,  
en la tarde, en la siesta y en la aurora.

Sola una Aurora ha de vencer mi Noche,  
y si algún Día ilustrara este Prado,  
darame contento el Canto de las Aves<sup>(46)</sup>.

Costituito di sette libri come la *Diana* di Montemayor, è invece *El pastor de Philida* di Luis Gálvez de Montalvo. La sestina si legge nella quinta parte ed è preceduta dalla denominazione esatta del genere, assai rara nelle altre novelle pastorali:

Y a poco rato que ansí estuvieron, el gallardo Coridón, vaquero de valor y estima, rendido y ausente de la beldad de Fenisa, e incitado de Sasio, comenzó a cantar, al son de su lira, esta sextina:

Coridón

Faltó la luz de tus hermosos ojos,  
dulce Fenisa, a los de mi alma triste,  
y ansí quedaron en eterna noche,  
sin buscar otro alivio de su pena,  
sino la muerte, que les fuera vida:  
imas, cuándo les vendrá tan dulce día!

Si aquesta cuenta rematase un día,  
cerrando ya mis fatigados ojos,  
para principio de otra nueva vida,  
y pudiese salir el alma triste  
desta prisión mortal de infernal pena,  
el sol saldría en medio de la noche.

---

<sup>(46)</sup> G. GIL POLO, *Diana enamorada*, edición de F. López Estrada, Madrid 1987, pp. 236-38.

Razón sería, tras tanta larga noche,  
que apareciese en el oriente el día,  
que no son dignos de llevar la pena,  
pues que no fue la culpa de mis ojos.  
El yerro fue de la ventura triste,  
que siempre yerra a costa de mi vida.

¿Cómo podrá pasar mi enferma vida,  
con la pesada carga de la noche,  
que si es consuelo del doliente triste  
la esperanza de ver el nuevo día,  
ninguna tiene mis cansados ojos  
que les pueda aliviar su grave pena?

Dure la ausencia, dóblese la pena  
que a todo he de pagar, con una vida;  
no veré los despechos de mis ojos,  
ni andaré tropezando por la noche,  
ni tendré envidia de quien goza el día,  
ni mancilla de mí, pues, viví triste.

Por cuan más venturoso tengo al triste  
que le acaba la furia de su pena,  
que al doliente a quien va de día en día  
atormentando la mezquina vida.  
El vivir cese, o cese ya la noche,  
o véante o no vean estos ojos.

Que no son ojos en tu ausencia triste,  
son dura noche, son eterna pena,  
pues en la vida no gozaron día<sup>(47)</sup>.

Non si discosta dal gusto d'inserire una sestina all'interno della novela pastoril lo stesso Cervantes, il quale compone la sua unica sestina per il primo dei sei libri della *Galatea*<sup>(48)</sup>.

---

<sup>(47)</sup> Si cita da M. A. MARTÍNEZ SAN JUAN, *Estudio y edición de "El pastor de Filida" por Luis Gálvez de Montalvo*. Tesi di Dottorato discussa presso l'Universidad Complutense de Madrid, pubblicata su supporto elettronico nel 2003, p. 498.

<sup>(48)</sup> Dopo Cervantes troviamo sestine all'interno di *novelas pa-*



Nella *factio* dell'opera, i pastori e le pastore, dopo aver danzato a lungo, si siedono, ormai stanchi, sul manto erboso di un prato. Il vecchio Eleuco accorda il suo *rabel* e chiede ad Artidoro di cantare qualcosa. Quest'ultimo viene descritto come particolarmente dotato per l'esercizio della poesia, quasi con la stessa espressione con la quale molto più tardi Cervantes nel *Viaje del Parnaso* negherà le sue qualità di poeta ispirato (cfr. *supra*). Artidoro, che dunque poteva cantare meglio di chiunque altro avendo ricevuto dal cielo la "grazia" della poesia, gradisce le lodi di Eleuco e comincia a cantare versi che s'imprimono nella memoria di Galatea in maniera indelebile. Sono versi che infondono *pesadumbre* e che Galatea riferisce solamente perché il suo uditorio comprenda il percorso attraverso cui l'amore l'ha condotta all'infelicità che la opprime:

Luego nos sentamos todos los pastores y pastoras sobre la verde yerba; y, habiendo reposado un poco del cansancio de los bailes pasados, el viejo Eleuco, acordando su instrumento, que un rabel era, con la zampoña de otro pastor, rogó a Artidoro que alguna cosa cantase, pues él más que otro alguno lo debía hacer, por haberle dado el cielo tal gracia que sería ingrato si encubrirlo quisiese. Artidoro, agradeciendo a Eleuco las alabanzas que le daba, comenzó luego a cantar unos versos, que, por haberme puesto en mi sospecha [a]quel[las] palabras que antes me había dicho, los tomé tan en la memoria que aun hasta agora no se me han olvidado: los cuales, aunque os dé *pesadumbre* oírlos, sólo porque hacen al caso para que entendáis punto por punto por los que me ha traído el amor al desdichado en que me hallo, os los habré de decir; que son estos:

---

*storiles* in LÓPEZ DE ENCISO, *Desengaño de celos*, 1586; LOPE DE VEGA, *La Arcadia* (1598) e più tardi M. BOTELHO DE CARVALHO, *Prosas y versos del pastor de Clenarda*, Madrid 1622. Al di fuori di tale genere letterario, Hernando de Acuña (1591) scriverà una sestina tripla di argomento bucolico.

En áspera, cerrada, oscura noche,  
sin ver jamás el esperado día,  
y en continuo, crecido, amargo llanto,  
ajeno de plazer, contento y risa  
meresce estar, y en una viva muerte,  
aquel que sin amor passa la vida.

¿Qué puede ser la más alegre vida  
sino una sombra de una breve noche  
o natural retrato de la muerte,  
si en todas quantas horas tiene el día,  
puesto silencio al congoxoso llanto,  
no admite del amor la dulce risa?

Do vive el blando amor vive la risa  
y adonde muere, muere nuestra vida  
y el sabroso plazer se buelve en llanto,  
y en tenebrosa sempiterna noche  
la clara luz del sossegado día,  
y es el vivir sin él amarga muerte.

Los rigurosos trances de la muerte  
no huye el amador, antes con risa  
dessea la ocasión y espera el día  
donde puede offrescer la cara vida,  
hasta ver la tranquila última noche,  
al amoroso fuego, al dulce llanto.

No se llama de amor el llanto, llanto  
ni su muerte llamar se deve muerte  
ni a su noche dar título de noche  
que su risa llamar se deve risa  
y su vida tener por cierta vida  
y sólo festejar su alegre día.

¡O venturoso para mí este día  
do pude poner freno al triste llanto  
y alegrarme de aver dado mi vida  
a quien dar me la puede o darme muerte!  
Mas ¿qué puede esperarse si no es risa,  
de un rostro que al sol vence y buelve en noche?

Buelto a mi oscura noche en claro día,  
Amor, y en risa mi crecido llanto,  
y mi cercana muerte en larga vida.

Nel riprendere la forma metrica della sestina all'interno di una *novela pastoril*, Cervantes s'inserisce pertanto nel solco di una tradizione poetica anteriore, che egli manifesta di conoscere, citando Gil Polo e Luis Gálvez de Montalvo come autori di testi similari nel *Canto de Calíope* (cfr. par. 4)

¿Quién pudiera loaros, mis pastores,  
un pastor vuestro amado y conocido,  
pastor mejor de cuantos son mejores,  
que de Filida tiene el apellido?  
La habi[li]dad, la sciencia, los primores,  
el raro ingenio y el valor subido  
de Luis de Montalvo, le aseguran  
gloria y honor mientras los cielos duran (vv. 217-224).

[...]

Todas cuantas bien dadas alabanzas  
diste a raros ingenios, oh Gil Polo!,  
tú las mereces solo y las alcanzas,  
tú las alcanzas y mereces solo.  
Ten ciertas y seguras esperanzas  
que en este valle un nuevo mauseolo  
te harán estos pastores, do guardadas  
tus cenizas serán y celebradas (vv. 817-824).

Le opere di questi due autori insieme alla *Diana del Montemayor*, figurano anche nel celebre passo del *Quijote* I, 6:

Y abriendo uno vio que era *La Diana* de Jorge de Montemayor, y dijo, creyendo que todos los demás eran del mismo género:

– Éstos no merecen ser quemados, como los demás, porque no hacen ni harán el daño que los de caballerías han hecho, que son libros de entretenimiento sin perjuicio de tercero. (...)

– Y pues comenzamos por la *Diana* de Montemayor, soy de parecer que no se queme, sino que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la

agua encantada, y casi todo los versos mayores, y quédesele enhorabuena la prosa, y la honra de ser primero en semejantes libros.

– Este que se sigue – dijo el barbero – es la Diana llamada segunda del Salmantino; y éste, otro que tiene el mismo nombre, cuyo autor es Gil Polo.

– Pues la el Salmantino – respondió el cura – acompañe y acreciente el número de los condenados al corral, y la de Gil Polo se guarde como si fuera del mismo Apolo (...).

– Este que viene es El Pastor de Fílida.

– No es ése pastor – dijo el cura –, sino muy discreto cortesano: guárdese como joya preciosa.

Le sestine di Gil Polo e Gálvez de Montalvo, oltre a condividere dei rimanti col componimento cervantino, presentano con esso alcune analogie dal punto di vista testuale, soprattutto per l'aggettivazione delle parole-rima in Gil Polo, e per la struttura retorica analoga quanto ad antitesi e figure interrogative in Gálvez de Montalvo<sup>(49)</sup>.

### 3. *Testura poetica della sestina di Cervantes*

Come abbiamo avuto modo di notare (cfr. *supra*), la sestina è un genere "grave" e adatto a trattare la *desdicha* e la pesantezza dell'animo, ma contestualmente anche dotato dell'intrinseca capacità di fissarsi nella memoria dell'ascoltatore. In effetti, forse non casualmente, la sestina di Cervantes è tutta intessuta di parole-rima memorabili, vuoi perché dotate di una struttura antitetica, vuoi perché accompagnate da una testura sapientemente strutturata.

Le parole-rima utilizzate da Cervantes obbediscono alla norma secondo cui esse devono essere tutte

---

<sup>(49)</sup> Questi libri dovevano essere posseduti personalmente da Cervantes (cfr. D. EISENBERG, *Estudios cervantinos*, Barcelona 1991, p. 34).

sostantivi bisillabi e presentano un'evidente antinomia per coppie: *noche-día*, *llanto-risa*, *muerte-vida*, con il termine negativo che precede nella prima strofe quello positivo<sup>(50)</sup>.

Inoltre è da rilevare come si istituisca una sorta di "legame metaforico" fra le tre parole-rima di segno negativo (*noche*, *llanto*, *muerte*), così come fra le tre di segno positivo (*día*, *risa*, *vida*) e come, in aggiunta, queste ultime risultino essere in assonanza fra loro (i-a): l'oscurità, la sofferenza e la morte sono concetti semanticamente vicini, così come i loro antonimi positivi, la luce, la felicità e la vita.

Rispetto alla norma di permutazione rimica della sestina (schematizzabile nella formula 6-1-5-2-4-3), il componimento di Cervantes presenta una discrepanza, che produce fra la prima e la seconda strofe una successione 6-1-5-2-3-4 (con inversione quindi fra gli ultimi due termini). La permutazione normale riprende poi sulla base dell'ordine della seconda strofe:

	1	2	3	4	5	6
I	noche	día	llanto	risa	muerte	vida
II	vida	noche	muerte	día	llanto	risa
III	risa	vida	llanto	noche	día	muerte
IV	muerte	risa	día	vida	noche	llanto
V	llanto	muerte	noche	risa	vida	día
VI	día	llanto	vida	muerte	risa	noche
T	(noche)	(risa)	(muerte)			
	día	llanto	vida			

In tal modo l'ordine di consecuzione dei termini antitetici risulta essere il seguente (con – indichiamo i termini semanticamente negativi e con + quelli positivi):

<sup>(50)</sup> Una lista di precedenti sestine italiane con parole-rima in opposizione tra loro in A. COMBONI, *La fortuna delle sestine*, in "Quaderni petrarcheschi", XI (2001), pp. 73-88, pp. 82-84.

	I	2	3	4	5	6
I	-	+	-	+	-	+
II	+	-	-	+	-	+
III	+	+	-	-	+	-
IV	-	+	+	+	-	-
V	-	-	-	+	+	+
VI	+	-	+	-	+	-
T	(-)	(+)	(-)			
	+	-	+			

La discrepanza rispetto alla norma dà dunque come risultato (non sappiamo quanto casuale) che nella quinta stanza i termini negativi siano posti in blocco prima dei positivi e che nella sesta stanza si ritorni all'alternanza, questa volta invertita, positivo/negativo che caratterizza la prima stanza, creando in tal modo una simmetria funzionale. Tale situazione non si sarebbe verificata se Cervantes avesse seguito la permutazione normale. Essa avrebbe infatti condotto al seguente ordine:

	1	2	3	4	5	6
I	noche	día	llanto	risa	muerte	vida
II	vida	noche	muerte	día	risa	llanto
III	llanto	vida	risa	noche	día	muerte
IV	muerte	llanto	día	vida	noche	risa
V	risa	muerte	noche	llanto	vida	día
VI	día	risa	vida	muerte	llanto	noche

In questo caso, quindi, avremmo avuto di seguito i tre termini positivi e i tre negativi solamente nella sesta stanza e non avremmo avuto l'alternanza speculare fra prima e sesta. Lo schema distributivo fra elementi positivi e negativi, infatti, sarebbe stato il seguente:

	I	2	3	4	5	6
I	-	+	-	+	-	+
II	+	-	-	+	+	-
III	-	+	+	-	+	-
IV	-	-	+	-	-	+
V	+	-	-	-	+	+
VI	+	+	+	-	-	-

La sestina di Cervantes presenta, inoltre, un'aggettivazione ricca, volta a sottolineare, nella grande maggioranza dei casi, le antinomie strutturanti: così la notte è aspra, chiusa, oscura (v. 1), breve (v. 8), sempiterna (v. 16), ultima (v. 23); il giorno è atteso (v. 2), tranquillo (v. 17), allegro (v. 30), fortunato (v. 31), chiaro (v. 37); il pianto è amaro (v. 3), angoscioso (v. 11), dolce (v. 24), triste (v. 32), crescente (v. 38); il riso è dolce (v. 12); la morte è viva, ma per antitesi (v. 5), amara (v. 18), vicina (v. 39); la vita è allegra (v. 7), nostra (v. 14), cara (v. 22), certa (v. 29), mia (v. 33), lunga (v. 39). Alcuni aggettivi rimbalzano da un lemma a un altro, per ripetizione o per antitesi: allegri sono il giorno e la vita; amaro e dolce è il pianto, che si mostra in connessione con il riso (dolce) e con la morte (amara): questi ultimi termini risultano così connessi per antitesi; sempre il pianto è connotato come angoscioso e triste, in contrapposizione alla vita allegra. Non casualmente la vita è sia "nostra", sia "mia", aggettivo quest'ultimo che costituisce un'anomalia rispetto agli altri, tutti impersonali. Si noti inoltre che nella prima stanza la notte presenta tre aggettivi, così come il pianto, e che l'andamento ternario si riverbera nel quarto verso, con la serie di sostantivi *plazer, contento e risa*.

La complessa struttura retorica del testo è intrinsecamente correlata al tema generale del componimento. Fra livello formale e contenuti semantici si crea quindi una completa armonia funzionale, che elude ogni eccesso di artificiosità: le prime cinque strofe presentano come protagonista l'Amore, o comunque «colui che ama» e descrivono le conseguenze, espresse anche con litote, che ha l'amore o la sua assenza in relazione alla vita di ciascun uomo. L'io lirico si manifesta solamente nella sesta stanza, dove si affida all'amore dell'amata e ne tesse un breve, ma incisivo elogio del volto. Così nella prima strofe si dice che la vita senza amore è oscurità, morte e pianto, assenza di luce, mancanza di allegria: i termini

positivi vengono cioè utilizzati per essere negati. Nella seconda strofe viene ribadito il medesimo concetto: la vita priva dell'allegria causata dall'amore è solo l'ombra di una breve notte ed è il ritratto naturale della morte. Nella terza strofe presenza e assenza di Amore vengono poste a confronto: dove vive l'amore c'è allegria, dove muore, la vita si trasforma in pianto e il giorno si trasforma in notte. In fondo, anche qui viene reiterato lo stesso concetto espresso in apertura, con una piccola variante: mentre nelle prime due stanze Cervantes disquisisce su cosa sia la vita senza amore, nella terza dice cosa avviene quando l'amore muore. Nella quarta passa invece a descrivere colui che ama («el amador»), nel tentativo di concretizzare quella che in precedenza era pura astrazione teorica: egli non fugge la morte, ma aspetta felice il momento in cui potrà offrire l'intera sua vita al pianto amoroso, senza quindi rifuggire dalla sofferenza. Nella quinta strofe, come abbiamo accennato, a causa della deviazione dalla regola della permutazione, Cervantes si trova ad avere una di seguito all'altra prima tutte le parole-rima con accezione negativa e quindi tutte quelle con accezione positiva (ricordiamo che se lo schema fosse stato regolare, ciò si sarebbe verificato nella sesta stanza anziché nella quinta, sia pure con inversione di segno). Nega così tutte le parole-rima negative e afferma quelle positive, simmetricamente, nell'ordine di tre negative e tre positive, utilizzando sia segnalatori lessicali della denominazione (*llama* v. 1, *llamarse debe* v. 2, *dar título* v. 3, *llamarse debe* v. 4, *tener por* v. 5 e *festejar* v. 6, come variazione conclusiva), sia elementi di partizione (*No se* v. 1, *ni su* v. 2, *ni a su* v. 3, *que su* v. 4, *y su* v. 5, *y sólo* v. 6). Figura retorica dominante la strofa è l'iterazione lessicale ravvicinata o distanziata: *llanto, llanto* (v. 1); *muerte... muerte* (v. 2); *noche... noche* (v. 3); *risa... risa* (v. 4); *vida... vida* (v. 5); l'elemento della ripetizione manca però al v. 6, che funge da clausola per l'intera stanza.



L'ingresso nella sestina dell'io lirico nella sesta strofa è accompagnato da un'esclamazione enfatica, che occupa i primi quattro versi, e da un'interrogativa retorica nella seconda parte. L'aggettivazione è in gran parte al positivo (*alegre, cierta*).

Nel congedo si ritorna alla struttura antitetica (spostata sull'aggettivazione) con *amor* soggetto attivo e trasformante (segnalatore *vuelto*): la notte oscura si trasforma in chiaro giorno, il grande pianto in riso e la morte ravvicinata in lunga vita, con *adynata* tipici di una lunga tradizione di congedi della sestina (vedi ad esempio quello di *Rvf 22*)<sup>(51)</sup>.

Del resto, la sestina contenuta nella *Galatea*, se da un lato risponde alle esigenze strutturali della *novela pastoril*, dall'altro si integra perfettamente nel tessuto narrativo dell'opera, come mostrano alcune analogie stilistiche con altri componimenti in essa inclusi. Nella canzone di Lisandro *Oh alma venturosa*, troviamo ad esempio tre delle parole-rima che caratterizzano *En áspera, cerrada, escura noche* (*día*, v. 8, *vida*, v. 13 e v. 48, *muerte*, v. 65), nonché stilemi come *llanto sempiterno* (v. 40), che ricorda da vicino la *sempiterna noche* al v. 15 della sestina. Nella canzone di Elicio *Rendido a un amoroso pensamiento* l'opposizione "ver con la amarga muerte / junta la dulce risa" (vv. 44-45), riprende i vv. 12 e 18 della sestina, riecheggianti più in là anche nel sonetto di Nísida *Voy contra la opinión de aquel que jura* con gli stilemi "amarga muerte" (v. 9) e "alegre vida" (v. 14). Ancora più significative le consonanze con la canzone *Si han sido el cielo, amor y la fortuna*, che presenta due delle parole-rima della sestina (*llanto*, v. 15, e *día*, v. 77) che portano con sé per vischiosità anche gli stilemi contigui ("y sigue escura noche al claro día", "ver buelto en risa su continuo llanto"). Lo stesso avviene per la canzone di Mireno a Silveria,

<sup>(51)</sup> *Ibid.*, p. 86.

*Cielo sereno, que con tantos ojos*, dove troviamo analoghi stilemi oppositivi sia al v. 84 (“y a mi risa amargo llanto”), sia al v. 96 “el fin triste de mi vida”. Nella canzone di Timbrio, *Agora que calla el viento* troviamo tre delle parole-rima presenti nella sestina, *muerte* al v. 29 (“qué vida llevó la muerte”), *vida* al v. 43 (“fue con muerte celebrada / de la más illustre vida”), *día* al v. 59 (“el gusto solo de un día”), *llanto* al v. 61 (“Tú, mar, que escuchas mi llanto”)<sup>(52)</sup>. Particolarmente simile l’*incipit* del sonetto di Erastro: “Por ásperos caminos voy siguiendo / el fin dudoso de mi fantasía, / siempre en cerrada noche oscura y fría”. I tritici aggettivali che abbiamo visto caratterizzare la prima strofe della sestina si ritrovano spesso negli altri componimenti della *Galatea*, ad esempio nelle terzine dell’elegia del libro VI *Tal cual es la ocasión de nuestro llanto*, v. 83: “y en triste, repetido, amargo llanto”. Si tratta, certo, di esempi che sollecitano approfondimenti sistematici sullo stile e sulla lingua del Cervantes poeta, ma che per ora bastano per confermare una notevole compattezza stilistica della sestina rispetto alla produzione in versi inclusa nella *Galatea*.

#### 4. Un’incursione nel Canto de Calíope

Quasi alla fine del VI libro della *Galatea*, Cervantes inserisce il *Canto de Calíope*, all’interno del quale elogia una serie di poeti contemporanei, creando una sorta di canone personale.

Senza entrare nel merito dell’analisi del canto, qui di seguito ci limiteremo a trascrivere quelle strofi che hanno per oggetto gli altri autori di sestine dell’epoca,

---

<sup>(52)</sup> Analogamente, nella canzone di Arsindo, *Haga señales el cielo*, i rimanti coincidenti sono due *día* e *llanto*: v. 3 “en tan venturoso día” e v. 7 “cámbiense de oy más el llanto”.

facendole seguire dai rispettivi componimenti. Nelle citazioni degli autori seguiamo l'ordine in cui essi appaiono nel *Canto de Calíope*, prescindendo quindi dall'anno di composizione delle loro sestine.

Il primo autore menzionato è Lope de Vega:

Muestra en un ingenio la experiencia  
que en años verdes y en edad temprana  
hace su habitación así la ciencia,  
como en la edad madura, antigua y cana.  
No entraré con alguno en competencia  
que contradiga una verdad tan llana,  
y más si acaso a sus oídos llega  
que lo digo por vos, Lope de Vega (vv. 321-328).

Dalla sua produzione che consiste di quattro sestine, ci limitiamo a trascrivere *Oh vivo imaginar de un hombre muerto*, dal momento che presenta delle parole-rima in stretta antitesi fra di loro come quella di Cervantes. Tale sestina è inserita nella tragicomedia *El Marqués de Mantua*, scritta tra il 1598 e il 1603, e in ogni caso successiva alla *Galatea*.

Qui di seguito il testo:

Carloto

¡Oh vivo imaginar de un hombre muerto!  
¡Oh muerto desear de un hombre vivo!  
¡Oh amor, que así te pintan niño y ciego,  
y excedes a los linceos en la vista!  
Solía yo ser cuerdo; ya soy loco.  
Mas ¿qué mayor locura que ser cuerdo?

Antes que yo te viese estaba cuerdo,  
y agora que te vi, si no estoy muerto,  
que fuera menos lástima, estoy loco:  
con vanas esperanzas muero y vivo.  
Mas ¿quién me culpará, si de una vista  
Sevilla me dejó rendido y ciego?

Yo intento gran maldad; mas estoy ciego,  
con la razón y entendimiento cuerdo,

quitando al alma la divina vista.  
 Rey soy; pues es mejor que el Rey sea muerto  
 si tanto importa al reino su Rey vivo;  
 luego en buscar mi vida no estoy loco.

Salen D. Alda y Belerma

Alda

Quien deja tanto bien, o estaba loco,  
 o para verte, bella Infanta, ciego.  
 C. ¡Oh, mi don Alda! A. ¡Oh Príncipe! C. Si vivo  
 Y alcanzo a ver...; mas esto no es cuerdo.  
 ¿Entiendes? A. ¡Qué color tienes tan muerto!  
 ¡Qué turbado el hablar, triste la vista!

C. ¡Oh mi hermana don Alda! Si en la vista  
 Se puede conocer un hombre loco,  
 o en que ya no la tiene, que está muerto,  
 mírame muerto, vivo, loco y ciego,  
 atrevido, cobarde, necio y cuerdo:  
 tales son los extremos en que vivo.

A. Guárdete el cielo, cuerdo, alegre y vivo.  
 ¿Qué tienes gran señor? C. Sola una vista,  
 don Alda, me mató; ya no soy cuerdo;  
 por Sevilla estoy loco. A. ¿Qué? C. Estoy loco;  
 por Sevilla estoy muerto. A. ¿Qué? C. Estoy muerto;  
 por Sevilla estoy ciego. A. ¿Qué? C. Estoy ciego.

Ciego estoy, mi don Alda; estoy sin vista;  
 Muerto estoy, mi don Alda, muerto y vivo:  
 Ya no soy cuerdo; amor me vuelve loco<sup>(53)</sup>.

Tale opposizione semantica serve a manifestare i mutamenti che si verificano nella personalità del protagonista non appena egli viene colpito dalla follia amorosa, ed è dunque funzionale ad esprimere il dissidio interiore che l'amore ha provocato.

<sup>(53)</sup> LOPE DE VEGA, *El Marqués de Mantua*, Madrid 1966, p. 147.

Il secondo autore citato nel *Canto de Caliope* è Fernando de Herrera:

En punto estoy donde, por más que diga  
en alabanza del divino Herrera,  
será de poco fruto mi fatiga,  
aunque le suba hasta la cuarta esfera.  
Mas, si soy sospechosa por amiga,  
sus obras y su fama verdadera  
dirán que en ciencias es Hernando solo  
del Gange al Nilo, y de uno al otro polo (vv. 353-360).

Delle quattro sestine composte da Herrera, trascriviamo qui di seguito solo *Por este umbroso bosque y verde selva*, dal momento che è l'unica che presenta alcune parole-rima in comune con quella di Cervantes, e cioè *día*, *noche* e *llanto*. Assente nell'edizione pubblicata a stampa a Sevilla nel 1582<sup>(54)</sup>, non si può avere la certezza che questo componimento sia anteriore a quello dell'autore del *Quijote*.

Trascriviamo qui di seguito il testo:

Por este umbroso bosque i verde selva  
con mi prolixa pena ofendo el día,  
i, cuando cerca a Febo ciega noche,  
renuevo mis gemidos en el llanto,  
i acreciento las ondas a este río,  
ausente de los rayos de mi Lumbre.

Tal vez pienso, cuidadoso, que mi Lumbre  
hiere con el sereno ardor la selva,  
i cansa de mis lágrimas el río;  
mas cuando se m'aparta i huye 'l día,  
desierto, me resuelvo todo en llanto,  
i a mis ojos desseo eterna noche.

Si en el silencio oscuro de la noche  
riëla por el cielo alguna lumbre,  
luego, la que fue causa de mi llanto,

---

<sup>(54)</sup> *Algunas obras de Fernando de Herrera*, Sevilla, Andrea Pescioni, 1582.

me parece presente 'n esta selva,  
i haze esclarecer un nuevo día,  
i alegre el mustio bosque i hondo río.

Testigo de mi gloria à sido el río  
qu'engañado me vio en profunda noche,  
hasta qu'apareció rosado el día;  
y allí representándose mi Lumbre,  
qu'enriquece la fría, estéril selva,  
assí dixé tal vez, cessando el llanto:

“Mi Sol, si a compasión vos mueve 'l llanto  
que produze de lágrimas un río,  
sufrid que rompa yo esta espessa selva,  
i vaya embuelto siempre 'n dulce noche  
para encender mi pecho en vuestra lumbre,  
pues m'es niebla sin vos el claro día.

iO, qué seguro bien tendré 'n el día  
que enxuguéis d'estos ojos vos el llanto,  
i enviéis a mi alma aquella lumbre  
que consume 'n su fuego el tardo río!  
Que no verán mis ojos triste noche,  
i será alegre 'l tiempo en esta selva”.

La selva alcançará un perpetuo día,  
i estancará d'el llanto el grande río  
en la noche 'n quien viere yo mi Lumbre<sup>(55)</sup>.

Il terzo autore menzionato è Baltasar del Alcázar:

Puedes, famoso Betis, dignamente  
al Mincio, al Arno, al Tibre aventajarte,  
y alzar contento la sagrada frente  
y en nuevos anchos senos dilatarte,  
pues quiso el cielo, que en tu bien consiste,  
tal gloria, tal honor, tal fama darte,  
cual te la adquire a tus riberas bellas  
Baltasar del Alcázar, que está en ellas (vv. 385-392).

---

<sup>(55)</sup> Si cita da FERNANDO DE HERRERA, *Poesía castellana original completa*, edición de C. CUEVAS, Madrid 1985, p. 552.

Anche in questo caso trascriviamo solo una delle due sestine da lui composte, verosimilmente anteriore al testo di Cervantes, quella che condivide con esso tre parole-rima (*vida, llanto, noche*):

¿Cómo podrá mostrarme el alto Cielo  
género de descanso ya en la tierra?  
¿Cómo podrá dejar de andar mi vida  
en un contino y miserable llanto,  
después ¡oh muerte! que tu eterna noche  
cubrió la luz de los serenos ojos?

Alma divina, tú que mis ojos  
partiste y caminaste hasta el cielo,  
dejándolos sin ti en escura noche  
regando de sus lágrimas la tierra,  
dime cuándo será que rompa el llanto  
esta enojosa tela de la vida.

Si mucho dura la importuna vida,  
ay, ¡pobres y sin bien míseros ojos!  
creced, creced en abundancia el llanto;  
mostrad en vuestras lágrimas al cielo  
que no puede venir luz a la tierra  
sobre tan triste y tenebrosa noche.

¡Cuán amarga, Isabela, fue la noche  
que muerte desató el nudo de vida,  
y la fría, desierta y cruda tierra  
con su sombra cubrió tus claros ojos!  
Tú solo enriqueciste, avaro cielo,  
con la ocasión de mi rabioso llanto.

Cuanto yo sin ti veo todo es llanto,  
dolor, escuridad, angustia, noche,  
pero ¡cuán fácilmente podría el cielo,  
con sola muerte darme nueva vida,  
y nueva luz a mis turbados ojos,  
tan cudiciosos ya de verse en tierra!

Cudiciosa, hambrienta y dura tierra,  
si el agua te ablandare de mi llanto,  
enciérrame do están aquellos ojos

que nunca merecieron ver tu noche,  
y diré para siempre en la otra vida  
que en ti hallé piedad y no en el cielo.

Pues no se mueve el cielo ni la tierra  
a dolor de mi vida, en vuestro llanto  
esperad vuestra noche, tristes ojos<sup>(56)</sup>.

Come si può notare, si tratta di una sestina in morte dell'amata, Isabela, il cui nome appare citato rarissamente dal poeta nel suo canzoniere<sup>(57)</sup>.

Il quarto autore elogiato è Juan de la Cueva, al quale si deve il ben noto *Ejemplar poético*:

Dad a Juan de las Cuevas el debido  
lugar, cuando se ofrezca en este asiento,  
pastores, pues lo tiene merescido  
su dulce musa y raro entendimiento.  
Sé que sus obras del eterno olvido,  
a despecho y pesar del violento  
curso del tiempo, librarán su nombre,  
quedando con un claro alto renombre (vv. 349-356).

Di lui si conserva una sestina manoscritta in *Flores de baria poesia*, codice compilato nel 1577 in Messico<sup>(58)</sup>. Si tratta quindi di un testo anteriore a quello

---

<sup>(56)</sup> Cfr. BALTASAR DEL ALCÁZAR, *Obra poética*, edición de V. NÚÑEZ RIVERA, Madrid 2001, p. 335.

<sup>(57)</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>(58)</sup> Il codice raccoglie, come segnala Núñez Rivera nell'edizione sopra citata (p. 682), "la producción de un periodo comprendido entre 1543-1545 y 1577, más de un tercio de siglo, figurando entre sus páginas poetas tales como Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña (primera generación petrarquista), Francisco de Figueroa, Fernando de Herrera, Baltasar del Alcázar, Gregorio Silvestre, Juan de la Cueva (segunda generación petrarquista) y un gran número de poetas menores, además de los dos principales poetas novohispanos del momento: Terrazas y González de Eslava (por tanto, la fecha de 1577 supone la conclusión material de la antología, pero no de su formación)".



di Cervantes. La silloge si conserva nella Biblioteca Nacional de Madrid con la segnatura ms. 2973. Considerata la scarsa leggibilità del componimento nel codice originale, trascriviamo la sestina dalla copia manoscritta fatta eseguire nel XIX secolo da Antonio Paz y Melia, ms. 7982 della Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 86v-87v:

No quiero habitar más aqueste bosque  
que agora está desierto sin mi estrella,  
todo lo desamparo viendo el tiempo  
tan contrario al descanso de mi alma;  
hiera mi triste voz el alto cielo  
testigo de mi pena y de mi canto.

No hay hecho corazón de duro canto  
ni fiera en todo aqueste espeso bosque  
ni estrella en todo el levantado cielo,  
que no le aflixa ver mi dura estrella  
y ver deshecha en llanto aquesta alma  
que con tanto plazer se vido un tiempo.

Passó mi gloria y mi dichoso tiempo  
trocóse en suspirar mi alegre canto,  
viéndome ausente de quien es mi alma  
que algun día hablé en aqueste bosque,  
más hermosa que la amorosa estrella  
que en la ausencia del sol alumbra el cielo.

A mi esperanza veo contrario el cielo,  
apartado de aquel felice tiempo  
que en mi tiniebla dio su luz mi estrella  
y por quien resonó mi dulce canto  
por toda esta ribera y fresco bosque  
quando viví en presencia de mi alma.

Desamparado el cuerpo de su alma  
¿por qué lo tiene en esta tierra el cielo  
sin que las fieras d'este fiero bosque  
le despedacen en tanto triste tiempo,  
pues con tanta mudança ve su canto  
y tan contaria se mudó su estrella?

No parezca en la oscura noche estrella  
pues no parece aquí mi dulce alma,  
no gozes estos árboles mi canto  
ni con él hiera en el sublime cielo  
que forçado paró a escucharle un tiempo,  
quando vio mi bien [... bos<sup>(59)</sup>] que.

Siente mi mal el bosque y no mi estrella  
y noveo el tiempo en que vea mi alma,  
suspiro al cielo, donde embío mi canto.

L'ultimo autore di sestine a noi noto è Francisco de las Cuevas, da identificarsi con ogni verosimiglianza con Francisco de la Cueva y Silva, poeta molto elogiato dai suoi contemporanei e ricordato da Cervantes anche nel *Viaje del Parnaso* (II, vv. 286-88)<sup>(60)</sup>:

Las raras cosas y en estilo nuevas  
que un espíritu muestran levantado,  
en ciel mil ingeniosas, arduas pruebas,  
por sabio conoscido y estimado,  
hacen que don Francisco de las Cuevas  
por mí sea dignamente celebrado,  
en tanto que la fama pregonera  
no detuviere su veloz carrera (vv. 657-664).

La sua sestina, priva di datazione, si legge in *Libros de Romances nuevos*, ms. 4127 della Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 168-170:

Rosa fénix divina en medio un fuego  
vi dentro de un sagrado y bello nido,  
que otra su igual no ha conozido el mundo;  
la hermosura del cuerpo y de las plumas  
me trajo tan por fuerza a ber su llama  
que en un punto me ardió el pecho y la vista.

---

<sup>(59)</sup> Passo illeggibile a causa d'una macchia d'inchiostro che ha corroso la carta. "Bos" è forma congetturale per via della struttura della sestina.

<sup>(60)</sup> "En esta ciencia [la poesía] es maravilla nueva, / y en la jurispericia único y raro; / su nombre es Don Francisco de la Cueva".

Era bien dura de zegar tal vista,  
mas ¿qué dureza no destempla el fuego?  
¿quién podrá no mirar tan bella llama?  
¿quién por mirarla no se azerca al nido?  
¿y quién, llegado, no arde y con qué plumas  
huir se puede si es su yezca el mundo?

Amor insendio unibersal de el mundo  
en birtud de ella rinde cualquier vista;  
las armas y las flechas son las plumas,  
el mobimiento de ellas le da fuego,  
y la que reina y triunfa en este nido  
de su serena luz le presta llama.

¿Quién no pierde la vida en esta llama  
por renazer con nueba forma al mundo,  
en la dibina lumbre de aquel nido  
que al mismo sol alumbra con su vista,  
por quien estube yo tras hielo y fuego  
elebado en el rostro y en las plumas?

Niebe es el pecho y brasas son las plumas  
ni espíritu dio fuerzas a su llama  
a mi hielo la llama bolbió en fuego;  
ardióse el zentro y bió el nido [sic!] <sup>(61)</sup>  
y de temor selló el alma y la vista,  
de lágrimas ardientes será el nido.

Milagros de el amor en sólo un nido  
que abrasa y hiela el aire con las plumas;  
tierra es mi cuerpo, río caudal mi bista  
la niebe fuego y aire frío la llama,  
y en la discordia de este nuevo mundo  
se juntan agua, tierra, biento y fuego.

Mientras bibiendo muero yo en tal fuego  
esta fenis renaze, y desde el nido  
bate las alas a pesar del mundo;  
bolando al cielo sigo yo sus plumas  
y allí torno a purgar, como oro en llama,  
de objetos biles la enzendida bista.

---

<sup>(61)</sup> La struttura richiede la parola-rima "mundo".

Pero como es umana nuestra vista  
fazilmente se cansa y queda el fuego  
espantándome a mí, como la llama  
que obliga al zisne a conserbar su nido  
dentro del agua, por salbar las plumas  
del fuego con que ardió Faetón al mundo.

Bolar quiere mi estrella a mejor mundo  
por ser el nuestro indigno de su vista,  
y así sacude las doradas plumas;  
mas no se tienpla con ausenzia el fuego  
que en mis ojos irió en el sacro nido  
y abrasó el corazón de elada llama.

Ícaro en agua, yo en eterna llama  
dejaré de mi mal memoria al mundo,  
que mi esperanza fiel al bien digno nido  
y bien sereno zielo de mi bista,  
fue la deidad que con sagrado fuego  
me ardió la zera y me abrasó las plumas.

Por la sombra de sus bellas plumas  
dio al alma refrijerio en tanta llama,  
y adoraron los ojos aquel fuego  
que en un punto formó y deshizo al mundo  
d'este terreno cuerpo y de esta vista,  
que el corazón rindió al amado nido.

Dichosos corazones que a tal nido  
subir pudistes con humanas plumas,  
dichosa el alma que con mortal vista  
recojió el sol de aquella inmensa llama  
que a ejemplo de Faetón abrasa el mundo,  
pero con más ermoso y claro fuego.

Susténtome de muerte y bibo en fuego,  
estraña salamandria, raro nido,  
espantoso manjar nuebo en el mundo;  
quiere correr sin pies, volar sin plumas,  
soy zera que me acabo con la llama  
y abe que al sol resisto con la vista.

Qué duro marmol no arderá en tu vista,  
biba luz, biba piedra, bibo fuego;

que corazón no desará tu llama,  
quién con justicia ocupará tu nido,  
quién será digno de tocar tus plumas,  
y a quien [...] tan singular del mundo.

Présteme vida el zielo, ayuda el mundo  
atrebimiento la lixera vista  
esfuerzo el alma, el pensamiento plumas  
socorro la justicia, lumbre el fuego,  
para que azierte a lebantarme al nido  
donde esta fénix se renueba en llama.

Come si può notare, si tratta di una sestina “anomala” costituita di quindici stanze, senza alcun congedo. Resta difficile da stabilire se il poeta non abbia portato a termine il componimento o se esso ci sia arrivato incompleto per un guasto materiale della tradizione. Certo è che il codice che lo conserva presenta alla fine della quindicesima stanza la parola “finis”.

### *Conclusioni*

Questo breve viaggio sulla galera creata da Cervantes per esemplificare in forma allegorica il sistema di generi poetici ci ha condotto a delineare il percorso intenzionale della poetica cervantina, che sembra recuperare la tradizione autoctona e fonderla con quella di matrice italianizzante. In questo senso abbiamo visto che la scelta della galera è tutt’altro che casuale: essa non denota solamente un’ovvia rivendicazione biografica, la partecipazione alla battaglia di Lepanto, ma vuole esplicitamente porre in rilievo la “combattiva” scelta poetica di non aderire pedissequamente alla tradizione, ma di volgersi verso una più originale modalità sincretistica.

La nostra ricerca si è concentrata in particolare su uno dei generi menzionati da Cervantes nel *Viaje del Parnaso*, la sestina lirica, peraltro uno dei più interni alla tradizione poetica di matrice italianizzante: sia

l'attribuzione della caratteristica di *gravitas* alla sestina, sia la decisione di inserire questo genere poetico artificioso nel contesto della *novela pastoril* sono tracce evidenti dell'attenzione che Cervantes riserva al Sanzazaro, al petrarchismo e alla codificazione poetica di Bembo. D'altro canto, nell'elaborazione dell'unica sestina che ci ha lasciato, Cervantes non ha tenuto presente solamente i modelli italiani, ma anche gli autori iberici che prima di lui hanno scritto testi pastorali e i poeti che inserisce nel canone del *Canto de Calíope*. La nostra analisi ha mostrato inoltre che *En áspera, cerrada, escura noche* presenta vari richiami intertestuali con alcuni testi inseriti nella *Galatea*. La fattura poetica di questa sestina non è certo da attribuire ad un 'dilettante' di poesia; anzi, quanto più l'analisi si è fatta puntuale, tanto più *En áspera, cerrada, escura noche* è apparsa l'opera di un poeta maturo. Il fitto gioco retorico di antitesi e parallelismi sintattici, la ricchezza dell'aggettivazione non sono accorgimenti formali rigidi o meccanici, ma si integrano perfettamente nel dettato poetico. Così, se il freddo computo della regola di permutazione vi individua un errore, una visione più ampia mostra che esso, se non addirittura intenzionale, non incide minimamente sulla qualità della testura, anzi ("il genio non sbaglia" diceva James Joyce, "spalanca le enormi porte dell'esperienza") permette un gioco di opposizione fra quinta e sesta strofe che non sarebbe stato possibile altrimenti. Il risultato dell'operazione cervantina è un testo articolato al suo interno e non privo di originalità, sia nella sua forma complessiva, sia in alcuni non irrilevanti dettagli. Pur nella sua complessa e articolata struttura e nonostante alcuni richiami formali alla tradizione precedente, questa sestina non si è proposta come un modello e non ha quindi avuto importanti imitazioni. Da un lato quest'assenza di echi e dall'altro il suo isolamento in un contesto di prosa *pastoril* hanno fatto sì che essa sia rimasta relegata al di fuori del canone,

ma il testo, riletto con l'occhio critico della modernità, senza dubbio merita (e non solo per essere stato scritto da Miguel de Cervantes) di entrare a pieno titolo nel *Parnaso* della poesia europea.

EMMA SCOLES  
PAOLO CANETTIERI  
CARLO PULSONI

## APPENDICE

Nessuna delle sestine, a noi note, anteriori alla pubblicazione della *Galatea* presenta una struttura antitetica così serrata e minuziosamente ricercata in tre coppie di parola-rima; può comparire l'antitesi, anche con le stesse parole-rima utilizzate da Cervantes (soprattutto *muerte-vida* e *dia-noche*), ma in maniera meno sistematica. Invece, fra gli esempi certamente posteriori a quello cervantino, oltre alla sestina di Lope de Vega, *Oh vivo imaginar de un hombre muerto*, già trascritta, ne incontriamo altre che presentano il medesimo artificio retorico, ma non hanno goduto di alcuna fortuna critica; le pubblicheremo con breve commento qui di seguito.

Il ms. 3968 della Biblioteca Nacional de Madrid, cc. 149v-150r<sup>(62)</sup>, trasmette una sestina in morte (*Lo que puede en la mas segura vida*), che presenta in sede di rima tre coppie antitetiche, due delle quali in comune con la sestina di Cervantes<sup>(63)</sup>, con la quale condivide anche interi sintagmi:

Lo que puede en la más segura vida  
la mano poderosa de la muerte,  
pues en escura lamentable noche  
convierte el mas sereno alegre día;  
hoy nos lo muestra el llanto de la tierra  
y el gozo universal del alto cielo.

---

<sup>(62)</sup> Questa sestina ci fu segnalata da Stefano Arata, al quale va il nostro più vivo ricordo. Sul codice cfr. *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid 1984, p. 228, con relativa bibliografia; FRAY LUIS DE LEÓN, *Poesías completas*, ed. de C. CUEVAS, Madrid 1998, pp. 29-30.

<sup>(63)</sup> Ci suggerisce Andrea Comboni che le medesime tre coppie antitetiche di parola-rima sono presenti in almeno tre sestine italiane, anche se non nello stesso ordine: una quattrocentesca, *Pianto ho più tempo, e piango sempre il giorno* di PIETRO JACOPO DE JENARO, e due cinquecentesche, *Tanto dee notte e di pianger la terra* di BENEDETTO VARCHI, e *Quando per dar al mondo eterna vita* di GABRIEL FIAMMA.



¡O alma venturosa, que en el cielo  
gozas ya eterna, y descansada vida!  
¡Cómo se enciende y baña acá la tierra,  
siendo testigo de tan sancta muerte,  
con suspiros y lágrimas el día,  
con suspiros y lágrimas la noche.

Porque sin ti, Señor; el día es noche,  
que, si faltasse al mundo el sol del cielo  
desde el triste fatal último día,  
que dio la muerte muerte a nu[e]stra vida,  
acelerando el término a tu muerte,  
privando de su gloria y bien la tierra.

Desierta estéril miserable tierra,  
con larga fría tenebrosa noche  
te cubre el negro manto de la muerte;  
el bien que ya gozaste goza el cielo;  
tú, indigno de tal gloria y de tal vida,  
no lo gozaste más que un buen día.

La memoria del dulce alegre día,  
que bien tan sin igual le vio en la tierra  
reduzir tales términos la vida,  
que, si particular favor del cielo  
no la socorre presto, a eterna noche  
la entregará el vigor de airada<sup>(64)</sup> muerte.

¡O fiera sorda inexorable muerte!  
Si pudiste eclipsar mi claro día,  
¿cuándo aclarar podrás mi oscura noche?  
Buelve presto a la tierra lo que es tierra,  
porque lo que es del cielo vuelva al cielo  
y pueda allá gozar de eterna vida.

La vida en mí sin ti será la muerte  
hasta que el cielo al alma lleve un día  
de la tierra al lugar do nunca ay noche

Di particolare interesse si rivela la sestina scritta nel 1622 da Alonso Enríquez, « escribano mayor del ayuntamiento de Murcia ». Anche in questo caso si tratta di un componimento in morte, ed in particolare in occasione delle onoranze funebri tributate a Filippo III. Alonso Enríquez, pur

---

(64) In precedenza “eterna” depennato.

utilizzando parole-rima di significato opposto, fa sì che le coppie rimangano sempre in contatto fra loro. Qui il gioco delle opposizioni tra *pena, gloria, llanto, gozo, muerte, vida* finisce con l'alterare la struttura propria della sestina e culmina nella creazione di un modello formale di cui le opposizioni semantiche costituiscono il principio di base:

Cúbrase el Orbe de tristeza y pena,  
vístase el mundo de alegría y gloria;  
en los mortales suene amargo llanto,  
resuene en los mortales dulce gozo,  
pues su mayor monarca hoy ve la muerte,  
pues cobra el gran Filipo nueva vida.

Si no fue en larga, fue en heroica vida  
Fénix que para Dios renace en muerte,  
pues ya abrasado en su amorosa pena  
vive en el sacro nido de la gloria,  
donde, ageno de lágrimas y llanto,  
goza seguro del eterno gozo.

Aguila fue real, que, ya en el gozo,  
provó a sus hijos, ya en la pena y llanto,  
mandando que al sol Christo, autor de vida,  
atentos miren en su vida y muerte,  
y, en seguimiento de su fama y gloria,  
los provocó a volar sin temer pena.

León fue invicto, que en la acerba pena  
abrió los ojos, dando a España gloria,  
para dormir el sueño de la muerte,  
y, aunque raros bramidos dio en su vida,  
¿qué malo no temió?, ¿qué bueno al gozo  
la rienda no alargó, si aquel al llanto?

Cordero que imitó al que enxugó el llanto  
a Juan en Pathmos fue, pues nos dio gozo  
abriendo tan cerrado libro en vida,  
libro de cuentas que aclaró en su muerte  
sus yerros descubriendo y justa pena  
dio al culpado, si al fiel su premio y gloria.

Cándida al fin paloma el Rey de gloria  
para sí le formó, pues de tal pena  
hoy buela a Dios del mar de nuestro llanto;  
va a su Noé y a la arca de su gozo  
con renuevo de oliva de esta vida,  
y rey nuevo de paz nos dexa en muerte.

¡O feliz muerte con tan santa vida!  
Comience nuestro gozo y cesse el llanto,  
que no es bien tener pena por su gloria.<sup>(65)</sup>

L'ordine delle parole-rima presente nelle sei strofe di questa sestina non sembra a prima vista rispondere a nessuna regola precisa. Dell'ordine tradizionale è rimasta solo la consuetudine di concludere il primo verso di ogni strofa con la parola-rima dell'ultimo verso della stanza precedente. Per comprendere i motivi che hanno spinto il poeta ad adottare questa particolare sequenza, bisogna esaminare il significato della parole-rima. Esse formano tre coppie in cui ognuno dei termini si oppone semanticamente all'altro. Il principio che regola la composizione è quello di mantenere le coppie di parole-rima, con le relative opposizioni di significato, sempre a contatto. 1 è sempre vicina a 2, 3 a 4, 5 a 6. I versi si organizzano in funzione delle parole-rima, provocando così un'alternanza di termini positivi e negativi. Le prime tre stanze e la sesta mettono in gioco per le coppie la permutazione normale per la sestina, mentre le stanze IV e V obbediscono ad un altro schema di permutazione delle coppie.

Un procedimento antitetico si trova anche nella sestina del Principe de Esquilache, dove si verifica un'opposizione semantica, limitata però a solo due coppie di parole-rima, corradicali sostantivo-verbo (*muerte, vida, muero, vivo*) che intensificano l'effetto oppositivo. L'insistenza del poeta sullo stesso concetto è evidente in tutte le stanze: la vita, privata dell'amore di Amarillis, è simile alla morte, anzi è una morte in vita:

El tiempo passa y mi desdicha crece,  
padezco sin remedio larga vida,  
aunque, ya condenado a triste muerte,  
viviendo se acrecienta más la pena;  
vivo muriendo y con vivir no muero,  
y assí en fe de que muero sólo vivo.

---

<sup>(65)</sup> *Honras y obsequias que hizo al Catolico y christianisimo Rey don Felipe tercero, nuestro señor, su muy noble y muy leal ciudad de Murcia*, Murcia, Luis Berós, 1622, pp. 294-95.

Si Amarilis se cansa ¿por qué vivo?  
La vida sólo por su gusto crece,  
que, en lo que toca a mí, mucho ha que muero  
según lo que aborrezco aquesta vida;  
¿pero qué mucho, si es con tanta pena  
y se remedia todo con la muerte?

Pero en valde suspiro por la muerte  
si a llanto eterno condenado vivo;  
¿quién padeció jamás tan dura pena,  
pues no me acaba y de continuo crece?  
A mí solo me cansa larga vida,  
porque al contrario de los otros muero.

Dizen mis males que olvidado muero,  
mas, como no conozco bien la muerte,  
pienso que vivo porque tengo vida  
y no es assí, que con engaño vivo,  
mas, como siempre mi locura crece,  
no sé cuál es la culpa ni la pena.

¡Qué camino tan áspero de pena,  
que no vea la causa porque muero!  
Como por ella mi desdicha crece,  
y contra su rigor niega la muerte,  
y pues conoce que olvidado vivo,  
mitigue el mal quitándome la vida.

Pero, si me castiga con la vida,  
jamás intentará darme otra pena,  
y, al fin, a vida condenado vivo  
y, olvidado de ti, viviendo muero;  
ya tarde llegará mi alegre muerte,  
si el tiempo mengua y la esperanza crece.

Si mi fe crece junto con la vida,  
libre de muerte, esento de la pena,  
seguro muero si olvidado vivo<sup>(66)</sup>.

Le antitesi iniziali vengono eliminate da un processo di equivalenza, secondo un procedimento tipico della poesia di quest'epoca che porta all'aspezzazione quei contrasti di

---

(66) Il testo è tratto da FRANCISCO DE BORJA, *Las obras en verso*, Madrid 1648, pp. 262-263.

idee, giochi di parole, antitesi e paradossi già presenti in larga misura nella poesia spagnola *cancioneril* del Quattro e Cinquecento<sup>(67)</sup>.

EMMA SCOLES  
PAOLO CANETTIERI  
CARLO PULSONI

---

<sup>(67)</sup> Cfr. R. LAPESA, *Poesía de cancionero y poesía italianizante*, in *De la edad media a nuestros días*, Madrid 1971, pp. 145-171. Nella tradizione del concettismo della poesia *cancioneril* si colloca quindi l'uso delle antitesi fra parole-rima nelle sestine spagnole dei secoli d'oro: in molte di esse troviamo almeno due parole-rima di significato opposto. Ad esempio la parola-rima *vida*, una delle più usate, è associata a *muerte*, *cielo* a *tierra* e così via.