

NICOLA USAI

EL FORASTERO DE JACINTO ARNAL DE BOLEA:
ESTUDIO Y EDICIÓN



TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR:
PROF. DR. RAFAEL BONILLA CEREZO

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA DE LA
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA
PROGRAMA DE DOCTORADO: LENGUAS Y CULTURAS

CÓRDOBA, 2015

TITULO: *El Forastero de Jacinto Arnal de Bolea: estudio y edición*

AUTOR: *Nicola Usai*

© Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. 2015
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

www.uco.es/publicaciones
publicaciones@uco.es



**TÍTULO DE LA TESIS: EL FORASTERO DE JACINTO ARNAL DE BOLEA.
ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA**

DOCTORANDO/A: NICOLA USAI

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La tesis doctoral del Licenciado Nicola Usai, «*El forastero*» de Jacinto Arnal de Bolea. *Estudio y edición crítica*, constituye una aportación muy sólida al estudio del género de la novela cortesana de nuestro Barroco, aun cuando la edición príncipe de esta obra viera la luz en la Cerdeña del Seiscientos, todavía bajo la influencia hispánica. Tanto los objetivos, que se han cumplido con solvencia, como la metodología adoptada, de acuerdo con los postulados de la escuela neolachmanniana (aun tratándose de un testimonio único) y, en lo posible, de la bibliografía material, se antojan rigurosos y bien aplicados. Lo mismo rige para la introducción, la fijación del texto, la bibliografía y las notas filológicas, que solo puedo calificar como excepcionales. Asimismo, esta tesis aspira a la obtención de la mención de doctorado internacional, pues el Lcdo. Usai se ha beneficiado de una estancia de investigación en la Università di Sassari (Italia) y ha publicado sendos artículos (en la revista *Lejana* y en la colectánea *Novela corta y teatro del Barroco*, Madrid, Sial, 2012) como adelanto de los resultados de este trabajo. También resulta grato apuntar que la colección *Prosa barroca* de la madrileña editorial SIAL ha aceptado ya para su publicación esta edición crítica. Por las razones aducidas, la gran calidad intelectual y, más aún, humana de este investigador, no solo autorizo la presentación de esta tesis doctoral para su defensa, sino que me honro de haberla dirigido.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 13 de enero de 2015.

Firma del/de los director/es

Fdo.: RAFAEL BONILLA CERESO

RESUMEN:

Entre los siglos XVI y XVIII se desarrolló en la isla de Cerdeña la que suele denominarse como literatura hispano-sarda: un ramillete de obras en castellano escritas por autores generalmente considerados sardos. *El forastero*, de Jacinto Arnal de Bolea (1636), es una de ellas: una novela heterogénea y compleja, poco comprendida por la crítica a pesar de que varios filólogos, sobre todo a raíz del ensayo de Arce (1960) acerca de la Cerdeña española, la hayan considerado como la mejor de todo el corpus. La edición de García Sánchez (2011) y el artículo de Bonilla Cerezo (2013) sobre el estilo de *El forastero* han contribuido recientemente a mejorar la profundidad de los trabajos sobre Arnal, pero la ausencia de una monografía sobre su producción dificultaba su conocimiento por parte de los lectores de nuestros días. Esta edición crítica aspira a colmar dicho vacío.

La tesis se cifra la edición crítica de *El forastero*, con el máximo rigor ecdótico, según el método neolachmanniano (o del error significativo), adecuando el texto, asimismo, a los criterios gráficos del español de hoy. La antecede un preliminar que sirve a guisa de introducción a la novela y a la literatura hispano-sarda del Barroco. Para su elaboración, se ha realizado una investigación de amplio alcance, que abraza: la vida del autor y su contexto histórico-cultural; la fortuna crítica de las letras hispano-sardas del Seiscientos y del propio *Forastero*; amén de los estudios específicos todos los aspectos relevantes de esta novela: estructura, ideología, estilo, etc.

Nuestro análisis ha evidenciado que la característica más destacada de *El forastero* es su reelaboración de modelos literarios más que dispares, especialmente la novela bizantina, la cortesana (tanto en su forma clásica como en la de sus epígonos barrocos) y, sobre todo, la poesía de Góngora, del que Arnal de Bolea posiblemente sea el epígono en prosa más original de todo el siglo XVII.

PALABRAS CLAVE:

Arnal de Bolea, *El forastero*, Cerdeña hispánica, Novela cortesana, Barroco, Gongorismo.

ABSTRACT:

Between the XVI and XVIII centuries, the island of Sardinia saw the development of the so-called Hispano-Sardinian literature: a group of works in Castilian, written by authors who were generally considered as Sardinian. *El forastero*, by Jacinto Arnal de Bolea (1636), is one of them: a diverse and complex novel, misunderstood by critics even though more than one philologist, especially since Arce (1960) studied it in his work about Spanish-dominated Sardinia, believe it is the best piece among the whole *corpus*. Recently, García Sánchez's edition (2011) and Bonilla Cerezo's paper (2013) on the style of *El forastero* have improved the quality of the works on Arnal, but the lack of a monograph on his literary production has made it difficult, for a modern reader, to learn about this writer. This critical edition has the ambition to fill this void.

This thesis consists of a critical edition of *El forastero*. The research was conducted with great critical meticulousness, according to the neolachmannian method (or based on the significant mistake), and the text was adjusted to the graphic features of modern Spanish. The thesis is preceded by a preliminary study that works as an introduction to the novel and to Hispano-Sardinian literature. This introduction is the result of extensive research that encompasses the writer's life and its historical and cultural context; the critical success of Hispano-Sardinian literature and of *El forastero*, and specific studies about every significant facet of this novel: structure, ideology, style, and so on.

Our analysis proves that the most relevant feature of *El forastero* is its reworking of various literary models, especially the Byzantine novel, the *cortesana* novel (both in its classical form and in that of its baroque epigones) and, most of all, of the poetry of Góngora: indeed, amongst prose writers, Arnal de Bolea is probably the poet's most original 17th-century follower.

KEYWORDS:

Arnal de Bolea, *El forastero*, Spanish Sardinia, Cortesana novel, Baroque, Gongorism.

INDICE

PRIMA PARTE: STUDIO INTRODUTTIVO

I. LA SARDEGNA SPAGNOLA E LA PRODUZIONE LETTERARIA IN CASTIGLIANO	
I.1. La penetrazione del castigliano nel contesto linguistico e culturale sardo	6
I.2. Il pregiudizio antispagnolo	14
I.3. Cenni sulla letteratura ispano-sarda	19
II. JACINTO ARNAL DE BOLEA E LA SUA OPERA	
II.1. Notizie biografiche su Jacinto Arnal de Bolea	26
II.2. <i>El forastero</i> attraverso i secoli	29
III. AVVICINAMENTO A <i>EL FORASTERO</i>	
III.1. Elementi che compongono l'edizione originale de <i>El forastero</i>	36
III.2. Dedicatoria e prologo	37
III.3. Struttura del testo	43
III.4. Trama	44
III.5. Testi interpolati	47
IV. GENERI NARRATIVI E SOCIETÀ CORTESANA	
IV.1. Alla ricerca di un genere narrativo di riferimento	52
IV.2. L'epopea cortesana di Laura e Carlos	55
IV.3. Il significato della variazione generica ne <i>El forastero</i>	62
IV.4. Altri sviluppi del modello cortesano: la gelosia di don Octavio	63
V. <i>EL FORASTERO</i> E LA SUA GEOGRAFIA, TRA VEROSIMIGLIANZA ED ESOTISMO	
V.1. Il tempo interno al racconto e il suo legame coi cambi d'ambientazione	70
V.2. Don Luis de Céspedes tra Spagna e Sardegna	72
V.3. Italia, penisola fantastica	78
V.4. La geografia de <i>El forastero</i> : il mondo di Jacinto Arnal de Bolea	82
VI. SUGGERIMENTI BAROCHE NELLO SVILUPPO DELLA NARRAZIONE	
VI.1. La radice cortesana della costruzione narrativa	83
VI.2. La scena del bagno e l'esaltazione della sensualità	87
VI.3. Recite, travestimenti e cambi d'identità: la teatralità de <i>El forastero</i>	91
VII. CONSIDERAZIONI SULLO STILE DE <i>EL FORASTERO</i>	
VII.1. Le ragioni della difficoltà	94
VII.2. <i>El Céfalo</i> tra Calderón e Góngora	102
VII.3. L'opera di Góngora come chiave di lettura de <i>El forastero</i>	106
ESEMPLARI CONSULTATI E CRITERI DI EDIZIONE	115

SEGUNDA PARTE: EDICIÓN CRÍTICA DE *EL FORASTERO*

EL FORASTERO	118
Dedicatoria	119
Prólogo	132
Primer discurso	134
Discurso II	153
Discurso III	175
Discurso IIII	200
Discurso V	282
Discurso VI	329
Discurso VII	350
Discurso VIII	381
Discurso IX	424
Discurso X	441
APÉNDICES	479
Frontispicio	480
Décimas de don Luis de Espinosa	482
Soneto de don Francisco de Villapadierna	483
Espinelas del doctor Gerónimo Meli Escarchoni	484
Aprobaciones e <i>imprimatur</i>	485
Erratas	487
APARATO	488
BIBLIOGRAFÍA	491

PRIMA PARTE:
STUDIO INTRODUTTIVO



Cagliari, Torre dell'Elefante, dettaglio

I. LA SARDEGNA SPAGNOLA E LA PRODUZIONE LETTERARIA IN CASTIGLIANO

I.1. La penetrazione del castigliano nel contesto linguistico e culturale sardo

L'utilizzo del castigliano come lingua principale in alcuni ambiti comunicativi è forse il segno più evidente del processo di ispanizzazione della Sardegna, che portò all'integrazione di una parte della società isolana del XVII secolo nel mondo culturale iberico. Arrivata tardi a farsi spazio nel complesso mosaico linguistico sardo¹, la lingua di Cervantes riuscì in tempi relativamente brevi a giungere dove solo parzialmente era potuto arrivare il catalano nei due secoli precedenti, cioè a farsi mezzo espressivo privilegiato della vita intellettuale. Per capire come ciò fu possibile è necessario fare alcuni passi indietro e verificare in che modo le lingue della penisola iberica s'inserirono nel contesto sociale e culturale. È bene premettere che qualunque discorso riguardante la situazione linguistica dell'isola in epoca moderna va fatto tenendo in conto che le aree di utilizzo delle lingue presenti nel territorio, tanto di quelle autoctone come di quelle alloctone, si sovrapponevano a livello geografico, determinando zone in cui convivevano due o più idiomi, utilizzati tendenzialmente da gruppi sociali diversi o in ambiti specifici, in una condizione di diglossia².

¹ Il panorama linguistico sardo è molto complesso tuttora. Dei quattro idiomi ancora vivi a livello popolare, l'unico nativo dell'isola è il sardo, che è l'evoluzione del volgare latino parlato in Sardegna, pur con forti peculiarità derivanti dal sostrato preromano. Sono tuttavia considerate lingue sarde, o impropriamente autoctone, anche il gallurese e il sassarese, che sono dialetti di origine corsa, parlati nel nord dell'isola fin da tempi medievali; il tabarchino, che è un dialetto ligure parlato nell'isola di San Pietro e parte dell'isola di Sant'Antioco, entrambe situate presso la costa sudoccidentale della Sardegna; il catalano di Alghero, città sarda nordoccidentale. A queste bisogna aggiungere una quinta lingua, l'italiano, i cui primi contatti con la Sardegna avvennero già nel medioevo con i pisani, ma solo dal momento dell'incrocio dei destini sardi con quelli del Piemonte ha cominciato a imporsi come lingua di cultura e, col tempo, è riuscito a soppiantare le altre lingue sarde in quasi tutti gli ambiti comunicativi, relegandole a un ruolo marginale in un regime di rigida diglossia, che è stato definito anche con i termini più specifici di «dilalia» e «bilinguismo verticale», sui quali *vid.* Bolognesi (2013: 14-21). All'epoca in cui cominciò la diffusione massiccia dello spagnolo come lingua "alta", nel XVI secolo, l'italiano era assolutamente marginale, ma il quadro era ugualmente complesso (solo il tabarchino arrivò dopo la separazione dalla Spagna), e quel ruolo privilegiato lo svolgeva il catalano, che invece aveva cominciato a radicarsi nel XIV secolo. Lo spagnolo si sovrappose al catalano e parzialmente lo sostituì; insieme, le due lingue iberiche lasciarono segni evidenti sul lessico del sardo, che comunque sopravvisse a quei secoli, rimanendo la lingua popolare più diffusa e ancora a lungo l'unica lingua materna per la maggior parte degli abitanti.

² La situazione diglottica si è tramandata nei secoli e ha visto sempre le lingue popolari della Sardegna in una posizione di svantaggio politico, e di conseguenza sociale, nei confronti delle varie lingue di prestigio che si sono succedute in Sardegna: catalano, spagnolo e italiano. L'unanimità degli studiosi, su questo aspetto, è totale. Blasco Ferrer (1984: 147), per esempio, osserva le ragioni etniche e commerciali che favorirono l'instaurazione del primato del catalano, per affermare in maniera decisa che «è possibile, dunque, definire l'interazione tra sardo e catalano, soprattutto sulla scorta della documentazione scritta pervenutaci o sulla base degli apporti linguistici, come una situazione di *diglossia senza bilinguismo* o con *bilinguismo passivo*». È appunto

L'incontro culturale con i regni della penisola iberica affonda le sue origini in circostanze storiche molto precedenti al XVII secolo. Risaliamo, infatti, fino al 1297, anno della creazione del *Regnum Sardiniae et Corsicae* da parte del papa Bonifacio VIII, il quale lo consegnò nelle mani del re d'Aragona Jaime II³. L'isola viveva da alcuni secoli in una condizione politica e amministrativa peculiare. Le repubbliche italiane di Pisa e Genova avevano da tempo instaurato rapporti commerciali privilegiati con la Sardegna⁴ e poco a poco erano riuscite a influenzarne la vita politica, arrivando, al culmine della loro potenza, a occupare piccole zone fortificate, come la rocca del Castello a Cagliari, edificata dai pisani tra il XIII e il XIV secolo⁵. Tuttavia, nonostante una presenza così invadente, Pisa e Genova non arrivarono mai a rendere uniforme il loro dominio; infatti, l'isola non aveva ufficialmente un sovrano esterno ai suoi confini. Al contrario, in epoca altomedievale le uniche entità paragonabili a dei regni erano i cosiddetti "giudicati", la cui parabola abbraccia un'epoca che va dal IX al XV secolo. I giudicati erano entità statuali autoctone le cui istituzioni differivano notevolmente dalle consuetudini feudali che andavano maturando nel resto dell'Europa occidentale⁶. La storia della Sardegna tra il XII e il XIV secolo è pertanto strettamente legata alla dialettica che si venne a creare tra i giudici che governavano i vari giudicati e gli interessi delle repubbliche marinare. Le potenti famiglie dei giudici non disdegnavano di stabilire rapporti molto forti, anche di tipo matrimoniale, con nobili pisani

ciò che capiterà più tardi con l'italiano, sul cui *status* sociolinguistico in Sardegna rimando ancora, per sintetizzare, a Bolognesi (2013); *vid.* nota 1.

³ Bonifacio VIII istituì il *Regnum Sardiniae et Corsicae* con due bolle papali redatte nella prima metà del 1297. L'investitura di Jaime II fu la conseguenza degli accordi stipulati due anni prima, nel 1295, ad Anagni, in cui le due isole sorelle venivano date al sovrano aragonese in cambio della sua rinuncia ad appoggiare le pretese del fratello Federico nella contesa per il trono di Sicilia; *vid.* Conde y Delgado de Molina (1987: 254).

⁴ «Mentre in età bassomedievale gli interessi delle marine italiane saranno rivolti prevalentemente verso il Levante, sino alla metà circa del XII secolo l'ambito di espansione militare e mercantile di Genova e Pisa riguarda essenzialmente il Mediterraneo occidentale. E «la prima palestra degli armatori e mercanti pisani e genovesi», scriveva un secolo fa Gioacchino Volpe, fu proprio la Sardegna che divenne la posta e il terreno di uno scontro che alla fine si sarebbe chiuso con l'emarginazione di Pisa dal Tirreno, ma non a vantaggio di Genova –che avrebbe comunque conservato la Corsica– bensì della Corona d'Aragona» (Ortu, 2005: 62).

⁵ La struttura urbanistica del quartiere di Castello si è mantenuta intatta fino ai giorni nostri. Vi è ambientata una parte della narrazione de *El forastero*; *vid.* pp. 194-197 e specialmente le note 274, 275 e 277. Sulle fasi di edificazione della zona fortificata, *vid.* Ortu (2005: 204-211). *Vid.* anche Colombini (2012: 89-107), che si occupa altresì dell'origine e sviluppo degli altri abitati che costituiscono la parte antica dell'attuale città.

⁶ Tra il X e il XIII secolo, l'intera Sardegna era suddivisa in quattro giudicati. Non tutti sopravvissero fino al XV secolo, anzi tutto il peso della resistenza al dominio aragonese ricadde sul solo giudicato di Arborea, che aveva per capitale Oristano e che occupava in origine la parte centro-occidentale dell'isola. Gli altri giudicati erano quello di Torres, che occupava la parte nord-occidentale, quello della Gallura nel nord-est e infine quello di Cagliari, a cui apparteneva tutto il sud e il sud-est dell'isola. La particolarità di questi regni consisteva proprio nelle caratteristiche che aveva il ruolo del giudice. Benché, come altri sovrani, in realtà provenissero da dinastie che detenevano stabilmente il potere, i giudici occupavano una carica teoricamente elettiva, quindi erano amministratori nominati dal popolo. In pratica governavano come re, con pieni poteri militari e civili, anche se erano affiancati, nella gestione del potere, da una serie di funzionari con compiti di amministratori locali, e persino da un consiglio del popolo (in realtà espressione delle famiglie più potenti del territorio). Sull'amministrazione del territorio giudiciale, *vid.* Petrucci (1987: 97-112) e Ortu (2005: 77-85).

e genovesi che risiedevano sulla loro terra⁷. I rapporti tra le due città e i sardi erano pertanto molto intensi a tutti i livelli e sicuramente gli scambi favorivano la comprensione reciproca; tuttavia, questa sorta di convivenza ebbe un'importanza marginale nella storia linguistica dell'isola⁸. L'italiano dei pisani, infatti, non intaccò minimamente la posizione di predominio che aveva allora la lingua sarda: questa era l'unica che, in epoca giudicale, accomunava l'uso amministrativo con quello popolare⁹. La situazione determinatasi in quei secoli, caratterizzata dall'uso generalizzato dell'idioma autoctono in tutti gli ambiti sociali, contraddistingue però una fase relativamente breve della storia isolana: finì con il completamento della conquista aragonese e da allora non si è mai più ripetuta.

Dei quattro giudicati, solo quello di Arborea era ancora in vita nel XIV secolo e si fece carico di opporre resistenza all'avanzata aragonese. Nel corso dell'estenuante guerra – i cui fondamenti risalgono al 1323 ma si concluse solo nel 1420 –, la cultura catalana ebbe tempo di cominciare a inserirsi nel nuovo contesto, determinando grandi cambiamenti in

⁷ *Vid.* Ortu (2005: 78): «la solidità acquisita sin dall'XI-XII secolo dal principio dinastico è confermata dalle strategie matrimoniali successivamente perseguite da alcune famiglie eminenti di Pisa e di Genova, che mirano ad inserirsi nelle linee legittime di successione al trono».

⁸ Riguardo il presunto influsso del toscano sul sardo medievale, *vid.* Blasco Ferrer (1984: 132-139).

⁹ Non siamo per nulla di fronte a un sistema linguistico incapace di esprimersi a livello dotto. Basti pensare alla «grande capacità del volgare sardo di tradurre, senza indebite semplificazioni, le categorie più complesse del diritto medievale» (Ortu 2005: 265). Tuttavia, gli eventi storici determinarono il crollo dell'utilizzo del sardo come lingua amministrativa, rendendolo per tanto tempo un idioma dimenticato e periferico, escluso da qualunque uso "alto", nonostante il suo enorme valore culturale. Il sardo è considerato generalmente l'idioma più conservativo tra quelli derivati dal latino, e per questo, dopo gli studi del filologo tedesco Max Leopold Wagner nella prima metà del XX secolo, ha conquistato l'interesse della comunità accademica e di tanti curiosi e appassionati di linguistica e filologia. Il fatto che Wagner sia stato il primo a documentare in maniera scientifica il suo *status* di sistema linguistico autonomo all'interno dell'area neolatina, nonché il primo a studiarlo con metodi adeguati, fa sì che il filologo tedesco sia considerato un maestro e un punto di riferimento della maggior parte dei ricercatori di linguistica sarda. Tuttavia, i lavori di Wagner sono datati e per questo alcune conclusioni cui egli giunse sono state messe più recentemente in discussione e animano infiniti e a tratti violenti dibattiti accademici e culturali. Le diatribe riguardano pressoché ogni aspetto del sardo, dalle origini storiche come lingua agli studi etimologici, per arrivare ai criteri per l'elaborazione di uno standard che, utilizzato in ambiti comunicativi formali o nell'istruzione, dovrebbe consentire di raggiungere una situazione di bilinguismo perfetto tra sardo e italiano. Quest'ultimo problema, per le sue implicazioni politiche e ideologiche, è particolarmente sentito. L'origine del dibattito è la tradizionale suddivisione del sardo in due varietà dialettali, il logudorese (centro-settentrionale) e il campidanese (centro-meridionale), che per molti studiosi è irrinunciabile e deve essere tenuta in considerazione in qualunque progetto di elaborazione di uno o più standard. Tuttavia, benché sposata in pieno da Wagner e in linea di massima dai linguisti che in seguito hanno lavorato nelle università dell'isola, la suddivisione del sardo in due varietà chiaramente riconoscibili è respinta da altri, che rilevano l'impossibilità di tracciare dei confini tra di esse, nonché l'assoluta arbitrarietà con cui sono scelti i fenomeni caratterizzanti che determinano detta suddivisione. Per questo, essendo il dibattito ancora in corso, sulla lingua sarda continuano a prodursi testi di ambito universitario che riportano informazioni totalmente discordanti da quelle proposte in altri dello stesso livello. La bibliografia è molto vasta; mi limito a segnalare alcuni studi e manuali, utili come riferimenti generali riguardo origine, storia, dialettologia e sociolinguistica del sardo. È consigliabile un primo contatto con il vecchio studio del citato Wagner (1950, disponibile in edizione moderna e tradotta del 1997), a cui bisognerà aggiungere quanto meno alcuni, ben più recenti, lavori di Blasco Ferrer (1984; 1994), figura eminente nell'ambito della linguistica sarda e sostenitore della doppia norma campidanese/logudorese; altrettanto opportuna è anche la consultazione delle ricerche del fonologo Bolognesi (2005; 2013), che sono di segno opposto: partendo da un moderno approccio computazionale, è in grado di dimostrare la sostanziale uniformità lessicale del sardo, negando qualunque validità alla tradizionale bipartizione dialettale.

numerosi aspetti concreti della vita degli abitanti, a cominciare ovviamente dalla lingua¹⁰. Cagliari e Alghero accolsero il cambio con rapidità, anche per l'arrivo massiccio di nuovi abitanti catalani entro le loro mura; ma in gran parte del territorio la cultura autoctona sarda, che si era andata formando nei secoli precedenti, mantenne una notevole vitalità. Ancora nel 1392, a firma della leggendaria giudicessa Eleonora, fu promulgato un codice giuridico fondamentale, che successivamente fu fatto proprio anche dal Regno di Sardegna e che rimase in vigore per secoli; questo codice, chiamato *Carta de logu*¹¹, è forse il più noto documento esistente in lingua sarda e la sua stessa creazione è una testimonianza fondamentale per immaginare le dinamiche sociolinguistiche nella Sardegna di allora.

Fu dopo la definitiva sconfitta del giudicato di Arborea che il catalano non ebbe più rivali e si diffuse poco a poco come lingua dell'amministrazione, acquisendo contemporaneamente un ovvio prestigio sociale, essendo l'idioma materno del nuovo ceto dominante. I sardi dovettero imparare a convivere con la lingua di Barcellona, che pian piano si radicò notevolmente, se è vero che «la supremazia linguistica catalana in Sardegna non si limitò ai quasi due secoli di dominazione, ma si protrasse per ben oltre duecento anni, ed in alcuni luoghi l'impiego del cat. non fu mai scalzato nell'isola dallo spagnolo» (Blasco Ferrer, 1984: 162).

L'inevitabile cambio di rotta linguistico e culturale che si ebbe dopo il 1469 avvenne pertanto lentamente e non fu mai radicale. Conviene ricordare che in quell'anno ebbe luogo il matrimonio di Fernando d'Aragona e Isabella di Castiglia, che fu il primo passo verso l'unione delle corone di Castiglia e Aragona e quindi verso lo spostamento della Sardegna nell'orbita politica di Madrid. Lo spagnolo cominciò a conquistare posizioni nel corso del XVI secolo, dando vita a un complesso periodo di transizione così fotografato da Manconi (2010: 26):

¹⁰ In queste pagine si fa cenno varie volte alla stabilizzazione del catalano come lingua colta a partire dal XIV secolo. Ma l'influsso catalano si spinse ben oltre gli aspetti linguistici, arrivando a toccare sfere come la trasmissione di saperi materiali, in un processo che Manconi (2010: 22-26) ha analizzato e giustamente definito come «“contaminazione” culturale».

¹¹ Anche se quella arborese è la *Carta de Logu* per antonomasia, in realtà «Carta de Logu» era una dicitura generica per codici vigenti anche negli altri giudicati. Esisteva, per esempio, una *Carta de Logu* cagliaritano, di cui si conservano solo frammenti. Lo stesso codice promulgato da Eleonora riprendeva ed emendava uno precedente, risalente ai tempi di suo padre, Mariano IV d'Arborea. L'importanza della *Carta de Logu* arborese, per la Sardegna e per la storia del diritto, è enorme. Il codice rispondeva «alla necessità di dare ad un popolo un codice di leggi nazionale formulato in maniera chiara, semplice e precisa, in perfetta armonia con le esigenze della società alla quale si rivolgeva. Doveva contenere i principi fondamentali del vivere comune, le norme atte a prevenire e punire i diversi reati, a tutelare la proprietà ed i fondamentali diritti della persona, a disciplinare i rapporti di socialità ed il sistema procedurale. La modernità di tale normativa è confermata, poi, dal fatto che essa rimase la legge fondamentale di tutti i sardi per un periodo cronologico che va ben oltre la fine del “giudicato” nel quale era stata emanata. Si pensi solo che la sua abolizione risale al 1827, anno in cui venne sostituita dal *Codice feliciano*» (Milia, 1987: 226).

In Sardegna il processo di castiglianizzazione della società riguarda buona parte della scarsa produzione letteraria, ma non cancella l'uso del catalano nella sfera istituzionale, nei rapporti di lavoro e nella vita quotidiana [...]. “Háblase esta lengua (la catalana y valenziana) en las islas de Serdeña, Mayorca y Menorca y llámase limosina”, attesta un manoscritto salmantino del Seicento. Di fatto furono i gesuiti gli agenti più efficaci nell'introduzione del castigliano nell'ambito religioso e culturale, anche se la loro linea è tendenzialmente flessibile, così che il catalano, lingua corrente nelle missioni di Catalogna e Maiorca per tutto il Cinquecento, viene utilizzato al pari del sardo prima di una generale castiglianizzazione della comunicazione religiosa. Ma nell'ambito religioso, ovviamente, al castigliano si deve aggiungere la pratica del latino e dell'italiano. Non si può non convenire, dunque, con Miquel Batllori, che nel complesso giuoco della comunicazione linguistica dei sardi all'epoca del Rinascimento e del Barocco due sono le lingue colloquiali (il sardo e il catalano) e tre (il castigliano, il latino e l'italiano) le lingue di cultura [...].

La presenza simultanea di tante lingue, tutte vitali, all'interno della Sardegna di allora, indica che evidentemente a ognuna di esse corrispondeva un gruppo di parlanti abbastanza solido e fedele al proprio sistema comunicativo, al di là delle inevitabili contaminazioni reciproche¹². Ci è difficile immaginare con esattezza le dinamiche sociolinguistiche che si innescarono in quel contesto multilingue, ma quel che è certo è che non erano stabili, ma in continua evoluzione. Così, come si era imposto il catalano nei due secoli precedenti, gradualmente ma inesorabilmente, all'inizio del Seicento il vento spira ormai con forza verso Madrid e la parte alta della società ha già virato verso un nuovo padrone culturale: «certamente la cultura e la lingua castigliana si affermarono con sempre maggiore autorevolezza nelle classi dirigenti sarde –una gran parte delle quali di provenienza o origine iberica–, che dimostrarono una forte disposizione a condividere i valori e gli ideali della Corona spagnola, mutuandone gli apparati ideologici e i modi di vita, con ripercussioni profonde anche nelle classi inferiori. In particolare, l'introduzione del castigliano fu facilitata dal suo uso nelle molteplici manifestazioni pubbliche, religiose e laiche, che furono un potente tramite della penetrazione della cultura barocca spagnola nell'isola» (Pirodda, 1993/2: 66).

Come già accennato, la presenza dei gesuiti è un fattore decisivo nella diffusione della cultura castigliana in Sardegna. Il successo del loro operato è strettamente connesso con l'evoluzione delle strutture educative nel corso del XVI secolo: il Cinquecento infatti rappresenta un momento decisivo di svolta per la cultura sarda, proprio per la diffusione delle scuole. Turtas (1989: 289) spiega che «fin dai primi anni, Cagliari e, a partire dagli anni Trenta, anche Sassari, hanno una scuola pubblica, con maestri di grammatica stipendiati, a carico delle rispettive amministrazioni civiche; al parlamento del 1543 entrambe le città

¹² L'influenza del catalano e dello spagnolo sul sardo è un fatto risaputo e, al di là degli studi specialistici che lo confermano (per esempio Blasco Ferrer, 1984: 140-166), abbastanza intuitivo per chiunque abbia dimestichezza con questi idiomi. Questo comporta che nella percezione comune il fenomeno sia frequentemente esagerato.

giungeranno persino a presentare petizioni autonome per diventare sede di università». Si dovrà aspettare ancora quasi un secolo per vedere l'apertura delle università sarde, ma nel frattempo si andava sviluppando nei confronti dello studio un interesse nuovo; così, mentre le scuole dovevano badare ad educare il clero ignorante e a migliorare il livello culturale dei loro cittadini, alcuni fortunati potevano andare fuori dalla Sardegna a perfezionare i propri studi in un'università italiana o spagnola¹³. È in questo quadro che si inserisce l'apporto decisivo dei gesuiti e delle loro scuole, che furono aperte a Sassari nel 1562 e a Cagliari nel 1564: ebbero grande successo e nel volgere di pochi decenni si crearono le condizioni per un deciso salto in avanti. Così, nel 1626 Cagliari fu dotata della propria università, mentre Sassari sei anni più tardi, nel 1632. Le scuole e le università furono una fortissima cassa di risonanza per la diffusione del castigliano come lingua colta: «già nel 1567, Filippo II era intervenuto –dietro richiesta dei ceti privilegiati locali che volevano che i loro figli imparassero il castigliano– per imporre ai gesuiti di Sassari che il sardo fosse proscritto dal loro insegnamento e, persino, dalla predicazione in città. In tal modo veniva consacrata definitivamente la separazione tra società e cultura scritta. Quest'ultima, proprio perché espressione di uno strato sociale esiguo che mutuava i suoi modelli dal mondo iberico, sarebbe stata sempre più staccata dalla realtà sociale dell'isola» (Turtas, 1989: 294).

Il modello di integrazione culturale che si venne ad impiantare in Sardegna portava dunque alle estreme conseguenze quella separazione tra gruppi in funzione dell'appartenenza linguistica che si era andata sviluppando già col dominio catalano. Sullo scorcio del 1600, il castigliano è la lingua del potere, del prestigio, e così, per tutti i sardi che avessero la possibilità di accedere alle alte cariche dell'amministrazione o del clero, diventava imprescindibile conoscerla adeguatamente: «l'omologazione castigliana è un percorso storico ormai definitivo e irrinunciabile. Sono molte le occasioni in cui i ceti urbani si dimostrano orientati verso una svolta culturale filo-spagnola. Nel 1616 il *secretario* della città di Sassari, Juan Gavino Gillo y Marignacio, nel dare alle stampe un suo componimento poetico, giustifica l'uso del castigliano «para que corra por todos los Reynos de su Magestad, como ahora corre el lenguaje castellano. Porque siempre la lengua siguió el imperio y el mando» (Manconi, 2013: 81)¹⁴.

¹³ «Nel solo periodo 1543-1599, i sardi che si graduarono a Pisa furono 148; sia in questa università sia in quella di Bologna gli studenti isolani formavano una propria *natio sarda*» (Turtas, 1989: 291). In Spagna se ne ricavava meno, ma nulla ci impedisce di credere che Arnal de Bolea potesse far parte dello sparuto gruppo.

¹⁴ Il discorso di Manconi (2013: 80-91) è ben più ampio e si sofferma anche sui mutamenti economici e politici che comportò l'omologazione sardo-castigliana. Quel che mi sembra doveroso segnalare è che la nuova integrazione mise in crisi degli assetti secolari che avevano visto la Sardegna, come parte integrante

Uno specchio dell'esistenza e dell'evoluzione di un sistema gerarchico instauratosi tra i gruppi culturali presenti in Sardegna è rintracciabile nella ripartizione, tra le loro rispettive lingue, dei testi stampati nelle città principali. Negli anni successivi all'introduzione nell'isola della prima tipografia, avvenuta a Cagliari grazie all'iniziativa del pioniere Nicolò Canelles nel 1566, il panorama linguistico dei testi stampati è molto variegato; stando ai calcoli di Bruno Anatra (1982: 237-238), abbiamo nella fase pionieristica un «48% di titoli in latino, 25% in castigliano 22% in catalano». Il restante 5% è per gli scarsi titoli in sardo, come quello dell'Araolla¹⁵, o in italiano, nonostante la presenza di questa lingua fosse del tutto marginale e si dovesse soltanto agli scambi commerciali con mercanti della penisola o alla sua diffusione presso i religiosi. Orbene, poco più di cinquant'anni dopo la situazione è già notevolmente modificata. Da quella che fu l'impresa di Canelles, finita, dopo vari passaggi, nelle mani di Antonio Galcerín –editore de *El forastero*– uscirono nella prima metà del Seicento ben un 77% di titoli in castigliano e appena un 4% in catalano, con il sardo ancora e sempre relegato a un ruolo marginale (Anatra, 1982: 239).

In uno scenario simile, è logico che le velleità letterarie dei sardi si dirigessero principalmente verso il mondo culturale ispanico, nonché verso la sua lingua. Così, per 150 anni, l'isola misteriosa diede vita a uno sconosciuto e in certo modo straordinario capitolo delle lettere ispaniche, che noi oggi per comodità chiamiamo letteratura ispano-sarda (o sardo-ispanica, come più comunemente si dice nelle università di Cagliari e Sassari). Si tratta

della Corona d'Aragona, amministrarsi in piena sintonia con Barcellona: esiste, infatti, una corrispondenza perfetta tra questi aspetti e quello linguistico.

¹⁵ Gerolamo (o Hieronimu) Araolla visse nella seconda metà del XVI secolo e fu il primo letterato sardo che pose con decisione la questione della lingua. La sua fama è legata a due importanti pubblicazioni. La prima è un poema agiografico in sardo, *Sa vida, su martiriu, et morte d'essos gloriosos martires Gavinu, Brothu et Giannari*. Il poema di Araolla riprendeva un argomento largamente presente nei testi letterari sardi, cioè il racconto del sacrificio dei cosiddetti martiri turrutani, i tre santi nominati nel titolo, originari del nord dell'isola e condannati a morte nel IV secolo. Un centinaio di anni prima della versione di Araolla, il sassarese Antonio Cano aveva composto un poema dal titolo quasi identico, *Sa vitta et sa morte, et passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu*, che è la prima opera letteraria in sardo di cui abbiamo notizia. L'opera di Cano fu stampata solo nel 1557, quindi pochi anni prima di quella di Araolla; fu però solo quest'ultimo a inserire il proprio lavoro artistico in un'ottica cosciente di valorizzazione della lingua sarda. In una Sardegna condannata alla diglossia, «l'intento primariamente espresso da Gerolamo Araolla è dunque quello di “magnificare, & arricchire sa limba nostra Sarda”, alla setssa maniera con cui tutte le ‘nazioni’ hanno magnificato ed arricchito la loro a cura degli ingegni in ciò più solleciti. L'intento prima ancora che linguistico appare quello di porre la ‘nazione’ sarda alla pari delle altre *naciones de su mundu*, e lo strumento linguistico è essenziale al fine di operare tale parificazione» (Viridis, 2012: 78). A causa dell'impossibilità del sardo di mantenere uno *status* sociale adeguato all'altezza delle ambizioni di Araolla, il proposito rimase lettera morta. Sembra quasi una resa simbolica il fatto che nell'altra sua importante opera, la raccolta *Rimas diversas spirituales*, stampata nel 1597, Araolla abbandonò il monolinguisimo sardo per cimentarsi nell'elaborazione di versi anche in spagnolo e in italiano. Sulle *Rimas* torneremo nelle prossime pagine; qui sembra importante rilevare come la figura di Araolla conteneva già la sintesi di secoli di dibattiti sulla lingua sarda, stretta fra slanci ideali che spingono verso l'affermazione come lingua di cultura, e la constatazione pratica della difficoltà a superare le logiche della diglossia, che porta al costante adattamento alla situazione reale.

di un piccolo, ma completo mondo poetico, che comprende testi sia teatrali, sia narrativi, in prosa come in versi, di argomento laico o religioso; essi costituiscono una parte importante delle pagine stampate nell'isola tra il 1550 e il 1720. A questo mondo appartenne anche Jacinto Arnal de Bolea e il suo *El forastero*.

C'è ancora un altro aspetto su cui è necessario ritornare se vogliamo avere un'idea chiara dei confini sociali del gruppo che utilizzava normalmente la lingua spagnola nella Sardegna del Seicento. Fin da allora, nell'isola era molto vistosa una frattura forte, a livello culturale e sociale, tra gli ambienti urbani e quelli rurali, che si accompagna agli altri fattori di divisione sociale che portarono alla stabilizzazione del regime di diglossia: «un dato rilevante è che, nel Seicento, gli autori che scrivono in castigliano sono prevalentemente esponenti del ceto feudale o della burocrazia del Regno [...]. La diglossia tra il castigliano e il sardo è definitivamente vigente e anche nei testi non marca solo un confine sociale, tra istruiti e ricchi e incolti e poveri, ma anche geografico, tra la città e la periferia» (Maninchedda, 2000: 180-181). La questione non è banale, perché i pregiudizi riguardanti la dicotomia tra città e campagne in Sardegna sono sentiti a un tale livello che negli ultimi centocinquanta anni il dibattito culturale, anche di livello accademico, ne è stato pesantemente influenzato¹⁶. Nella Sardegna del Seicento tale confine esisteva, ma sarebbe un errore immaginarlo come rigido, poiché gli scambi tra zone rurali e urbane erano inevitabili, anche solo per motivi banali come l'esigenza degli abitanti delle campagne di vendere i loro prodotti in città¹⁷. Ovviamente l'efficacia della comunicazione non era un problema dei ceti urbani privilegiati. Bolognesi (2005: 68) afferma che «sembra altamente implausibile che le *élite* dominanti, pisana prima, e iberica in seguito, si intrattenessero in un'intensa interazione nella propria lingua con i sudditi sardi non cooptati nell'apparato del potere, e oltretutto monolingui in sardo». Senza dubbio, la concentrazione delle élite nelle

¹⁶ La disposizione prossima al mare della quasi totalità delle città sarde e quindi la maggiore intensità con cui esse si sono rapportate al mondo esterno (almeno fino alla diffusione dei mezzi di comunicazione di massa), ha fatto sì che si sviluppasse, nei visitatori e negli stessi abitanti dell'isola l'idea che esistessero due "Sardegne": una, coincidente grosso modo con le città della costa e zone limitrofe, aperta al mondo e tendente all'innovazione; l'altra, quella rurale dell'interno, conservativa e impenetrabile, arcaica. Quest'idea si riflette in numerosi ambiti di studio. Il linguista Wagner, per esempio, associa l'impenetrabilità delle montagne sarde con l'arcaicità dei dialetti parlati in quelle zone, che avrebbero conservato meglio il loro carattere latino; *vid.* Wagner (1997: 188-120). L'archeologo Lilliu tornò ancora più indietro e in un famoso saggio teorizzò una continuità ideale tra gli abitanti pre-romani della Sardegna e i moderni pastori dell'interno dell'isola, accomunati proprio dal fatto di opporre una strenua resistenza alle istanze di modernità provenienti dall'esterno; *vid.* Lilliu (2002: 225-237). Ovviamente si avverte la sensazione che su queste idee agiscano suggestioni extra-scientifiche e infatti l'eventuale rappresentazione di questa distanza tra città e zone rurali sulla base di una supposta dicotomia tra purezza e contaminazione etnica è sempre più frequentemente segnalata come fuorviante e dannosa; *vid.* per esempio i già citati lavori linguistici di Bolognesi (2005; 2013).

¹⁷ Per avere un'idea dei rapporti economici tra città e campagna nella Sardegna spagnola, basti consultare Mattone (1989: 299-307): i vincoli e gli obblighi che legavano le ville rurali ai centri urbani erano molto forti e in alcuni casi vessatori.

città fece sì che l'uso dello spagnolo come lingua principale rimanesse un fatto prettamente urbano, quindi geograficamente circoscritto.

Poiché la percezione che si ha della storia culturale di un territorio è strettamente legata ai gruppi che vi detengono il potere e il prestigio, non sarebbe azzardato definire la Sardegna del Seicento come una terra ormai ispanizzata, anche se l'adesione alla cultura di Madrid fu effettiva solo per una parte relativamente piccola della popolazione. Del resto, non possiamo escludere che col tempo lo spagnolo avrebbe pian piano eclissato del tutto il catalano e avrebbe conquistato ampi spazi anche come lingua popolare¹⁸; sta di fatto che proprio quando il processo integrativo era al suo apice, il quadro venne rivoluzionato, a danno tanto delle lingue dei ricchi come delle lingue dei poveri. Col trattato di Utrecht del 1713, che chiudeva la guerra di successione spagnola, la Sardegna passò in mano austriaca, per essere girata di lì a breve ai piemontesi. Nel 1717, sotto la guida del cardinale Alberoni, la Spagna si riappropriò dell'isola, ma fu una vittoria effimera: fu nuovamente sconfitta e dal 1720, la Sardegna divenne definitivamente parte integrante dei territori controllati dai Savoia, che proprio grazie a quest'acquisizione ottennero il titolo di re. I piemontesi, dapprima con cautela poi sempre con maggior veemenza imposero l'uso dell'italiano, che andò a sostituire le lingue iberiche nella stessa dinamica diglottica che escludeva il sardo e gli altri idiomi popolari dall'istruzione e dall'amministrazione¹⁹. Per i ceti urbani ispanizzati la transizione fu violenta; per capire quanto ormai si sentissero integrati, basti pensare che Vicente Bacallar y Sanna, un intellettuale sardo che fu, peraltro, tra i più accesi sostenitori della sfortunata riconquista spagnola del 1717, figura addirittura tra i membri fondatori della Real Academia Española²⁰.

I.2. Il pregiudizio antispagnolo

La letteratura ispano-sarda consiste nell'insieme di testi scritti in castigliano, con finalità artistiche, da autori sardi tra il XVI e il XVIII secolo. L'etichetta "ispano-sarda" è necessaria soprattutto se si definisce il *corpus* dal punto di vista di un lettore dell'isola, per distinguerla dalla letteratura sarda, con cui è più opportuno identificare ciò che viene

¹⁸ È molto interessante il lavoro di Porcu (2008) circa l'influenza della metrica spagnola sui componimenti popolari sardi, in primo luogo per il valore scientifico dello studio, e in secondo luogo perché fa riflettere sul fatto che probabilmente ci sono ancora molti campi da esplorare che nascondono segni della forza del contatto culturale con la Castiglia.

¹⁹ Per estirpare del tutto l'uso dello spagnolo e del catalano nella scuola e nella redazione di documenti ufficiali ci volle circa un secolo; si può consultare al riguardo Arce (1960: 129-133).

²⁰ Bacallar y Sanna occupò, come membro fondatore, il seggio N. A conferma di ciò si può consultare direttamente il sito della RAE: <http://www.rae.es/academicos/vicente-bacallar>.

prodotto in lingua sarda²¹. In realtà, le opere ispano-sarde fanno semplicemente parte della storia della letteratura spagnola²², anche se il fatto che siano state composte in un luogo così inusuale e distinto rispetto ai paesi di madrelingua ispanica ci spinge inevitabilmente a riunirle in un gruppo a sé stante. Inoltre, non dobbiamo in nessun caso sottovalutare che alcune particolarità oggettive queste opere le presentano, come il fatto di essere nate in un contesto plurilinguistico e di essere, in quell'ambito geografico, il frutto del lavoro intellettuale di una parte minoritaria della società. Pur con ciò, di sicuro possiamo affermare, e lo vedremo con dovizia di dettagli, che *El forastero* è tanto sardo quanto spagnolo, giacché il testo ci fornisce prove del fatto che per il suo autore i due concetti non erano certamente antitetici. In questo senso, *El forastero* è un documento impagabile per studiare il significato della penetrazione culturale spagnola in Sardegna.

L'idea che anima le presenti pagine è che i testi ispano-sardi siano un patrimonio di enorme interesse per la storia culturale dell'isola. Si tratta però di un'idea tutt'altro che scontata. Gli studi che hanno toccato l'argomento da un punto di vista generale, risentono solitamente di due forti limiti: il primo è legato alla tradizione storiografica ottocentesca di origine italiana, che era animata da un forte sentimento anti-spagnolo e ha favorito lo sviluppo di forti pregiudizi negativi nei confronti della presenza iberica in Sardegna e di tutto ciò che questa ha lasciato in eredità, compresi i testi letterari; il secondo alla difficoltà di fruizione dei testi, a causa della distanza linguistica sicuramente, ma anche e soprattutto al fatto che di pochissimi di essi siano esistite, fino a tempi recentissimi, trascrizioni moderne che li rendessero accessibili anche a curiosi o studiosi di ambiti non strettamente filologici.

Per molti versi, i limiti di accessibilità dei testi sono la conseguenza dei pregiudizi anti-spagnoli che hanno imperversato nel mondo culturale e accademico sardo, che a lungo ha espresso giudizi estremamente negativi sulla tappa spagnola della storia dell'isola. Su questo punto è importante soffermarsi, pur brevemente. Come vedremo più avanti in questo capitolo, la sottovalutazione dell'opera di Arnal de Bolea è un'emblematica conseguenza di questa tendenza.

Le basi dell'antispannolismo culturale sardo risalgono alla propaganda piemontese del XVIII secolo, in cui fu sentita come necessaria un'azione decisa contro le numerose

²¹ A tal riguardo, va segnalato che l'attuale coinvolgimento della Sardegna nell'ambito culturale italiano fa sì che non sia sentita la necessità di definire in qualche modo specifico le opere afferenti alla letteratura italiana prodotte da scrittori sardi; tuttavia, applicando lo stesso criterio che porta alla dicitura "ispano-sarda", logica vorrebbe che fossero utilizzate denominazioni come "italo-sarda" o "sardo-italica".

²² Nel suo fondamentale *España en Cerdeña*, Arce (1960: 141) definì le opere ispano-sarde «inmersas en las corrientes estéticas y estilísticas de nuestra literatura de la Edad de Oro», laddove «nuestra literatura» indica ovviamente quella spagnola.

reminiscenze spagnole affioranti in tutti gli ambiti della vita dell'isola, da quello religioso a quello amministrativo. Una scelta particolarmente importante per l'argomento che stiamo affrontando si colloca nell'ambito delle riforme attuate dal potente ministro piemontese Bogino, cui si deve: «la riforma delle scuole inferiori e delle due università, con l'introduzione della lingua italiana al posto della castigliana, che attuava un radicale ricambio nei meccanismi di formazione delle élites dirigenti, sostituendo alla mentalità e alla cultura spagnola una mentalità e una cultura italiana e infrangendo definitivamente il monopolio degli ordini religiosi (ancora legati alla madrepatria iberica) dell'istruzione pubblica» (Mattone, 2003: 283-284). L'intervento così deciso diede i suoi frutti: le classi dirigenti sarde, che cominciarono a formarsi nelle scuole piemontesi nella seconda metà del Settecento, in linea di massima non metteranno mai più in discussione l'appartenenza della Sardegna alla cultura italiana.

L'articolo di Mattone (2003: 267-309) evidenzia come storici e uomini di cultura che operavano nella Sardegna dell'Ottocento furono compattamente fedeli ai regnanti savoiardi, anche se alcuni di essi, come Manno²³, dimostrarono un relativo equilibrio nell'affrontare l'argomento della Sardegna spagnola, non trascurando gli eventuali aspetti positivi di quella tappa storica. Tuttavia, sembra che con l'avanzamento dell'integrazione della Sardegna nel sistema italiano, sia proprio l'equilibrio a mancare: «le equivalenze ispanità-oscurantismo culturale, ispanità-decadenza economica, ispanità-conservazione sociale divengono luoghi comuni utili per cementare idealmente prima la saldatura col Piemonte e poi la costruzione dell'unità nazionale. La Spagna, insomma, nell'ambito delle opzioni ideologiche dell'intellettualità sarda all'inizio dell'età romantica, viene assunta come referente negativo, come archetipo dei mali storici della Sardegna. Su questo binario ideologico si indirizza quindi tutta la produzione intellettuale italianista di matrice sabaudorisorghimale addirittura fino ad epoche non lontane dai giorni nostri» (Manconi, 1992: s/n). Infatti, abbondano le prove di come questi sentimenti siano stati traghettati in pieno XX secolo e facciano capolino anche in lavori di ampia diffusione, come la popolare *Storia della Sardegna* di Carta Raspi (1971: 765):

Ma la Spagna no, non lasciava a mani vuote la Sardegna che usciva dal suo dominio. Vi rimaneva un'oziosa e ignorante aristocrazia terriera, una piccola borghesia bottegaia o campagnola, in Cagliari una plebe cittadina indolente, altrove un contadiname arretrato. È un'eredità che rientra nella spagnolizzazione; e ne costituisce una piccola parte: l'ignoranza, la mediocrità, l'indolenza, tutt'altro che scomparse, sono pure fardello lasciato ai sardi dagli spagnoli. Anche la scarsa attitudine alle lettere, alle arti, alla musica che i sardi non hanno

²³ Giuseppe Manno fu autore, tra il 1825 e il 1827, di una *Storia di Sardegna*, in quattro volumi, stilata con grande rigore metodologico; è perciò considerata una pietra miliare della storiografia sarda moderna.

ancora superato, dev'essere attribuita all'oscurantismo della lunga soggezione che fu esiziale alla stessa classe dominante spagnola, apatica e incolta. Purtroppo questo fardello di scampoli e cianfrusaglia spagnolesca, poiché nulla fece per vuotarlo e sostituirlo il governo sabauda-piemontese, i sardi l'hanno portato per altri due secoli né ancora sono riusciti a liberarsene del tutto.

La violenza di un giudizio simile risente ovviamente di una prospettiva di analisi assai poco scientifica, ma questo non implica che autori considerati indiscutibili dal punto di vista metodologico, siano esenti dal rischio di posizioni preconcepite in certa misura simili a quella appena citata. Lilliu (2002: 347), in un articolo pubblicato nel 1975, si esprime in questi termini:

La politica accentratrice della Spagna coltivò il proposito e in gran parte attuò il disegno di attrarre alla sua potenza e al suo stato tutta la Sardegna. Lo fece con la mediazione dei feudatari spagnoli e indigeni asserviti alla corte, con il privilegiamento degli interessi mercantili urbani (specie di Cagliari), col ricambio di un clero prevalentemente iberico fatto strumento di colonizzazione che importò anche i rituali e le immagini e i Santi del colonizzatore. Si impone la lingua del colonizzatore e si crea nella Spagna imperiale, quella dei due mondi, il principale e unico punto di riferimento della Sardegna e dei Sardi. [...]. È nel periodo spagnolo che il banditismo prende nome, nelle cronache e un po' anche nella letteratura, e sono gravi gli interventi repressivi dei governatori e dei Viceré. Non si dice, in genere, che a fomentare il banditismo è spesso la lotta tra gli stessi feudatari, non meno banditi, taluni, dei medesimi banditi. In più ne era sottofondo l'arretratezza generale dovuta a uno stato lontano e rapinatore, a una situazione economica tra le più misere, a carestie, pestilenze, spogliazioni ricorrenti.

Al di là dell'affidabilità dei dati storici su cui si basa l'analisi di Lilliu, che non possono essere valutati in questa sede, le scelte espressive non lasciano dubbi circa il fatto che anche il grande archeologo fosse vittima di pregiudizi: l'uso di termini come «rapinatore» tradiscono la tentazione di esprimere valutazioni di merito sull'operato delle corone di Castiglia e Aragona senza tenere conto che si tratta di entità statali lontane secoli dalla mentalità progressista dello studioso.

A interrompere il monologo antispagnolo della storiografia sarda erano intervenuti, nel 1960, due studiosi iberici, Francisco Elías de Tejada e Joaquín Arce, autori rispettivamente dei volumi *Cerdeña hispánica* e *España en Cerdeña*. Entrambi questi studi, pur con un'impostazione diversa, andavano a riprendere la storia della Sardegna spagnola con l'idea di rivalutare quel periodo storico, osservandolo da un punto di vista diverso e, secondo gli autori, più obiettivo. Ma il proposito non si può dire che sia stato raggiunto, o almeno non del tutto. Infatti almeno uno dei due, Francisco Elías de Tejada, cadde nel vizio opposto degli storici nazionalisti italo-sardi. Lo studio di Tejada, fin dalle prime battute, si configura come una tale esaltazione della Sardegna spagnola che il resto della

storia dell'isola è addirittura privo di significato: «Cerdeña debe su existencia a los reyes de las Españas» (Tejada, 1960: 11). Tejada si addentra anche in una rassegna degli autori ispano-sardi, ma almeno per quanto riguarda *El forastero*, il suo giudizio sull'opera non è adeguato. Per quanto riguarda Joaquín Arce, il suo lavoro desta molto di più la nostra attenzione: *España en Cerdeña* è un testo molto ben documentato, e in questa sede risulta particolarmente rilevante perché rappresenta un punto di partenza imprescindibile per gli studiosi di letteratura ispano-sarda. Infatti, Arce fu il primo a dare a quelle opere un'adeguata collocazione nel contesto della letteratura del Siglo de Oro, e fu anche il primo, come vedremo, a esprimere una valutazione onesta e dettagliata riguardo gli aspetti salienti de *El forastero*: dalla trama, allo stile, al genere letterario. Purtroppo anche Arce pecca di un certo sciovinismo quando esprime giudizi comparativi tra la Sardegna spagnola e altre epoche della storia dell'isola; ciò è in parte comprensibile tenendo in considerazione che nella Spagna degli anni '50 del XX secolo la pressione ideologica nazionalista doveva condizionare pesantemente il lavoro intellettuale²⁴.

Solo a partire dal dibattito che si venne a creare in seguito a questi lavori si è cominciato a disporre di testi obiettivi e veramente utili per capire la Sardegna spagnola. Il metodo dei vecchi storiografi, la stessa tendenza a giudicare gli eventi del passato col senno del presente, purtroppo tende ancora ad inquinare la percezione che abbiamo di quel momento storico. Evidentemente non dovrebbe essere il compito di uno storico quello di giudicare il passato: Francesco Manconi (1993: 8) segnala che già lo storico Antonio Marongiu (1961) aveva censurato il fuoco incrociato di studiosi ispanici e italianisti al momento di valutare la dominazione spagnola, giacché «il concetto del bene e del male, del progresso o della decadenza rappresenta un puro e semplice giudizio morale che lo storico non può dare se non dimenticando di essere tale». Oggi esiste una nuova coscienza scientifica che si concretizza in testi molto più affidabili che in passato, ma purtroppo una buona parte del materiale critico di cui disponiamo sulla letteratura ispano-sarda risente di quei vizi, che si trasmisero dalla storiografia all'analisi della storia della letteratura²⁵.

²⁴ Nel suo lavoro, Arce dedica un intero paragrafo ad analizzare i pregiudizi antispannoli della critica storica e letteraria sarda, dimostrando comunque di avere coscienza del problema; cfr. Arce (1960: 203-214).

²⁵ Un caso che merita di essere citato sono le riflessioni sull'eredità spagnola in Sardegna di Ignazio Delogu (1982). Lo studioso nega categoricamente che sia esistito un processo di ispanizzazione della Sardegna, e, in polemica con Arce, trascina nel suo ragionamento gli scrittori ispano-sardi (compreso il nostro Arnal de Bolea), che condanna addirittura come esempi di asservimento culturale: «come qualcosa di non proprio, i popoli considerano le opere di quei produttori, principalmente artisti, che fatta propria la lingua dei dominatori, la usano non per dare voce originale alla cultura e civiltà proprie, ma per imitare contenuti e forme espressive altrui. È il caso di quella pattuglia di scrittori sardi o nati in Sardegna e persino di origine incerta, del XVI e XVII secolo, come il Lo Frasso, l'Araolla, il Zatrillas e, ultimo, il Bolea (del quale anche l'Alziator sostiene "che nulla ci autorizza a considerarlo sardo"), i quali risultano a tal punto integrati in forma subalterna, s'intende, nell'ambito della cultura spagnola, che non si vede in che modo e misura abbiano

I.3. Cenni sulla letteratura ispano-sarda

Il *corpus* ispano-sardo è numericamente piuttosto esiguo, ma in compenso molto vario quanto a genere, stile e contenuto delle opere. Il migliore studio generale su questo capitolo della letteratura spagnola è ancora quello di Arce (1960: 141-191), che ha il merito indubbio di avere spezzato il fronte della critica antispagnola e aver trattato l'argomento in termini appropriati. Solo in seguito alla comparsa del lavoro di Arce la critica cominciò a interessarsi con rigore alla letteratura ispano-sarda e a produrre pagine in cui il fenomeno è stato esaminato più o meno adeguatamente.

I modelli di riferimento ispano-sardi sono rintracciabili nella contemporanea letteratura in lingua castigliana, ma i risultati raggiunti nelle opere dimostrano che gli autori differivano notevolmente quanto a capacità di assimilazione e rielaborazione dei modelli stessi. Infatti, se da un lato ci sono testi, come *El forastero*, che rivelano una grande rielaborazione di idee narrative e stilistiche del loro tempo, dall'altro ce ne sono molti che sono di grande semplicità compositiva, a volte rispondenti più a finalità pratiche, educative, che a elaborati obiettivi artistici.

Così, abbiamo che la lingua castigliana cominciò la sua scalata alla conquista del potere culturale attraverso la diffusione di opere e spettacoli relativamente accessibili alla popolazione. Non è mio interesse entrare nello specifico della storia del teatro ispano-sardo, su cui fanno piena luce gli studi e le edizioni di Sergio Bullegas (1976; 1995; 1996; 1998; 2007). Per sintetizzare, è bene chiarire fin da principio che l'influenza del grande teatro spagnolo del Siglo de Oro non fu così rilevante come lo fu su *El forastero* quella dei contemporanei generi narrativi. Il teatro ispano-sardo non perse un carattere relativamente popolare, restando forse anche per questo lontano dai risultati artistici a cui giunsero nella narrativa Arnal de Bolea e Zatrilla. Tuttavia, benché sia stato definito «la manifestación más pobre de la literatura hispanosarda: mísera sin atenuantes» (Arce, 1960: 167), in realtà è particolarmente interessante per comprendere il processo di ispanizzazione dell'isola, e dal punto di vista culturale il suo apporto è tutt'altro che trascurabile.

Il teatro sardo rimase fortemente legato alla celebrazione di eventi spettacolari, normalmente connessi a una qualche ricorrenza religiosa. Nell'ambito delle prime manifestazioni drammatiche, fu fondamentale il ruolo dell'opera evangelizzatrice e di

potuto contribuire coi loro improbabili apporti sia “alla formazione integrale della cultura ispanica” sia alla “ispanizzazione” di quella sarda» (Delogu, 1982: 36). Una delle finalità del presente studio è riuscire a smentire opinioni come quella appena menzionata, assolutamente soggettiva e parziale.

diffusione della cultura portata avanti dai gesuiti. Essi, già dalla prima metà del XVI secolo, avevano cominciato a organizzare rappresentazioni edificanti, in latino ma anche nelle altre lingue dell'isola, di cui non ci sono pervenuti che pochi titoli²⁶. Tuttavia, se avanziamo fino all'epoca in cui la diffusione delle rappresentazioni sacre comincia a essere meglio documentata, ovvero nel Seicento, è lo spagnolo a farla da padrone. Non a caso, Pirodda (1993: 68) rimarca che «l'opera del clero fu il fattore più rilevante per una diffusione al di là delle classi dirigenti della lingua castigliana». I gesuiti peraltro avevano ordini precisi di utilizzare il castigliano anche per rivolgersi alla popolazione, e così possiamo immaginare che in realtà, anche se magari in maniera graduale, la competenza passiva dello spagnolo da parte dei sardi stesse aumentando e diffondendosi presso tutte le classi sociali, comprese le più umili.

Tornando alle origini dell'arte drammatica nell'isola, abbiamo visto, dunque, che tutto cominciò dai testi religiosi: «il teatro in sardegna [...] inizia con la sacra rappresentazione: un genere drammatico di riporto che arriva dalle altre regioni italiane e dall'Europa dove, infatti, era quasi del tutto tramontato, innestandosi in un contesto popolare ricco già di un substrato di tradizioni e costumi rituali arcaici che si erano venuti, o si venivano scontrando e adattando con gli echi e gli influssi teatrali del fastoso *siglo de oro*, nell'ambito, per di più, di una Controriforma intensamente vissuta» (Bullegas, 1998: 17). Nei primi decenni del Seicento l'isola vive un momento di profonda esaltazione religiosa²⁷, sullo sfondo dell'ossessione per il ritrovamento dei corpi santi e della lotta per il primato ecclesiastico tra Sassari e Cagliari²⁸; in un simile contesto, le rappresentazioni teatrali non

²⁶ Bullegas spiega come spesso si trattasse di lavori che nascevano nell'ambito dei collegi gesuitici, essendo interpreti delle rappresentazioni gli stessi allievi, mentre non abbiamo notizia della maggior parte dei titoli e ancor meno degli autori. Ciononostante, detti spettacoli erano spesso grandiosi e prevedevano la comparsa di decine di attori. Cfr. Bullegas (1998: 27-29).

²⁷ Bullegas (1976: 37), riferendosi al XVII secolo, afferma che «ogni discorso sulla cultura sarda in questo secolo sarebbe parziale, o addirittura infondato, se non prendesse le mosse dalla importanza che rivestì in tutta l'isola, a livello popolare e non, il fenomeno religioso. Infatti, lo sviluppo del teatro nel Seicento sardo nasce dall'incontro di tre fattori: l'intensa vita religiosa locale; la preesistente produzione teatrale a livello popolare; e, infine, l'innesto sulle tradizioni indigene della cultura spagnola e italiana».

²⁸ Riguardo le processioni drammatiche, Bullegas (1995: 12-14) afferma che «fecero da supporto coreografico e da *contenitore* drammatico-scenico a uno degli aspetti principali della vita culturale e del sentimento popolare e religioso della Sardegna: la corsa frenetica alla ricerca dei corpi di martiri e delle reliquie dei santi [...]. I numerosi rinvenimenti epigrafici e i frequenti ritrovamenti di resti umani fecero divampare a tal punto l'entusiasmo fra la popolazione che i reperti venivano subito interpretati, e facilmente attribuiti, a questo o a quel santo [...]. Due erano gli aspetti fondamentali che distinguevano e, in un certo qual senso, rendevano unico e particolare il fenomeno nell'Isola rispetto ad altre manifestazioni consimili: l'accesa rivalità fra le due città maggiori, Cagliari e Sassari, per la supremazia politico-cultural-religiosa della Sardegna e della Corsica, e lo sfociare e il concretizzarsi dell'entusiasmo per i rinvenimenti dei Santi in grandiose, corali e spettacolari processioni». Per un conciso, ma esaustivo resoconto riguardo la rivalità tra Cagliari e Sassari in epoca spagnola, *vid.* Turtas (1989: 268-270).

fecero che assecondare i tempi. Così, accanto alle *loas* e *gosos*²⁹, si andarono sviluppando i grandi spettacoli che abbiamo menzionato, dalle sacre rappresentazioni alle processioni drammatiche³⁰, di cui è rimasta testimonianza in vari testi, come vedremo.

Secondo Bullegas (1976: 10-26), le *Coplas a la imagen del Crucifixo*, di Sigismondo Arquer³¹, rappresentano il più antico testo scritto da un sardo alla cui origine risieda un'idea di rappresentazione drammatica. Purtroppo ci sono molti dubbi e poche certezze sulle intenzioni dell'autore riguardo questi versi, giacché «a prima vista parrebbero aver poco a che fare con la sacra rappresentazione, sono rimaste incompiute, quasi allo stato fluido di un brogliaccio drammatico, per la condanna a morte subita dal loro autore. Per questo motivo è lecito supporre che esse sarebbero state suscettibili di ulteriori sviluppi non solo in senso lirico-intimistico (che è quello più evidente), ma anche in quello scenico-drammatico (che è quello più riposto)» (Bullegas, 1998: 19).

Per scoprire testi più adatti al teatro bisogna, come abbiamo detto, avanzare di cinquanta anni, fino ai primi decenni del Seicento. Qui troviamo alcuni autori che sicuramente si dedicarono alla creazione di testi drammatici. Il primo di essi è Juan

²⁹ I termini *loa* e *gosu* (o *goccin*) indicano componimenti poetici di tipo drammatico che ebbero una certa diffusione nella Sardegna del Seicento. Le *loas* sarde corrispondevano alle omonime spagnole e consistevano in «brevi prologhi alle commedie –molto spesso in musica, con personaggi mitologici– che anticipavano, riassumendolo o commentandolo, il contenuto della rappresentazione» (Bullegas, 1998: 67). Due delle poche *loas* conosciute appartengono ad autori che citerò in queste pagine, cioè Antiogo del Arca e José Delitala. Per quanto riguarda i *gosos*, si tratta di un genere su cui i sardi si cimentavano volentieri e rappresentano la versione isolana di un tipo di componimento che in spagnolo era chiamato *gozo* e in catalano *goig*. Precisamente all'epoca del dominio culturale catalano risale la nascita del *gosu* sardo, che infatti nel sud dell'isola si chiama *goccin*, termine che deriva proprio dal catalano *goig* (mentre la parentela tra *gosu* e *gozo*, è abbastanza evidente e suggerisce che nel nord ebbe più successo la forma castigliana). Vediamo una definizione di questa tipologia poetica, applicabile a tutti i contesti nei quali si diffuse: «dos gozos están constituidos por un folleto suelto que contiene impreso un himno laudatorio dedicado a la Virgen, a un santo o a otras advocaciones religiosas, así como una ilustración de mayor o menor tamaño, procedente, la mayoría de las veces, de un grabado en madera» (Martí, 2000: 191). Adattandosi all'ambiente sardo, il genere acquisì caratteristiche particolari, tanto nell'organizzazione metrica come stilistica: «al contrario dei primi componimenti catalani, nei *gosos* sardi non vi è raffinatezza, né tecnica sottile, ma piuttosto un tono pacato e uniforme» (Bullegas, 1976: 56). Per quanto riguarda le particolarità metriche dei *gosos* sardi e il loro rapporto con quelli spagnoli, *vid.* Porcu (2008: 62-76).

³⁰ «Le processioni drammatiche [...] costituirono in Sardegna i *luoghi scenici* dove confluirono in modo spettacolare le popolari manifestazioni di fede, divenendo allo stesso tempo strumento fastoso e *terreno* spettacolare con cui ed in cui Cagliari e Sassari si cimentarono in una spettacolare gara, a chi più poteva “accaparrare” reliquie di martiri con cui provare e, quindi, ottenere la supremazia religiosa» (Bullegas, 1995: 15).

³¹ Arquer fu un giurista e letterato del XVI secolo. La sua figura è tra le più interessanti della storia sarda di quegli anni. Nato a Cagliari nel 1530, si formò nelle università toscane di Pisa e Siena, per poi rientrare in Sardegna e ricoprire l'incarico di avvocato fiscale. Si trovò ad accusare personaggi molto in vista della nobiltà sarda e per questo fu coinvolto in una sorta di lotta tra fazioni che divideva il settore più alto della società. Fu autore, in latino, della *Sardiniae brevis historia et descriptio*, inserita nel 1550 nella prima edizione latina della famosa *Cosmographia universalis* diretta da Sebastian Münster. La collaborazione col protestante Münster diede un argomento valido ai nemici di Arquer per attirare su di lui i sospetti dell'inquisizione, che infatti lo mise sotto processo per eresia nel 1563, trasferendolo nelle carceri di Toledo e condannandolo infine al rogo otto anni più tardi, quando l'erudito sardo aveva 41 anni. Su Arquer, *vid.* il saggio introduttivo all'edizione della *Sardiniae brevis historia*, a cura di Laneri e Turtas (2007).

Francisco Carmona, autore della *Passión de Christo Nuestro Señor*³². La condanna di Arce al teatro ispano-sardo non risparmia i singoli autori, e infatti di quest'opera sottolinea il carattere, a suo avviso, primitivo, affermando che «parece de dos siglos antes», «apenas si merece atención» y «en la obra no hay acción ni sentido teatral ninguno» (Arce, 1960: 67). In realtà Carmona è uno dei principali testimoni del clima culturale del suo tempo, ma non tanto per la *Passión de Christo*; questo è, infatti, solo uno dei testi contenuti in un ampio manoscritto, avente per titolo *Alabanças de los santos de Sardeña*, datato 1631 e custodito nella Biblioteca dell'Università di Cagliari. Esso include innanzitutto un'incursione di Carmona nel genere della processione drammatica, col resoconto di una straordinaria sfilata avvenuta a Cagliari nel 1614 per la traslazione di alcuni corpi santi, in cui, secondo Bullegas (1995: 17), raggiunge l'entusiasmo di un cronista degli avvenimenti descritti³³. Attraverso le descrizioni di Carmona ci facciamo un'idea di aspetti importanti della vita sociale nella capitale sarda all'inizio del XVII secolo, ma non solo. Le *Alabanças de los santos de Sardeña* contengono altri componimenti di varia natura, *gosos*, ma soprattutto un altro testo drammatico intitolato *Alabanças de San George obispo Suelense Calaritano*³⁴. Bullegas (1976: 77-78) lo definisce come un «dramma misto in cui convergono in un incontro-scontro, senza integrarsi, un contrasto farsesco e una rappresentazione encomiastico-religiosa», limitandosi ad analizzare solo il contrasto. In effetti si tratta di un testo estremamente interessante: i protagonisti sono un abitante della città (*ciudadano*), che su un palco si appresta a declamare in versi le lodi di San Giorgio davanti a un folto pubblico, e un pastore (*pastor*) che lo interrompe, sorpreso dalla folla e incapace di capire la situazione. Questi personaggi sono separati da un abisso culturale, che è reso tangibile dall'utilizzo di due codici linguistici diversi: il cittadino, probabilmente istruito e benestante, parla in spagnolo, mentre il

³² Di quest'opera fu realizzata una trascrizione moderna già nel 1949, ad opera di Francesco Alziator. *Vid.* anche le pagine che gli dedica Bullegas (1976: 86-92), in cui sottolinea la fedeltà del testo di Carmona a quanto tramandato nei vangeli. Bullegas non si sofferma sulle possibili fonti, ma osserva che Carmona dovette conoscere el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, de 1514.

³³ Bullegas dedica molte pagine al genere della processione drammatica, dandogli evidentemente una grande importanza nella descrizione dell'ambiente culturale della Sardegna del XVII secolo. Due autori in particolare sono degni di nota: Serafino Esquiro e Antonio Sortes. Esquiro fu contemporaneo di Carmona e lasciò ai posteri un'opera intitolata *Santuario de Caller, y verdadera historia de la invención de los cuerpos santos ballados en la dicha Ciudad y su arzobispado*, stampata nel 1624 da Antonio Galcerín a Cagliari. In essa, Esquiro «descrive sia i ritrovamenti delle reliquie dei martiri, avvenuta a Cagliari nel 1614 nella basilica di San Saturnino, sia la loro festosa traslazione del 1618» (Bullegas, 1998: 33). Antonio Sortes fu invece autore della *Relación verdadera de las cosas maravillosas que sucedieron en la ilustre y noble ciudad de Sácer en el año 1648*, dato alle stampe nel 1649 a Sassari. È interessante perché ci consente di avere un quadro più ampio di quel tipo di avvenimenti nella Sardegna secentesca, giacché: lo scrittore descrive eventi accaduti una generazione più tardi e per di più a Sassari (mentre Carmona ed Esquiro raccontano sempre cose avvenute a Cagliari). Bullegas osserva inoltre che le processioni descritte da Sortes coincidono cronologicamente con la chiusura dei teatri nei regni spagnoli, avvenuta, in due fasi, tra il 1644 e il 1650. Sulle sfilate drammatiche e sui menzionati autori, *vid.* lo studio che dedica loro Bullegas (1995).

³⁴ Sia i *gosos* che il dramma misto sono studiati e resi fruibili da Bullegas (1976: 58-86).

pastore, umile e ignorante personaggio rurale, parla in sardo. Quest'ultimo, fraintendendo alcuni "falsi amici", dà luogo a un accenno di situazione comica basata su dei *qui pro quo* linguistici che si risolvono solo quando il cittadino si decide ad abbandonare lo spagnolo per il sardo in modo da riuscire a farsi capire dal suo interlocutore. Nei pochi versi del contrasto, Carmona ci dà una testimonianza di grande valore di come la situazione di diglossia tra spagnolo e sardo fosse già radicata nella Sardegna del Seicento, dimostrando quanto la convivenza tra le due lingue fosse legata a dolorose differenze sociali³⁵.

Più importante di Carmona, per quanto riguarda strettamente il teatro, è senza dubbio Antíogo del Arca, autore del *Saco imaginado*, il cui svolgimento va dall'appropriazione dei resti dei martiri turritani³⁶, custoditi a Torres³⁷, da parte di Sassari, fino al loro ritorno a Torres. Il frontespizio dell'edizione del 1658, la prima a noi nota, lascia credere che Arca avesse un alto concetto dei propri mezzi, visto che sembrerebbe volersi fa passare per il primo prosecutore di Lope in Sardegna³⁸. La durissima critica di Arce (1960: 168-169) distrugge ogni speranza di considerare Arca come un degno successore del grande commediografo madrileno. Arca è una figura di rilievo anche perché, al di là del suo valore come scrittore, la sua opera, fin da quella dichiarazione del frontespizio, rivela che si rivolgeva chiaramente al mondo del Siglo de Oro come fonte di ispirazione. Infatti Bullegas (1976: 143-170), nel capitolo che dedica a Arca, riferisce come lo scrittore sardo realmente avesse presenti modelli illustri pressoché contemporanei, come appunto Lope, ma anche Tirso de Molina.

Il teatro ispano-sardo non ci regala molto altro, a parte, come detto, alcune *loas*, una delle quali, secondo Arce, degna di nota: è opera di Juan Efsio Esquirro e fu composta in occasione della rappresentazione a Cagliari di *No puede ser guardar una mujer* di Agustín Moreto, nel 1681 (*vid.* Arce, 1960: 169-170).

³⁵ Un altro esempio di come agisse a livello pratico la distanza culturale tra spagnolo e sardo è forse rintracciabile in un dettaglio che accomuna diversi testi scritti nei secoli di dominio castigliano: accadeva spesso che opere in sardo venissero pubblicate e quindi tramandate con titolo in castigliano. Un caso molto significativo è quello del *Libro de comedias* di Fray Antonio María da Esterzili, di grande importanza per la storia del teatro sardo ma non per la letteratura ispano-sarda, giacché solo i titoli e le didascalie sono in castigliano. A ben vedere, si tratta di una tendenza che esiste ancora oggi, giacché non è inusuale la pubblicazione di testi letterari in sardo incorniciati da titoli, introduzione e note in italiano. Dell'opera di Fray Antonio María esiste una moderna edizione critica a cura di A. Luca de Martini (2006).

³⁶ I già menzionati martiri sardi Gavinu, Protu e Gianuari; *vid.* nota 15.

³⁷ L'attuale Porto Torres, sulla costa settentrionale dell'isola, a circa 30 km da Sassari.

³⁸ Nel frontespizio, Arca è definito «aguila de los laureados y primer Lope sardo». Arce osserva che forse Arca si riferiva a un primato cronologico e non a una valutazione sulla propria dignità di autore; cfr. Arce (1960: 168). Tuttavia Bullegas smonta l'idea di Arce, sostenendo che difficilmente si trattò di una mancanza di modestia da parte dello scrittore, che nel momento in cui uscì l'opera era morto da oltre vent'anni; cfr. Bullegas (1976: 146-147).

Per fortuna, a parte il teatro, la letteratura ispano-sarda comprende testi che non ci sono solo utili come testimonianze storico-culturali, ma hanno un qualche valore e significato all'interno della letteratura spagnola. Curiosamente, dell'esaltato clima religioso in cui nacque il teatro sardo, non c'è quasi traccia nella migliore poesia e narrativa isolana del Siglo de Oro. Gli autori a cui farò riferimento nelle prossime righe dimostrano già solo per questo aspetto una capacità sorprendente di creazione di un proprio spazio poetico, probabilmente più evoluto e azzardato di quanto la loro scarsa fama lasci credere. È necessario comunque rimarcare che, almeno per gli specialisti, non si tratta di nomi del tutto sconosciuti: prova ne sia la presenza tra essi del per certi versi famoso Antonio Lo Frasso, poeta algherese.

A rendere immortale l'opera di Lo Frasso ci pensa niente meno che Miguel de Cervantes, che citò lo scrittore sardo nel *Viaje del Parnaso*³⁹, nelle battute finali di un *entremés*⁴⁰ e, soprattutto, nel sesto capitolo del *Quijote*⁴¹. Non è necessaria alcuna altra prova del fatto che *Los diez libros de fortuna de amor* fosse un testo conosciuto e avesse una certa circolazione in Spagna a cavallo tra il XVI e il XVII secolo. Pubblicato a Barcellona nel 1573, è un lungo romanzo arcadico, stilisticamente originale ma considerato per lungo tempo dalla critica di scarso valore artistico. Su Lo Frasso grava sicuramente l'ambiguo giudizio di Cervantes (1998: 85), che per bocca del curato dice de *Los diez libros de fortuna de amor* che «tan gracioso ni tan disparatado libro como ese no se ha compuesto, y que por su camino es el mejor y el más único de cuantos de este género han salido a la luz del mundo». Benché apparentemente non si tratti di una bocciatura, in realtà si è sempre tenuto questo giudizio come ironico, fatto che verrebbe confermato dal *Viaje del Parnaso*, in cui Lo Frasso si salva dopo essere stato designato come candidato per essere buttato in mare. A peggiorare la situazione concorse poco più di un secolo fa la stroncatura vigorosa e inappellabile di Marcelino Menéndez Pelayo, che in *Orígenes de la novela* (1943/2: 311-317) arriva a mettere in dubbio che Lo Frasso avesse pieno controllo della lingua castigliana. Così sembrò anche ad Arce (1960: 145), che segue la linea segnata da Menéndez Pelayo e disprezza il poeta sardo, i cui versi non hanno «sentido de la lengua, ni sentido lírico, ni épico en ningún momento». Ovviamente c'è da dubitare di giudizi così rigorosi, che sembrano molto lontani dall'obiettività, tenuto conto che l'opera di Lo Frasso fu comunque famosa, e questo non sembra compatibile con una scarsa conoscenza del castigliano. Del resto, la critica moderna è stata più morbida nei confronti dell'algherese,

³⁹ Vid. Cervantes (1990: 93-96 y 152).

⁴⁰ Vid. Cervantes (1998: 970), nei versi che precedono la conclusione de *El vizcaíno fingido*.

⁴¹ Vid. Cervantes (1998: 85).

avvicinandosi alla sua opera con un rinnovato interesse, tanto è vero che è l'autore ispano-sardo che ha generato più bibliografia critica⁴², compresa la recente edizione a cura di Antonello Murtas e Paolo Cherchi (2012).

Lo Frasso fu creatore anche di altre due opere, queste assolutamente ignorate fino ad ora: *Los mil y doscientos consejos* e il *Discurso de la gloriosa victoria*. Per proseguire nell'opera di compensazione dei tradizionali insulti rivolti all'opera di Lo Frasso, sarebbe opportuno che anche le due minori fossero editate e studiate adeguatamente, perché tra l'altro sono dei rari esempi di ispanizzazione che precedono di parecchi anni il culmine della penetrazione castigliana nell'isola. Proprio a quell'epoca di massima integrazione dobbiamo arrivare invece (saltando naturalmente *El forastero*) per conoscere la più generalmente apprezzata opera ispano-sarda, ovvero *Engaños y desengaños del profano amor* (1687) di José Zatrilla y Vico.

Nemmeno il romanzo di Zatrilla ha avuto per il momento l'onore di un'edizione moderna, nonostante riuscisse a godere di una certa fama a suo tempo⁴³ e nonostante nel tempo la critica abbia riservato lodi pressoché unanimi al suo uso sicuro della lingua castigliana e all'equilibrio del suo stile. L'opera ha molti punti in comune con *El forastero*, dall'ambientazione di tipo *cortesano* ai pesanti interventi del narratore ad aggiustare le mancanze morali dei protagonisti. Ma soprattutto dimostra maturità nel confronto coi modelli letterari spagnoli, aspetto evidente anche nell'altra opera che ci ha lasciato, ovvero il *Poema heroico*, pubblicato a Barcellona nel 1696 e che è un omaggio a Sor Juana Inés de la Cruz, morta un anno prima.

Per chiudere questa breve carrellata sugli autori ispano-sardi è necessario soffermarsi un istante sulla poesia, che annovera due autori senz'altro interessanti. Il primo è Gerolamo Araolla, padre della poesia sarda colta (*vid.* nota 15). Le sue *Rimas diversas spirituales* risalgono al 1597 e sono redatte in tre lingue, che il poeta usa alternativamente: sardo, spagnolo e italiano. La bizzarra scelta di Araolla è un elemento chiave per comprendere il clima di fertile plurilinguismo che vige in Sardegna nella seconda metà del Cinquecento, quando l'egemonia culturale castigliana ancora non aveva raggiunto i massimi livelli⁴⁴. Fortunatamente, il testo delle *Rimas* è fruibile, giacché Maurizio Viridis ne ha realizzato un'edizione critica nel 2006.

⁴² Per citare solo alcuni esempi particolarmente interessanti che risalgono agli ultimi trent'anni, segnalo Manero Sorolla (1985: 579-588); Roca Mussons (1990¹: 393-407; 1990²: 731-754; y su edición facsímil de Los diez libros de Fortuna de Amor, de 1992); Medina Bermúdez (2002: 123-132); Castillo Martínez (2005, 2008: 9-28), Galiñanes Gallén (2012: 75-92).

⁴³ All'edizione originaria di Napoli del 1687, seguirono le due barcellonesi del 1737 e del 1756, a dimostrare che il successo dell'opera si prolungò negli anni.

⁴⁴ Araolla arrivò ad autentiche sperimentazioni attraverso l'uso cosciente del plurilinguismo; ne è prova sufficiente la lettura del sonetto che chiude le *Rimas*, in cui le quartine sono in spagnolo, mentre le terzine

Il secondo nome è quello che si può considerare il miglior poeta lirico ispano-sardo, cioè José Delitala y Castelví, che ho lasciato per ultimo perché visse un secolo dopo rispetto ad Araolla, quando ormai l'integrazione con la Castiglia era in una fase molto avanzata. Non a caso, è con Delitala, che fu anche figura politica di primissimo piano, che raggiunge il proprio apice l'interazione con i modelli letterari spagnoli. Nel 1672, infatti, il poeta pubblicò un'opera dal titolo *Cima del Monte Parnaso Español*, che già dal titolo suggerisce l'intenzione di confrontarsi con il modello di Quevedo. Arce, che gli dedica molte pagine del suo studio⁴⁵, rileva il legame stilistico di Delitala non solo con il grande poeta madrilen, ma anche con Góngora e Calderón. L'opera consiste di tre parti, dedicate alle tre muse Calliope, Urania e Euterpe. Ciò che più interessa di Delitala è la capacità, che dobbiamo considerare come un pregio, di unire i modelli spagnoli di riferimento, acquisiti con sicurezza, con una certa personalità non priva di elementi popolari. In questo senso, anche Delitala, come Zatrilla e, come vedremo, Arnal, è degno rappresentante di una cultura trasversale che fu spagnola senza mai separarsi del tutto dal contesto sardo in cui si sviluppò.

II. JACINTO ARNAL DE BOLEA E LA SUA OPERA

II.1. Notizie biografiche su Jacinto Arnal de Bolea

Non sappiamo con precisione dove né quando Jacinto Arnal de Bolea nacque. Purtroppo le ricerche sono rese complicate dalla quasi totale assenza di punti di riferimento certi riguardo alla sua vita e i pochi che si sono occupati dell'argomento non hanno potuto fare molta chiarezza su questi aspetti. Circa le origini di Arnal, si possono seguire due piste. La prima porta a Madrid, da cui, secondo Floris (2009/1: 109), proverrebbero i Bolea sardi: «Famiglia spagnola originaria di Madrid un cui ramo si trasferì a Cagliari tra il 1620 e il 1630. Nel 1635 i De Bolea ottennero il riconoscimento della nobiltà con un Giacinto,

sono la prima in italiano e la seconda in sardo: «Bivir en un rincón, y sepultada / del mundo la memoria es dulce vida, / pues todo es de pasada, y de corrida, / y quanto tiene el mundo en fin es nada. / Si todo lo que miro en ello enfada, / voy con la corriente muy crescida, / determinate luego, alma dormida, / que en el sueño no quedas ahogada. / Veglia, e riguarda il tempo come vola, / e volge il passo, e gli anni a dietro mira, / come passasti a te stessa contraria. / Discompagniadì como, e vive sola, / lassende su terrenu, in altu aspira/ in parte pius austera, & solitaria» (Araolla, 2006: 84).

⁴⁵ È questo uno di quei casi in cui le pagine di Arce sono ancora da considerarsi irrinunciabili, non foss'altro che per avere segnalato il valore di Delitala e aver studiato con serietà le possibili fonti di ispirazione del poeta sardo. Cfr. Arce (1960: 159-163 e 181-186). Come ulteriore supporto bibliografico sull'importante figura di Delitala y Castelví, rimando alla biografia (1976) e all'edizione (1997) di Saraceno, nonché alle pagine di Ruiz Pérez (2008: 207-231) e Carreira (2008: 295-308).

luogotenente del maestro razionale e noto letterato»⁴⁶. Questo dato è in netta contraddizione con quanto generalmente affermato dai pochi altri studiosi che se ne sono occupati, i quali danno per scontata la seconda pista, che ci spinge in Aragona. Si tratta di una supposizione abbastanza fondata tenendo conto del suo cognome, nato dall'unione di Arnal e Bolea, entrambi attestati tra le famiglie storiche dell'Alta Aragona⁴⁷. Di fatto, uno dei primi a scrivere delle righe di critica letteraria su Arnal de Bolea, cioè Francesco Alziator nella sua *Storia della letteratura di Sardegna* (1954: 162), considera il nostro poeta semplicemente aragonese; allo stesso modo, dall'altra sponda del Mediterraneo fu José María de Cossío (1998: 190) a ritenerlo di area aragonese.

Arce fu il primo ad occuparsi di don Jacinto in maniera non superficiale e il suo importantissimo contributo tornerà utile molte volte in questa introduzione a *El forastero*. Alle sue ricerche (1960: 154) dobbiamo la citazione di un documento imprescindibile per avere un'idea un po' più chiara circa i natali del poeta: si tratta di un'attestazione del fatto che Arnal de Bolea

...obtuvo privilegio de nobleza en 1635, donde se le considera como «Sardiniae Regni oriundum»; al final de la patente se halla escrito en español: «Título de noble en persona de Don Jacinto Arnal de Bolea, Natural del Reyno de Cerdeña».

È certamente lo stesso «riconoscimento della nobiltà» cui fa riferimento Floris; ma se i Bolea arrivarono tra il 1620 e il 1630, difficilmente don Jacinto poteva essere trattato come «Sardiniae Regni oriundum» e «Natural del Reyno de Cerdeña». La questione per il momento non presenta soluzioni sicure. In linea di massima, il documento citato da Arce sembra essere sufficientemente esplicito ed affidabile, ed è comunque utilissimo, al di là del dato riguardante il luogo di nascita di Arnal de Bolea, per quella informazione che ci fornisce sulla sua condizione sociale, sulla quale tornerò fra breve. Ora preme sottolineare come, da Arce in poi, i natali sardi del nostro scrittore non siano più stati messi in discussione. Infatti, a parte il paragrafo di Floris, le discordanze tra coloro che avevano fatto cenno alle origini di Arnal de Bolea vertevano sul dubbio se assegnare lo scrittore all'Aragona o alla Sardegna. Così Manuel Alvar (1984: 29), considerando l'eredità culturale

⁴⁶ L'idea non è certo priva di fondamento, anzi è compatibile con ciò che il narratore dice di sé stesso nell'opera, dove si definisce «hijo de Mantua», ovvero madrilenno. *Vid.* al riguardo la nota 317 al testo de *El forastero* nella presente edizione. Tuttavia, non si tratta di prove decisive, poiché non è necessariamente automatica l'associazione autobiografica tra autore e narratore.

⁴⁷ Su questo punto, *vid.* Broto Aparicio (1996: 49) e Lafarga Castells (1992: 168-170), che citano esplicitamente il nostro Jacinto Arnal de Bolea come membro di questi lignaggi. La zona di provenienza degli Arnal de Bolea coincide peraltro con quella degli Abarca de Bolea, cui appartiene la monaca e poetessa Francisca Abarca de Bolea; *vid.* de Fantoni y Benedit (1998-2002: 243-257).

aragonese in Sardegna, afferma che «uno de los más grandes poetas sardos se llamará Jacinto Arnal de Bolea, para que no quepa duda de su filiación». Sulla stessa linea si era mossa Aurora Egido (1979: 259), che, pur nominandolo (probabilmente a causa del cognome), non lo inserisce tra i poeti aragonesi del XVII secolo, fatto che evidenzia le convinzioni della studiosa sia sulle origini familiari che sulla nazionalità dell'autore de *El forastero*.

Da parte sarda, è Luigi Spanu (1984: 26) ad affermare finalmente con forza che Jacinto Arnal de Bolea fu «certamente sardo», e che «nacque forse a Cagliari alla fine del secolo sedicesimo». È il segno che i tempi sono cambiati: infatti, ormai nessuno dubita più del fatto che fosse sardo, e come tale lo ritroviamo in numerosi capitoli e siti internet che traccino un profilo generale della letteratura ispano-sarda. In questo senso, si possono citare i casi di Mura (1984), Pirodda (1993), Maninchedda (2000), oltre alle pagine dedicate a *El forastero* da Mereu (1996).

Benché possa sembrare marginale, il problema delle origini di don Jacinto è in realtà di fondamentale importanza per dare alla sua figura e alla sua opera una collocazione attendibile dal punto di vista storico-culturale. Il fatto che fosse di famiglia aragonese, ovvero “continentale”, è già di per sé una circostanza sufficientemente significativa per sapere come inquadrarlo nella società sarda del tempo. Infatti sappiamo di partenza che faceva parte di quel gruppo che, nati o meno che fossero in terra isolana, avevano familiarità con la lingua e cultura spagnola, e che occupava gli scalini più alti della società sarda. A darcene conferma concorrono almeno due fattori. Il primo è appunto il già citato «Privilegio», che colloca Arnal de Bolea nell'aristocrazia e dimostra che nel 1635 aveva già una posizione rilevante, «essendo evidentemente uno di quegli esponenti del ceto amministrativo che fruiro delle concessioni di titoli di cavalierato e nobiltà che nel Seicento conobbero una crescita impressionante anche in Sardegna» (Pirodda, 1993: 73). Il secondo è quel che lo stesso poeta dice di sé nel frontespizio de *El forastero*, e che riporto di seguito:

INTRODVCELE

IACINTO ARNAL DE BOLEA

SV AVTOR

Primer Contador de cuentas de la hacienda de fu

Mageftad en el Reyno de Cerdeña, Secre-

tario del Marques de Villafor

Queste poche righe sono la conferma dello *status* di Arnal de Bolea. Il fatto che fosse *primer contador de cuentas de la Hacienda de su Magestad* dimostra senza dubbio che aveva una posizione di rilievo all'interno del ceto amministrativo. Ma non è da sottovalutare nemmeno il suo ruolo di segretario del potente marchese di Villasor, che gli consentiva di essere molto vicino ad una delle figure più autorevoli e influenti nella Sardegna secentesca⁴⁸.

Purtroppo non sappiamo in che termini la personale agiatezza permettesse ad Arnal de Bolea di dedicarsi alle lettere e di avere contatti con le *élites* culturali. Dobbiamo supporre, anche a causa delle molteplici influenze riscontrabili nel testo de *El forastero*, che quantomeno potesse avere accesso a una discreta biblioteca, e anche piuttosto aggiornata. Se infatti, come vedremo, il principale ispiratore stilistico del poeta sardo fu il Góngora dei poemi maggiori, significa che non c'era un ritardo significativo tra la pubblicazione in Spagna e la circolazione in Sardegna dei testi letterari più innovativi. Anzi, la citazione evidente di un passo de *La vida es sueño* di Calderón de la Barca (*vid.* nota 732 al testo), opera quasi contemporanea a *El forastero*, ci deve far pensare che probabilmente don Jacinto aveva l'opportunità anche di viaggiare e conoscere certi testi prima ancora che circolassero sull'isola.

Riassumendo, possiamo dire che Jacinto Arnal de Bolea era sardo, se non di nascita, almeno d'adozione; aveva incarichi di prestigio nell'amministrazione del regno e acquisì anche un titolo nobiliare; si dedicò alla letteratura prendendo spunto da uno dei modelli stilistici più avanzati d'Europa. Non è molto, ma è abbastanza per non brancolare nel buio al momento di cercare una spiegazione per i molti passaggi problematici de *El forastero*, tanto dal punto di vista stilistico come ideologico.

II.2. *El forastero* attraverso i secoli

El forastero ha avuto poca fortuna nell'arco dei suoi quasi quattrocento anni di storia. Questo dato innegabile è legato a diversi fattori, ma soprattutto a una caratteristica dell'opera che salta agli occhi con una immediatezza assoluta: è estremamente difficile da leggere. Torneremo più volte sul fatto che Arnal de Bolea portò ai massimi termini la complessità sintattica delle *Soledades* di Góngora. Ora è opportuno tenere presente questo fatto perché i giudizi generalmente errati con cui è stata valutata e spesso denigrata l'opera di Arnal si devono fondamentalmente a mancanza di comprensione del testo.

⁴⁸ *Vid.* la nota 1 al testo e la nota 894 al frontespizio de *El forastero*.

Come detto, *El forastero* vide le stampe nel 1636, nella tipografia di Antonio Galcerín a Cagliari. La tiratura fu senz'altro limitata, come del resto lo fu per tutte le opere ispano-sarde⁴⁹. Non sappiamo come venne accolto dai lettori del suo tempo, ma il fatto che nessun commentatore se ne occupi e che manchine edizioni successive a quella originale suggeriscono che non fu un successo. Sta di fatto che per un paio di secoli regna attorno a *El forastero* un silenzio assoluto e solo pochi esemplari sono arrivati fino a noi⁵⁰.

La storia delle critiche all'opera di Arnal inizia, infatti, solo nel diciannovesimo secolo, e fin da principio sarà possibile notare la propensione di coloro che se ne occuparono a esprimere con facilità dei giudizi superficiali e fuorvianti. Il primo esempio ce lo dà Giovanni Siotto-Pintor (1843-1844: 118), nella sua vasta e apprezzata *Storia letteraria di Sardegna*. Si tratta di un caso molto interessante, da un lato per il fatto di essere il pioniere nel ristretto gruppo dei critici di Arnal de Bolea, dall'altro perché inaugura la tendenza, che sarà riscontrabile in altri che lo seguirono, a distinguere in maniera netta l'Arnal poeta dall'Arnal prosatore, quasi si trattasse di autori diversi. E il poeta, a Siotto-Pintor, non dispiace affatto:

Poeta di felicissima vena fu Giacinto Arnaldo di Bolea, i di cui versi intitolati *Il disinganno della vita umana* [sic] sono molto sentenziosi ed armonici, sebbene alcuna volta cadde nell'ampoloso e nello strano.

Questo giudizio quasi lusinghiero viene completamente stravolto quando Siotto-Pintor passa alla valutazione complessiva de *El forastero*, che risulta invece fortemente negativa, a tal punto che Arnal de Bolea diviene un autore «grossolano» e il suo libro un «non so s'io dica romanzo o delirio» (Siotto Pintor, 1843-1844: 208). Questa distanza tra i due pareri sorge paradossalmente proprio dalla assoluta vicinanza stilistica tra il verso e la prosa de *El forastero*. Infatti Arnal de Bolea è tra i pochi autori in grado di riprodurre nelle parti narrative gli stilemi della poesia gongorina, come si vedrà. Probabilmente proprio le difficoltà che presentano le parti narrative de *El forastero* irrigidirono lo studioso sardo, magari disposto a tollerare tanta bizzarria solo nel verso, che infatti si limita a definire ampolloso e strano. Secondo Arce (1960: 153), esprimendosi in quel modo su Arnal de Bolea, Siotto-Pintor «demuestra no haber comprendido, o léido, su obra». Difficile dargli torto.

⁴⁹ Dice Joaquín Del Val (1953: LXXVIII) che le opere ispano-sarde «se imprimían en tiradas cortísimas que casi nunca llegaban a los quinientos ejemplares y esto contribuye a la rareza da aquéllos».

⁵⁰ Non dispongo di dati affidabili riguardo alla diffusione di quei pochi esemplari. Bonilla Cerezo (2013: 304) cita Sanz y Dabrío (1977: 113-155) come fonte per una delle rare informazioni bibliografiche di cui disponiamo circa la presenza de *El forastero* in fondi privati.

Del resto non è un caso isolato. Infatti, è ragionevole dubitare che tutti coloro che fino a metà del XX secolo hanno criticato *El forastero* l'abbiano letto per intero. La questione non sussiste per i testi in cui semplicemente si nomina l'opera, essendo alcuni di essi semplici repertori bibliografici; in tal senso, è doveroso menzionare i casi di Bartolomé José Gallardo (1863: 305); Julio Cejador y Frauca (1915: 129); Antonio Palau y Dulcet (1948: 491); José Simón Díaz (1961: 61); ma soprattutto Eduardo Toda y Güell (1890: 74-75), la cui *Bibliografía española de Cerdeña* è tuttora un punto di riferimento per avere un quadro completo di quanto fu stampato in Sardegna durante la dominazione spagnola. Diventa altresì necessario porsi il problema della conoscenza del testo quando ci troviamo dinanzi a giudizi non solo non condivisibili, ma alquanto azzardati.

È opportuno escludere da questa schiera José María de Cossío, che nel suo *Fábulas mitológicas en España*, la cui edizione originale risale al 1952, si occupò fondamentalmente del poema *El Céfalo*, interpolato nel testo de *El forastero*. Cossío (1998: 190) affermò in maniera forse troppo radicale che «Arnal de Bolea pertenece al grupo de los calderonianos, sin duda alguna», dando luogo a un primo, sensato tentativo di avvicinare il poeta sardo ad uno dei grandi del Siglo de Oro. In effetti l'influenza di Calderón potrebbe essere rilevata ne *El forastero*, ma è comunque poco significativa e la quasi simultaneità tra la pubblicazione dei capolavori del grande drammaturgo e l'opera di Arnal non fa certo pensare a una reale volontà di imitazione, cosa che invece accade in maniera molto evidente con Góngora. Resta il fatto che le pagine di Cossío hanno qualche merito, e infatti l'idea dell'associazione "Calderón-Arnal de Bolea" verrà ripresa più tardi da altri studiosi.

Purtroppo, rientrano nella categoria delle fuorvianti le righe scritte dal già menzionato Francesco Alziator (1954: 62), per il quale il nostro scrittore

soprattutto deve essere ricordato per il suo *Forastero*, ampia novella [sic] con larghi passi in versi che meriterebbe di essere studiata e fatta conoscere e che si inquadra nella narrativa isolana di tipo sannazzariano-ispanico [...].

L'esortazione generica a studiare *El forastero* nel futuro è lodevole e sembrerebbe indicare che lo studioso intuì il valore del testo arnaliano. Ma dimostra di non averne probabilmente letto più di poche pagine, considerato che di sannazzariano, *El forastero* ha ben poco: forse solo l'ambientazione iniziale della narrazione, cioè una piccola percentuale delle pagine. Considerata anche l'impossibilità di verificare a cosa si riferisse con «narrativa isolana di tipo sannazzariano-ispanico», sembra proprio che Alziator, pur nella sua volontà di premiare *El forastero*, non sia un buon punto di partenza per avvicinarsi all'opera di cui ci occupiamo.

Del tutto improbabile è anche il giudizio espresso dallo storico Francisco Elías de Tejada, che nel 1960 diede alle stampe un testo che esalta in termini assoluti la presenza spagnola in Sardegna come fonte di benessere e gloria per la nazione isolana. Il suo *Cerdeña hispánica* affronta anche l'aspetto della produzione culturale e per questo dedica un paragrafo a *El forastero*, in cui dimostra, anch'egli, di non avere una ferrea conoscenza del romanzo. Infatti, benché la sua intenzione fosse quella di mettere a fuoco soprattutto gli elementi di continuità ideologica, Tejada (1960: 135) stabilisce un collegamento veramente azzardato tra *Los diez libros de fortuna de amor* e l'opera di Arnal, sostenendo che quest'ultimo è «remedo de Antonio Lo Frasso» e che «abunda en las perspectivas de éste a un siglo de distancia y traslada a su relato, con la ligereza alegre de la trama amorosa, la ideología de los españoles del siglo XVII». In realtà, i due testi che Tejada vedeva così simili sono diversissimi. Senza entrare nel merito delle differenze tematiche, formali, stilistiche etc., che sono enormi, anche solo a un livello superficiale di analisi il secolo che li separa si nota eccome, essendo *El forastero* del tutto legato al clima culturale del Seicento. L'unica cosa che veramente accomuna il testo di Lo Frasso e quello di Arnal è che costituiscono entrambi documenti di enorme importanza per definire, con metodi scientifici, l'evoluzione della presenza culturale spagnola in Sardegna. Ma è nel giusto Arce (1960: 154) quando fa notare, circa Arnal de Bolea, che «nada hay en él del militar alguerés». Inoltre, la «ligereza alegre de la trama amorosa» è un'idea che, applicata a *El forastero*, risulta imprecisa, essendo l'intreccio imbastito da Arnal caratterizzato assai più dalla presenza di eventi tragici che non da scene briose e ilari.

Il primo giudizio attendibile, per quanto estremamente stringato, su *El forastero* nel suo insieme si deve a Joaquín Del Val (1953: LXXVIII), che lo definì una «novela de tipo cortesano». Senza sbilanciarsi, il critico anticipò l'esortazione di Alziator a studiare Arnal, ma per averne trattato il testo con meno superficialità, risulta assai più credibile: «aunque el estilo es algo ampuloso, no es libro que deba olvidarse completamente por los eruditos, como hasta ahora».

La potenziale rivoluzione negli studi su *El forastero* arrivò nel 1956 con la pubblicazione di un articolo di Joaquín Arce, dal titolo «La literatura hispánica de Cerdeña (contribución al concepto de literatura española de Menéndez Pelayo)», che per la prima volta trattava la letteratura ispano-sarda come un *corpus* di testi integrato nel panorama del Siglo de Oro e ne analizzava in maniera scientifica ed equilibrata i principali titoli, dando ad Arnal de Bolea particolare rilievo. Il suddetto articolo confluì poi nel più completo *España en Cerdeña* (1960), che è divenuto, nonostante i limiti ideologici, una pietra miliare degli studi

sulla penetrazione culturale spagnola nell'isola. Benché si tratti di appena cinque pagine, quanto scritto da Arce su don Jacinto ha molteplici meriti, giacché fu il primo che:

1. fornì prove concrete per dimostrare che Arnal era sardo;
2. si rese conto che il *Torneo*, poema pubblicato da Arnal de Bolea nel 1627, non era solo un componimento a parte ma si ritrova interpolato nel testo de *El forastero*⁵¹;
3. analizzò con cognizione l'intreccio de *El forastero*;
4. capì l'importanza dell'elemento gongorino nella prosa de *El forastero*;
5. sottolineò come *El forastero* fosse frutto dell'influenza di diversi generi narrativi, dando rilievo all'elemento bizantino.

È necessario ammettere che, leggendo *El forastero* con un minimo di senso critico, molte delle scoperte di Arce paiono evidenti senza bisogno di intuizioni geniali. Infatti, non è da escludere che questo studioso sia stato semplicemente il primo filologo a leggere per intero e con attenzione l'opera di Arnal. Ma resta il fatto che Arce fu un caposcuola e soprattutto ebbe un'idea nuova che pochi hanno compreso finora e risulta evidente nel modo in cui presenta il poeta sardo:

Se inicia el siglo XVII literario en Cerdeña, y bien podríamos decir la literatura barroca, con un escritor totalmente ignorado hasta ahora, una de las figuras, para mí, más importantes de la literatura sardo-española, si no la mejor: Jacinto Arnal de Bolea (Arce, 1960: 153).

Arce insistette molto anche sui limiti de *El forastero*, o almeno su quelli che a lui sembravano limiti, dal punto di vista soprattutto dell'organizzazione del contenuto narrativo e della costruzione sintattica, ma non ne negò il valore. Forse nemmeno lui riuscì ad essere del tutto immune ai pregiudizi riguardo l'oscurità degli autori gongorini, che raggiunge probabilmente il suo apice nella sintassi de *El forastero* e nella riscrittura di molti spunti metaforici propri del genio cordovano. Sta di fatto che dopo di lui, anche se per molti anni il testo di Arnal continuerà ad essere un oggetto misterioso tanto per la critica spagnola quanto per quella sarda, il nome di don Jacinto apparirà con maggiore frequenza e pertinenza in articoli e capitoli dedicati alla letteratura del Siglo de Oro o alla letteratura sarda di epoca spagnola.

Willard F. King, già nel 1963, nel suo *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, consigliava Arce come punto di riferimento per un'analisi valida de *El forastero*. Ciò che scrisse King sull'opera è tuttora un breve ma valido contributo, in cui si osserva la

⁵¹ Basterebbe questa considerazione per capire con quanta attenzione fosse stato letto *El forastero* prima del 1960.

presenza ne *El forastero* di situazioni paragonabili ad accademie letterarie. King (1963: 183) considera l'opera una «larga novela cortesana», seguendo quella che è la definizione più comune per quanto riguarda il genere del libro.

Negli ultimi trent'anni, parallelamente all'aumento di pubblicazioni relative alla storia della letteratura in Sardegna, Arnal de Bolea è stata citata sempre più spesso e in modo più pertinente come rappresentante fondamentale del suo contesto letterario. Marisa Cocco-Angioy, nel suo studio sulla poesia in Sardegna nei secoli XVI e XVII, torna in un certo qual modo a Cossío, focalizzando l'attenzione sui versi de *El forastero* e sottolineando il debito che essi pagano a Calderón, pur affermando che l'opera di Arnal «costituisce un esempio di culteranismo» (Cocco-Angioy, 1982: 26). Simona Mereu, curatrice nel 1997 della prima antologia di brani de *El forastero* che sia mai stata pubblicata, insiste maggiormente sull'aspetto gongorino, arrivando ad affermare che:

Il principale motivo di interesse del romanzo *El forastero* risiede nel fatto che esso è un tentativo di stile culterano, ovvero un'opera che risente fortemente degli influssi del Barocco spagnolo e in particolar modo degli elementi caratteristici del Gongorismo (Mereu, 1997: 16).

Le parole di Mereu risultano vagamente imprecise e forse sminuiscono le ragioni di interesse insite nel *El forastero*; ma è interessante notare come l'accostamento di Arnal a Góngora si configuri come un fatto ormai assodato. Più avanti, Mereu riprende, proprio da Cocco-Angioy, l'annosa questione dell'influenza di Calderón, in particolare sull'ultima parte de *El forastero*, rafforzando l'idea, comunque discutibile, di una doppia “paternità” stilistica.

Il termine *culterano* è ricorrente nel definire lo stile de *El forastero*. Lo usa anche Giovanni Pirodda (1993: 73), che nomina Arnal in più di una circostanza poiché «si contende con l'opera di Zatrilla il giudizio di opera letteraria sarda più interessante anche dal punto di vista artistico». Una simile affermazione ha senso solo se consideriamo i meriti di don Jacinto come ben superiori a ciò che potrebbe suggerire la collocazione dell'opera all'interno dei confini dell'isola. Infatti *El forastero* è originale anche se paragonato a molti testi peninsulari ad esso contemporanei. La prospettiva di Pirodda è dunque perfettamente coerente con l'idea che gli eccessi stilistici de *El forastero* ne facciano un'opera unica. Del resto, secondo Pirodda, lo stile di Arnal de Bolea si definisce, tra le altre cose, «dall'uso (ma in forma assai più accentuata che in analoghi romanzi spagnoli a cui può essere accostato) dei procedimenti espressivi culterani».

Anche Guido Mura (1983: 494) accomuna Arnal de Bolea e Zatrilla, citandoli come esempi di autori sardi le cui opere sono «profondamente inserite nel contesto culturale del

barocco spagnolo», e nella stessa pagina, fa anche un brevissimo accenno allo stile del nostro scrittore, affermando che, dei due romanzi citati, è quello «in cui è più evidente l'uso di stilemi barocchi, sia nelle prosa che nei versi».

In Spagna, nel frattempo, non sono mancate le dimostrazioni di interesse verso *El forastero*, ma anche qui si è trattato, fino a tempi veramente recenti, di contributi minimi. Purtroppo manca, fra gli studiosi non-sardi, l'interesse ad inserire Arnal de Bolea nel suo ambito culturale d'origine, togliendo in tal modo alla sua opera un grande motivo di interesse. Arnal è citato varie volte da Anne Cayuela (1996), nel suo studio sui paratesti nel Siglo de Oro, in cui si sofferma su alcune parti del prologo de *El forastero*. Ezequiel González Mas (1989: 460) lo ricorda nella sua storia della letteratura spagnola, semplicemente come esempio di *novela cortesana*. Begoña Ripoll (1991: 39-40) lo inserisce nel suo catalogo di *novelas barrocas*, ma non approfondisce alcun aspetto filologico o interpretativo che lo riguardi.

Un caso più suggestivo di critica è il contributo di Javier González Rovira (1996: 335), anch'esso comunque brevissimo. Nel suo *La novela bizantina de la Edad de Oro* inserisce *El forastero* in un manipolo di opere atipiche che chiudono l'epoca di maggior successo dei romanzi sentimentali d'avventura. Benché già Arce avesse rilevato la presenza di elementi bizantini nella trama de *El forastero*, il lavoro di Rovira risulta originale in quanto permette di confrontare in maniera sistematica questo volume con le caratteristiche principali di un genere narrativo perfettamente codificato.

Degno di nota è pure il caso degli studi condotti da Tapsir Ba, che dedica a *El forastero* ben tre articoli, pubblicati rispettivamente nel 2001, 2010 e 2011 e che citerò nei prossimi capitoli di questa introduzione. Non si tratta di testi che abbiano alcuna finalità critica, quanto in un certo senso divulgativa. Ba, infatti, pur analizzando e interpretando alcuni elementi caratteristici della trama, ne offre i contenuti come in una sorta di presentazione che aiuta il lettore a farsi un'idea dello sconosciuto romanzo sardo.

Bisogna attendere tempi veramente recentissimi per avere finalmente dei lavori che possano rivaleggiare con le vecchie cinque pagine di Arce nell'affrontare in maniera filologicamente seria e approfondita l'opera di Arnal. Risale al 2012 il miglior contributo esistente finora allo studio dello stile poetico de *El forastero*, ovvero l'articolo di Rafael Bonilla Cerezo sulla presenza di elementi gongorini nel testo. Data la precisione e il rigore con cui è affrontato l'argomento, comporta un cambio profondo di prospettiva rispetto al passato. Per la prima volta, infatti, riconoscere il valore del romanzo non si traduce in un sommario invito a studiarlo meglio, ma nella realizzazione concreta di un lavoro che

inserisce questo libro a pieno titolo nel panorama letterario del Siglo de Oro, trasformando un testo del tutto periferico in un meritevole oggetto di studio, coerente e innovativo esempio di prosa gongorina.

L'ultimo lavoro che cito è per molti versi il più importante di questa rassegna. A dicembre del 2011 risale infatti la pubblicazione, a cura di Dolores García Sánchez, della prima edizione integrale de *El forastero* in caratteri tipografici moderni. Il lavoro svolto da García Sánchez è stato portato avanti sul campo dell'edizione critica, ma senza la pretesa di rendere il testo compatibile con la scrittura attuale del castigliano. Si tratta di un contributo di una certa importanza, essendo il primo che rende possibile la fruizione del testo da parte di lettori non avvezzi a maneggiare libri antichi. Nella breve introduzione, la studiosa si cura di ripercorrere con equilibrio alcuni aspetti della critica boleana e di fornirne una chiave di lettura che riconduce al significato storico-culturale dell'opera. García Sánchez anticipa per certi versi il presente lavoro, ma se ne differenzia notevolmente per ambizioni e finalità. Ritengo necessario infatti che *El forastero* possa fregiarsi di un'edizione critica corredata di tutte le spiegazioni storico-culturali, lessicali e filologiche necessarie e renderlo pienamente accessibile e comprensibile, e allo stesso tempo di uno studio che ne spieghi nel dettaglio le caratteristiche e i non pochi meriti.

III. AVVICINAMENTO A *EL FORASTERO*

III.1. Elementi che compongono l'edizione originale de *El forastero*

I volumi disponibili per l'analisi, risalenti tutti alla prima edizione del testo, sono apparentemente identici⁵². Le uniche differenze si possono riscontrare in una pagina interposta tra la copertina esterna e il frontespizio dell'opera, in cui generalmente è presente un qualche tipo di elemento, grafico o testuale, che ci permette di identificare a che collezione privata o pubblica il volume è appartenuto in passato. Per il resto troveremo, nell'ordine, i seguenti elementi:

- *frontespizio*⁵³, che raccoglie: titolo dell'opera; nome e appellativi nobiliari di Blasco de Alagón y Cardona, dedicatario dell'opera e protettore dell'autore; nome e posizione

⁵² Nei criteri di edizione farò riferimento agli esemplari utilizzati per la realizzazione della presente.

⁵³ Ho già citato il frontespizio come fonte di primaria importanza per le poche notizie biografiche che abbiamo su Jacinto Arnal de Bolea. Ne riproduco il testo, corredata con annotazioni, nell'appendice all'introduzione. *Vid.* pp. 480-481.

sociale dell'autore; luogo, data e laboratorio presso cui il volume è stato stampato.

Occupa 1 p. in la *editio princeps*;

- *scudo nobiliare* della famiglia Alagón (1 p.);
- *dedicatoria* a don Blasco de Alagón y Cardona (11 pp.): narra le gesta degli illustri antenati del nobile protettore;
- *prologo* diretto al lettore (3 pp.);
- *poesie* dedicate a Jacinto Arnal de Bolea e composte da altri autori, a lui legati da vincoli di amicizia o stima⁵⁴; il totale è di 3 testi, ognuno dei quali occupante 1 p.;
- *approvazione* della censura e *imprimatur* (2 pp.);
- *tavola* degli errori di stampa (1 p.);
- *testo* del romanzo (560 pp. numerate).

Il presente studio si soffermerà sui preliminari d'autore e, ovviamente, sul testo. Tuttavia, ove necessario, sarà tenuto conto del contenuto di qualunque elemento presente nel libro.

III.2. Dedicatoria e prologo

Gli unici preliminari che dobbiamo sicuramente alla penna dello scrittore sono la dedicatoria e il prologo. Il primo è di carattere encomiastico: Arnal ripercorre la storia della famiglia Alagón, dal XII secolo fino al momento in cui scrive, esaltando le virtù degli antenati del suo signore, il loro coraggio e la loro fedeltà alle corone aragonese e spagnola. Si tratta di un tipo di componimento legato alle circostanze storiche in cui fu prodotto, dato che risponde alla necessità reale per gli scrittori del tempo: avere un mecenate che appoggiasse l'opera affinché potesse essere pubblicata⁵⁵. La produzione di dedicatorie elaborate come quella de *El forastero* era parte di un meccanismo che potremmo definire con la frase latina *do ut des*, per cui i nobili finanziavano gli scrittori e ne ricevevano in cambio prestigio e riconoscibilità. Tuttavia questi passaggi di denaro, che potevano

⁵⁴ Ho raccolto questi versi, insieme all'approvazione di censura, l'imprimatur e la tavola degli errori, nell'appendice al testo de *El forastero*.

⁵⁵ «El artista o escritor de fines del XVI y comienzos del XVII necesitaba entrar al servicio de un noble influyente para poder adquirir reconocimiento. Algunos de ellos pudieron tener mayor ambición; otros, mayor conciencia de su mérito, a pesar de no recibir el aplauso general. Las luchas *cortesanas* y la pugna por conseguir el favor regio atraerían no solo a la aristocracia, sino a los hombres de la cultura. Como explicó F. Haskell en su día, al hacer referencia a los artistas, estos no podían mantenerse al margen de los acontecimientos políticos. La vinculación hacia un determinado protector les proporcionaba una red clientelar y el beneficio de una pensión o algún dinero eventual; también, se convertía en un medio recíproco para adquirir honor y fama» (Enciso Alonso-Muñumer, 2008: 48).

prevedere anche compensi per gli autori stessi, «sont rarement désignées de façon explicite, ce qui rend difficile une évaluation fiable de l'investissement financier des nobles, dans la littérature» (Cayuela, 1996: 64). Di fatto non abbiamo notizie circa eventuali costi di pubblicazione o compensi percepiti da Arnal de Bolea, che si limita ad esaltare la stirpe del suo protettore come garanzia di sostegno per la propria opera:

Permítase vuestra señoría: le suplico a lo abatido de este *Forastero*, que le mendiga favor por mi medio a las puertas de su ilustre casa, dándole la mano para que a sus pies confiese en su rendimiento la dicha que ha sabido merecer en los contrastes de su fortuna. Guarde nuestro Señor a vuestra señoría muchos años (EF: 131).

Il rapporto gerarchico tra autore e dedicatario, il cui nome appariva in primo piano rispetto a quello di Arnal già nel frontespizio (*vid.* p. 480), risulta perfettamente definito⁵⁶. Né potrebbe essere altrimenti, essendo la famiglia Alagón «tra le più ragguardevoli della nobiltà isolana tra il 1450 e il 1700» (Floris, 2007/1: 79)⁵⁷. Si può dire, in effetti, che Arnal, per lo scopo prefissato, avesse scelto i nobili giusti, tra i più visibili nella sua Sardegna, e così li omaggiasse seguendo una linea che è assolutamente coerente con le motivazioni ideologiche che spingevano altri autori suoi contemporanei nella stessa direzione⁵⁸. Non a caso, la dedicatoria, pur non rispettando l'ordine cronologico degli avvenimenti, racconta la storia della famiglia Alagón in maniera esaustiva e ben documentata. In questo senso, è un valido documento storico, che, limitatamente agli anni più prossimi al concepimento de *El forastero*, possiamo utilizzare come fonte di informazione per lo studio di personaggi e

⁵⁶ Tutto il sistema in cui fioriva il mecenatismo si basava sulla distanza gerarchica: «l'écrivain qui dédie une œuvre à un noble, comme c'est l'usage, se met dans une position d'infériorité, reconnaît ou feint d'accepter la nécessité de l'ordre et de l'harmonie à l'intérieur de la société et l'existence d'une minorité dirigeante qui garantisse l'équilibre. Il présente le noble comme un être supérieur à la masse des hommes à laquelle il appartient, dont les qualités se transmettent de père en fils» (Cayuela, 1996: 66).

⁵⁷ La grande fama degli Alagón nei domini catalano-aragonesi deriva dalla leggendaria conquista del centro di Morella, nel regno di Valencia, da parte di un antenato di don Blasco, il suo omonimo Blasco I d'Alagón; su questo personaggio, *vid.* la mia nota 11 al testo de *El forastero*.

⁵⁸ «Como correctivo frente a la corrupción, la codicia, el egoísmo —propios de la naturaleza humana— se alzaba el estamento superior, la nobleza, que debía ser un espejo para el resto del cuerpo social. Al estamento iban asociadas determinadas virtudes, como la lealtad, la bondad, la magnanimidad, la magnificencia, la fortaleza, la justicia, la sabiduría y la osadía [...]. Además, se iría desarrollando una conciencia específica nobiliaria de pertenencia a un grupo, que compartía unos códigos de conducta y un lenguaje común. Tanto la heráldica como la genealogía eran instrumentos que ligaban la experiencia vital del individuo a un pasado familiar que debía honrar y respetar. Por tanto, se insertaba a la persona en un destino de mayor amplitud, que confluía en una actitud y un comportamiento específicos, que debían estar acordes al status de privilegio del que gozaba la nobleza. Por último, la educación y la tradición contribuían a potenciar ese mundo cerrado y jerárquico, y fijaba la responsabilidad ante el clan y la sociedad misma» (Enciso Alonso-Muñumer, 2008: 53-54). Questa esaltazione delle nobiltà è uno degli elementi caratterizzanti de *El forastero* dal punto di vista ideologico, come avremo occasione di rimarcare. In tal senso, la dedicatoria è un ponte tra il vissuto sociale di Arnal de Bolea e la proiezione di questo all'interno della narrazione.

avvenimenti citati⁵⁹. Ma quel che risulta più interessante delle suddette pagine è il fatto che per molti versi si comportano come una sorta di aperitivo, coscientemente orchestrato, di ciò che propone la narrazione dal punto di vista stilistico. Senza volere entrare nel merito di aspetti sui ci soffermeremo più avanti, segnalo che immediatamente colpisce la nostra attenzione la complessità con cui si costruisce il discorso, con periodi lunghi, ricchi di subordinate e sintatticamente molto elaborati:

Todo vuestra señoría, señor, debe mirarse en este bizarro espejo que le represento a los ojos de su grandeza, que, guarnecido de inmortalidad, no el tiempo ni la emulación –polilla atenta a todo lustre– se han empeñado a perturbar sus luces, que tan fieles se muestran al aplauso del mundo, cuya luna hermosa, sin linaje de mancha que le haga ofensa, se traslada a ser sol de su ilustrísima casa, comunicándose en rayos de su estirpe gloriosa, para que no con deslumbramiento me desate en fervores (EF: 119).

Come vedremo, ne *El forastero* è presente una certa variabilità stilistica, legata principalmente ai cambiamenti di ritmo all'interno della narrazione. Questo significa che Arnal controllava coscientemente la maggior o minore adesione a una certa idea di scrittura. La scelta di ricorrere a tecniche elaborate già nella dedicatoria, cioè nel paratesto che più facilmente avrebbe messo in secondo piano la sua presenza, funziona pertanto come una sorta di rivendicazione del proprio ruolo di autore⁶⁰.

L'immediatamente successivo prologo, intitolato “Al ocio del ingenioso bien afecto”, conferma la stessa tendenza stilistica e, sul piano dei contenuti, rende concreta la riflessione di Arnal de Bolea sul significato che attribuiva alla propria opera in rapporto alle finalità e al contesto culturale. Si tratta di un testo breve che, di là dalle difficoltà sintattiche,

⁵⁹ I fatti più antichi evocati nella dedicatoria risalgono ai primi secoli del secondo millennio; per eventi così lontani, Arnal non si basa ovviamente sull'esperienza, ma utilizza delle fonti che a loro volta sono considerate, ancora oggi, assai attendibili. Tra esse, spiccano gli *Anales de la corona de Aragón* di Jerónimo Zurita, che lo scrittore sardo cita esplicitamente, con riferimenti precisi a capitoli e numeri di pagina delle edizioni che ebbe a disposizione (la prima risale al 1562). La stessa cosa, anche se in misura molto minore, capita con la *Historia de Valencia* di Pere Antoni Beuter (1538) e gli *Aragonensium rerum commentarii* di Jerónimo Blancas (1588), i cui nomi compaiono nelle glosse dell'autore (vid. le note al testo della dedicatoria). Per gli eventi a lui contemporanei, Arnal fu testimone diretto, tanto da poter fare riferimento al suo personale rapporto con Hilarión de Alagón, padre di don Blasco e suo precedente signore, che era morto da poco quando *El forastero* vide le stampe. Su questo punto, che tratterò nella prima nota al testo, la testimonianza dello scrittore si rivela molto utile per chiarire i limiti cronologici dei suddetti avvenimenti, sui quali altre fonti sono tutt'altro che esaustive.

⁶⁰ La posizione della dedicatoria, precedente e formalmente indipendente rispetto al resto dell'opera, è coerente con gli usi del XVII secolo, almeno per quanto riguarda i testi in prosa. Tuttavia, se ci limitiamo alle scelte espressive, effettivamente non c'è ragione di trattare i preliminari di cui è autore Arnal de Bolea come elementi esterni al testo, giacché la marca stilistica è la stessa, inconfondibile. Del resto, spostando l'attenzione su opere in versi come i grandi poemi di Góngora, che lo scrittore sardo conosceva bene, l'integrazione delle dedicatorie nel testo è tale che la definizione di un confine che le delimiti come paratesti comporta più di un problema; per un'analisi della complessità della funzione svolta dalle dedicatorie nei poemi del genio cordovano, vid. Ruiz Pérez (2009: 49-69). Vid. También Bonilla Cerezo y Tanganelli (2013) il cui lavoro prende spunto proprio dalla complessa relazione di Góngora coi suoi mecenati, potenziali ed effettivi.

presenta una struttura piuttosto semplice. Seguendo una delle possibili varianti del genere prologale⁶¹, si rivolge direttamente all'ipotetico lettore, che appare nel testo in tutta la sua fisicità, con espressioni facciali:

Paréceme que la medida de tu semblante me está haciendo acusación de fácil, fulminándome procesos para la reprensión con cargos de inadvertencia y arrojamiento, pues me quisieras prevenir sabio, erudito historiador con punta de político (EF: 132);

e movimenti delle labbra:

Dame el título que quieres, que ya me sujeto a la obediencia y me parece que leo en tus labios, aunque medio confuso: «tiene natural bastante para el ejercicio de su ingenio, si se diera a libros luciera más su inclinación» (EF: 133).

Su questa corporeità si era già soffermata Cayuela (1996: 186), che aveva trattato questi momenti come esemplari di un certo tipo di attenzione da parte di alcuni autori verso i lettori:

Cette incarnation d'une présence répond au besoin qu'a l'auteur d'établir un échange avec le lecteur. C'est sur le visage de ce dernier que l'auteur peut lire les critiques, tout comme l'auditoire les renvoie au conteur. Ainsi Arnal de Bolea dans le prologue de *El forastero* lit la désapprobation sur le visage de ce lecteur imaginaire, lit ses accusations grâce à au mouvement de ses lèvres.

L'effetto di prossimità tra autore e lettore è amplificato dalla scelta della seconda persona singolare, un «tu» che per certi versi completa la dichiarazione d'intenti; questi elementi sembrano, infatti, suggerire che il primo obiettivo di Arnal sia la comunicazione⁶². A livello pratico, questa prospettiva sembra scontrarsi con l'evidente difficoltà sintattica del testo; in realtà, anche le scelte stilistiche trovano la loro giustificazione nelle argomentazioni che compaiono nel prologo, in cui Arnal mette le prime pietre dell'architettura barocca che contraddistingue la sua opera. L'idea che pervade il prologo è, infatti, che gli evidenti eccessi che caratterizzano *El forastero* rispondono ai tempi e al gusto dell'autore e non sono

⁶¹ È opportuno ricordare che la presenza di elementi comuni a molti prologhi del Siglo de Oro ha suggerito ad alcuni critici la possibilità di raggruppare gli stessi in un vero e proprio genere letterario, dotato di codici propri. Su questi argomenti, è necessaria la consultazione degli studi specifici di Porqueras Mayo (1957) e Cayuela (1996).

⁶² In termini generali, potremmo inserire il prologo de *El forastero* nel gruppo di quelli che Porqueras Mayo (1957: 117) definiva "affettivi": «El prólogo cuando intensifica su técnica de diálogo con el lector, se convierte en afectivo». L'uso del «tu» è una delle tecniche classiche che rafforzano la vicinanza tra autore e lettore ma non è affatto una pratica accettata universalmente, anzi fu esplicitamente esecrata da taluni autori, come Castillo Solórzano (2013: 71) nel «Prologo» delle *Noches de Placer*: «Estos tales, que sacan cada día a luz partes de sus ingenios, no deben andarse con los lectores a tú por tú, pues casi los más podrán ser sus padres». *Vid.* al riguardo l'introduzione di Giorgi (2013: 20-21).

irrispettosi verso i desideri del virtuale lettore⁶³. Quest'ultimo, si configura come esigente, al punto che cercherebbe nell'autore doti di «sabio, erudito historiador con punta de político»; Arnal risponde analizzando punto per punto a tali istanze, mantenendo un perfetto equilibrio tra modestia e affermazione di sé, ma senza mai perdere di vista la rivendicazione circa la caratteristica principale del suo libro.

Così, evita di definirsi «sabio», considerandosi bensì dotato di una «mediana naturaleza», comunque sufficiente al suo mestiere di scrittore, perché gli consente di tessere storie che danno «a tu ocio entretenimiento, tal vez prosiguiendo estas demasías que con tanto crimen se presentan a tus ojos, ofreciéndote por ahora doce novelas en que acabaré de ensayarme para solicitarte gusto» (EF: 132). Delle «doce novelas», per il momento, non c'è traccia da nessuna parte, quindi non sappiamo se queste parole nascondessero una volontà di cimentarsi in un tipo di lavoro diverso da *El forastero*; quel che è certo è che lo stesso Arnal definisce la sua opera «demasiás, que con tanto crimen se presentan a tus ojos». È come se posticipasse la dimostrazione delle sue capacità di intrattenimento alla pubblicazione della misteriosa raccolta di novelle e per quanto riguarda *El forastero* si accontentasse della scomoda etichetta di «demasiás».

La stessa modestia caratterizza la giustificazione per l'assenza di citazioni erudite all'interno dell'opera; Arnal si appoggia sull'umiltà del suo scritto, inadatto ad essere arricchito di sapere umanistico:

En lo erudito, mi insuficiencia abona el tiempo que no he querido maltratar en vano, pues había de exprimir tan poco de sus acciones. Disculpa que aclama conocimiento y padrino que sabrá salir a los alcances a cualquier duda que me desluzca, o ya con lo dañado de la malicia, o con la torpeza de la ignorancia, siendo el más poderoso para mi pleito la materia, el asunto que, por lo humilde, huye toda ostentación de humanidad, aunque en la ocasión hará su salida, adeudando lo mejor de su hacenduela pobre (EF: 132)⁶⁴.

⁶³ Da non sottovalutare il nuovo significato assunto dalla figura del lettore anonimo e potenziale come consumatore e quindi destinatario imprescindibile del lavoro dell'autore. A tal proposito, riporto le fertili considerazioni di García Aguilar (2009: 183): «La imprenta, sin embargo, impone mediaciones que desdibujan la presencia del dedicatario-mecenas tradicional, quien podría comprar (si así lo tuviera a bien), uno o, a lo sumo, varios ejemplares del libro, pero nunca agotaría una tirada completa. Ante esta nueva realidad se impone la necesaria ampliación del destinatario, que no puede coincidir ya con el noble capaz de consumir un producto. La maquinaria de la imprenta mecaniza la producción y la multiplica en la misma medida en que aumentan los lectores compradores, haciendo que el valor cuantitativo del sujeto anónimo tenga cada vez un peso mayor sobre el del noble, que no hará sino proporcionar adorno cualitativo y prestigio simbólico al poemario salido de la estampa, pero poco o nada influye en la formalización y modelización del discurso lírico».

⁶⁴ Queste stesse righe sono citate da Cayuela (1996: 233) in un paragrafo, dedicato alla presenza dell'erudizione nel genere prologale, introdotte dal seguente commento: «Dans le prologue de *El forastero* (Caller, Antonio Galcerín, 1636) qu'Arnal de Bolea adresse "Al ocio del ingenioso bien afecto", la question de l'érudition fait l'objet de longs développements. Il anticipe les remarques qu'un lecteur friand de citations pourrait lui faire en raison de leur absence, et y oppose divers arguments: l'inégalité du savoir entre les auteurs, et l'incompatibilité entre le type de texte qu'il propose (douze nouvelles) et le savoir d'un humaniste».

In realtà, nelle pagine de *El forastero* non mancano riferimenti colti; tuttavia Arnal dà la sensazione di essere fedele a un'idea di libertà compositiva che mal si presta a ospitare citazioni dotte. Così, anche la giustificazione per l'assenza di riferimenti politici si allaccia a questa sorta di *medietas* in cui l'autore si sente a suo agio:

Y cuanto a lo político, ya sé que no apretarás la clavija por la disonancia, pues debe traer consigo opinión, años, madurez y conocida licencia para salir bien de empeño tanto, pues es de justicia tan necesaria quanto forzosa que se avvicine a la reprehensión y tropiece en la demasía, delito de irreparable peso (EF: 133).

Arnal evita in sostanza tutte le insidie che gli potrebbero venire dall'immischiarsi in questioni spinose e pericolose: non è quello il suo programma. Non deve stupire che fin dai preliminari puntasse con vigore su quel modo di scrivere elaborato che è la vera carta d'identità de *El forastero*. Infatti, sul finire del prologo, come collocando una chiave di volta che regge tutto il discorso, l'autore si lascia andare alla sua confessione più sincera:

Mayor ignorancia es el abatimiento con exceso que la satisfacción con demasía, pues menos te sirvo quanto más humilde me ofrezco, que el mundo es todo ostentaciones y aunque a los primeros pasos sean cebo a la murmuración, con el tiempo se hace este error tratable y convierte en naturaleza su barbarismo. Y aunque el ignorar lo tengo por propio, bástame el atrevimiento para desmentir en alguna manera este delito (EF: 133).

L'adesione ad alcuni canoni creativi del XVII secolo è resa esplicita e tangibile. Ora il lettore è pronto, sa per certi versi cosa deve aspettarsi: ostentazione, azzardo. In poche parole, creatività. Arnal rinuncia a competere con gli autori dotti perché il suo interesse è scrivere, e su quest'abilità vuole che il lettore lo giudichi. È un tratto moderno, del tutto coerente con le tante piccole e grandi intuizioni innovative che costellano *El forastero*, ampiamente confermato dalle parole che chiudono il prologo:

Dame el título que quieres, que ya me sujeto a la obediencia y me parece que leo en tus labios, aunque medio confuso: «tiene natural bastante para el ejercicio de su ingenio, si se diera a libros luciera más su inclinación». Bastante premio, lector amigo, bien intencionado; y no es pequeña lisonja esta modestia para el rigor del siglo que alcanzamos (EF: 133).

Cayuela sembra però travisare in un punto il messaggio di Arnal, giacché il testo per cui si discolpa non sono le dodici novelle promesse, ma appunto *El forastero*.

III.3. Struttura del testo

Nella *princeps*, il testo dell'opera è distribuito su un totale di 560 pagine, suddivise in dieci capitoli denominati *discursos*. Apparentemente, la materia narrata è ripartita con grande equilibrio, giacché i *discursos* si assomigliano tra loro per dimensioni; in realtà, presentano caratteristiche ben distinte l'uno dall'altro per quanto riguarda il contenuto e, in buona misura, anche la forma.

El forastero è in termini generali un romanzo, ma la sua struttura ne fa un'opera eterogenea, risultato dell'unione di testi di varia natura. Possiede un nucleo narrativo principale, che funge da collante e il cui svolgimento abbraccia tutti i capitoli, benché sia l'argomento centrale solo di alcuni di essi: 1, 2, 8, 9, 10. I capitoli 3 e 5 accolgono rispettivamente la prima e la seconda parte di un lungo racconto, inserito come un'analessi che fa luce su una fase della vita del protagonista, cronologicamente anteriore all'inizio della narrazione principale. Il capitolo 4 è occupato quasi per intero da un poema mitologico intitolato *El Céfalo*, di 1664 versi. Il capitolo 6 ospita un racconto epistolare di genere sentimentale. Il capitolo 7 dà spazio inizialmente alla narrazione principale per poi lasciare il campo a un'accademia letteraria, in cui si susseguono numerosi componimenti poetici. In realtà, tutto il testo de *El forastero* è costellato da brani in versi scollegati, a livello tematico, dalla narrazione principale. Cinque di essi, includendo *El Céfalo*, hanno un proprio apparato paratestuale, provvisto di dedicatoria separata dal corpo del poema. Pur non potendo esprimere percentuali, data la differenza sostanziale che intercorre tra le parti in prosa e le poesie, non è azzardato affermare che oltre un terzo delle pagine de *El forastero* è in versi.

Come si potrà osservare già dalla lettura della trama, la narrazione principale non è assimilabile a una cornice; è piuttosto l'elemento di sostegno dell'opera, su cui sono incastonati i restanti elementi, narrativi e poetici⁶⁵. Essa è affidata a un'unica voce, un narratore onnisciente esterno alla diegesi, che vede e racconta tanto gli episodi che costruiscono la trama come i più intimi pensieri dei personaggi. Questa posizione di assoluto controllo della materia da parte del narratore principale è rafforzata dal fatto che è anche il portatore esplicito dell'ideologia dell'opera, dichiarata attraverso palesi interventi a commento dei fatti raccontati. Tutti gli altri elementi sono introdotti da narratori omodiegetici, ma solo l'analessi di Carlos ha un collegamento tematico chiaro con il nucleo principale. Con la dovuta prudenza, possiamo affermare che nel complesso *El forastero*

⁶⁵ Solo l'analessi di Carlos sfugge parzialmente a questa affermazione, giacché, a modo suo, contribuisce a spiegare le cause dell'improbabile scena iniziale, colta *in medias res*. Pur con ciò, si può sospettare che anche la storia di Carlos fosse stata elaborata in maniera indipendente rispetto alla narrazione principale. Come vedremo, infatti, il racconto complica ulteriormente il già intricato percorso biografico del protagonista.

funziona come un contenitore, tanto che alcuni potrebbero considerarlo come una miscellanea⁶⁶.

Per affrontare qualsiasi avvicinamento al contenuto dell'opera è necessario avere ben chiara la successione degli eventi nella narrazione principale e nell'analessi del protagonista. Si tratta di una sequenza complessa, benché si basi su numerosi e noti *topos* letterari dell'epoca, che rendono alcune situazioni molto familiari per il lettore. Con l'intenzione che sia fruibile al meglio questa introduzione, ritengo opportuno pertanto, prima di proseguire, di dare spazio a un paragrafo che illustri la trama de *El forastero*.

III.4. Trama

La narrazione comincia *in medias res*, in un luogo idillico, la cui descrizione risponde a canoni bucolici. Si tratta del parco annesso alla casa dove risiede il conte Ludovico di Belflor. Sia il parco, sia la casa fanno parte delle terre del feudatario della zona, il duca Felisardo di Calabria, parente del conte e zio della protagonista femminile della narrazione principale: Laura di Belflor, figlia di Ludovico.

Nello scenario idillico regna un perfetto equilibrio tra l'ambiente naturale e il bagno che stanno facendo Laura e le sue damigelle all'inizio del racconto. La rottura dell'equilibrio e il conseguente avvio dell'azione si devono all'arrivo di un giovane *forastero* ferito, che si accaccia proprio accanto alle fanciulle. Soccorso dai servitori del conte, il *forastero* sarà ospitato nella casa del conte, che è una sorta di corte dove si sviluppa gran parte della storia. Il conte non tarda a scoprire che il suo ospite si trova in tale stato a causa di uno scontro con le guardie del potente duca Felisardo, anch'egli giunto nel frattempo alla casa del conte per curarsi dalle ferite procurategli proprio dal *forastero*.

Il conte protegge il protagonista dalle rappresaglie del suo parente e gli salva due volte la vita. Dopodiché, gli assegna un nome fittizio (Carlos) e lo mantiene nella sua casa come servitore. Carlos e Laura impiegano poco a innamorarsi, ma il loro idillio è ostacolato da alcuni fattori decisivi e insuperabili: 1) Laura è la promessa sposa del duca, suo zio; 2) il conte ha bisogno che sua figlia contragga matrimonio col duca per risolvere i suoi problemi economici; per questo favorisce le nozze e condanna la galanteria del *forastero*; 3) Carlos è apparentemente povero e plebeo, la qual cosa rende impossibile ogni eventuale unione con la nobile Laura.

⁶⁶ In questo caso, parlare di miscellanee ha senso se adottiamo la prospettiva di Rallo Gruss (1988: 128-136); ciò non impedisce che sia da considerare valido e fruttuoso il contributo di Bradbury (2010: 1053-1071.), benché porti a risultati del tutto diversi.

Nonostante il ruolo da antagonista, il conte fa amicizia con il *forastero* e gli chiede di raccontargli le circostanze che l'hanno condotto fino al bosco dove è caduto. Inizia così il *flashback* sulla vita di Carlos, che afferma di essere un nobile spagnolo e di chiamarsi Luis de Céspedes. A Madrid si è innamorato perdutamente di donna Ángela de Albornoz, promessa sposa di don García de Alvarado, che a sua volta è il miglior amico di don Luis. Un giorno, mentre sta cercando una persona che non ha nulla a che vedere con la sua amata, don Luis capita nella casa dove vive donna Ángela, in un momento in cui il marito è assente. L'incontro tra i due amanti è brevissimo, ma comunque non abbastanza da evitare la tragedia: infatti, dopo pochissime battute di conversazione, arriva la donna di servizio ad avvisare che sta sopraggiungendo don García. Così, donna Ángela, incapace di immaginare una spiegazione per la presenza di don Luis in casa sua, decide di nascondere quest'ultimo. Don García fiuta la presenza di un estraneo e lo ricerca con la pistola in mano; ed è così che, per evitare di finire piombato, don Luis, nascosto dietro una tenda, anticipa la mossa dell'avversario e lo trafigge, senza rendersi nemmeno conto che si tratta del suo amico fino a quando non lo vede in terra, colpito a morte. Il *forastero* ha agito solo per legittima difesa, ma teme di non poterlo dimostrare, così scappa e trova rifugio in una casa vicina; qui è aiutato da un uomo, uno zio della vittima, che ritroverà tempo dopo in Sardegna: si tratta di don Octavio.

Don Luis non rimarrà a lungo con don Octavio a Madrid: per caso riesce a capire che è parente di don García e per questo, temendo ritorsioni, scappa di nuovo. Si rifugia in un convento adiacente, i cui religiosi si impietosiscono e lo nascondono, accudendolo per quattro mesi, durante i quali si riprende dallo shock e dalle ferite (durante la fuga, senza volerlo si è sparato a un piede). Il *forastero* sfugge dunque alla giustizia, ma è costretto ad abbandonare Madrid alla volta di Barcellona, dove una tremenda malattia lo obbligherà a trattenersi un anno. Nel frattempo, riceve una lettera che lo informa che donna Ángela, inizialmente destinata a un monastero, si è risposata con uno zio di don García, che la porterà con sé nella sua terra.

Ripresosi dalla malattia, don Luis si imbarca in una galea alla volta di Genova, per proseguire da lì il viaggio verso la Sicilia. La nave fa tappa nella capitale della Sardegna, Cagliari. Don Luis scende per visitare la città e in una strada presso il castello salva la vita a un gentiluomo minacciato da dei fuorilegge. Quest'ultimo, per sdebitarsi, accoglie don Luis in casa sua, salvandolo a sua volta da una situazione complicata, dato che a causa di un disordine scoppiato a bordo, la nave del protagonista è salpata e in tutta fretta si è allontanata dal porto di Cagliari, lasciandolo a terra senza denari e senza vestiti di ricambio.

Don Luis si accorge che il suo anfitrione è proprio lo zio di quel don García che aveva ucciso per errore, lo stesso nella cui casa si era rifugiato a Madrid, e si prepara per ricevere la sua vendetta. Tuttavia, don Octavio non dimostra di sentire rancore verso don Luis per avergli ucciso il nipote e lo favorisce comunque con tutti gli onori. La moglie di don Octavio vive reclusa, a causa della gelosia di suo marito. Don Luis scopre che si tratta di donna Ángela solo quando Octavio, convinto che la moglie lo tradisca con un cugino, chiede proprio a lui di ucciderla. Non appena riconosce il volto del suo vecchio amore, don Luis fa tutto il possibile per evitare il sacrificio, a maggior ragione dopo aver compreso che donna Ángela è innocente. Dopo una serie di vicissitudini, Ángela riesce a schivare la morte mentre don Octavio viene arrestato e finisce i suoi giorni in carcere. Vicino alla riva del mare, a Cagliari, don Luis incontra per l'ultima volta donna Ángela, che ha deciso di ritirarsi in un convento. Disperato, il protagonista abbandona la Sardegna per raggiungere Ferrara, dove spera di ritrovare un suo parente. Una volta sbarcato a Napoli, vaga per l'Italia fino al parco de duca, dove ha luogo lo scontro che dà inizio alla narrazione principale.

Conclusa l'analessi, don Luis ridiventa Carlos e l'attenzione si sposta nuovamente sul suo amore per Laura, che in breve tempo diventa duchessa di Calabria grazie al matrimonio con Felisardo. Il duca è anziano e a causa della sua età non riesce a fare sì che Laura resti incinta. Per questo Hipólita, damigella, amica e confidente della protagonista, dopo aver convinto la sua signora della necessità di cercare fuori dal matrimonio chi le potesse dare un erede, organizza un intrigo che permetterà a Carlos e Laura di avere un rapporto senza riconoscersi. Laura dà così alla luce un figlio che il duca, che ignora l'imbroglio, considera suo, ritrovando il buon umore e il vigore fisico della gioventù. Come conseguenza, la duchessa rimane presto nuovamente incinta, questa volta di suo marito. La gioia dura poco, tuttavia: il duca muore improvvisamente e Laura affronta tremendi sensi di colpa perché l'erede al trono del duca sarà il primogenito, il figlio illegittimo. La Provvidenza aggiusta tutto in maniera crudele prima ancora di aver compiuto dieci anni di età, il maggiore, César, viene ucciso dal fratello, Eduardo, durante un litigio; la disgrazia sarà poi resa pubblica e fatta passare per un incidente.

Superate le disgrazie, Laura, cui resta ancora un po' di giovinezza, torna a essere un buon partito. Il conte, per appianare i propri debiti, cerca di affibbiarle un nuovo, facoltoso marito: il principe Cesarino del Monferrato. Costui si presenta alla residenza del conte, ma s'innamora immediatamente di Filida, cugina di Laura; dopo essersi approfittato della giovane, scappa, con l'idea di tornare al Monferrato, ma si perde nell'Appennino con due servitori. Nel frattempo, Carlos e Laura recuperano il loro idillio, finalmente sul serio.

Disposti a rischiare tutto pur di stare insieme, decidono di fuggire. Il destino li guiderà attraverso l'Appennino fino al nord dell'Italia.

Durante il viaggio, gli amanti fuggitivi si salvano dall'assalto di alcuni banditi grazie all'intervento di un anziano, che immediatamente dopo dovranno aiutare a riprendersi da una sanguinosa aggressione subita a sua volta a pochi metri da loro. Il vecchio, che risponde al nome di Albano, e Carlos si riconoscono: improvvisamente si scopre che Carlos è cresciuto in campagna e che in realtà si chiama Rosimundo. L'anziano però non è suo padre naturale, si è solo preso cura di lui fino alla maggiore età. I protagonisti restano con Albano fino a che questo li conduce alla corte del Monferrato, dove il marchese, signore di quelle terre, è appena morto, non prima però di rivelare che in gioventù ebbe un figlio, legittimo erede al trono, e lo affidò, appena nato, ad Albano. Il contadino si presenta dinanzi al governatore e rivela che il figlio del marchese è Rosimundo. Il *forastero* diventa così marchese del Monferrato, col nome di Carlos: finalmente, il suo matrimonio con Laura potrà realizzarsi senza ostacoli. Parallelamente a questi fatti, finisce il viaggio del principe Cesarino, che è riuscito a uscire indenne dall'avventura nell'Appennino e, giunto a corte, accetta di sposare Flida. Nel frattempo, arrivano nel Monferrato anche il conte Ludovico e il giovane Edoardo, figlio di Laura, che avevano assediato con il loro esercito l'intera regione, convinti che Laura fosse stata rapita da Cesarino.

III.5. Testi interpolati

Abbiamo visto che la trama non abbraccia tutti i contenuti testuali del romanzo, ma che questo comprende anche numerosi componimenti poetici. Il loro ruolo non è decisivo nella definizione dell'opera, perché non intervengono in alcun modo sullo sviluppo della fabula. Tuttavia, non possono essere sottovalutati, anche tenendo conto del fatto che, volendo fare un confronto, hanno avuto più fortuna critica rispetto alle parti in prosa. Abbiamo già visto il caso del pioniere Siotto-Pintor (*vid.* II.2.); ma anche lo stesso Arce (*vid.* VII.1.) sembra convinto che Arnal sia miglior poeta che narratore. È difficile dire su cosa esattamente abbia potuto basarsi una simile discrepanza di giudizio verso le due modalità, anche se è facile credere che lo stile elaborato di don Jacinto sia stato sentito, nel tempo, come più accettabile se applicato al verso piuttosto che alla prosa. Sta di fatto che indubbiamente lo scrittore sardo volle dare ai suoi componimenti la massima visibilità possibile, riempiendo con essi una percentuale enorme di pagine del suo grande romanzo.

Abbiamo accennato al fatto che l'inserimento delle poesie nella fabula avviene mediante la tecnica della lettura dei componimenti durante le numerose occasioni di convivialità che propone la vita di corte nel palazzo dei Belflor. Questo aspetto fu studiato da King (1963: 183-184), che parla di «frecuentes tertulias vespertinas dedicadas a la ejecución de música y a la declamación de poesía». Lo studioso era fermamente convinto che i versi presenti ne *El forastero* avessero un'origine estranea al romanzo; le sue osservazioni risultano convincenti:

El autor no llama nunca academia a estas reuniones, y no pierde tiempo en describir su organización, pero ellas le permiten introducir muchos poemas ajenos al relato, como la larga narración en verso sobre Céfalo, leída en una de aquellas tardes por Luis. Más adelante, cuando se desposan el duque y Laura, se celebra una academia algo más formal en la que el novio asigna temas tales como un soneto “a una dama, que lo había sido de muchos, pues puso por armas en su sepultura un armiño”. La innegable impropiedad de este y otros muchos de los temas para unas bodas revelan claramente que los poemas no fueron compuestos para la novela [...]. Pero *El forastero* es la primera novela *cortesana* que hace amplio uso del marco académico con el fin de encuadrar en la prosa narrativa grandes cantidades de versos sin relación esencial con ella (King, 1963: 183-184).

Effettivamente è innegabile che le numerose poesie inserite nella più evidente accademia de *El forastero*, quella del *discurso* VII, sono indifferenti alla trama, che in quel caso costituisce una vera e propria cornice. Così avviene appunto l'interpolazione di *Excesos del mundo*, di 294 versi: si tratta di un poemetto morale, il più difficile di tutto *El forastero*, inserito all'inizio dell'accademia e recitato da Carlos, senza alcuna spiegazione riguardante il tema scelto e senza alcun collegamento con il contesto narrativo. È un caso simile a quello del *Céfalo*, che vedremo tra poco. Tuttavia, ogni componimento fa storia a sé e, pur tenendo sempre presente, per tutti, l'indipendenza tematica generale, nel caso di altri tre poemi maggiori il narratore ci fornisce una spiegazione, più o meno convincente, che giustifica la loro presenza nel pieno della narrazione. La meno persuasiva riguarda il *Torneo*, i cui 472 versi, nella finzione del romanzo, sarebbero originali e legati all'esperienza di don Luis de Céspedes nella città di Cagliari; il poema, infatti, descrive a modo suo la celebrazione di un torneo cavalleresco in onore di San Saturnino, patrono della capitale sarda. In realtà si tratta di un poema riciclato, che fu addirittura pubblicato in maniera autonoma nove anni prima che uscisse *El forastero*.

Diverso il caso della *Espina amorosa*, di 756 versi, inserito alla fine del *discurso* VIII. Qui, il narratore rende esplicita addirittura la funzione che dovrebbe svolgere la lettura del poema:

Valiéndose de una fábula para delectar la mayor verdad de su pecho abrasado, cifrando en ella su pensamiento amoroso y hablándola con los ojos lo que el alma dictaba, con el nombre fingido de Filena le dio descanso, solicitándola respiración grande con poner en cifra menudamente las dulces imaginaciones y admirables discursos con que se solía divertir en sus sabrosas penas, porque tan gustoso se alimentaba en sus cuidados tiernos; y con alguna turbación en la voz y atajo en sus acciones, sin poder desmentir el encendimiento que le ardía, fio de esta ocasión el mayor lance de su voluntad, leyendo con modestia de esta suerte (EF: 400).

Il titolo è legato alla spina che punge il dito di Venere nell'incontro con Adone; infatti, il poema riprende il classico triangolo amoroso tra i due amanti e Marte. Per questo, Cossío (1998/2: 193-195) se ne occupò a suo tempo, rilevando comunque che non si tratta di una favola mitologica. Infatti, come giustamente notò lo studioso, il poema ha una forte impronta lirica, che mette in secondo piano l'episodio da cui prende spunto:

Se trata de una composición predominantemente lírica, no mal versificada, pero difusa y conceptista con exceso. Más que una narración es una glosa lírica de los temas de amor, de celos, de venganzas, etc., hecha con ocasión de un relato mitológico. Éste comprende los celos de Marte causados por Adonis, el encuentro de éste con Venus desnuda, y el sobresalto de esta, la consabida sangre de las espinas que tornan el color de las rosas de blanco en colorado. Marte, Venus, Adonis y el Amor se sienten discursivos, y la fábula se resuelve principalmente en peroraciones de carácter dramático o teatral (Cossío, 1998/2:).

Il giudizio di Cossío, utile per il sunto dell'argomento, ha però un che d'ingeneroso nella valutazione dello stile, che è invece l'aspetto più stimolante del poema, molto più asciutto e di facile lettura che il resto dell'opera (*vid.* VII.1.). Tuttavia, lo studioso è in parte giustificato, perché non era suo obiettivo un'analisi di tipo comparativo con il resto de *El forastero*. Invece, proprio nell'ottica del confronto con la narrazione principale, la *Espina Amorosa* rivela anche un certo interesse, a causa dei rimandi tra la visione di Venere nuda da parte di Adone e la scena del bagno (*vid.* VI.2.).

Un caso simile, per quanto concerne la tecnica di interpolazione, riguarda il *Desengaño de la vida humana*, che Carlos ha occasione di declamare nell'ultimo capitolo, in occasione della morte del marchese (che il *forastero* ancora ignora fosse suo padre). Anche questo poema, di 429 versi, è introdotto dal narratore stesso, che ne spiega la connessione con l'evento raccontato. Riporto l'intero paragrafo perché è un bell'esempio di retorica del *desengaño*:

Y el forastero Carlos, hallándose ocasionado de tan triste espectáculo, en donde cristianos discursos ponían en cifra las costumbres religiosas del marqués difunto, con elevación al misterioso ponderar, desluciendo con fieles desengaños toda pompa humana, conociendo por tan virtuosas pisadas la vereda que había seguido con seguridad de desaciertos, castigando pasiones propias con la corrección severa de macizo entendimiento, dictó la

mayor verdad de su ánimo sin reposo de locuciones que le ofuscaron, vestido de una natural tristeza con la presente muerte en ocasión que otros ingenios hacían desvelo en ardentísimas agudezas, retirándose pocas horas en el ocio molesto de su cansancio, escribió esta canción severa, cuya verdad copiaba de la muerte; que, aunque perezosa, nunca más cierta se conoció como entonces en una ilustre academia en donde hacía triunfos el ingenio, que, por conocerle español, le atendieron pendientes todos –los que admitían asuntos– de su voz, que, aunque en trabajoso estado no hacía disfavor a su naturaleza, dejando de lograrla con muchos aciertos que se experimentaron, aunque sin rebozo, en estos versos que, por ser desengaños de la vida humana, desnudó el ropaje de voces y se acogió a lo cierto de lo humilde por expresar sentimientos del alma, que afectuosamente abrazó el conocimiento en tan repentina muerte, hallando desvanecida la grandeza que, postrada gigante, confesaba en polvo su primer principio, que con tantos toques aclamaban verdadero desengaño, leyendo de esta suerte (EF: 459).

Arce (1960: 158) definirà il *Desengaño de la vida humana* una composizione «seca y austera». Ma è degna di nota più che altro perché è il tipico caso di interpolazione di poemi secondo l'uso della *novela corta*, in cui «desde el punto de vista estructural los poemas suelen servir para recalcar algún aspecto de la trama» (Colón Calderón, 2001: 58).

Un caso molto più particolare è, senz'altro, quello del più importante di tutti i poemi di Arnal de Bolea: *El Céfalo*. Viene letto da Carlos in una delle sessioni d'intrattenimento poetico che, nella prima parte del romanzo, il conte organizza per il duca, ancora non del tutto ristabilito dalle ferite ricevute nello scontro iniziale con il *forastero*. L'argomento è esattamente quello promesso dal titolo: si tratta di una versione della storia di Céfalo e Procris⁶⁷, che si differenzia dalla tradizione mitologica consolidata soltanto nel finale, giacché in questo caso la protagonista femminile muore senza il conforto di sapere che il marito è innocente⁶⁸. Il poema è diviso in tre parti; i suoi 1664 versi sono così ripartiti:

⁶⁷ Per comodità di lettura, riporto di seguito il sunto che lo stesso autore inserisce nel testo prima del poema: «*Céfalo*, herido de luces de la belleza de Pocris, hija del cuarto rey de Atenas, consigue el dulce jugo de su matrimonio. Aurora, su amiga, con envidia de su suerte, madrugando a acecharlos, curiosa de cómo se portaban en sus finezas entretenidas, se enamoró de *Céfalo* por lo galantemente tierno que obligaba su esposa. Fio la inquietud de su pensamiento amoroso de acciones que fueron mal entendidas y, determinadamente resuelta, descubrió su pecho; halló resistencia en el joven por la fe que guardaba a su dueño. Viose corrida, solicitó venganza, introdujole celos, perturbó su unión apacible; y *Céfalo*, mal sospechoso de Pocris, hace prueba de su honor con fingida ausencia y nombre. Combatiéndola con el interés, rindió su hermoso encanto y, teniéndola en sus bozos, solicitó la venganza. Fugitivamente se retiró al monte con arrepentimientos de su facilidad. Vuelven a su primera unión haciendo amorosas paces. Pocris le presenta un dardo y dos valientes presas para su caza, porque era continuo en el bosque. Divertido en este ejercicio, faltó a las caricias de su esposa, vivía con celo de ese despego en tantos desdenes, seguía sus pasos con espías. Y una tarde, estando oculta entre unos árboles, juzgando que el aura que *Céfalo* llamaba por la fuerza del calor, que le daba molestia, era el nombre de la ninfa que tan divertido le tenía a su esposo, y atendiéndola *Céfalo* entre el rumor inquieto de las matas, juzgando ser alguna corza, disparó bulto el dardo y pasó el infeliz –cuanto hermoso–pecho de Pocris, que, examinándole, se delató en ternuras angustiosamente querrelloso de su infelicidad» (EF: 207).

⁶⁸ Su questa particolarità della trama rispetto al modello ovidiano, *vid.* Ponce Cárdenas (2002: 159).

- Prima parte, di 74 ottave. Contiene una dedicatoria al marchese di Villasor⁶⁹, che ritarda l'inizio della fabula fino all'ottava XIX; arriva fino all'episodio di Aurora.
- Seconda parte, di 58 ottave. Arriva fino alla fuga di Procris verso il monte.
- Terza parte, di 76 ottave, che chiude il poema.

Nel complesso, il contenuto narrativo è ridotto all'essenziale. Infatti, gran parte dei versi è costruita su una successione di immagini e descrizioni, stilisticamente coerenti con le scelte più estreme della prosa (*vid.* VII.1.). L'importanza del *Céfalo* si capisce tutta tenendo conto del fatto che è l'unica parte de *El forastero* che ha generato una seppur minima bibliografia critica. Alla base di ciò sta il citato lavoro di José María de Cossío, in cui lo studioso raccoglie prove per poter affermare che lo stile di Arnal de Bolea risente soprattutto dell'influenza di Calderón de la Barca. Ancora una volta rimando al capitolo VII per le questioni stilistiche; ma è opportuno segnalare fin d'ora che il precedente di Cossío è stato fondamentale per attirare qualche sguardo su *El forastero*, e ha avuto un'influenza significativa sui successivi critici che se ne sono occupati. Tra i più recenti compare Ponce Cárdenas (2002: 159-161), che in un suo articolo sulle versioni del mito di Céfalo in alcune opere aurisecolari, si sofferma anche su *El forastero* e riprende proprio Cossío, dando brevemente la sua opinione sul caso. Purtroppo, entrambi i ricercatori citati evitano la questione dei meccanismi di interpolazione del poema, ma lo affrontano come se nel fondo fosse un testo non solo estraneo al tema del romanzo, ma estraneo anche alla sua struttura. Invece, probabilmente, un legame sottilissimo tra la narrazione principale e il *Céfalo* potrebbe anche esserci, legato a uno dei motivi chiave di tutto il romanzo: le identità degli individui, mutevoli e spesso nascoste. Non sarebbe da escludere che di tutti i miti che poteva scegliere, Arnal de Bolea si sia sentito attratto da uno che presentava un protagonista in grado di cambiare identità al punto da non essere riconosciuto dalla propria moglie, in un gioco di riflessi tutt'altro che insignificante con i misteri che avvolgono il *forastero*. Tuttavia, siamo in un campo puramente interpretativo: nonostante l'omogeneità stilistica assoluta con molte parti della narrazione, i fatti dicono che anche *El Céfalo* vive di vita propria.

L'unico testo in prosa interpolato è il racconto epistolare che occupa il *discurso* VI, il cui autore fittizio è lo sfortunato don García de Alvarado. Si tratta di un plico di fogli che quest'ultimo aveva donato a donna Ángela; ma la dama aborrisce il suo promesso sposo e in un incontro con don Luis, precedente la tragedia che li obbligherà ad allontanarsi da

⁶⁹ Questa dedicatoria è organica al testo del poema; questo però ne possiede anche una esterna, diretta a Ivan Dextart. Sull'identità dei personaggi, *vid.* le relative note al testo.

Madrid, consegna a lui le carte. Luis de Céspedes, ovvero Carlos, le custodisce fino a che cadono nelle mani di Hipólita, che, infatti, è la voce che le legge in una delle *tertulias* a palazzo. L'idea della forma epistolare non è una novità nella narrativa sentimentale; basti pensare alla *Cárcel de amor*, di Diego de San Pedro, capostipite del genere. Il testo di Arnal è però molto diverso: non si tratta di una vera e propria narrazione, giacché l'azione è praticamente assente dalle lettere che i due amanti, Firmio e Celia, si scambiano. Tutto si riduce a una sorta di intercambio concettoso da cui, scavando, si ricava una flebile storia di amore casto.

IV. GENERI NARRATIVI E SOCIETÀ *CORTESANA*⁷⁰

IV.1. Alla ricerca di un genere narrativo di riferimento

La critica assegna quasi unanimemente l'opera di Arnal al genere *cortesano*⁷¹. Alcuni studiosi, come Del Val (1953: LXXVIII) o González Mas (1989: 460), non propongono alcuna osservazione circa i motivi di tale attribuzione, avendo dedicato a *El forastero* non più di qualche riga all'interno di lavori di ampio respiro. Nemmeno King (1963: 183-184) spiega la sua scelta, che però nel suo caso è implicitamente giustificata dal fatto che la presenza di accademie letterarie, oggetto del suo studio, è un motivo connesso con la tradizione *cortesana* molto presente ne *El forastero*.

Ben diverso è il caso di Arce (1960: 155), che fu il primo a porre l'accento sull'eterogeneità de *El forastero*, affermando che «podría encasillársela en un momento de desintegración y fusión de elementos novelísticos precedentes con otro del nuevo siglo, en una forma novelística compleja y extensa: en lo argumental hay abundantes residuos de la novela bizantina y de aventuras, pero todo ello visto con la nueva perspectiva que la importancia de lo erótico tiene en la novela de *cortesana* del siglo XVII», arrivando a definirla «obra miscelánea». Arce si soffermò anche sulla dimensione etica de *El forastero*, di

⁷⁰ Questo capitolo deriva in gran parte dalla traduzione del mio articolo «Variación genérica y ética cortesana en *El forastero* de Jacinto Arnal de Bolea», uscito nel 2014 presso la rivista di narrativa breve *Lejana*, n°7.

⁷¹ In queste pagine utilizzo gli aggettivi «corta» e «cortesana», riferiti a una determinata tipologia narrativa, come sinonimi, poiché definiscono il medesimo gruppo di opere. I due termini mantengono comunque differenti sfumature di significato, laddove «*cortesana*» è probabilmente più pertinente per identificare un'opera come *El forastero*. Secondo Rodríguez Cuadros (1996: 32), «la llamada *novela corta* o *cortesana* es atendida por la historiografía [...], en primera instancia, como un sucedáneo borroso y vergonzante de la cervantina, como un aglomerado literario o filtro que diversifica distintas estructuras de fortuna editorial: lo pastoril, lo caballeresco, lo sentimental, lo morisco. A partir de esta evidencia, hay autores que se inclinarán por el uso del término *novela corta* y que coincide con aquellos que prestan atención fundamental a sus orígenes medievales (ficción de herencia oriental al estilo de don Juan Manuel) y a sus préstamos italianos (Boccaccio) [...]. Por el contrario, otros historiadores, a partir del comodín teórico sancionado por Amezúa, prefieren hablar de *novela cortesana*, entendiendo el género como producción histórica directa del medio que la promueve».

cui riconosce la peculiarità, ma la considera un difetto evidente, a causa della «falta de humanidad y de lógica sentimental en las reacciones de los personajes, incongruencias, episodios forzados, casualidades absurdas, carencia de sentido moral, crueldad y cinismo» (Arce: 1960: 156). Sfortunatamente, le pagine di Arce, che avrebbero dovuto servire da stimolo per un dibattito molto più ampio, si affermarono come giudizio critico definitivo per circa quattro decenni, nelle quali nessuno ha riconsiderato seriamente il problema del genere narrativo; d'altra parte, quando infine qualcuno se ne è occupato, il dato riguardante la stranezza de *El forastero* è stato dato per scontato. Infatti, González Rovira (1996: 335), uno dei pochi che non esaminano l'opera attraverso la lente dell'universo *cortesano*, lo colloca all'interno di un gruppo di opere atipiche e marginali collegate con il romanzo bizantino, ma lontane dalla tipologia più comune basata su Eliodoro e Achille Tazio. Più recentemente, Bonilla Cerezo (2010: 17) posiziona nuovamente *El forastero* nell'orbita della *novela corta*; ma come González Rovira, non dimentica la sua eccezionalità e per questo inserisce Arnal in un gruppo di prosatori che si allontanano dal modello cervantino e danno vita a un sottogenere miscelaneo che comprende opere molto singolari. Infine, non bisogna dimenticare l'accenno di riflessione specifica sul problema del genere narrativo presente nell'introduzione di García Sánchez (2011: XVII-XIX) alla sua edizione de *El forastero*, dove disserta molto brevemente su possibili somiglianze e differenze tra l'opera in esame e il canone *cortesano*, stabilito dalla tradizione sullo spunto del classico lavoro di Amezcua y Mayo (1929). García Sánchez sottolinea anche la varietà di influenze riscontrabili nell'opera di Arnal, ma sembra optare per una somiglianza più accentuata con il genere bizantino:

Nella molteplicità di modelli e materiali inseriti all'interno di questo essere ibrido, il più rilevante rimane però senz'altro quello del romanzo bizantino. / Di fatto, *El forastero* risponde pienamente allo schema del racconto di fortuna e avversità subite da due giovani innamorati prima dell'agognato lieto fine. Condivide inoltre [...] l'inizio *in medias res*, l'inserimento di racconti che interrompono la narrazione principale, l'impiego dell'analessi per aggiornare il lettore su quanto accaduto previamente alla presentazione dei personaggi e, infine, l'elemento provvidenziale che scioglie l'intreccio (García Sánchez, 2011: XIX).

Si tratta di considerazioni fondate, essendo perfettamente verificabile che tutti quegli elementi sono presenti ne *El forastero*. Tuttavia, bisogna puntualizzare due aspetti: 1) se tratta comunque di tratti che accomunano molta narrativa del XVII secolo, anche di altri generi⁷²; 2) Arnal de Bolea aggiunge sempre, a tutti, un tocco personale. Per esempio,

⁷² È chiaro che l'inizio *in medias res* non può essere una caratteristica esclusiva di un genere, trattandosi di una tecnica narrativa molto comune per captare l'attenzione e l'interesse del lettore. Si pensi per esempio alla

L'avvio della storia si può considerare *in medias res*, poiché il *forastero*, ferito, salta fuori dal nulla a perturbare la tranquillità del laghetto; nondimeno, l'impeto della scena risulta ammorbidito dalla precedente descrizione ambientale, così lenta ed elaborata da annullare l'implicito dinamismo della situazione.

Vi sono due momenti, ne *El forastero*, in cui assistiamo a una peregrinazione del protagonista e della sua amata. Il primo lo troviamo nell'analessi di Carlos, dove tra Madrid, Barcellona, Genova e Cagliari, i destini di don Luis e donna Ángela si incrociano ripetutamente. Lo svolgimento di questo nucleo narrativo, che comprende anche il viaggio in mare del protagonista e l'approdo in un porto e in una terra non previsti inizialmente, ha molto della combinazione tra caos e Provvidenza con cui si sviluppano in genere i racconti di tipo greco. Ciò che se ne separa evidentemente è il finale amaro, con il ritiro della giovane in convento, che invece ha un sapore molto più realistico e antieroico.

Il secondo momento avventuroso ha luogo nell'ultimo capitolo della narrazione principale, quando Carlos e Laura decidono di scappare insieme dal palazzo di Belflor. Si tratta di una fuga d'amore, ma che avviene circa venti anni dopo il loro primo incontro, lasciando indietro le sofferenze della protagonista, che in tutto quel tempo si era vista costretta a sposarsi contro voglia, era stata adultera, era rimasta vedova e aveva persino visto uno dei figli uccidere l'altro. Il pericoloso viaggio attraverso gli Appennini ci rimanda senz'altro sensazioni che ricordano le atmosfere del romanzo di tipo greco; non a caso, è l'unica parte che González Rovira (1996: 335) cita esplicitamente come afferente al genere: «Tras nueve libros, de los diez que componen la novela, transcurridos en una corte entre poemas, novelas intercaladas, analepsis que explican el origen del protagonista y episodios de carácter *cortesano*, en el último libro se inicia la “penosa peregrinación”». Tuttavia, ci muoviamo in un contesto molto diverso.

Le narrazioni citate hanno degli elementi comuni e non è difficile osservare che per nessuna delle due si riproducono effettivamente le circostanze che fanno da sfondo ideologico necessario affinché si possa parlare di romanzo bizantino. Questo essenzialmente per una caratteristica tanto banale quanto evidente: le protagoniste femminili non sono caste e nemmeno vergini, o quantomeno non è quella la loro condizione nel momento chiave dello scioglimento della trama⁷³. Il problema etico di fondo

narrativa di tipo pastorale. È pur vero che tutti questi fenomeni hanno una loro applicazione anche nell'universo *cortesano*. Riguardo all'uso dell'analessi nella *novela corta*, *vid.* Laspéras (1987: 221-222). Per quanto riguarda le digressioni, ne *El forastero* consistono fondamentalmente nei poemi; si tratta di un elemento molto comune nel genere; *vid.* Colón Calderón (2001: 56-58).

⁷³ Mi riferisco al fatto che in entrambe le narrazioni, la perdita della verginità delle protagoniste femminili avviene in circostanze interne alla trama, entro i miti di un matrimonio legittimo, ma mai per mano dell'eroe.

è enorme, soprattutto nel caso di Laura, che è addirittura madre di un figlio illegittimo. L'assenza del "culto" per la verginità e l'evidente violazione dell'idea di castità fa sì che la peregrinazione dell'ultimo capitolo, analizzata secondo l'ottica tipicamente bizantina del percorso di acquisizione di esperienze e difesa della virtù, risulti del tutto alterata fin dalle stesse premesse. Peraltro, Carlos e Laura non sono nemmeno giovani e il loro viaggio, pur rappresentando un punto di svolta nelle loro vite, non ha alcun valore iniziatico⁷⁴. La scelta di un motivo così legato a un genere altamente codificato come quello bizantino ha pertanto delle spiegazioni che esulano dalla banale adesione a quel modello narrativo. Di sicuro, possiamo affermare che gli episodi lascivi e crudeli che precedono la fuga finale sono molto più compatibili con un altro universo letterario: quello della *novela corta*.

IV.2. L'epopea *cortesana* di Laura e Carlos

Ne *El forastero* la variazione ambientale e sociale è minima. I protagonisti appartengono tutti, in misura maggiore o minore, alla nobiltà, e gli spazi attraverso cui si svolge la loro vita, se escludiamo gli episodi di viaggio e avventura, sono perfettamente compatibili con la loro vita *cortesana*. La narrazione principale si sviluppa quasi interamente nella casa e nei giardini dei Belflor, in un'immaginary Calabria; gli episodi dell'analessi di Carlos hanno luogo soprattutto a Madrid, capitale del regno e pertanto luogo *cortesano* per antonomasia, e nella casa del nobile don Octavio a Cagliari. Il mondo sociale che circola per questi ambienti è pertanto molto uniforme e rigidamente stratificato: i nobili controllano la società e i popolani che compaiono nel corso del romanzo si mostrano sottomessi e svolgono in generale un ruolo secondario ed eventualmente negativo⁷⁵. Da parte loro, i nobili di più alto lignaggio utilizzano tutto il potere conferito loro dal titolo per distinguersi da quelli di minor grado, secondo uno schema piramidale abbastanza rigoroso⁷⁶.

⁷⁴ Mi baso sul significato della peregrinazione simbolica nel romanzo bizantino spagnolo, secondo González Rovira (1996: 152-154): «Podemos relacionar el viaje de las narraciones bizantinas [...] con el viaje iniciático de arquetípico en el que los protagonistas son puestos a prueba a partir de su enfrentamiento con obstáculos diversos y sucesivos encuentros que sirven como contrapunto (positivo o negativo) de sus propias existencias».

⁷⁵ Il ventaglio di figure di umili nati che appaiono nella narrazione non è confortante: feroci guardie armate, banditi spietati, villani incolti e persino una serva traditrice e bugiarda. Quest'ultima, specificamente, lavora in casa di don Octavio, a Cagliari, ed è colei che accusa ingiustamente donna Ángela di essere infedele a suo marito, esasperandone la gelosia. Finirà morta, uccisa al posto della sua padrona precisamente per il delitto che lei stessa aveva inventato.

⁷⁶ È il caso del primo matrimonio di Laura, celebrato col duca Felisardo, suo zio. Questi, grazie al suo potere e alle sue risorse, può estinguere i debiti contratti dal conte Ludovico, padre della donzella, ed esercitare un dominio tale su entrambi che le sue aspirazioni sulla donzella trovano soddisfazione, nonostante l'intima contrarietà della futura duchessa. In ogni caso, non c'è nulla di nuovo in questa violazione: il contrasto tra i

Non è difficile intravedere, dietro questa fiducia totale verso una società gerarchizzata, l'entusiasmo di don Jacinto per il titolo appena acquisito: la glorificazione della nobiltà è un elemento chiave dell'ideologia dell'opera. Tuttavia, *El forastero* non si presta a facili interpretazioni: quella moralità discutibile che scandalizzava Arce non è quella dei poveri che compaiono nell'opera, ma quella degli stessi nobili, cosa che complica notevolmente la congruenza del messaggio.

Due dimensioni etiche ben distinte convivono ne *El forastero*: una alta, ideale, veicolata dalla voce del narratore onnisciente, che si basa sull'esaltazione della nobiltà come fonte di virtù e rettitudine morale⁷⁷, e una bassa, terrena, il cui sviluppo è legato al comportamento peccaminoso dei personaggi, indifferente alle prerogative della propria casta. Apparentemente, tra il narratore e i personaggi vi è pertanto un abisso: specialmente la protagonista femminile, Laura, non sembra pentirsi mai del tutto dei propri atti e in nessun momento si vede costretta ad affrontare un qualche tipo di lezione o castigo⁷⁸; l'unica morale di Laura sembra essere la difesa delle apparenze, della sua immagine sociale, del suo onore. Pur con ciò, non si tratta di una distanza del tutto incolmabile, a causa dell'esistenza di un fattore che permette ai protagonisti di uscire indenni dai loro errori: il ruolo della Provvidenza, che, propriamente nella funzione di *Deus ex machina*, risolve i casi estremi.

Il personaggio di Laura risulta assolutamente esemplare. La sua comparsa nella storia ha luogo nella scena iniziale del bagno nel lago prossimo alla casa dei Belflor, dove la figlia del conte si trova accompagnata da alcune damigelle, dedite a osservare e confrontare i propri corpi, e a raccontare situazioni galanti. Delle varie ragioni di interesse che risiedono

desideri della giovane e la cruda realtà di un matrimonio accordato dalla famiglia è un topico molto ricorrente nella *novela corta*, dove esiste realmente un dibattito su questo problema; *vid.* al riguardo Laspéras (1987: 266-268). Il punto di vista di Arnal si può ricostruire sulla base di quanto accade in seguito: l'inevitabilità dell'adulterio di Laura si potrebbe considerare come una conseguenza ovvia del suo infelice matrimonio.

⁷⁷ Esiste un filo che unisce tra loro le opere del genere *cortesano*, e consiste nella considerazione in cui è tenuta la nobiltà come elemento di definizione dei protagonisti. Laspéras (1987: 359) lo afferma chiaramente: «L'étiquette canonique des personnages centraux de la nouvelle, telle qu'elle se consititue dans le dernier lustre du XV^e siècle, impose l'équivalence des paradigmes beauté – vertu – noblesse – richesse [...]. Pour un très grande majorité de personnages autor desquels s'articule le récit, l'analyse de l'étiquette a fait apparaître le modèle canonique décrit. L'explication qui vient en premier à l'esprit est celle d'une littérature qui renvoie à seus lecteurs leur propre image. Le groupe qui lisait ces œuvres ou qui se les faisait lire appartenait, alphabétisme oblige, à la caste noble ou, à la rigueur, à une bourgeoise qui aspirait à l'être».

⁷⁸ Si osservi che manca completamente l'esemplarità: l'unico ruolo educativo è affidato la voce del narratore. da un certo punto di vista, la morale ideale tende a costituirsi come una sorta di scudo ideologico: il narratore rimarca la sua distanza, così poco compatibili con lo spirito post-tridentino. Non è una situazione nuova: Arnal de Bolea condivide naturalmente le stesse preoccupazioni di altri scrittori del suo tempo, nelle cui opere si riproducono situazioni di dubbia moralità, anche se magari meno evidenti che ne *El forastero*. En ogni modo, valgano le considerazioni generali di Rabell (2007:146): «aunque los narradores interrumpen sus narraciones para evaluar las acciones de sus personajes y distanciarse moralmente de estos, a veces también presentan un argumento para suavizar el juicio del lector y justificar un final feliz en el cual el castigo de los vicios nunca se lleva a cabo».

in questa importante scena⁷⁹, conviene mettere in rilievo il modo in cui agisce la doppia morale: la volontà di partecipazione di Laura alla situazione vagamente lasciva che si crea tra le ragazze, è evidente, ma una sorta di freno inibitorio le impedisce di lasciarsi andare a quegli accenni erotici:

Pero Laura, gustosa con tan mal recatados *discursos*, aunque sus pocos años la hacían acuerdo en la sal de sus inquietudes de alguna breve llama que la encendía, reprendió con severidad y castigó con mesura excesos tantos, y más en su presencia, que fue de los mayores cargos que les hizo; a que mudas se helaron y con atajo se suspendieron sin prevenir disculpa que las abonase, trémulas unas y otras al no imaginado castigo que les sobrevino en la sazón de sus más entretenidas imaginaciones (EF: 141).

Il successivo intervento del narratore, nel primo monologo moralista dell'opera, completa il quadro:

¡Oh cuánto puede, oh cuánto, una moderada prudencia, si recae en un natural noble que le da asiento!, pues, revistiéndose entonces de valor cuerdo, de actividad heroica, parece que la obligan, parece que la fuerzan que la moderación se pase a exceso si puede haberle en tan superior virtud que, refrenando extremos, reprime pasiones propias y, emendando lo débil de la naturaleza, acrisola costumbres; y más cuando es su mira el buen ejemplo, luz de ceguedades, freno de desenvolturas y, últimamente, antídoto misterioso para el veneno del vicio, que, como avergonzado a sus ojos, pierde sus alas y, descaeciendo sus fuerzas, se retira asimismo, como confesando su delito, aunque solicitando enmiendas (EF: 141).

Siamo all'inizio dello sdoppiamento morale de *El forastero*: da una parte, ci sono le «breves llamas» che accendono il petto di Laura, cioè quella tendenza passionale che sarà all'origine di molte sue decisioni; dall'altra, fa la sua comparsa la morale teorica del suo «natural noble», che al di là della sua volontà, la colloca in una sfera eticamente superiore a certi piaceri mondani. Nel mezzo, è situato precisamente il primo accenno di quella difesa dell'onore che caratterizza il personaggio. Laura, per l'appunto, si lamenta del fatto che le sue compagne non si contengano in sua presenza: non condanna il fatto in sé, quanto la possibilità di vedersi immischiata in quella situazione.

Si tratta di una condizione potenzialmente esplosiva: Laura non sente come propria quella morale alta e la rispetta solo perché è compatibile con la sua unica preoccupazione, cioè difendere l'onore personale. La sua volontà resta in bilico, esponendola al rischio di commettere errori, che infatti si moltiplicano man mano che avanza la trama, soprattutto a

⁷⁹ La visione del corpo di Laura diviene una sorta di ossessione per Carlos, che nel corso del romanzo ne evocherà il ricordo in numerose circostanze. La scena è stata studiata nel dettaglio da Bonilla Cerezo (2013: 312-320); nel presente studio, le è dedicato il paragrafo VI.2.

partire dall'episodio dell'adulterio⁸⁰. I protagonisti non si riconoscono, eppure non sembrano poter sussistere dubbi circa il coinvolgimento emotivo della duchessa⁸¹:

Estas razones iba diciendo Carlos, tan tiernamente bizarro, tan cortésmente caricioso que Laura se permitió voluntaria a que se enlazase de sus brazos, blandamente halagüeño, aunque dudando en la voz si era el *forastero* el libre robador de tanta dicha –por llegar estas razones confusamente a los oídos de Laura–. Con acciones turbadas, con forcejeos de poca fuerza, con resistencias débiles, con quejas mal entendidas por no ser articuladas, cayó toda aquella máquina de su belleza en tierra, gozando Carlos tan hermoso cielo en ella y dulcemente entretenido. Manoseando la nieve en sus manos, poniéndoselas en la boca mil veces, le sacó de ellas una sortija de unas memorias de diamantes que el duque le dio el día de su desposorio. Para blasonar en su fineza de puntual, en solicitarle prendas que las estimaba por favor divino de su dueño, quiso insistir en su desenvoltura libre con más valor que al principio. Reconoció en Laura sudor helado que bañaba su hermosura y, con fe que era Hipólita, la llamaba tierno y la solicitaba cuidadoso (*EF*: 390).

Di fatto, il duca comincia a nutrire motivati sospetti e gelosie, provocando nella moglie un primo accenno di rimorso:

Encendida en su misma vergüenza, vomitando arrepenimientos estaba Laura, ahogada en su misma congoja; torcíase sus blancas manos, arqueaba las cejas y, con rostro ya pálido, mostraba su sol hermosamente zahareño, ya con suspensión arrebatada, ya con advertimientos enternecida, retirándose al seno más remoto, a la más olvidada galería, temerosa quizá que los lienzos del pincel más sublime no revelasen su adulterio infame y la curiosidad de los pequeños bultos de jaspe que hacían adorno a los nichos no los señalasen con el dedo (*EF*: 394).

Come si può notare, il problema nasce dalla paura che il suo tradimento possa finire per essere svelato pubblicamente, danneggiando la sua immagine. Non si fa mai cenno ad un autentico pentimento. Pur con ciò, il narratore la difende, facendo ricadere la colpa sulla sua fida consigliera Hipólita, di categoria sociale molto inferiore:

¡Oh cuántas inocencias puras, oh cuántos ánimos quietos perturba el rejalgar de una continuación al oído ciegamente repetida de una enemiga forzosa, que con lento paso pone al alma más honesta fuego, deslizando toda voluntad indecisa, rindiendo todo honor sagrado y maltratando toda costumbre devota! ¡Oh cuántas no cayeran, si no tropezaran en este derrumbadero de inconvenientes, destruidores tan alevosos del recato más retirado, de

⁸⁰ Ancora una volta bisogna sottolineare che non c'è sanzione nella narrazione principale de *El forastero*, perché manca la dimensione esemplare. Quest'adulterio non sarà reso pubblico in nessun momento e non si attiva il tipico meccanismo «transgression / sanction» attentamente studiato da Laspéras (1987: 225-237). In questo senso, la distanza dal modello cervantino è enorme.

⁸¹ La descrizione della relazione tra Carlos e Laura, pur senza essere esplicita, supera abbondantemente i limiti del decoro che gli autori di novelle normalmente imponevano a sé stessi: «Generalmente [...], el tratamiento del tema amoroso no sobrepasa los estrictos límites impuestos por la moral católica y por la censura, con lo cual, auténtico erotismo apenas hay» (Rey Hazas, 1990: 271). Una tale passionalità non gioca certo a favore della già danneggiata immagine di Laura, specie se letta alla luce delle condanne di scrittori e moralisti dell'Età Moderna verso le donne che davano sfogo ai propri appetiti carnali; bastino, come esempio, le pagine di Aldomà (2014: en prensa) su Giraldo Cinzio.

una virtud y de un sosiego que con sentimiento sencillo se corta en la soledad libre de sus imaginaciones, y más cuando el ingenio no tiene defensa de discursos favorables que le aliente gallardo y le defienda opuesto! (EF: 393).

Laura sembra intoccabile: il narratore pulisce costantemente la sua reputazione. Ma la duchessa porta in grembo la prova del suo peccato: rimane incinta del piccolo César, dando al diffidente ma ignaro duca una grande allegria, culmine del paradosso morale. La felicità del duca, che porterà al concepimento del secondogenito Eduardo, dura poco e il suo carattere sospettoso lo porta ben presto alla morte, lasciando Laura nell'angoscia più totale a causa del grave problema del possibile passaggio dell'eredità al figlio illegittimo:

Llegó el parto y salió a luz –alumbrándola el Cielo– otro hermoso infante, pasándose en silencio el contento; y casi la confusión viniera en público con demostraciones si no se enfrenara Laura, bebiendo el vaso tan penado sus sentimientos, con la ponderación que el sucesor legítimo de aquel estado carecía de la herencia de su padre verdadero y el hijo mentido gozaba la posesión de él tan bárbaramente. Fueron los dos creciendo y creciendo el ascua que tan ardiente operaba en el sencillo corazón de la duquesa, cobrando con los años más acuerdos y pagando al verdadero sentir más desembarazada fantasía para el conocimiento del delito del adulterio, robando tan conocidamente con usurpación el interés tan poderoso de aquel estado al que le aclamaba en la cuna con ternuras, como pidiéndole por justicia al Cielo (EF: 396-397).

È il peggior momento per la duchessa, i cui gravi dubbi raggiungono un alto livello drammatico in un monologo decisivo per confermare che è l'onore, inteso come segno di rispetto sociale, l'unico motivo di preoccupazione della protagonista:

Cielos, ¿qué abismos son estos de confusiones en que me veo anegada, sin esperanza de remedio? ¿A mí forzarme ley natural y divina que revele a mi hijo mi desdicha y me acuse culpada, poniendo en evidente riesgo mi vida y mi honra, aclamándome infame y casi pidiendo el castigo que tan justamente merece mi vil facilidad, que me hace cargos. [...] Dos males me cercan, dos cordeles me ahogan. Ocupación de lo ajeno, si no revelo mi torpeza, y propia infamia, si la saco a luz ciegamente. Luego he de elegir el menor por mayor acierto, tan inferior al otro cuanto dista el honor de las riquezas; y así, imaginación confusa, antes he de evitar el daño de la propia infamia que de los ajenos tesoros. Y si yo he de publicar mi deshonor, ¡goce, goce mil veces el hijo adulterino lo que no le toca! ¡Oh honor sagrado, oh honor divino, tú me has de valer en tanto ahogamiento! Ofendite atrevida, ya lo lloro y peno culpada. Violé tres aras, manché tu pureza, rompí el más fuerte muro de la vergüenza con que te defendías valeroso, sin que fuese osada espía alguna de las imaginaciones atentar el vado, examinar lo fácil y escudriñar lo menos resistible (EF: 397-398).

La reputazione supera qualsiasi esigenza di giustizia: la supposta superiorità morale della duchessa, in quanto nobile, e la realtà della sua condotta raggiungono qui la massima distanza. Il quadro è già quasi completo; manca la pennellata finale: il sangue. I protagonisti

della tragedia sono i figli di Laura, che, crescendo, dimostrano una considerevole differenza di personalità:

Fueron los dos garzones creciendo como en apuesta, mostrando Eduardo, que era el hijo legítimo del duque, un bizarro natural, una modestia tan señora de sus acciones como de su sangre; a un tiempo lidiando lo apacible con lo agradable, quedando tan iguales en su disputa que a ninguno se permitió el vencimiento, corriendo las dos tan felices sus unidas parejas. Y en César, que era el hijo engañoso y mentido, se mostraba que el Cielo le había formado de diversa masa, de impacientes costumbres y de una naturaleza que distaba infinito de lo benigno de su hermano. Era poco inclinado a la paz de acciones libres, sin la observancia del decoro que a su madre se le debía, usado a sus ojos a maltratar a Eduardo por causas leves (*EF*: 424).

Ancora una volta, il comportamento di Laura non è limpido ma vagamente machiavellico e interessato. Con la sua preferenza per il figlio legittimo, lei stessa si trasforma in una delle cause del difficile carattere di César. In realtà, la stessa esistenza del primogenito è un problema, una minaccia viva per l'onore della duchessa. Accade dunque l'inevitabile: durante un litigio, Eduardo uccide César, rispondendo a un colpo nel viso con una coltellata, senza indugio. Laura si precipita sulla scena e, anche lei senza esitare, toglie il pugnale dalle mani del secondo figlio e lo colloca in quelle della vittima, affinché tutti credano che sia stato César a dirigersi armato verso Eduardo, ma a seguito di una caduta egli stesso è rimasto trafitto dalla lama. Si tratta probabilmente di uno degli episodi più cruenti della narrativa del XVII secolo, il cui orrore è accresciuto dalla fredda reazione del fratello e della madre della vittima; ma mentre Eduardo, quando torna in sé, piange e sente un sincero dolore per il crimine di cui è stato protagonista, Laura si limita a rimproverare l'autore del delitto, ma nel complesso non sembra particolarmente afflitta per la morte del suo primogenito. Il comportamento della duchessa non è propriamente materno, al punto che i vantaggi pratici derivati dalla vicenda prendono presto il sopravvento: l'onore è salvo e i diritti dell'erede legittimo sono ripristinati, quindi ogni ombra, ogni patema d'animo può finalmente scomparire. Laura è ormai pronta per rituffarsi in quei piaceri galanti che aveva dovuto abbandonare prematuramente a causa del matrimonio con Felisardo. Incredibilmente, il narratore appoggia il decorso degli eventi, liquidando in questo modo la questione: «Y remedió el Cielo, por tan extraño camino, las penalidades en que la duquesa se hallaba, vadeando fácil el golfo y el abismo de tantas confusiones que le daban tormenta tan sin esperanza de remedio» (*EF*: 425). La mano di Eduardo è stata guidata, dunque, dalla Provvidenza; in effetti, il bambino, appena commesso l'omicidio, resta come in trance, posseduto da una strana forza che non gli permette di capire la situazione. L'onore di Laura è così importante che è richiesto persino l'intervento del Cielo per proteggerlo. Si

delinea in tal modo una situazione paradossale, per cui da una parte si esalta la bontà innata dei nobili, dall'altro si proclama che lo stoicismo etico del più aristocratico dei protagonisti de *El forastero* è solo una farsa, una facciata che nasconde un campionario di orrori. Viene da chiedersi se tutto ciò si spiega con la semplice ironia, ma un'interpretazione di questo tipo, tenendo conto della promozione sociale appena conquistata da Arnal de Bolea, sembra poco verosimile. Piuttosto, si può supporre che l'immoralità di Laura completi il percorso di una sorta di sentiero verso la salvezza.

L'ultima follia della duchessa è la menzionata fuga con Carlos, nel capitolo finale. Laura si vede costretta a questo gesto estremo per l'assoluta contrarietà a sposare il principe Cesarino del Monferrato, le cui aspirazioni sono piuttosto la conseguenza delle eterne necessità economiche del conte Ludovico, che organizza il tutto. Si tratta di un cambio radicale di prospettiva per la nobile, quasi un nuovo inizio: il rifiuto da parte della protagonista di una matrimonio indesiderato è tipico del romanzo bizantino, dove le eroine sono disposte a tutto pur di non consegnarsi contro la loro volontà. All'improvviso, Laura riprende il cammino della virtù, con una decisione che mette a repentaglio il suo onore, questa volta senza calcolare le conseguenze. Il narratore pare a sua volta impegnarsi in una rivisitazione completa della sua prospettiva, affermando che «no hay mayor calidad que la virtud y todo hombre es solamente hijo de sus mismos méritos» (EF: 445).

Abbiamo visto che non c'è nulla, in Laura, delle immacolate protagoniste della novela bizantina. Per questo, finire l'opera con un omaggio a questo genere può sembrare una specie di esercizio stilistico, con quell'evocazione esotica di un'Italia inventata, magari utile per tenere vivo l'interesse del lettore fino alla risoluzione della trama; in realtà, proprio in questo cambio è nascosta la chiave per comprendere il significato dell'alternanza tra generi propria de *El forastero*. Quello dei protagonisti attraverso l'Appennino non è in realtà un viaggio iniziatico, ma un cammino di espiazione. L'uscita dal mondo *cortesano* è necessaria per far sì che, attraverso il superamento delle difficoltà della vita rurale, possano recuperare una dimensione più umana, ritornando a una realtà, esterna al loro universo piccolo e chiuso, che avevano dimenticato o semplicemente ignorato. Mentre la duchessa peccava, chiusa nel suo piccolo ambiente sociale, Carlos si era dedicato, per quindici o venti anni, a sterili civetterie, senza dimenticare mai del tutto il suo amore per Laura, ma dirigendo lo sguardo anche verso altre dame, soprattutto Hipólita. In nessun momento la sua condotta presso la corte dei Belflor si può considerare eroica, mentre lo era stata nella sua vita anteriore, quando toreava nella piazza di Madrid o quando a Cagliari salva la vita a don Octavio e poi a donna Ángela. Nel corso del viaggio lungo l'Italia, Carlos ridiventa

eroe, soprattutto quando cerca di aiutare l'anziano Albano, ridotto male da dei loschi figure nella profondità del bosco. Albano è un povero contadino, estraneo al mondo della corte; il suo ruolo positivo spezza la monotonia sociale del romanzo e lo apre verso un universo sociale fino a quel momento rifiutato e denigrato. La complessa agnizione finale si sviluppa in due fasi: innanzitutto si svela che Carlos si chiama Rosimundo ed è cresciuto umilmente nella casa di Albano; più avanti, scopriamo che fu affidato al povero contadino quando era ancora in fasce, ma in realtà è figlio del marchese di Monferrato e ne è il legittimo erede al trono. Una simile attestazione di nobiltà di sangue consentirà al nostro eroe di poter finalmente sposare Laura, nel più felice dei finali. Con le nozze, si compie il rientro dei protagonisti alla vita *cortesana*, ma solo dopo una catarsi morale che li rende degni del loro sangue.

IV.3. Il significato della variazione generica ne *El forastero*

Alla luce dell'analisi dell'evoluzione comportamentale dei protagonisti, si può affermare che la storia di Carlos e Laura è un cammino di conquista morale, che per l'autore si traduce nell'unione tra nobiltà di sangue e dignità etica. Per riuscire nell'intento, Arnal usa con saggezza e duttilità la variazione generica, disegnando in primo luogo un lungo romanzo *cortesano* che procede per episodi, nei cui momenti più dinamici c'è sempre una violazione del codice morale stabilito dallo stesso narratore. Si tratta di una visione molto negativa della vita *cortesana*: l'ambiguità di quel mondo, i suoi sotterfugi e tradimenti, trasformano i protagonisti in figure irreali, che perpetuano comportamenti il cui unico referente morale è la protezione disperata del prestigio della propria immagine sociale. Il contrasto tra la dottrina propugnata dal narratore e la prassi della corte indica che, nonostante salvi costantemente i suoi anteroi dalle conseguenze dei loro gesti, l'autore non condivide e non difende quegli eccessi e in fondo considera tutta la situazione come una grave violazione dei valori del suo gruppo sociale.

L'uscita da questo quadro infamante per la nobiltà si raggiunge attraverso l'evasione da quel mondo, mediante un viaggio liberatorio dei protagonisti, narrato secondo gli schemi della narrativa d'avventura di tipo bizantino. In questo consiste il senso della variazione generica nel *El forastero*: un genere codificato non rappresenta solo uno dei possibili modi di narrare una storia, ma un intero mondo di convincimenti morali più o meno condivisi da autore e personaggi. Nella peculiare interpretazione di Arnal, la bizantina si offre come soluzione narrativa adatta a rappresentare adeguatamente quel percorso

positivo di evoluzione dei personaggi, in netto contrasto con gli orrori del triste universo *cortesano*. La peregrinazione si caratterizza pertanto come una prova di crescita morale, che permetterà ai suoi nobili di tornare a essere eroi, degni dei privilegi mondani accordati loro a causa della fortunata condizione sociale.

In conclusione, Arnal de Bolea è indifferente alla riproduzione del canone, semplicemente si limita a metabolizzare e riadattare nella sua opera alcuni aspetti dei generi narrativi del suo tempo, offrendo così una rilettura personale degli stessi che in ogni istante si rivela poco usuale o, come minimo, personale.

IV.4. Altri sviluppi del modello *cortesano*: la gelosia di don Octavio

L'analisi appena svolta esaurisce solo parzialmente la questione dei rapporti tra il genere narrativo e i modelli sociali presenti ne *El forastero*. Infatti, l'idea di un'evoluzione morale dei protagonisti nobili è strettamente legata alla variazione generica, al punto che quando manca l'una, viene meno anche l'altra; per questo, la sua applicazione alla narrazione secondaria, ovvero l'analessi di Carlos, non funziona. Il racconto omodiegetico del *forastero*, nonostante alcune scelte comunque originali, ha le caratteristiche di una vera e propria *novela corta*, in cui personaggi e motivi sono coerenti con le regole compositive del genere e lo stesso concetto di trasgressione si applica a situazioni molto più convenzionali di quanto non accada nella narrazione principale.

La ragione di una differenza così marcata potrebbe risiedere, come detto in precedenza, nell'eventualità che l'analessi sia un racconto concepito in maniera autonoma rispetto alla narrazione principale e in seguito adattato al resto del testo. Torna in mente il prologo al lettore, in cui Arnal promette esplicitamente «doce novelas en que acabaré de ensayarme para solicitarte gusto» (EF: 132). L'enigma della raccolta misteriosa di novelle ci conferma senz'altro un dato: lo scrittore sardo voleva cimentarsi in quel genere narrativo; quindi, a maggior ragione è perfettamente verosimile che quella sia l'origine del racconto di Luis de Céspedes: una novella. Del resto, ciò spiegherebbe anche le assurde incongruenze sul passato del *forastero*, che non cessano di essere una vera spina nel fianco per la coerenza dell'azione.

Un elemento di forte caratterizzazione, rispetto alla narrazione principale, sta senz'altro nella differente propensione etica dei due protagonisti, che nel complesso si avvicinano al modello delineato da Laspéras (1987: 301-308) per la *novela corta*, basato sul sintagma «beauté – vertu – noblesse – richesses». L'ossessione per l'onore non è pressante e

i due personaggi principali non mostrano una doppia personalità. Anzi, la loro triste vicenda li avvicina a due martiri più che a due trasgressori dell'ordine morale, per cui non c'è alcuna esigenza di redenzione. Fin dall'inizio subiscono un destino avverso, ma mantengono sempre una condotta virtuosa, nonostante le circostanze scabrose in cui si vedono invischiati. Gli episodi chiave in cui si vedono coinvolti come vittime sono due: la scena in casa di donna Ángela a Madrid, che si concluderà con la morte di don García, e i drammatici giorni in casa di don Octavio a Cagliari, quando la gelosia dell'anziano sconvolgerà definitivamente la vita di tutti.

I due episodi presentano notevoli parallelismi:

- 1) viene rispettato il cliché dell'ambientazione urbana;
- 2) in entrambi i casi, il motore dell'azione è la gelosia di un uomo per la propria donna, che spinge sia don García che don Octavio a cercare di ripristinare il proprio onore attraverso la violenza;
- 3) entrambi i gelosi finiranno morti;
- 4) in entrambi gli episodi, c'è la figura di una serva che entra in gioco nel momento in cui si scatena l'azione;
- 5) don Luis e donna Ángela sono innocenti sia nel primo che nel secondo caso, eppure la loro virtù non li aiuterà a coronare il loro sogno sentimentale e il loro amore sarà frustrato: in tutti e due gli episodi, lui dovrà scappare, braccato dalla giustizia, mentre lei finirà in convento.

La struttura parallela dei due episodi tragici potrebbe essere legata proprio all'esigenza di incastonare la novella nel corpo del romanzo: era inevitabile rinunciare a qualunque tipo di finale consolatorio per rimettere don Luis/Carlos in gioco e dargli la possibilità di vivere una nuova avventura amorosa. In ogni caso, i suddetti elementi sono fondamentali per confermare il dato iniziale: ci muoviamo completamente nell'ambito della *novela corta*. Sui luoghi geografici de *El forastero* torneremo nel prossimo capitolo. Ciò che va evidenziato qui è che, a prescindere dal contesto urbano concretamente scelto, la città e le sue case in genere sono un'ambientazione tipica per il racconto breve⁸². Non c'è da stupirsi: di là dalle implicazioni storiche e sociali che giustificano tale scelta, solo una città può offrire scenari come quello della fuga di don Luis dalla casa di donna Ángela, attraverso case e chiese racchiuse in pochi metri. Ma c'è un altro elemento fondamentale per capire l'importanza dell'ambientazione urbana nello sviluppo della narrazione: la possibilità di moltiplicare incontri e relazioni sociali, che, rispetto alle zone rurali, espongono i

⁸² *Vid.* al riguardo Colón Calderón (2001: 63-67). Circa le implicazioni storico-sociali del ruolo delle città nella *novela corta*, *vid.* il completo studio di Romero-Díaz (2002).

personaggi a ripetuti timori e desideri frustrati⁸³. Se pensiamo alla narrazione principale, non possiamo che constatare che i comportamenti di dubbia moralità di cui si rende protagonista Laura nascono e muoiono, tutti, all'interno di una sorta di circolo chiuso in cui sempre gli stessi personaggi si struggono in emozioni e legami contrastanti che vanno e vengono, senza modificazioni, per anni. Invece nell'analessi di Carlos esiste un dinamismo molto più marcato, che si estende persino alla provenienza sociale, tanto che diversi popolani assurgono a ruoli di un certo rilievo nello sviluppo del racconto⁸⁴. Tutto ciò crea le condizioni ideali per lo sviluppo di uno dei motivi cardine della narrativa breve: la gelosia.

Nella narrazione principale la gelosia comparirà, e avrà un ruolo determinante nel mandare il duca Felisardo all'altro mondo. Infatti, l'anziano soffre fin dall'inizio del suo matrimonio un forte complesso, legato alla differenza di età con Laura. In fin dei conti, si tratta di un sentimento che affonda le sue radici in un problema reale; non a caso, i suoi sospetti si riveleranno fondati. Il punto è che Felisardo è, sotto quest'aspetto, un personaggio passivo, che subisce con rassegnazione le circostanze effettive che lo espongono al rischio di un tradimento da parte della moglie. In questo il duca calabrese si allontana notevolmente da uno dei possibili modelli usati da Arnal de Bolea per la sua storia: penso al Carrizales del *Celoso extremeño* di Cervantes, che per quasi tutto il racconto mantiene intatta la sua illusione di aver creato un vero idillio amoroso con la moglie e per questo il ritorno alla realtà gli sarà fatale. Nel caso di Felisardo, la gelosia è solo un corredo del personaggio e la trama della narrazione principale non viene influenzata da questo aspetto.

Nell'analessi di Carlos, invece, la gelosia diventa un elemento chiave nello svolgimento dei due episodi citati. Nel caso di don García, tuttavia, si capisce bene che è più che altro un pretesto narrativo. Infatti, il personaggio non è presentato come geloso e le poche righe che gli vengono dedicate nelle pagine precedenti ce lo mostrano semplicemente come un amico fidato di don Luis. Analizzando la scena in cui viene ucciso, osserviamo che la sua violenza è scatenata da indizi apparentemente espliciti di un eventuale delitto contro il suo onore. Così don Luis racconta l'arrivo dell'amico:

⁸³ Un esempio lo si può trarre dal *Celoso extremeño* di Cervantes: indubbiamente la sconfitta di Carrizales è in parte legata all'impossibilità che in un ambiente urbano le sue stranezze e le sue ossessioni possano passare inosservate.

⁸⁴ È vero che il ruolo di Albano, nella narrazione principale, è importante. Bisogna però osservare che il contadino appare nell'ultimo capitolo, quindi comunque in una fase dinamica della narrazione. Come detto, i plebei sono generalmente esclusi dal nucleo principale de *El forastero*.

Digo, pues, que tan descompuesto y turbado me hallé que en el tropel de esconderme se me cayó el sombrero en la principal pieza y se me cayó la vaina de la daga [...]. Entró un hombre que me pareció lucido por el crujir de la seda; halló a doña Ángela asustada y con turbación impedida la lengua; examinó en el suelo mi sombrero y la vaina de la daga que se me cayó. Preguntó a la criada cuáles eran aquellas prendas; también con turbación y atajo dio al leer en su rostro delito grave cometido en su honor, sin haber habido escrúpulo de ofensa, pues inadvertidamente, sin discurso, me dejé llevar de la impertinente diligencia de doña Ángela escondiéndome (EF: 190).

Non c'è ossessione in don García: è più che evidente che, tenendo conto del significato dell'onore per i nobili del Siglo de Oro, il quadro di apparente violazione della sua dignità è il vero fattore scatenante della sua successiva ira, quasi un impeto di difesa, che peraltro pagherà a caro prezzo. In tal senso, possiamo leggere in questa circostanza la costruzione di un artificio narrativo, atto unicamente a togliere di mezzo il potenziale rivale di don Luis; di fatto, il poco spazio dedicato alla descrizione di don García lascia trapelare che il vero e proprio antagonista dell'eroe deve ancora arrivare.

Lo scomodo ruolo è affidato allo zio di don García, don Octavio. Questo personaggio porta con sé una contraddizione di fondo. La sua immagine è spiccatamente positiva per gran parte dell'analessi di Carlos; il *forastero* e don Octavio, infatti, si salvano a vicenda in momenti critici. A Madrid, don Octavio permette a don Luis di sfuggire alla grinfie degli ufficiali di giustizia, mentre a Cagliari, è il giovane a mettere in fuga dei lestofanti che aggrediscono l'anziano in una strada della città. Don Octavio, per sdebitarsi, offre al *forastero* alloggio nella sua casa e ogni comodità per mesi. Ma questo eccellente anfitrión, nonché generoso amico, è gravemente affetto dal morbo della gelosia, e presto le sue manie lo trasformeranno in un vero avversario per don Luis.

La caratterizzazione di don Octavio come geloso ricalca fedelmente alcune tendenze della narrativa breve; infatti, è vecchio, insicuro, e pensa di poter evitare i guai tenendo la moglie segregata in una parte della casa e portando sempre con sé le chiavi delle quattro porte che isolano la sventurata dal resto del mondo. Ancora torna alla mente il personaggio cervantino di Carrizales, anche se non si avvicina alla perversione di don Octavio, le cui ossessioni possono ricordare piuttosto il don Bernardo di Juan de Piña, che nella novella *Del celoso desengañado* percepisce come reali tradimenti solo immaginati.

L'eccessiva gentilezza di don Octavio nei confronti del *forastero* è di per sé sospetta, al punto che dal racconto traspare una certa ansia di don Luis per la situazione creatasi: «Quedé atajado en demostración tanta y cada día me apretaba con mayores ligaduras de obligaciones, fiándome a lo del alma secretos íntimos de su pecho» (EF: 284). Eppure, nemmeno il nostro eroe può sospettare che in cambio di tante attenzioni, don Octavio gli

chiederà di uccidere sua moglie. Che nel frattempo, si è detto, vive rinchiusa, come lo stesso nobiluomo spiega a don Luis:

«con admiración me suspendía, dándome razón que tenía esposa y que su condición inquieta entre celosas imaginaciones no le daba lugar a que en público la permitiese ni fiase su vista de persona nacida, pues debajo de cuatro llaves por un torno se gobernaba su casa. Alabó su belleza, hizo cargos a su condición de necia, pues no podían enfrenarla por haber nacido en aquella infelice estrella. Alababa a su esposa de casta, de virtuosa, de recatada, sin que a estos prolijos celos les hubieran ocasionado acción libre en la modestia de sus costumbres, con ponderación del gusto con que toleraba retiro tanto, haciendo muchos elogios a la cultura de doña Ángela, que así dijo se llamaba su esposa» (EF: 284).

L'unico a cui è permesso penetrare la fortezza che accoglie la dama, è un cugino di questa, Lisardo, che può andare a trovarla quando vuole. Ma l'intimità tra i due è malvista da don Octavio, che è pronto a iniziare la sua personale discesa agli inferi. Don Luis, in questo momento, ancora non sa che la misteriosa moglie di don Octavio è la sua donna Ángela, e così è costretto a dare almeno parziale credito ai folli sospetti del vecchio. Il primo a cadere è proprio il povero Lisardo, il cui affetto per la cugina gli costa la vita: viene trovato ucciso dopo breve tempo dall'inizio della frequentazione, con due colpi di pistola al cuore. È a questo punto che don Octavio consegna una boccetta di veleno al *forastero*, chiedendogli di portarlo alla moglie per obbligarla a uccidersi.

La situazione è drammatica, ma non precipita immediatamente, nonostante la narrazione si faccia frenetica e a ogni periodo corrisponda un nuovo avvenimento. Don Luis, per dovere nei confronti del suo benefattore, varca la soglia della prigione dorata di donna Ángela, e i due, rincontrandosi e riconoscendosi, non possono far altro che lamentarsi per il crudele destino che li perseguita; tuttavia, riescono a rimandare la tragedia grazie alla circostanza, reale, che donna Ángela è incinta ed è destinata a partorire da lì a sei mesi. La pausa tuttavia non fa desistere il vecchio, che nella sua assenza di scrupoli somiglia al Marcelo della *Prudente vengança* di Lope⁸⁵. Il bambino, che è figlio suo, nasce regolarmente, ma muore dopo poco per un misterioso incidente, che potrebbe essere attribuibile a don Octavio, del quale si dice che «fingió» grande cordoglio. Don Luis si smarca definitivamente dal suo ospite e, infatti, non sarà più coinvolto nei tentativi di uccidere la povera dama. Quando, dopo un tempo non precisato, il mare restituisce un cadavere sfigurato con indosso i vestiti di donna Ángela, la vicenda sembra chiusa, e tanto il

⁸⁵ Marcelo, tradito da Laura, ripulisce il suo onore ordinando e commettendo con freddezza una efferata serie di omicidi che ha molti punti in comune con il programma (parzialmente frustrato) di don Octavio. Innanzitutto fa uccidere la moglie a un servo, anziché occuparsene lui personalmente. Poi uccide lo stesso servo, nonché tutte le persone che in qualche modo possono svelare il suo disonore: la dama della moglie, un servo dell'amante della moglie e infine, come culmine delle vendette, l'amante stesso, che si chiama nello stesso modo dello sfortunato cugino di donna Ángela: Lisardo. *Vid.* Lope de Vega (2002: 233-284).

protagonista come il lettore sono portati a credere che la triste donna sia davvero morta e che don Octavio abbia raggiunto la sua folle vendetta. Ma l'organizzazione narrativa della parte finale del racconto è forse la più elaborata ed efficace di tutto *El forastero* e riserva delle sorprese.

Il tono generale si fa tremendamente cupo. Don Octavio è diventato freddo nei confronti di don Luis, che non l'ha aiutato nella sua folle impresa; inoltre la casa del nobile viene semidistrutta da un incendio e sembra di percepire la profonda tristezza che avvolge cose e persone, in una sorta di spirale catastrofica:

Hallábame entre tantas desdichas con temores de peligrar en la salud, que tan graves melancolías me afligían. Reconocía desdén en las sequedades de don Octavio y poca comodidad en su casa por haberse encendido fuego en ella aquellos días, habiéndose volado la mayor parte. Presagio del fuego que examinaba entonces entre tan lastimosas tragedias (EF: 291).

Ma nel momento peggiore, quando don Luis medita ormai di andarsene dalla Sardegna e tornare in Spagna, sulla costa antistante alla basilica cagliaritana di Bonaria, ritrova donna Ángela. Sulle prime la crede un fantasma, ma il racconto di lei, che è un vero e proprio *flashback* interno all'analessi, restituisce razionalità al momento. Si scopre così che all'origine della vicenda c'è il tradimento della serva Felicia, che aveva inventato la relazione tra la dama e Lisardo, scatenando la furia vendicativa di don Octavio, già di suo gelosissimo e squilibrato; ma un giovane di nome Alejandro, incaricato dal nobile di uccidere donna Ángela (dopo i fallimenti di don Luis), nel momento più delicato aveva pugnalato la serva traditrice al posto della sua signora. Così, d'accordo, Alejandro e donna Ángela avevano messo i vestiti della dama alla serva e ne avevano abbandonato il cadavere in mare, affinché le onde finissero di sfigurarlo e potesse passare effettivamente per quello della nobildonna. Quest'ultima, poi, era riuscita a dileguarsi approfittando dell'incendio che aveva devastato la casa di don Octavio, e così infine si era salvata. Donna Ángela annuncia a don Luis l'intenzione di ritirarsi in un convento e così il *forastero* è costretto a rinunciare per sempre al suo primo grande amore. Sul finire del racconto, don Luis fa in tempo a vedere arrestare don Octavio, su cui pende il forte sospetto che sia l'assassino della moglie, e per evitare di finire invischiato nelle indagini, corre al porto e si imbarca su un brigantino che sta salpando alla volta di Napoli. Una volta giunto a destinazione, avrà notizia che don Octavio è morto in carcere quattro giorni dopo l'arresto.

Nei precedenti paragrafi abbiamo visto come l'assenza di conseguenze consentisse ai nobili protagonisti della narrazione principale di passare indenni attraverso diverse

situazioni scabrose in cui la loro colpa era evidente. La differenza con l'analessi di Carlos è, in questo senso, enorme. Ma è necessario fare una premessa: nel racconto breve, non sono comunque messi in dubbio il valore e il ruolo della nobiltà. In questo senso, tutto il romanzo è coerente. Del resto, basta guardare i destini delle serve di donna Ángela per capire che comunque sono i poveri, i primi a pagare, per colpe proprie o perché il destino vuole così. Tuttavia è imprescindibile fare un distinguo. Nell'episodio di Madrid, la serva viene arrestata in modo francamente inspiegabile, giacché il pericolo procurato dal suo allarme non può essere considerato in alcun modo un delitto, o quantomeno non lo è più del comportamento irrazionale di donna Ángela, che fa nascondere don Luis senza che abbia commesso nulla di male, destando così i sospetti di don García. In realtà sono entrambe innocenti, ma è chiaro che la differenza la fa la condizione sociale della signora, che viene semplicemente mandata in un monastero.

Nell'episodio di Cagliari, invece, la serva Felicia è oggettivamente colpevole di un delitto ignobile, che causerà molto dolore a tutti i protagonisti della vicenda. Per quanto non ci sia spiegazione al tradimento di Felicia, che comunque, almeno apparentemente, non avrebbe potuto trarre alcun beneficio materiale dalla morte della sua signora, è chiaro che la sua fine –pugnata proprio al posto della persona che voleva vedere morta–, mette in moto un meccanismo errore/castigo che è uno degli elementi fondanti nella storia della *novela corta*. Nel suo piccolo *flashback*, donna Ángela non lascia dubbi circa l'origine del castigo della serva: «Felicia, aquella aleva esclava que me servía y me vendió a mi esposo con acusación de adúltera, que después el Cielo, juez, castigó severo» (EF: 292). Ora, se ripensiamo agli interventi della Provvidenza nella narrazione principale, volti in sostanza a salvaguardare l'immagine di Laura, non possiamo non notare che la sua funzione qui è completamente diversa. In questo caso il castigo mandato dal Cielo è un ammonimento che serve chiaramente a dare un esempio morale. Tuttavia, Felicia è una serva, quindi l'avvio del processo di immedesimazione del lettore è poco efficace⁸⁶. È a questo punto che entra in gioco il ruolo fondamentale di don Octavio.

Il vecchio è una pedina fondamentale per arricchire il quadro sociale dei personaggi principali de *El forastero*, fornendoci un'immagine di nobile completamente diversa. Le sue malefatte sono gravissime: vanno dall'omicidio, all'infanticidio e al tentato uxoricidio; eppure, esattamente come gli altri nobili, non si pente. Per questo acquista grande rilevanza la scelta dell'autore: la Provvidenza non gli dà una mano, come fece con Laura, ma usa la

⁸⁶ Si può affermare senza grandi problemi che un testo come *El forastero* non era rivolto a un pubblico popolare, come del resto la stragrande maggioranza delle opere letterarie di intrattenimento della sua epoca. *Vid.*, per esempio, Chevalier (1976: 13-31) e Colón Calderón (2001: 45-47)

stessa durezza con cui si è scagliata contro la sua alleata Felicia. È con don Octavio che si compie dunque il ciclo dell'esemplarità: anche un nobile può dover pagare in vita i propri errori. Si tratta di un tale ribaltamento della prospettiva della narrazione principale che ancora di più ci convince della natura indipendente dell'analessi di Carlos.

Viene da chiedersi il perché di una scelta così in contrasto con la linea generale adottata nel romanzo. E la risposta potrebbe risiedere ancora una volta in quella sorta di rivisitazione generale dei generi operata da Arnal de Bolea. Così come sceglierà di ricorrere alla bizantina per raccontare il recupero morale di Carlos e Laura, nello stesso modo opta per la *novela corta*, erede per eccellenza dell'*exemplum*, per poter invece dare spazio a un castigo esemplare, che completa la riflessione generale sulla moralità della sua casta. La vicenda di don Octavio è un ammonimento: la Provvidenza non sempre aiuta, quindi anche i privilegiati nobili devono seguire il cammino della virtù.

La consapevolezza dello scrittore sardo dei limiti creativi di certe tradizioni consolidate ci appare, a questo punto, notevole. Il modo originale in cui li supera ci conferma che, nel suo piccolo, Arnal de Bolea perseguiva una strada innovativa e moderna. L'analisi dello stile, che tratterò nel capitolo VII, ce lo confermerà.

V. EL FORASTERO E LA SUA GEOGRAFIA, TRA VEROSIMIGLIANZA ED ESOTISMO⁸⁷

V.1. Il tempo interno al racconto e il suo legame coi cambi d'ambientazione

Gli episodi de *El forastero* sono indifferenti alla realtà storica. Benché siano abbondanti, nelle varie dedicatorie disseminate lungo il testo, le informazioni su persone e fatti realmente accaduti, la narrazione ne è del tutto sprovvista. Pertanto, l'unica dimensione temporale che può essere analizzata è quella riguardante il tempo interno alla trama, che non è priva di interesse: come ho già accennato per quanto riguarda il rapporto dell'opera con la tradizione narrativa del suo tempo, è piuttosto inusuale che un autore scelga di raccontare una storia di amore contrastato che dura una ventina d'anni e culmina con un lieto fine in cui i protagonisti sono già attempati.

Se analizziamo nel dettaglio i riferimenti temporali che permettono di calcolare la durata complessiva del tempo della fabula, notiamo che la fantasia dell'autore cozza

⁸⁷ Questo capitolo deriva dalla traduzione di un mio precedente lavoro: «La geografía de *El forastero* y el contexto literario de Jacinto Arnal de Bolea», pubblicato nel 2012 all'interno del volume *Novela corta y teatro en el Barroco español*; *vid.* Usai (2012: 121-138).

evidentemente con la verosimiglianza. Il primo riferimento temporale riguarda Carlos: quando appare per la prima volta, è un «bizarro joven hasta edad de veinte y cuatro años» (EF: 143). Ne ha invece diciotto quando conosce donna Ángela a Madrid, per cui l'analessi abbraccia un periodo di sei anni: possiamo affermare che già nel punto d'inizio della narrazione principale, il *forastero* è un uomo adulto, con notevole esperienza del mondo. Non sappiamo invece quanti anni ha Laura quando conosce Carlos, ma di sicuro ne ha diciassette all'epoca del matrimonio con il duca, evento che segue non di molto la scena del bagno. Felisardo, dal canto suo, è già un marito vecchio, che quando arriva all'altare ha «cerca de sesenta» (EF: 353). Orbene, quando Hipólita convince Laura a commettere l'adulterio, insiste molto sull'enorme differenza di età tra la sua signora, che è ancora nei suoi «floridos años» (EF: 388), e il marito, di cui invece dice esplicitamente che ha sessantasei anni; dunque ne sono già passati sei da quando si sono sposati. Il tradimento dà i suoi frutti e così nasce César, cui segue Eduardo, a una distanza di tempo che, come si intuisce dal testo, non può essere superiore ai due anni. Il tragico momento dell'uccisione del primogenito avviene quando il più giovane ha otto anni. Sono dunque trascorsi circa sedici anni dal matrimonio tra Laura e Felisardo. È un dato già di per sé singolare, perché implica che Carlos abbia compiuto nel frattempo almeno quaranta anni. Ma non è tutto. Verso la fine della novella, quando si fa avanti la possibilità di un nuovo matrimonio di Laura con il principe Cesarino, si dice che la duchessa ha trent'anni. Ciò è impossibile, perché avrebbe dovuto averne già trentuno al momento della morte del figlio. Inoltre, quando i protagonisti intraprendono la fuga attraverso l'Appennino, Eduardo è già un giovane che si dedica all'arte della guerra, non più un bambino. Anche ammettendo che abbia solo quindici anni, Laura dovrebbe averne almeno quaranta, mentre Carlos ormai sfiorerebbe i cinquanta. Il *forastero*, pertanto, è sicuramente più anziano di quanto traspaia dalle parole di Albano, il quale, dinanzi agli aguzzini che lo aggrediscono nel bosco, afferma (riferendosi appunto a Rosimundo/Carlos): «diez y seis años ha que falta de mi poder» (EF: 448). In realtà, ammettendo per assurdo che la scomparsa di Carlos dal Monferrato sia avvenuta l'anno stesso in cui, nei panni di Luis de Céspedes, lo troviamo protagonista diciottenne della corrida di Madrid, dalla separazione tra l'eroe e l'anziano contadino è passata una buona trentina d'anni.

La confusione cronologica si rivela, a questo punto, totale e contribuisce a complicare ulteriormente la vita al lettore. È prudente, in un caso simile, ricordare che la vocazione di Arnal de Bolea è creativa e la volontà di riprodurre realisticamente la realtà è confinata ad alcuni casi molto specifici, come vedremo. L'unica certezza è appunto la

distribuzione della fabula su un intervallo superiore ai vent'anni. È importante rilevare che, nel testo, questi vent'anni non sono ripartiti in maniera omogenea lungo i dieci capitoli della narrazione, ma procedono per pause e accelerazioni. In generale, gran parte del romanzo è caratterizzata da un ritmo lento, soprattutto nelle parti ambientate nella casa del conte. Qui, dove fondamentalmente si svolge l'ampia porzione *cortesana* dell'opera, si rivela maggiormente l'essenza de *El forastero*, che risiede nelle lunghe descrizioni e nei raffinati dialoghi. Gran parte degli avvenimenti che costituiscono la trama sono raccontati nelle poche pagine restanti. Volendo scendere su un piano concreto, abbiamo che tra la scena del lago e la morte del duca passano non più di sette anni, per raccontare i quali sono necessari ben otto capitoli, continuamente interrotti dai testi interpolati, in cui l'unico accenno di ritmo è legato all'analessi di Carlos; mentre dallo stesso evento tragico fino all'incoronazione del protagonista nel Monferrato, trascorrono oltre quindici anni, condensati nei due capitoli finali.

La distribuzione diseguale del tempo interno del romanzo ha molto a che fare con i cambi di ambientazione. Anche in questo caso, vi è un blocco di ben nove capitoli in cui l'ambientazione della narrazione principale non cambia (escludendo naturalmente l'analessi di Carlos), mentre il quadro sarà stravolto nel solo *discorso* X. Questo avviene perché lo spazio *cortesano* della casa del conte è la rappresentazione di un mondo immobile, in cui nulla succede e nulla cambia, completamente indifferente al potenziale dinamismo del mondo esterno⁸⁸. Il precipitare degli eventi porta necessariamente a una fuoriuscita da quello spazio chiuso, dentro il quale non sarebbe stata possibile una vera evoluzione dei personaggi, come quella che abbiamo visto nel caso della protagonista Laura. Perciò, per analizzare la geografia de *El forastero*, è necessario limitare il campo di studio a una sezione relativamente piccola del testo, esterna a quel luogo scollegato dal tempo e dello spazio che è la terra dei Belflor.

V.2. Don Luis de Céspedes tra Spagna e Sardegna

I cambi di ambientazione sono legati dunque a due precisi momenti: 1) i viaggi di don Luis tra Spagna, Sardegna e Italia; 2) le burrascose avventure lungo gli Appennini di Carlos e Laura da una parte e del principe Cesarino dall'altra.

⁸⁸ Abbiamo visto che il genere *cortesano* predilige l'ambientazione urbana, e Arnal rispetta parzialmente il *topos*. Ma la casa dei Belflor non si trova in un contesto urbano, bensì rurale: la conseguenza è che i protagonisti sembrano vivere in un mondo isolato, totalmente indipendente dal suo contesto geografico.

Tutti gli spostamenti del romanzo sono associati ai sorprendenti cambi di identità del protagonista. Violando l'ordine del racconto, che solo verso la fine ci svela dove è nato e come è cresciuto Carlos, e risistemando i mutamenti secondo l'ordine cronologico, otteniamo il seguente schema:

Fase della vita	Luogo	Nome del <i>forastero</i>
Nascita e adolescenza	Monferrato	Rosimundo (contadino)
Gioventù	Spagna / Sardegna	Don Luis de Céspedes (nobile)
Maturità (prima del lieto fine)	Calabria	Carlos (servo)
Maturità (dopo il lieto fine)	Monferrato	Marqués Carlos (nobile)

Osservato razionalmente, il percorso biografico di Carlos appare piuttosto incredibile. Questo è palese soprattutto nel primo cambio, su cui fa luce, come detto, solo la grande agnizione del capitolo finale. Nel testo non si spiega in nessun momento come ha fatto il contadino piemontese Rosimundo, figlio illegittimo del marchese del Monferrato, a diventare il nobile spagnolo don Luis de Céspedes. In un passaggio piuttosto ambiguo, mentre preparano la fuga d'amore e Laura è preda di mille dubbi, il narratore sembra suggerire che Carlos possa aver mentito sulla propria identità, o che almeno abbia esagerato, dinanzi alla sua amata, il livello del proprio titolo:

Pues mañoso entonces Carlos para disponer su pecho benigno, se fingió príncipe, habiéndose en secreto divulgado el nombre de don Luis de Céspedes, aunque el público era el de Carlos, y ya tan vecino al título y herencia del estado de su padre que a pocos lances se prometían el efecto, teniéndose solamente por hijo de un hombre de calidad en humildes años, que una aldea pobre le había dado su crianza, siendo la abarca y zurrón las mayores galas de su lucimiento (EF: 445).

Senza'altro un'eventuale macchinazione di Carlos per nascondere le sue umili origini, portata avanti e difesa con coerenza per più di vent'anni, non pare molto verosimile; tuttavia, risolverebbe delle incongruenze ancora più grandi. Infatti, ammettendo come accettabile la versione che il *forastero* racconta al conte, tra la fase rurale adolescenziale e quella urbana della giovinezza si viene a determinare un passaggio lacunoso, che il corrispondente, inaudito cambio geografico e sociale dal Monferrato a Madrid, rende drammaticamente evidente. Non è da escludere che lo stesso Arnal non abbia valutato adeguatamente l'assurdità di una simile evoluzione, che comunque è in linea con la generale

mancanza di verosimiglianza di tutto ciò che, ne *El forastero*, ha a che fare con la geografia della penisola italiana.

In ogni modo, dal momento in cui si innamora di donna Ángela, e sempre ammettendo che il suo passato “spagnolo” sia reale, effettivamente siamo in grado di ricostruire la vita di Carlos. Insisto sul fatto che per molti versi l’analessi sembra funzionare come una novella autonoma inserita in un romanzo “cornice”: con la narrazione principale, infatti, ha in comune il protagonista, ma il modo in cui sono descritti i luoghi in cui si sviluppa l’azione è profondamente diverso.

L’*alter ego* di Carlos, don Luis de Céspedes, è un personaggio spiccatamente spagnolo. Così legato alla realtà castigliana che, quando lo incontriamo per la prima volta, sta toreando nel «más hermoso teatro, octava maravilla del siglo y plaza bizarra de Madrid, corte del mayor monarca del mundo» (EF: 175). Tutto l’episodio taurino ha una grande importanza, non solo perché esemplifica il talento dello scrittore sardo nelle descrizioni, ma anche perché quelle righe «hacen pensar que Arnal de Bolea era un buen aficionado a la fiesta nacional, restringida todavía a lo que hoy llamamos rejoneo» (Bonilla Cerezo, 2013: 329). Effettivamente, il resoconto della prova di forza di don Luis ci consegna un quadro perfettamente compatibile con la realtà di quel tipo di festa. Ci viene presentata come una fiera di contrasti, simbolo della vita della capitale, della sua confusione e della variegata gente che la frequenta: «Fiesta en efecto de toros y en Madrid, compitiendo a un tiempo lo rico con lo curioso, lo confuso con lo extremado y lo horrible con lo deleitable» (EF: 175). Campos Cañizares (2007: 297) osserva che dalla capacità di attrazione della corte nei confronti di qualunque tipologia sociale deriva l’uso del termine di «‘Babilonia’ con el cual muchos autores de la época quisieron explicar Madrid, relativo a la mezcla de gentes que la transitaban, hecho que le daba un aire cosmopolita, y también a la fastuosidad del ambiente que desprendía». Il recinto che doveva accogliere il meraviglioso spettacolo era la Plaza Mayor: «en ese clima especial creado en la ciudad de Madrid [...] todos los habitantes de la villa querían asistir a los magnos festejos taurinos» (Campos Cañizares, 2007: 297).

Per quanto possa essere affascinante ipotizzarlo, non c’è modo di dimostrare che la «plaza bizarra de Madrid» de *El forastero* corrisponde alla *plaza mayor*, nonostante sia definita nel testo «cuadrada plaza»⁸⁹ e sia indicata esplicitamente la presenza di spettatori alla finestra, fatto logico in quella sede a causa dell’altezza degli edifici⁹⁰. In ogni caso, sia che Arnal avesse in mente quella piazza, sia un’altra delle tante deputate allo svolgimento di

⁸⁹ La prima corrida di tori che ebbe luogo nella Plaza Mayor risale al 1620, ma ignoriamo se Arnal ebbe occasione di assistervi. Circa l’uso di quella piazza come arena, *vid.* Campos Cañizares (2007: 302).

⁹⁰ Riguardo la sistemazione della Plaza Mayor per questo genere di spettacoli, *vid.* Campos Cañizares (2007: 299-308).

eventi taurini, resta il fatto che non servono ulteriori prove per dimostrare la familiarità che ebbe con quel tipo di spettacoli, come si può verificare dalla presenza di alcuni dettagli descrittivi tutt'altro che scontati: «tocando a los ijares el acicate, firme en la silla, robusto pulso hizo el asta pedazos en el cerviguillo» (EF: 178).

Terminata con successo la lotta nell'arena, don Luis si dedica completamente alla sfida sentimentale: il suo obiettivo è ovviamente donna Ángela, dama toledana dal fascino speciale, «no siendo su belleza de las vulgares de Madrid» (EF: 188). È curiosa tale considerazione riguardo le donne della capitale, quasi un ossimoro con la *laus urbis* che dedica alla città, ma in fin dei conti compatibile con quell'immagine di Madrid come tempio barocco di eccessi e contrasti⁹¹. Di fatto, l'ammirazione del narratore per gli usi e costumi madrileni non si può discutere, e ancora meno il vivo ricordo della sua gente, percettibile quando don Luis rivede donna Ángela per l'ultima volta e quest'ultima, stando al racconto del *forastero*, appariva «muy a lo de Madrid en lo prendido» (EF: 291). La vicinanza della corte è anche un fattore che aiuta lo sviluppo di ingegni vivi e produttivi; infatti, quando il conte chiede a Carlos di informarlo sul contenuto del plico che poi si rivelerà racchiudere il racconto epistolare di Celia e Firmio, è certo del buon gusto dell'autore, «habiéndole dado Madrid en comunicación sus primeras luces de galantería y buen aire, es fuerza que estos papeles tengan mil sazones» (EF: 296).

Dunque Madrid rappresenta un luogo ricco di memorie per Arnal de Bolea e la forza del suo amore per la capitale iberica si riflette sulle pagine dell'opera con una intensità che sarà raggiunta soltanto dalle parole che l'autore dedica, in seguito, a Cagliari. Non a caso, quando finalmente sbarca in Sardegna, don Luis loda le bellezze della capitale sarda e la paragona alla grande città castigliana, affermando che «era aquel sitio el alma de Madrid, que con tanta urbanidad y cortesía se ejercitaban en sus nobles correspondencias» (EF: 196). Si crea così un laccio tra i due spazi più significativi della storia del protagonista, che

⁹¹ Già Amezáa (1929: 27-35) aveva osservato l'importante presenza della città di Madrid come ambientazione di molti racconti afferenti al genere della *novela corta* (anche se pubblicati in un'epoca precedente rispetto a quella de *El forastero*), mettendo in risalto il ruolo fondamentale della corte come polo di attrazione per persone di ogni tipo: «en el asombro que la Corte provoca entonces vibra algo más que su visión exterior. Madrid encierra también un mundo moral, un piélago de gentes típicas y curiosas, una vida confusa, desordenada y varia, un panorama novelístico, en fin, de tan rica y caprichosa tropelía, que los ingenios de entonces, por vez primera, siéntense atraídos y fascinados, como si en él radicara el lugar de los milagros y el centro de las transformaciones». Non possiamo escludere che qualcosa di simile sia capitato a don Jacinto, magari abituato a una vita più tranquilla nella sua Sardegna; di fatto, nella scena della corrida, insiste sul viavai e la confusione che caratterizzano la festa, simbolo della ricchezza e del fascino della vita nella capitale castigliana, «corte del mayor monarca del mundo» (EF: 175). In ogni caso, si tratta solo di uno dei modi attraverso i quali Madrid contribuisce a definire la dimensione spaziale nella narrativa del XVII° secolo. *Vid.* riguardo a tutto questo, Ruiz Pérez (1998: 195-211), che fa il punto su come l'imprescindibile funzione svolta dalla corte nella definizione della tipologia narrativa che chiamiamo *cortesana* si manifesta in una molteplicità di modi.

in questo senso potrebbe essere tranquillamente una proiezione dell'autore. Arnal infatti, pur essendo sardo, probabilmente conosceva bene Madrid e, come abbiamo visto nel paragrafo sulle sue origini, qualcuno ritiene addirittura che la sua famiglia provenisse dalla capitale castigliana.

Prima di arrivare in Sardegna, don Luis affronta un viaggio interessante. Il percorso descritto dal narratore è coerente: il giovane si dirige a Barcellona per imbarcarsi e raggiungere Genova con le galee del granduca di Firenze; di lì, avrebbe poi raggiunto la Sicilia su una nave maltese⁹². Nonostante le turbolente circostanze che danno origine alla traversata, cioè la fuga da Madrid e il desiderio di incontrare donna Ángela, non si tratta di un percorso avventuroso. L'unico momento che ha il sapore di una peripezia è la tappa in Sardegna, non prevista inizialmente, eppure decisiva per il futuro del *forastero*.

Cagliari è il centro urbano messo maggiormente in risalto nel romanzo. La sua favolosa descrizione non dispiacerebbe a Quintiliano⁹³:

Admiré sus torres, sus edificios, que me parecieron excelentes, y para saber si correspondía el alma con la apariencia de cuerpo tan bizarro, desembarqué curioso; y discurriendo atento por tres poblaciones grandes que hacían pie al Castillo, que en su fortaleza eminente se elevaba al cielo, que las coronaba, numeroso concurso de gente con reparo y agasajos y en acciones me ofrecían caricias; con que experimenté lo que me habían dicho: que aquella ciudad vanagloriosamente se preciaba de ser madre de forasteros (*EF*: 194).

Difficile immaginare tanta benevolenza verso la periferica capitale sarda da parte di qualcuno che non sentisse un legame molto stretto con essa; e detto legame, più ancora di quanto capita nel caso di Madrid, è assolutamente verificabile. Prova ne sia il fatto che edifici e quartieri descritti da Arnal fanno tuttora parte dell'immagine di Cagliari, a cominciare dalle torri pisane del XIV secolo, che furono lodate dallo scrittore e che sono la testimonianza del fatto che la città «nunca perdió el perfil que Pisa le había dado con las torres románicas de San Pancracio o del Águila (1305), del Elefante (1307) –únicas en pie– y del León, erigidas por Juan Capula ante el temor de la llegada de los catalanes y destinadas en época española a prisión para caballeros las dos últimas y a cárcel pública la primera» (Arce, 1960: 244-245). Si potrebbe dire lo stesso del quartiere di Castello, che domina tutta

⁹² Il viaggio nelle galee del Granduca di Firenze non è un tocco esotico, ma un riferimento del tutto verosimile alla navigazione nel Mediterraneo nella prima metà del XVII secolo. *Vid.* per esempio Corridore (1900).

⁹³ «A los rétores preocupó el codificar las características de aquellos textos dedicados a la alabanza de ciudades o de espacios más amplios. Así, Quintiliano, *Instituciones*, III, v, 26, dejó claramente establecidos los motivos por los que podía ensalzarse una ciudad: por el fundador (*conditor*) o la antigüedad (*vetustas*) del mismo; por la posición geográfica y por las fortificaciones (*ex loci positione ac munitione*); por los ciudadanos nacidos en tal suelo (*cives... sunt decori*); por las obras construidas (*Est laus et operum...*); por la belleza y utilidad del lugar (*speciem et utilitatem*)» (Ramajo Caño, 2003: 99).

la città col suo «bravío y sugestivo aspecto» (Arce, 1960: 241), e fu la rocca fortificata in cui risiedevano i nobili. Anche il riferimento ai tre grandi abitati ai piedi di Castello è reale, dato che Cagliari si componeva di quattro quartieri storici che ancora oggi, tutti insieme, formano la parte vecchia della città⁹⁴.

Luis si innamora di Cagliari e non lesina iperbolici elogi: «La hermosura de las damas, el buen gusto de su aliño, lo prendido y bien sazonado de lo curioso, dándole vida con mil donaires; la grandeza en los títulos, el lucimiento en los caballeros, el concurso grande de la nobleza y el agasajo para un forastero no os lo podrá cifrar mi conocimiento» (EF: 196). In ogni istante, il protagonista si muove tra spazi che il narratore conosce alla perfezione, tanto dal punto di vista fisico come per la gente che li popola e i loro costumi⁹⁵. È indicativo il fatto che, osservata attraverso la sua prospettiva, la città appaia del tutto ispanizzata: non c'è, infatti, alcun riferimento alla presenza di altri gruppi sociali, oltre agli spagnoli. Il dato, alla luce di quanto abbiamo visto nel primo paragrafo di questa introduzione, non è sorprendente; del resto, sappiamo anche che la riproduzione di dinamiche sociali reali è piuttosto indifferente ad Arnal de Bolea.

Nella città sarda si chiude definitivamente la storia d'amore tra don Luis e donna Ángela. Con la loro separazione, finisce anche, dentro la narrazione, il mondo conosciuto da Arnal, o almeno quello che lo scrittore ha la possibilità o il desiderio di descrivere con una vena realista. Le seguenti tappe hanno inizio col viaggio di don Luis da Cagliari a Napoli, che è una sorta di passaggio a una nuova dimensione. La sensazione è che tra Madrid, Barcellona e la Sardegna, l'itinerario, pur assumendo una funzione squisitamente narrativa, si sia sviluppato in maniera ordinata all'interno di un contesto che il narratore capisce e conosce, nonostante l'egoistica rappresentazione di un solo settore sociale. Con lo sbarco in Italia, don Luis smette di esistere in favore di un personaggio misterioso, che invecchierà e arriverà a diventare marchese con un nome fittizio e un'identità non meno fragile.

⁹⁴ «[Cagliari] la componían cuatro núcleos de población bien definidos y fortificados independientemente, con sus alcaldes y enseñas propias: en el medio, imponente y con vocación de mando, el Castillo; delante, al sur, la Marina; a oriente, Villanueva [...]; a occidente, Estampache» (Arce, 1960: 246). Sulla descrizione di Cagliari ne *El forastero*, rimetto ancora alle mie annotazioni al testo.

⁹⁵ Di fatto, Arce arriba a utilizzare *El forastero* come fonte documentale per sostenere la «puntualidad con que continuaban cerrándose las puertas del Castillo en el siglo XVII» (Arce, 1960: 245). Lo studioso si basa sulle seguenti parole di don Luis: «Gasté parte de la noche en conversación apacible y, pareciéndome hora de bajar a mi posada, hice que un criado que se había quedado a acompañar mi persona se adelantase porque no cerrasen las puertas del Castillo, que puntuales todas las noches lo acostumbran, juzgando que esta prevención suspendería su diligencia» (EF: 197).

V.3. Italia, penisola fantastica

La descrizione del tragitto da Cagliari alle tenute del duca è molto sintetica. Sappiamo che il *forastero* sbarca a Napoli, ma ciò che succede dopo è un mistero; così lo racconta egli stesso al conte: «tomando el camino de Ferrara, en donde tengo deudos y un mayorazgo que se conserva con algún crédito, me sucedió el lance que habéis visto, debiéndoos a vos la vida» (EF: 295). È chiaro che il protagonista finisce nei domini di Felisardo mentre va dalla città partenopea a quella estense. Se da un lato è vero che in nessun momento il narratore dice esplicitamente in che parte d'Italia vive il conte di Belflor, dall'altro è chiaro, fin dal primo momento in cui viene fatto il suo nome, il rapporto che lo unisce al duca e alla terra che questi governa:

Pero, pensando Laura con sus damas que era alguna corza de las muchas que encerraba el bosque vecino y que se trasladaban a los jardines por aquella cerca para divertir quizá al conde de Belflor, su padre, que la necesidad le aprisionaba en soledades tan apacibles en tierras del Duque Felisardo, su tío y Señor poderoso en la Calabria (EF: 142-143).

I riferimenti alla Calabria sono numerosi e vanno tutti nella stessa direzione, indicandoci che quella è la regione dove si sviluppa quasi tutta la narrazione principale. Laura diventerà duchessa di Calabria dopo il suo matrimonio col duca, ed è lì dove più tardi si dirigerà il principe Cesarino per chiedere la sua mano.

Il *forastero* non immagina minimamente che in Calabria, cioè nella punta meridionale della penisola italiana, è destinato a trascorrere due decadi della sua vita. La scelta di questa terra da parte di Arnal non comporta di per sé alcun inconveniente. Almeno in apparenza. In realtà si tratta di un approdo alquanto sorprendente. Se prendiamo una rappresentazione cartografica dell'Italia e disegniamo una semplice linea tra Napoli e Ferrara, per quante curve decidiamo di tracciare per complicare il percorso del nostro eroe, è fondamentalmente impossibile immaginare un passaggio in Calabria, pur tenendo conto delle possibili variazioni che le frontiere di questa regione storica possono aver subito variazioni nel corso dei secoli.

Non disponiamo di dati che permettano di avanzare ipotesi sulla formazione geografica di Jacinto Arnal de Bolea, ma dal testo dell'opera sembra di intuire che l'autore abbia in mente una localizzazione quantomeno bizzarra del territorio calabrese. Il sospetto che l'autore lavorasse di fantasia si vede confermato dal successivo cambiamento di luogo, ancora più stravagante. Abbiamo visto che nella terra dei Belflor la vita dei protagonisti avanza stancamente per molti anni, nei quali solo alcuni avvenimenti particolarmente

intensi dal punto di vista emotivo riescono a interrompere l'inerzia generale. Tuttavia, verso la fine del romanzo, l'azione di impadronisce prepotentemente della narrazione. L'arrivo del principe Cesarino e la possibilità concreta che Laura possa doversi sposare nuovamente contro la propria volontà danno uno scossone al racconto, che acquista un dinamismo inedito, fino alla ormai prossima risoluzione finale. Ecco dunque le due fughe parallele di Cesarino e della coppia formata da Carlos e Laura dalla Calabria al Monferrato, nell'avventuroso decimo capitolo de *El forastero*.

Le suddette fughe riproducono uno schema simile: in entrambe i personaggi si perdono tra le asperità dei monti Appennini, patiscono l'orrida maestosità della natura, vengono assaltati da dei banditi e infine riescono a salvarsi. Da ultimo, anche il gruppo costituito dal conte e dall'esercito del giovane Eduardo sbuca nel Monferrato, benché Arnal non fornisca dati circa il percorso scelto da questi ultimi.

Vale la pena insistere sul fatto che la fuga attraverso gli Appennini è uno dei momenti chiave per l'analisi delle influenze dei generi narrativi su *El forastero*, essendo il momento in cui più distintamente si percepiscono tracce bizantine. Si è detto di Carlos e Laura, ma anche Cesarino recupera in un certo qual modo il suo onore, uscendo indenne da questo viaggio. Per gli amanti protagonisti, come abbiamo visto, si tratta della «penosa peregrinación» che restituirà loro una parvenza di purezza che li accompagnerà verso il matrimonio e verso la nuova vita che sono pronti a intraprendere. I *topos* disseminati lungo il percorso sono numerosi, a cominciare dall'incertezza di Carlos e Laura su dove andranno a parare, come ci rivela il narratore, che parla esplicitamente di una «extraña peregrinación, que no sabían a dónde» (EF: 447). Un viaggio, dunque, senza altra meta che quella di stare insieme; pur con sfumature diverse, valgono queste parole pensate per il genere bizantino: «a veces el viaje, recorrido multidireccional y fortuito, sin sentido geográfico alguno, tiene un objetivo común: la búsqueda de la persona amada» (Teijeiro, 2007: 124).

Gli Appennini sono un *locus horridus* di grande bellezza, ma denso di pericoli; così è descritto l'inizio dell'avventura di Cesarino:

Dos –sin prevención– criados que le hacían guía –que lo repentino de su media fuga no les dio armas convenientes para semejante temeridad, tan poco pláticos en las intrincadas veredas cuanto en los graves peligros a que se atrevían–, le iban haciendo lado, ya recelosos cuando se engolfaban por el corazón del monte Apenino, admirando por una parte lo horrible y por otra lo excelso, siendo tan superior lo escabroso en la elevada greña, que los daba grima, cuanto el hermoso exceso de naturaleza, que le dio perfección con tan hojosas copas de los robres que les pedía el Sol licencia para registrarle tal vez con sus cansados rayos (EF: 451).

Quando Carlos e Laura sono sul punto di essere attaccati dai banditi, il paesaggio gongorista che li circonda rivela da sé la propria pericolosità:

hallándose sin vereda una tarde, amenazando el cielo en horribles luces, en temerosa artillería, mayores rigores, habiendo nubes densas corrido negra cortina al Sol osadamente a sus rayos, por una parte pelados riscos, tajadas peñas, despeñados troncos, les hacían compañía; por otra, raudal precipitado entre unos espesos pinares daban horror al sitio, deseando por entonces, en confusos celajes de la llegada noche, pobre choza que les sirviera de albergue, parda luz de tea que les animara, muerta llama de heno que les diera abrigo (EF: 446-447).

Non c'è differenza ne *El forastero* tra *bandoleros* e *salteadores*⁹⁶: tutti agiscono come ostacoli per il raggiungimento dell'obiettivo dei protagonisti. La loro depravazione morale si rivela nell'estetica brutale, quasi disumana:

sin darlos lugar a discurso, se les pusieron delante cuatro habitadores alevosos de aquellas cuevas, dándoles traje feroz cuatro peludas capas gasconas manchadas –a partes– de sangre, ya de la inocente de los pasajeros y de las reses hurtadas de los rebaños, por cuyas aberturas mal cosidas se conocían diferentes bocas de fuego que con distinción decían su vida y anunciaban mayor su lastimosa muerte. Crecida melena al redopelo, erizada, les servía de medias mascarillas para sus traiciones, que al punto se apartaron del rostro, describiendo en la piel tostada su proceder engañoso (EF: 447).

Salvati dalla comparsa di Albano, il cui ingresso nel racconto implica la lezione personalizzata di un altro *topos* del racconto d'avventura⁹⁷, Carlos e Laura arrivano al Monferrato, dove finalmente hanno luogo la grande agnizione finale e l'ascesa del *forastero* al titolo di "marchese".

Il desiderio di arrivare a un lieto fine attraverso un sentiero pieno di spine, così caratteristico del romanzo greco, giustifica l'incertezza del percorso dei protagonisti nella loro peregrinazione. La scelta di ambientare questo itinerario attraverso l'Italia potrebbe essere legata al fatto che il viaggio, nel XVII secolo, era un'attività piena di rischi. Inoltre,

⁹⁶ Non ho notato nessuna differenza di significato in base all'uso che fa Arnal de Bolea di queste parole, tant'è vero che gli stessi individui che aggrediscono Laura sono chiamati in un primo momento *bandoleros* e poche pagine dopo *salteadores*. Probabilmente i banditi con cui si scontra il principe Cesarino somigliano di più alla categoria di *bandoleros* di cui parla rey Hazas (1989). Una volta giunto nel Monferrato, rispondendo sul modo con cui era scampato ai pericoli della montagna, il principe racconta che «se acercó a una choza en donde le cogieron cuatro salteadores que, ocultos en las débiles cañas de que estaba fabricada, le maniataron rigurosos, llevándoles en poder del rey de aquella compañía, capitán general de dos mil caballos que con orden y concierto se gobernaban en lo inculto del bosque, sirviendo su aspereza de descanso y sus intrincados laberintos de desahogos apacibles, ejerciendo entre su robusta barbaridad un puntual gobierno, habiendo castigo severo para el inobediente –y a su modo– facineroso, y para el alentado premio seguro, repartiendo tropas por diversos caminos para ejecutar sus malignos intentos, aunque con orden particular que no diesen muerte a ningún pasajero, que fácilmente la quebrantaban, aunque la severidad del rigor era fuerte freno a sus desórdenes». (EF: 477).

⁹⁷ Oltre al *topos* del rincontro, va segnalata la somiglianza con l'immagine dell'eremita, che nel genere bizantino ha caratteristiche molto positive. *Vid.* González Rovira (1996: 145).

nella percezione degli europei di allora, la penisola era un luogo pericoloso e brulicante di banditi (Maćzak, 1996: 229-230). Il problema è che l'Italia non rappresentava esattamente un luogo esotico per gli spagnoli colti di quel tempo, bensì tutto il contrario: «con ningún pueblo estuvo más en relación la España del siglo XVII que con Italia» (Herrero García, 1966: 321). Arnal la trasforma in destinazione esotica, offrendone un'immagine del tutto avulsa dalla realtà.

Il Monferrato è una regione storica dell'attuale Piemonte, ubicato nell'Italia nordoccidentale. Sembra plausibile che Arnal la conoscesse in qualche modo, dato che, per esempio, Albano è di Frassineto, ed effettivamente esiste un paese nel Monferrato che si chiama Frassineto Po. Ma un'eventuale viaggio dalla Calabria fino al Monferrato non è precisamente una passeggiata. Gli Appennini, attraversati dai personaggi citati, si ergono per circa 1300 chilometri lungo l'asse della penisola italiana, costituendone la spina dorsale. Concretamente, partono dalla Liguria, lungo il confine meridionale del Piemonte, per finire proprio in Calabria, a sud. Una semplice misurazione approssimativa ci dice che, nel migliore dei casi, tra l'attuale Calabria e il Monferrato ci sono oltre 800 chilometri in linea retta: sicuramente troppi per essere coperti a piedi da un uomo e una donna disperati. Senza considerare che, fino all'unificazione dell'Italia nel corso del XIX secolo, spostarsi da uno all'altro di quei territori significava attraversare come minimo tre frontiere nazionali. Non sappiamo quanto impiegano i personaggi a raggiungere la destinazione, ma si intuisce che non si tratta di un tempo troppo lungo, visto che, a parte qualche valore, non si menziona il possesso di nessun oggetto che consenta loro di sopravvivere in condizioni di estrema necessità.

A queste considerazioni si aggiunge l'incredibile viaggio di Eduardo e Ludovico con il loro esercito calabrese. È abbastanza improbabile che Arnal potesse immaginare come verosimile un tale spostamento di corpi armati, in tempi brevi e indifferente ai suddetti confini territoriali, se solo avesse avuto idea delle distanze che sarebbe stato necessario percorrere.

Per questo, anche se sono rese esplicite le modalità con cui avviene, l'ultimo cambio d'identità del *forastero*, che lo trasforma in marchese, non è meno incredibile di quello da Rosimundo a Luis de Céspedes, essendo entrambi legati a dei cambi di ambientazione del tutto improbabili. In definitiva, viene naturale chiedersi per quale motivo Arnal si permette tanta incoerenza nel descrivere gli spostamenti dei suoi personaggi attraverso l'Italia. Per quanto possa sembrare un'ipotesi azzardata, ritengo che la spiegazione sia da ricercare nella funzione che svolge il Belpaese nella costruzione del romanzo.

V.4. La geografia de *El forastero*: il mondo di Jacinto Arnal de Bolea

Fuori dal morboso, ma sicuro e accogliente ambiente della casa del conte, Arnal delinea il quadro di un'Italia pericolosa, dove regnano l'avventura e l'istinto. Un luogo così lontano dalla vita del nostro scrittore come lo erano le isole –esotiche per antonomasia– per gli altri autori che coltivarono il gusto per il genere bizantino. L'Italia ha la funzione esplicita di ospitare la storia narrata, ma non vi è il minimo interesse –e forse neanche le conoscenze necessarie– a farla uscire dalla semplice cornice esotica per dipingerla con tocchi di realismo.

Date queste premesse, il legame tra Spagna e Sardegna risulta ancora più forte. Insieme, rappresentano il mondo che Arnal conosceva; non si mette in risalto la loro natura selvaggia, ma l'aspetto urbano e civile, descritto con un tocco di verosimiglianza assente altrove nel romanzo. Le grandi diversità sociali e storiche non contano più: *El forastero* ci presenta Spagna e Sardegna con un'uniformità descrittiva che non lascia spazio a dubbi circa il senso di appartenenza del nostro autore. Per Arnal de Bolea, sardo e spagnolo sono concetti compatibili, ed evidentemente entrambi implicati nella costruzione di un'unica identità politico-culturale. La Sardegna che descrive Arnal de Bolea non è altro che un pezzo della sua Spagna.

Naturalmente, la realtà storica andrebbe descritta in ben altri termini, come ben sappiamo: l'opera nasce nel contesto dell'alta società sarda, non dà voce ai tanti che, nell'isola, non sapevano nemmeno parlare il castigliano. Tuttavia, è bene anche puntualizzare che questo in nessun modo ne fa un prodotto culturale esterno alla realtà dell'isola, come proprio la passione descrittiva di Arnal dimostra. *El forastero* è semplicemente il frutto di un contesto realmente multiculturale, interpretato in senso inevitabilmente soggettivo e parziale da un membro del gruppo sociale più privilegiato. Ciò rende ancora più assurdo il latente pregiudizio verso la letteratura ispano-sarda, che specialmente grazie ad Arnal dimostra di essere figlia di autori per i quali l'adesione culturale al mondo ispanico non implica per nulla un disconoscimento della propria origine.

Tapsir Ba (2001) propone un'immagine completamente differente dei viaggi de *El forastero*; a suo avviso, propongono in modo speculare un movimento dal centro alla periferia e viceversa, laddove Madrid e Monferrato sarebbero i centri, mentre Sardegna e Calabria si accontenterebbero del ruolo di periferie. Premesso che il postulato circa la condizione periferica dell'isola durante il Seicento è di per sé discutibile, non possiamo in

alcun modo sfuggire all'evidenza del testo, che ci racconta tutt'altre dinamiche. Più che centri e periferie, ne el *El forastero* ci sono due mondi, uno conosciuto e uno misterioso e fantasioso. E se proprio dobbiamo trovare il cuore del mondo conosciuto da Arnal, sta in Sardegna, in quella capitale «alma de Madrid» e «madre de *forasteros*», degna delle righe d'elogio più sentite di tutto il romanzo.

VI. SUGGERZIONI BAROCHE NELLO SVILUPPO DELLA NARRAZIONE

VI.1. La radice *cortesana* della costruzione narrativa

Nel capitolo IV abbiamo visto gli aspetti sociali che determinano la parziale adesione dell'opera di Arnal al genere *cortesano*. Tuttavia i punti di contatto non si limitano a un comune modello sociale, o ai motivi ad esso collegati. Ho già fatto ripetuti riferimenti ai dodici misteriosi racconti promessi da Arnal nel prologo, come prova della familiarità che l'autore sentiva verso la *novela corta*. In effetti, tra le pagine de *El forastero* sono annidate suggestioni, idee, motivi che mostrano una forte rielaborazione di contenuti creativi riconducibili alla narrativa breve preesistente. Di questi, è difficile dare un quadro organico, proprio a causa della generale disunità dell'opera, e in particolare della narrazione principale, che procede per episodi e può sembrare sfilacciata.

Innanzitutto, vi sono i motivi per i quali la ricerca di un unico antecedente diretto è sterile, perché magari hanno ampia diffusione nella narrativa breve e possiamo considerarli dei *topos*, di cui numerosi autori diversi danno la propria versione. Un esempio è dato dalla frequenza con cui avvengono scambi di biglietti e note scritte, che sono un elemento caratteristico della *novela corta*⁹⁸ a cui lo scrittore fa ricorso con frequenza. Ma per andare su un caso concreto di applicazione della tradizione *cortesana*, può essere utile riferirci a un breve episodio che avviene nel *discurso* II, quando ancora Laura non è nemmeno fidanzata col duca Felisardo e il *forastero* sta cominciando a prendere familiarità con il mondo dei Belflor. Carlos è malinconico e passeggia in un giardino adiacente alla casa, immerso nei gelsomini; Laura e Hipólita lo spiano attraverso una grata nascosta dal fogliame, fino a quando la damigella inizia a cantare un *romance* che desta la curiosità del *forastero*. A questo punto prende vita una scenetta cortese, in cui Carlos, rivolgendosi in cuor suo a Laura, risponde ai versi con un monologo galante in cui rievoca la bellezza che ha potuto ammirare nella suggestiva scena iniziale del bagno; da parte sua, Laura, lusingata, per evitare

⁹⁸ Si pensi alla *Prudente venganza* di Lope de Vega, in cui parti significative della trama sono costruite attorno allo scambio di bigliettini.

il pericolo di passare in secondo piano rispetto alla damigella, spinge via Hipólita dalla piccola apertura e, fingendosi piccata, rimprovera al *forastero* l'azzardo di pronunciare dinanzi a lei parole sconvenienti. Non è necessaria un'analisi dettagliata dell'episodio per osservare che, nella sua brevità, è un piccolo compendio di luoghi comuni del genere *cortesano*, qui riutilizzati, per una volta, senza particolare originalità: l'ambientazione raffinata e idealizzata, la presenza di una grata⁹⁹, il tono galante del monologo dell'innamorato e la finta ritrosia della dama, sono tutti elementi che, nell'ambito della *novela corta*, descrivono con frequenza le fasi di avvicinamento sentimentale tra i protagonisti.

Il convenzionalismo narrativo comprende anche numerosi momenti in cui, invece, l'individuazione di un antecedente diretto è, se non scontato, verosimile. Infatti, è possibile, anche se non facile, trovare rimandi relativamente isolati ad autori che Arnal de Bolea probabilmente conosceva e che potrebbero aver avuto un reale ascendente sulla stesura dell'opera. L'esempio più chiaro è l'influenza abbastanza evidente di Cervantes e Lope sulla costruzione del personaggio di don Octavio (*vid.* IV.4.). Nel resto dell'opera i modelli sono messi maggiormente in discussione e nel complesso la sensazione è che ancora una volta Arnal preferisca utilizzare idee esterne per rielaborarle in seguito a modo suo. Potrebbe essere il caso del motivo dello scontro tra due fratelli (César e Eduardo), l'uno figlio illegittimo del padre, l'altro legittimo, con le relative problematiche legate all'eredità; non si può escludere, infatti, che alla base dell'invenzione ci sia un eco del motivo chiave de *La prodigiosa*, di Pérez de Montalbán¹⁰⁰, anche se la situazione narrativa, e ovviamente le tipologie dei personaggi, sono completamente diversi. Stesso discorso si potrebbe fare per la scena del *discurso* X in cui Carlos e Laura sono legati a una quercia, preda dei banditi: senza dubbio, per l'ambientazione e persino per la scelta del tipo di albero, può farci pensare al momento in cui il satiro frustra Clerida nella *Ingratitud hasta la muerte* di Camerino¹⁰¹.

⁹⁹ La presenza di una grata («reja») non è casuale: si tratta di un elemento estremamente comune in scene di questo tipo. La sua utilità è chiara: consente agli amanti di comunicare di nascosto, senza rendere palese la loro frequentazione, con tutti i guai che potrebbero scaturirne. Qui il ruolo della grata ci interessa perché favorisce un tipo di innamoramento de oídas», quindi basato più sull'ascolto che sulla vista, che secondo Yndurain (1983: 589-603), era tipico dell'epoca barocca. Ne *El forastero* entrambi i tipi di approccio sono presenti, convivono e si intrecciano, come dimostra proprio il discorso in questione di Carlos, che compiace l'udito di Laura, ma lo fa ricordando un momento di innamoramento visuale.

¹⁰⁰ Vale la pena ricordare che ne *La prodigiosa* i due fratellastri Gesimundo e Flaminio sono protagonisti di una drammatica e intricata vicenda in cui entrano in gioco gelosie amorose, difficile rapporto col padre Policarpo e lotta per il trono. Dei due, infatti, solo uno è erede legittimo del re d'Albania: questo è Gesimundo, leale e coraggioso, che, dopo essere stato ingiustamente esiliato dal padre, recupera solo alla fine della storia la sua dignità e sconfigge Flaminio, che è invece vile e traditore. *Vid.* la edición de Bonilla Cerezo (2010: 201-244).

¹⁰¹ In questo paragrafo mi soffermo solo su alcuni casi esemplificativi; nelle note al testo, i riferimenti a Camerino, Pérez de Montalbán o qualsiasi altro autore o episodio sono più numerosi ed esaustivi. E sempre ai commenti al testo rimando per un approfondimento sulla questione della presenza di *bandoleros* nella *novela corta*; *vid.* nota 819.

Quel che conta, comunque sia, è che Arnal ha pieno controllo delle modalità creative dell'universo *cortesano* e alterna con assoluta naturalezza momenti in cui le imita ad altri in cui ne trae ispirazione, le copia o semplicemente le usa come sfondo. Proprio questa assoluta dimestichezza gli consente di spingersi anche in territori parzialmente nuovi; infatti, lungo il testo ci si può imbattere anche in idee interessanti e originali, che sanciscono il contributo dello scrittore sardo all'arricchimento del genere novellistico. Un caso esemplare è la scena che segue quella della grata. Dopo la prima volta, Carlos si abitua a recarsi quotidianamente al giardino dei gelsomini, fino a che una sera si accorge della presenza di Laura, accomodata nuovamente dietro la grata. Preso dal desiderio di parlarle, ma in parte temendone le conseguenze, il *forastero* inventa un curioso stratagemma:

no osado a romper su profundo silencio, tímido, cobarde y encogido –conocida seña del incendio amoroso que le ardía–, quiso copiar sus sentimientos del original vivo de su pecho al dispuesto de Laura, que diestramente se emplearon en la ocasión presente: fingiendo hablar con una estatua primorosísima que daba vida a una fuente con el mármol terso de que la vestía» (EF: 172).

Carlos prende così a parlare realmente con la statua, sottendendo un parallelo, piuttosto ovvio, tra la freddezza della pietra e quella della donna che ama. Di per sé, si tratta di una metafora tradizionale, che trova il suo compimento nella risposta di Laura, decisa a parlare nonostante teoricamente il *forastero* non si stesse rivolgendo a lei: «Gajes en su fortuna goza prósperos el que con semejante negociación ablanda a un mármol tan mañosamente que merece respuesta apacible de lo intractable de su dureza» (EF: 173). Tenendo conto che, nell'arco della narrazione, spesso Arnal definisce la bellezza di Laura utilizzando termini che richiamino l'idea di freddezza e durezza, come il frequente «hielo», è come se in questa scena quell'idea ricorrente si facesse concreta e tangibile, e convergessero sulla statua, metaforizzate, qualità morali ed estetiche della giovane nobildonna. In pratica, la statua si configura come una fedele immagine di Laura, e l'idea del dialogo con il simulacro dell'amata, per di più alla presenza dell'autentica protagonista, parrebbe proprio un tocco di fina inventiva.

Non meno sorprendente è lo sviluppo della narrazione principale tra la fine del *discurso* V e l'inizio del VII (al netto delle digressioni e del racconto epistolare); tutto gira intorno a un oggetto che, per i tempi, era estremamente raro, tanto nella vita delle persone come, di riflesso, nella narrativa: un orologio portatile. La situazione è la seguente: Carlos viola uno spazio "segreto", un altro giardino ornato da gelsomini¹⁰², in cui Laura suole

¹⁰² Circa la simbologia dei gelsomini, molto presenti ne *El forastero*, rimetto alla nota 128 al testo del romanzo.

passare privatamente il suo tempo libero. E mentre lei riposa, addormentata, lui, con lo scopo di omaggiarla, riesce a sistemarle accanto un prezioso orologio, incastonato di diamanti e dotato di suoneria oraria. È evidente che l'assoluta unicità dell'arnese fa sì che la scena si sviluppi su una serie di sorprese legate al suo ritrovamento. Carlos, per potersi godere lo spettacolo dello stupore della futura duchessa, lo colloca in modo che possa suonare di lì a poco e svegliarla; nel frattempo si nasconde dietro un grosso albero di alloro. Il piano riesce e Laura, capendo che il regalo è opera del *forastero*, resta stupefatta: «extrañando novedad tan grande, pues no tenía noticia de que le hubiese en su casa ni en el aldea en donde vivía, con mil donaires despierta y con mil melindres animada, entre turbación soñolienta, entre claveles vergonzosa, castigó su proceder libre con malentendidas razones que se perdieron, entregada segunda vez al sueño» (EF: 318). La giovane dunque si riaddormenta e, nel frattempo, anche il duca Felisardo si azzarda a penetrare nel giardinetto, dove trova la sua bella fidanzata immersa in un sogno nel quale evoca a voce alta il nome del *forastero*¹⁰³. La situazione a questo punto si fa intricatissima e piena di equivoci: Laura si risveglia improvvisamente e non trovando accanto a lei il suo amato, ma Felisardo, lo apostrofa duramente, mettendolo in imbarazzo e facendo accorrere il conte. Il duca passa allora all'attacco lamentandosi col conte dell'aggressività della sua futura sposa, e obbliga Laura a spiegare che razza di sogno stesse facendo mentre nominava Carlos con tanta intensità. Lei s'inventa che il forastero corteggia Hipólita e il suo comportamento è così inopportuno da disturbarle il sonno. La scusa è efficace, ma non è sufficiente a dissipare i sospetti, perché in quell'istante il duca si accorge della presenza dell'orologio accanto al giaciglio della dama. Il suo assoluto stupore –«¿Reloj? ¿Y sin que yo tenga noticia?» (EF: 320)– ci conferma quanto inusuale fosse da considerare il possesso di quell'oggetto che, come bene personale, circolava da meno di un secolo in Europa e aveva un valore economico enorme. Laura di nuovo attinge alla fonte dell'inventiva e dice che l'orologio è di Hipólita, cavandosi definitivamente d'impaccio. Ma Hipólita, che a sua volta giunge poco dopo, attratta dalla confusione, resta meravigliata dall'orologio e, dato il suo valore, si convince che sia del duca. Il conte, avvicinandosi a Hipólita per sentire la sua versione, scopre il *forastero* nascosto dietro l'alloro, ma non rivela la sua presenza, rimandando ad altra occasione un chiarimento con lui; interroga invece la damigella, che ovviamente, ignara dei fatti, dice che crede che l'orologio sia del duca. Allora il conte si

¹⁰³ Il monologo nel sonno di Laura si può associare con uno analogo che appare nel *discurso IX*, in cui sarà Carlos a dar voce al proprio subcosciente, che rivelerà definitivamente alla duchessa i sentimenti del *forastero*. Anche quest'idea è abbastanza innovativa e sicuramente, data la ricorrenza, la possiamo considerare come caratteristica del romanzo. Tuttavia, bisogna precisare che in questo caso specifico, Laura sta fingendo di dormire e semplicemente vuole fare arrivare le sue parole al protagonista senza esporsi esplicitamente.

convince che Hipólita voglia proteggere il *forastero* e che effettivamente l'orologio fosse un regalo di Carlos per la damigella; questo fa sì che Ludovico resti all'oscuro della verità e che, in seguito, all'inizio del *discorso* VII, trovandosi faccia a faccia con Carlos, lo rimproveri duramente per il suo comportamento galante, senza far cenno a Laura, che crede sia realmente estranea al tutto. Si chiude così l'ingarbugliata sequenza dell'orologio, il cui sviluppo, con i suoi sotterfugi e le sue incomprensioni, è palesemente *cortesano*. E proprio come capita con la scena della statua, ciò che rende il testo interessante è l'introduzione di un elemento originale, che impreziosisce una storia che per altri versi è solo convenzionale e complicata.

Gli episodi appena visti ci dimostrano che, pur nella sua eterogeneità, pur con le sue incoerenze e le sue forzature, *El forastero* è un'opera curata nei dettagli e l'autore non perde occasione di affermare, con tocchi precisi, la sua presenza come creatore, proprio come annunciava fin dal prologo. Si tratta di aspetti importanti, perché ne definiscono il valore come testo narrativo; per sintetizzare, si può dire che è fondamentale, per apprezzare *El forastero*, soffermarsi sui particolari, che dimostrano tutta la sua carica innovativa.

Questi primi cenni all'attenzione dell'autore per i dettagli ci trascina di forza nella questione centrale di questo capitolo. Infatti, come vedremo subito, al di là delle scene di tipo *cortesano*, una vera e propria poetica del particolare soggiace alla creazione dei momenti più significativi del romanzo. Su tutti, domina la scena iniziale del bagno delle dame.

VI.2. La scena del bagno e l'esaltazione della sensualità

El forastero si apre con la più volte citata scena del bagno. Nel prossimo capitolo vedremo quale importante ruolo riveste nel definire lo stile di Arnal de Bolea, ovvero il più forte elemento barocco dell'opera; tuttavia, l'elaborazione sintattica non è l'unico aspetto che rende le prime pagine, per certi versi, un simbolo dell'intero romanzo. Infatti, stiamo parlando innanzitutto di un brano decisivo per introdurci nella sua atmosfera generale; questo avviene grazie alla presenza della sofisticata descrizione ambientale che occupa la prima parte della scena, e alla forte componente sensuale che invece caratterizza la seconda parte, a partire dalla comparsa di Laura e delle altre giovani.

Va detto da principio che la descrizione di un ambiente bucolico idealizzato non è di per sé un tratto barocco; infatti, dal punto di vista dei contenuti, si tratta dell'ennesima versione del *topos* del *locus amoenus*, già ampiamente rivisitato prima del XVII secolo. Tuttavia, è il modo in cui l'ambiente viene descritto che realmente ci trasferisce in una

dimensione nuova rispetto ai precedenti bucolici. La spia della differenza sta già nelle prime righe del testo, quando si parla di una natura «vencida del arte, del cincel peregrino del artífice» (EF: 134). Una natura mediata, dunque, frutto dell'intervento di un creatore, in grado di plasmarla e presentarcela come fosse un'opera d'arte. Così, il mirto –denominato al femminile *murta*– è «tejida», e, insieme all'edera rampicante, «entapizaban menudas rejas»; le piante intrecciate formano «intrincados laberintos»; un altro mirto (*arrayán*) è «vestido de arquitectura ingeniosa»; le fonti sono «artificiosas». Ogni elemento naturale sembra disporsi secondo criteri di grande ordine e allo stesso tempo di grande vistosità, obbedienti a norme elaborate in base a un ideale estetico alieno alla natura stessa; e queste forme abbondano e riempiono di immagini le prime pagine del libro, su cui domina il potente ossimoro «natura-arte»:

A una parte, como en apuesta, lo natural y hermoso admiraba tantos extremos del artificio, dilatándose bizarro y gloriándose risueño, viendo su desvanecida fantasía tantos triunfantes arcos, tantos doseles pomposos tal vez de trébol y tomillo –rústicos perfumadores en su siesta– y tal vez de frescas espadañas, de plebeyas florecillas que, inquietas con el viento travieso, amagaban con olores suaves a ser imitadoras de las más superiores; por donde atropellados arroyuelos en plata riza ceñidos, por donde bulliciosas fuentes en racimos de perlas desatadas, por donde cristalinas guijas, en arenas de oro compuestas, emulaban compuestas el feliz aplauso que había adquirido lo artificioso en tan frescas sazones, corriendo por merecerle sedientas –aun sus aguas– de tan justamente deseada gloria (EF: 135-136).

Questa tendenza a “riempire” il quadro di figure dettagliate ed elaborate, fortemente simboliche¹⁰⁴, è il primo, vero segno della presenza estetica del barocco ne *El forastero*. La prosecuzione della scena, col bagno delle fanciulle nel lago, ne potenzia ulteriormente l'effetto. Il bagno riprende un motivo di lunga tradizione, che può vantare anche antecedenti illustri, come quello della «Valle delle donne», alla conclusione della sesta giornata del *Decameron* di Boccaccio¹⁰⁵. L'esempio del grande novellista italiano è particolarmente interessante perché, oltre a essere degno di nota per l'oggettiva somiglianza paesaggistica tra il laghetto della valle e quello della tenuta dei Belflor, fornisce un precedente per quanto riguarda la dicotomia «natura/arte». Infatti, anche nel testo boccacciano la natura appare così felicemente composta da sembrare il frutto di un disegno voluto: «il piano che nella valle era, così era ritondo come se a sesta fosse stato fatto, quantunque artificio della natura e non manual paresse»; e poi: «Il piano appresso [...] era

¹⁰⁴ Sull'aspetto simbolico delle piante che appaiono in questa prima scena, *vid.* Bonilla Cerezo (2013: 312-320).

¹⁰⁵ Non è da escludere che Arnal de Bolea avesse avuto accesso al testo boccacciano, molto diffuso, conosciuto e tradotto ben prima del XVII secolo. Su alcune questioni filologiche legate alla traduzione in castigliano della scena della Valle delle donne, *vid.* Valvassori (2013: 47-60).

pieno d'abeti, di cipressi, d'allori e d'alcuni pini sì ben composti e sì bene ordinati, come se qualunque è di ciò il migliore artefice gli avesse piantati» (Boccaccio, 1985: 551-552). Arnal de Bolea si inserisce dunque in una tradizione consolidata di ritratti paesaggistici “umanizzati”, ma ovviamente si spinge molto più in là di tanti suoi predecessori.

La tecnica descrittiva dello scrittore sardo rende corporeo il quadro, come fosse disegnato. Inevitabile, a questo punto, cercare un parallelo nelle arti pittoriche. Bonilla Cerezo (2013: 315) cita alcuni artisti, come «Clouet, Amigoni, Tiziano y, sobre todo, Cranach, Cesari y Domenichino», che immortalarono scene di fanciulle al bagno in ambiente bucolico; si tratta sempre di rappresentazioni del mito di Diana e Atteone, non troppo differenti, a livello compositivo, dalla scena de *El forastero*. Tuttavia, tranne forse il caso di Cranach, manca un po' in tutti una volontà di rappresentazione di uno sfondo naturale dalle forme ricercate. Per ritrovare questo tipo di rappresentazione della natura dobbiamo dirigerci direttamente sulle decorazioni a tema vegetale che adornano i fregi di tanti edifici barocchi sparsi per l'Europa e il mondo, con la loro abbondanza di figure intrecciate e ridondanti ma rispondenti, pur coi loro eccessi, a precisi criteri di ordine e misura.

Con la comparsa delle donzelle, lo slancio descrittivo del narratore abbraccia anche la figura umana. Il tono non cambia, ma l'atmosfera si arricchisce di una spiccata sensualità. Di per sé, la sensualità è legata al genere *cortesano*, di cui, secondo Colón Calderón (2001: 82), è uno degli ingredienti. Come abbiamo visto nel caso dell'incontro sessuale al buio tra Carlos e Laura, Arnal è capace di spingere a quote piuttosto elevate il livello erotico della narrazione; e del resto, già Arce (1960: 156) segnalò l'importanza di questa dimensione: «El regusto erótico de ciertas descripciones alcanza niveles atrevidos que el continuado uso de la metáfora disfrazada». Ma se l'episodio del tradimento consumato ha di per sé una componente carnale inevitabile, nel caso del bagno nel lago la sensualità è spudoratamente ricercata, fin dalla prima frase, che associa la sola presenza di Laura al potere erotico che è in grado di esprimere:

con descuido aliñoso desenfadada, desenvueltamente airosa, inquietamente entretenida para entregarse a un baño con sus damas, dio Laura una tarde a unas matas de jazmines, que le hacían espalda, el nácar travieso que por puntos delectaba los breves, que en el polvillo oscuro se ajustaron; liga que, de un laurel pendiente, podía hacer, con la mayor sazón, caza de corazones (EF: 136-137).

La scena è un susseguirsi di piccoli messaggi sensuali, a cominciare dalla descrizione di Laura che, dopo aver ascoltato un romance cantato da Hipólita, si spoglia:

Con media risa agradeció Laura la lisonja del tono, lo puntual de la letra y la sazón del gusto, que divirtió el espacio que duró el despojarse para entregarse al baño, corriendo poco a poco las cortinas de su belleza; mas cuando el último cendal bordado de pinos negros, desvanecido por verse celador de tantas perfecciones, se corrió humilde, cayendo a sus pies y confesando en ellos tantas ventajas, juzgaron las ninfas de las fuentes que por soberbio mereció igual castigo, avergonzado de verse ocultador de sus secretos donaires; pues, como por vidriera –siendo que era el cendal viento tejido–, se comunicaban las luces de su tersa blancura, que eran en competencia del alabastro, de que ellas entre sus surtidores se habían vestido, quedaron mudas, quedaron heladas, también asistiéndoles a semejante beldad, admirando entre pellas de nieve rayos de fuego y, en el torneado cristal de sus relevantes perfiles, plata pura (EF: 139-140).

Tutte le immagini con cui è raffigurato il corpo della giovane continuano ad attingere allo stesso vocabolario della descrizione ambientale, con termini come «alabastro», «cristal», «plata», che decretano una sorta di *continuum* tra la natura artificiosa e la bellezza della figura umana; ma è il dettaglio della leggerezza del «cendal» che cade ai suoi piedi, lasciandola nuda, il tocco che inaugura la sensualità della scena. L'ammirazione per Laura contagia le damigelle che, dopo aver contemplato la loro signora, si intrattengono confrontando i propri corpi:

Traviesamente entretenidas con su dueño, las que con amor y lisonja la servían con honestos recatos se engañaban unas a otras y después, más libres, con inquietas acciones se dejaban llevar del descuido; cual apostaba tener más proporción en los acertados contornos y cual más blandura en sus recatadas roscas con abultado extremo, una fundando en el trigueño claro sus donaires y otra en su libre descompostura su vivez activa (EF: 140-141).

Per quanto le metafore possano nasconderle, le allusioni alle forme delle giovani sono piuttosto chiare; tuttavia, attraverso questo sistema, Arnal aggira il problema del decoro e potrà assicurare un tocco erotico a vari episodi del romanzo. Su tutti, senza dubbio, il già citato amplesso adulterino di Laura con Carlos; ma anche l'appello di Hipólita alla sua signora affinché commetta il suddetto adulterio non è da meno, anzi, forse è più esplicito di qualunque altro brano del testo:

–¡Ay! –le decía–, mi señora, ¿y quién ha de ser el feliz que llegue a manosear esta nieve, encendiéndose más a los rayos de su albor que a los del planeta más rubio que vivifica las plantas y anima las flores? ¿Quién, entre estas pellas de manteca, se ha de regalar dulce y deleitarse ufano con tanta gloria? ¿Qué es mentira todo el alabastro y jazmín que finge el hipérbole más loco? ¿Y quién, en su torneado cristal, ha de enlazar amoroso sus dedos? ¿Quién, en tan hermoso búcaro de clavel, ha de beber sazones y chupar sales? ¿Y quién, en suave rendimiento, ha de librar la mayor elevación de sus sentidos, dulcemente absorto en tan entretenido encanto? (EF: 388).

È facile osservare come il tipo di immagini con cui la damigella descrive le meravigliose sembianze di Laura è del tutto compatibile con quelle con cui le descrive il narratore nella scena del bagno, benché si tratti di episodi molto distanti, sia cronologicamente che come tipo di situazione. Non può sorprenderci: l'impronta barocca che sta dietro l'accumulazione di figure e dettagli descrittivi pervade tutto il romanzo e determina quel tono di esaltazione sensoriale che tanto caratterizza le descrizioni de *El forastero*.

VI.3. Recite, travestimenti e cambi d'identità: la teatralità de *El forastero*

Es mi vida –respondió Carlos– un teatro en que la fortuna ha representado infinitas tragedias y vos me habéis de libertar de sus rigores (EF: 198).

Con queste parole il *forastero* risponde al conte quando questo gli chiede, a metà circa dell'analessi, di interrompere per il momento e di proseguire il racconto l'indomani, «añadiendo suspensión a admiración» (EF: 198). In questo scambio di battute c'è tutto il barocchismo de *El forastero*. Si tratta di una sorta di programma: al conte non importa tanto la realtà, bensì vuole stupirsi; e Carlos lo accontenta, facendolo assistere, anche se solo con l'immaginazione, a una rappresentazione tragica, di cui il *forastero* è protagonista e nella quale è intrappolato. Si stabilisce quindi un'associazione fondamentale tra il senso dell'eccesso e quello della teatralità, che ne *El forastero* si manifesta in varie forme¹⁰⁶. Estendendo l'applicabilità del programma dall'analessi all'intera narrazione, si spiegano tante cose, a cominciare dall'assurda parabola biografica del protagonista. *El forastero* si configura come una sorta di grande recita in cui la realtà è solo uno spunto, modificato continuamente da menzogne, finzioni, travestimenti, nonché arricchito da “effetti speciali”, come la straordinaria sintassi barocca (*vid.* VII.1.) o, appunto, le iperboliche esagerazioni della trama.

A conferma di tutto ciò c'è ovviamente il testo, che è costellato di parole connesse col latino *fingēre*; vediamo alcuni esempi, che rappresentano una piccola parte del totale:

imaginando muerte lo que *fingió* la malicia desmayo (EF: 144);

pálidos los vultos, se miraban unos a otros, diciendo en acciones su peligro aunque, con *fingido* ánimo alentándole, aquietaron su cuarto (EF: 149);

¹⁰⁶ La ricerca della teatralità, così ovvia per un testo barocco, era un tratto presente anche nella *novela corta* del XVII secolo; *vid.*, per esempio, Ruiz Fernández (2012: 139-154), che affronta questo aspetto nei *Sucesos y prodigios* di Pérez de Montalbán.

Bien lo previno advertidamente el forastero, [...] que se valió del desmayo por ocultarle con *fingimiento* al descuido de las recatadas doncellas (EF: 152);

procurando desmentir estas especies intentó [...] arriesgar su opinión y amistad del duque en un *fingimiento* con poca fuerza (EF: 161);

Pero permitiéndose Hipólita solamente, siendo Laura sombra suya, con disimulado *fingimiento* procuró desterrar todo lo risueño vistiendo lo travieso de sus ojos de gravedad y compostura (EF: 168);

habiéndole ocultado doña Ángela su nombre verdadero, confirmándose con el *fingido* de doña Inés que cerraba su engaño (EF: 183);

me postré en el lecho y, con *fingido* achaque de arte para divertir su intento riguroso, pasé casi un mes embelesadas mis acciones (EF: 290);

y más calificaba esta sospecha el acuerdo del *fingirse* ministro de la embajada de sí mismo (EF: 453).

La presenza di questi termini non è limitata a una parte del romanzo, ma lo abbraccia integralmente, inclusi il Céfalo e il racconto di Firmio e Celia. Ma per restare all'aspetto della rappresentazione, il personaggio che inaugura la tendenza alla bugia, e quindi al *fingimiento*, è proprio Carlos, quando, esagerando le conseguenze dello scontro di inizio romanzo con il duca, e per evitare che le ragazze capiscano che ha spiato i loro corpi nudi, finge di svenire sulla riva del lago:

Para asegurarlas que la vista no gozó entonces, no mereció felice tan sazonado objeto y tan deleitoso encanto a sus atentos sentidos, valiéndose del fingimiento se arrojó al lindero del baño, como que un desmayo sobrevenido de la sangre desperdiciada de su rostro le arrojaba de aquella suerte a la piedad de tan divinas manos, ejecutando su traza tan diestramente que no a femeniles pechos, no a cobardes ánimos, sino al más atento en la malicia robusta le hiciera beber el engaño sin prevención de que lo fuese.» (EF: 144).

Come si può vedere, il comportamento del *forastero* è da attore consumato; ed è molto indicativo il fatto che il momento che dà l'avvio all'azione del romanzo nasca da un gesto così smaccatamente teatrale. Quella di Carlos è una vera e propria recita che comprende anche il momento in cui viene soccorso, allorché, assistito dal conte e dai suoi uomini, «Fingió volver en sí y con un «¡ay!» dilatado extrañó el sitio en donde estaba y con rendimiento agasajador pidió al conde que le favoreciese» (EF: 145). E sarà proprio il conte a reggere il gioco al *forastero* quando questo, catturato per la seconda volta dalle guardie del duca, si vedrà nel gravissimo pericolo di essere punito seduta stante per aver ferito il potente feudatario. Ludovico s'inventa che quell'uomo sconosciuto è un servitore di casa sua di nome Carlos e, vedendolo in catene, dà sfogo anch'egli a tutta la sua *verve* d'attore,

recitando un monologo degno di un palcoscenico, che il narratore si premura di corredare addirittura di una piccola didascalia per guidare il gesto del personaggio:

–Carlos, Carlos, ¿qué es esto? Carlos es, sin duda. Este es violento engaño, este error conocido. ¡Ah, Carlos! ¡Ah, Carlos! ¿Dónde le lleváis de esta suerte? Tened el paso y si el vestido os engaña, que en su poder vivía, aunque entre turbaciones atado, aunque entre hielos suspenso, dirá, si se lo permitís, quién se lo dejó para que ahora no padezca inocente extorsiones tantas. Hablad, hablad, Carlos, que puede ser que del ya difunto agresor sea este despojo, con señas tan evidentes si bastantes para la disculpa, para haber ejecutado a vuestra costa tan puntuales órdenes, que estimo en tanto por amigo, deudo y criado del duque que con respeto venero su sombra y solicitaré su venganza en todos tiempos.

Y volviendo el rostro a parte de adentro, dijo con media risa:

–Señor, es un error disculpable y cualquier afecto a vuestro decoro hubiera tropezado en esta diligencia. Un caballero español, criado y quizá deudo de mi casa es el preso (*EF*: 161-162).

Con l'avanzare della narrazione, soprattutto dopo il matrimonio di Laura, il conte poco a poco si trasforma in una figura marginale, ma i casi di interpretazione di parti studiate o comunque di comportamenti non sinceri si moltiplica. Basti pensare agli esempi visti nelle pagine precedenti: dalla finta rabbia di Laura nella scena della grata, all'ovviamente fantasioso dialogo di Carlos con la statua, fino all'episodio del falso monologo nel sonno di Laura nel suo giardino privato in occasione del regalo dell'orologio. Ma soprattutto, il già citato soliloquio di Laura sull'onore, che raggiunge le più alte vette tragiche dell'intero romanzo (*vid.* IV.2.).

Queste piccole prove di recitazione si alternano, o si accompagnano, a vere e proprie alterazioni dell'identità. Certamente quelli riguardanti il *forastero* sono i cambi più rilevanti per lo sviluppo dell'opera, ma non sono gli unici. Per esempio, per tutta la prima parte dell'analessi del protagonista, donna Ángela si fa chiamare Inés, di fatto mentendo a don Luis sulla propria identità. O ancora, alla fine del racconto, per mettersi in salvo da don Octavio, ancora donna Ángela indossa abiti che non la rendono riconoscibile, e mette invece i suoi alla serva Felicia, uccisa al suo posto. Il caso più sorprendente e originale è però quello del principe Cesarino, la cui figura domina la trama nel *discurso* IX. Va detto che proprio quel capitolo è quello che presenta più equivoci di tipo *cortesano*, favoriti dal comportamento per certi versi irresponsabile della cugina di Laura, Filida, che recita e trama costantemente per raggiungere i suoi scopi, consistenti fondamentalmente nel conquistare il principe.

Orbene, Cesarino si presenta nella casa dei Belflor per avviare le pratiche di fidanzamento con la duchessa ma, per poter studiare la situazione con calma, finge di essere un ambasciatore del principe. Un ambasciatore che, per un caso fortuito, la natura ha

dotato di fattezze identiche a quelle del suo signore. A supporto dell'astrusa invenzione, Cesarino porta con sé un ritratto del principe, ovvero di sé stesso, dando luogo a un curioso passaggio dell'identità reale del personaggio dalla persona fisica alla sua rappresentazione artistica. Si tratta di una sorta di mascheramento estremo, quasi l'apice sperimentale dei tanti travestimenti che affollano gli episodi de *El forastero*. Non a caso, il principe Cesarino compare alla fine della parte *cortesana* del romanzo, giusto prima dell'ultimo capitolo, nel quale tutti i personaggi, compreso lui stesso, riconquistano la loro identità e la loro condizione sociale, mettendo fine a ogni simulazione.

L'idea di indossare metaforicamente una maschera consente a Cesarino di scatenare una serie di reazioni che sconvolgono definitivamente la vita dei Belflor, e creerà le condizioni per la fuga decisiva di Carlos e Laura. Quindi esattamente come una finzione aveva dato origine alla narrazione, è una finzione, un mascheramento, a portare il racconto verso la conclusione.

VII. CONSIDERAZIONI SULLO STILE DE *EL FORASTERO*

VII.1. Le ragioni della difficoltà

Nelle pagine precedenti ho fatto cenno varie volte alle difficoltà che comporta la lettura de *El forastero* per un lettore medio. Si tratta di un aspetto così caratteristico che per certi versi è la marca distintiva dell'opera, ciò che la rende unica e seducente. Gran parte del valore dell'esperimento stilistico di Arnal de Bolea risiede nel modo personale con cui rielabora alcune tendenze espressive diffuse in una parte della narrativa del XVII secolo e che fanno riferimento, *in primis*, all'esempio di Luis de Góngora. Infatti, la rivoluzione provocata dal genio cordovano nel linguaggio poetico del Siglo de Oro fece proseliti non solo presso coloro che si dedicarono all'arte del verso, ma ebbe modo di spingere alcuni seguaci a tentare di riprodurre quegli azzardi nella prosa. Questo manipolo di autori si inserisce appieno nell'ampio panorama della *novela corta*; ma proprio per la loro originalità si videro a lungo esclusi dal catalogo dei principali esponenti del genere, se è vero che «desde que Emilio Cotarelo recuperó la novela del Seiscientos, condenando a barbecho todas las que incurrián en el culteranismo, la crítica ha exiliado del canon a las plumas no cervantinas» (Bonilla Cerezo, 2006: 28). Il peccato originale di essere ammiratori di Góngora condannò a un parziale oblio ingegni del calibro di Juan de Piña, che è forse il più

chiaro rappresentante di questi profeti di un modo innovativo ma eretico di intendere la scrittura.

Tale clima di generale sottovalutazione dello stile colto è senz'altro la più importante tra le circostanze che giustificano la secolare indifferenza degli ispanisti nei confronti de *El forastero*, che fin dalle prime battute rivela la sua aderenza ai vituperati canoni estetici barocchi:

En la mayor pompa de la primavera, en el mayor imperio de los campos, en el mayor lucimiento de las selvas, en el mayor trono de las flores, en el mayor desperdicio de su fragancia, pórvido y jaspe, hermosamente tersos, daban luciente adorno a varios y capaces nichos, ocupados de bultos diferentes, con tan raro ingenio perfectos, con tan diestra valentía pulidos que la naturaleza, vencida del arte, del cincel peregrino del artífice atentamente advertida, si envidiosamente lastimada, hacía reparos justos en su admiración, que con ultrajes tan violentos hubiesen adquirido la vida, que les comunicó alma entonces, aunque disculpaba tanto sufrimiento el considerarlos piedra ya más blanda al golpe de su fortuna, habiendo merecido la feliz, que confesaban casi sensibles con lenguas de mármol y alabastro, solicitadores puntuales de la inmortalidad que negociaron clamantes y adquirieron justificadas entre los siglos (EF: 134).

Il capoverso consiste di un solo periodo, retto da una frase principale cui si accompagnano ben dieci subordinate. Si tratta di una struttura complessa che è in un certo modo familiare a chi è avvezzo agli eccessi del Barocco; ma è anche un rompicapo sufficiente a indisporre qualunque lettore poco indulgente nei confronti della complessità sintattica. Poiché fino agli anni trenta del XX secolo la tendenza generale della critica era di ferma condanna nei confronti di simili stravaganze, il grande silenzio su Arnal de Bolea di cui si è detto in II.2. risulta ampiamente comprensibile. Sarà Cossío, nel 1952, il primo a “prendere sul serio” lo scrittore sardo e ad affrontare la questione degli antecedenti stilistici senza apparenti preclusioni ideologiche. E, com'è ovvio, tra i versi che analizzò non poté fare a meno di osservare evidenti tracce dell'opera di Góngora¹⁰⁷, che per la prima volta veniva ufficialmente nominato tra gli ispiratori dell'ingegno sardo. Si tratta certamente di un punto di svolta, che segna l'inizio di un percorso che, dopo il felice esempio di Arce (1960), arriverà a compimento solo in tempi recentissimi, grazie al lavoro di Bonilla Cerezo (2013). Prima di quest'ultimo contributo, la questione si era assestata sulla semplice considerazione che *El forastero* è caratterizzato «dall'uso (ma in forma assai più accentuata di analoghi romanzi spagnoli a cui può essere accostato) dei procedimenti espressivi culterani» (Pirodda, 1993: 73). È evidente che nei cinquantatré anni intercorsi tra lo studio di Arce e

¹⁰⁷ È necessario ricordare che Cossío si occupò principalmente del *Céfalo* e mise l'influenza gongorina nettamente in secondo piano rispetto a quella calderoniana. Questa marginalizzazione dell'influsso del genio cordovano su Arnal non è condivisibile e la affronterò nel prossimo paragrafo; nondimeno, come vedremo, gli esempi portati dallo studioso sono certamente azzeccati. *Vid.* Cossío (1998/2: 190-195).

quello di Bonilla Cerezo non c'è stato alcun autentico dibattito su questo tema e in generale ci si è accontentati di definizioni brevi e sbrigative. Eppure lo stile di Arnal de Bolea merita senz'altro una riflessione più completa, perché si tratta probabilmente di uno dei migliori esempi di rielaborazione di modelli e suggestioni stilistiche barocche dell'intero universo letterario del Siglo de Oro. Volendo sintetizzare, gli elementi da tenere in considerazione per definirlo si possono raggruppare in tre insiemi:

- a) caratteristiche sintattiche della frase semplice;
- b) caratteristiche sintattiche del periodo;
- c) uso delle figure di significato.

In realtà questi macroinsiemi agiscono in sintonia, poiché la sensazione labirintica che trasmettono le pagine di Arnal deriva proprio dall'accumulo e dall'integrazione di metatassi e tropi.

a) Nell'ambito della sintassi della frase, ciò che maggiormente definisce lo stile de *El forastero* è l'abbondanza di figure che prevedono un qualche tipo di modifica dell'ordine naturale dell'enunciato, come l'anastrofe o l'iperbato. Arnal ricorre ad esse in modo sistematico, come si può notare dalla rottura della sequenza logica in almeno tre delle proposizioni (poste in corsivo) del seguente brano, che pure non risulta particolarmente complesso:

Con media risa agradeció Laura la lisonja del tono, lo puntual de la letra y la sazón del gusto, que divirtió el espacio que duró el despojarse para entregarse al baño, corriendo poco a poco las cortinas de su belleza; mas cuando el último cendal bordado de pinos negros, desvanecido por verse celador de tantas perfecciones, se corrió humilde, cayendo a sus pies y confesando en ellos tantas ventajas, juzgaron las ninfas de las fuentes que por soberbio mereció igual castigo, avergonzado de verse ocultador de sus secretos donaires (EF: 139-140).

Questo aspetto risulta molto marcato nei versi, come nel seguente esempio, tratto dall'ottava CXXXIII del *Céfalo*:

Último valimiento de tu esfera
solicita mi impulso que, canoro,
ser de la luz más breve sombra espera (EF: 256);

o in quest'altro, che proviene dalla III ottava del *Torneo*:

Con bostezos de luz daba el Aurora
señal hermosa de que no dormía,
y de contento tantas perlas llora
cuantas, naciendo el Sol, ostenta el día (EF: 297).

Come vedremo nei prossimi esempi, queste figure contribuiscono a rendere faticosa la lettura quando interagiscono con la particolare sintassi del periodo che caratterizza gran parte dell'opera. È soprattutto nell'organizzazione dei brani lunghi, infatti, che Arnal si rivela inconfondibile.

b) Abbiamo visto il brano iniziale dell'opera, che è un validissimo esempio di complessità sintattica; ma osserviamo il seguente estratto, in cui il virtuosismo è ancora più estremo:

Murta igualmente tejida, hiedra en los muros trepante, a un mismo tiempo entapizaban menudas rejas, a quien el Sol, como con respeto, pedía licencia para registrar el seno menos sombrío de las burladoras salas que, con flechas de cristal violentas, ostentaban, con tanto bullicio, donaires tantos en la amenura de sus sazones, y de las galerías espaciosas que, con fabulosos pinceles, lineaban su grandeza, ya por soberbios desvanecidos, ya por primorosos animados, en una casa de campo, alquería del gusto y cigarral vistoso de toda recreación apacible, tan feliz, tan hermosa y tan dilatada que, cuando la primavera la visitaba, imaginándose señora de su jurisdicción, abrazado imperiosamente su distrito, vistiendo al monte robles, dando galas al valle y frescura a las selvas con aliño floridas, con adornos compuestas y que por tal había de ser aplaudida en el sitio más risueño de sus artificiosas fuentes, que, pagando su precipicio en aljófár, desmienten los rompidos vidrios, los aprisionados cristales del enero, residenciados entonces por el severo juez, que les castiga ya por parleros, ya por murmuradores, y de los bien tejidos cuadros, que con intrincados laberintos hacían lo perplejo apacible y lo confuso tractable, y que había de hallar ocasión fácil en que ejercitar pudiese el dominio más vistoso entre las plantas, la jurisdicción más lucida entre las flores (*EF*: 134-135).

Come si può notare, la proposizione principale («murta igualmente tejida, hiedra en los muros trepante entapizaban menudas rejas») è un esile supporto, costretto a reggere il peso di un complesso edificio ipotattico in cui abbondano: subordinate relative; subordinate implicite; incisi. Queste sono legate tra loro come gli anelli di una catena, in cui basta ripetere il nesso di connessione affinché il periodo possa durare potenzialmente all'infinito. La costruzione nel suo complesso non appare unitaria né equilibrata, fondamentalmente per due motivi: in primo luogo, le enormi dimensioni del periodo impediscono al lettore di organizzare i numerosi contenuti in un unico messaggio di senso compiuto; in secondo luogo, le subordinate, che si accumulano fino all'ottavo grado, inducono nel lettore un senso di smarrimento tale che si finisce per perdere letteralmente il filo del discorso dopo poche righe. Arnal dimostra indifferenza per qualsiasi regola comunicativa che vincoli il discorso a esigenze di concisione e sintesi, violando pertanto alcuni principi che stavano alla base di gran parte della letteratura in prosa del XVII secolo. Tuttavia, va detto che senza il determinante apporto delle figure di significato, anche la complessità sintattica riesce più digeribile; basta uno sguardo al seguente esempio, tratto dalla scena della grata:

Cantando Hipólita con la sal de su gracia este romance, a cuyos versos se permitió en asunto un travieso accidente que fue osado a perturbar el cielo de la belleza de Laura con nieblas de ceño poco gustoso y a ser usurpador violento de los claveles deshojados, que era purpúreo esmalte a la cuajada nieve de su rostro, que, a imitación del duque, con tan afectuosa ponderación se lineó, esquició tan abreviada copia, retratando de su pecho encendido afectos tan solícitos al granjear el conocimiento de la resistencia que su pundonor honesto hacía a todo pensamiento amoroso, dándole los colores para este bosquejo la vergüenza de su recatado semblante y por quien se abrasaba el duque en sus encendidas imaginaciones, si bien mitigado con la nieve de sus años, que por momentos se vivificaban con estos retorques (EF: 166).

Si tratta di un periodo complesso, ma in generale è più facile seguire il contenuto, il “filo” del discorso, a causa della maggiore referenzialità del linguaggio. Per questo, è imprescindibile valutare come determinante l’apporto dei tropi nella definizione della difficoltà arnaliana.

c) Per quel che concerne le figure di significato, va detto da subito che in gran parte del romanzo l’uso della metafora è smodato. Ovviamente è di capitale importanza nei poemi, ma è proprio nella prosa dove, abbinata alla complessità sintattica, produce brani estremamente criptici, come quello appena visto al punto b). Altro ottimo esempio è ancora una volta il già citato paragrafo iniziale, in cui la descrizione temporale e ambientale dell’amenno bosco primaverile è completamente affidata a immagini che il lettore deve riuscire a decifrare. La presenza di tropi è molto più forte nelle parti descrittive in cui la narrazione è statica, come appunto l’estesa scena del bagno; mentre si riduce notevolmente laddove l’azione risulta più dinamica, come nel viaggio di Carlos e Laura dell’ultimo capitolo:

Tan extrañas esquivaces, tan inoportunas penalidades, tan profundo silencio de Laura daban riguroso golpe al corazón de Carlos, juzgando siempre era el causador de su desagrado penoso, haciéndole estas imaginaciones más guerra que la dura tempestad que las cercaba cuando, hallándose sin vereda una tarde, amenazando el cielo en horribles luces, en temerosa artillería, mayores rigores, habiendo nubes densas corrido negra cortina al Sol osadamente a sus rayos, por una parte pelados riscos, tajadas peñas, despeñados troncos, les hacían compañía; por otra, raudal precipitado entre unos espesos pinares daban horror al sitio, deseando por entonces, en confusos celajes de la llegada noche, pobre choza que les sirviera de albergue, parda luz de tea que les animara, muerta llama de heno que les diera abrigo (EF: 447-448).

Nonostante la presenza della solita tecnica ipotattica, caratterizzata da abbondanza di subordinate implicite rette da gerundi, si nota facilmente che le parole recuperano qui il loro valore referenziale e la comprensione del testo ne trae grande giovamento. Questo si deve al fatto che all’interno dell’opera è presente un certo grado di variazione interna, che

in alcuni momenti rende tangibile la perizia con cui lo scrittore maneggiava diverse tecniche espressive. Per esempio, nella scena dell'uccisione di don García de Alvarado, la costruzione paratattica, con una serie di frasi concise introdotte dal verbo al passato, restituisce agilità alla lettura e non lascia spazio ad ambiguità di significato:

Entró un hombre que me pareció lucido por el crujir de la seda; halló a doña Ángela asustada y con turbación impedida la lengua; examinó en el suelo mi sombrero y la vaina de la daga que se me cayó. Preguntó a la criada cuáles eran aquellas prendas; también con turbación y atajo dio al leer en su rostro delito grave cometido en su honor, sin haber habido escrúpulo de ofensa, pues inadvertidamente, sin *discurso*, me dejé llevar de la impertinente diligencia de doña Ángela escondiéndome. Halleme confuso; tomé mi puñal en la mano para mi defensa; vi que el hombre entró en el alcoba con una pistola, habiendo levantado el gatillo y reconocido el polvorín. Y examinado los rincones de la casa y queriendo llegar en donde yo estaba, y viéndome en peligro tan evidente, pues ya la del cañón casi la tenía en mi pecho, y que hallándome escondido podía fundar por constantes sus mal nacidas sospechas, y que había delinquido contra su honor, me adelanté con mi acero y dándole de puñaladas cayó mal herido, pidiendo confesión a voces (EF: 190).

Nonostante la “difficoltà” de *El forastero* sia un dato assolutamente indiscutibile, questa capacità di adeguare lo stile alle situazioni narrative dimostra che anche in quest’ambito la varietà è un fattore chiave di lettura dell’opera. In linea di massima, si può anche individuare una corrispondenza abbastanza precisa tra la variazione stilistica e l’appartenenza di un determinato momento della narrazione a un genere oppure a un altro. Così, si noterà che nelle parti che abbiamo considerato affini al genere bizantino e nei momenti d’azione, come l’esempio appena citato, l’uso di tecniche espressive complesse è notevolmente ridotto; è portato all’exasperazione nelle pagine iniziali di ambiente bucolico e nelle descrizioni in generale, di cui ai punti a) e b); è tendenzialmente la norma nel resto dell’opera.

Merita delle considerazioni specifiche la variazione stilistica nelle poesie. In generale, nei versi Arnal applica le stesse tendenze sintattiche che caratterizzano la prosa; tuttavia, abbiamo visto in II.1. e in III.5. che alcuni critici del passato hanno avuto valutato diversamente quest’aspetto. A tal riguardo, il giudizio di Arce (1960: 157) merita di essere riportato integralmente:

Debe destacarse el hecho singular de que es más gongorina la prosa que el verso; y así, mientras no falta una nota de frescura y de gracia popular en muchas de las composiciones intercaladas, la prosa se desanuda dificultosamente, acumulándose los incisos y enlazándose con fatiga los distintos miembros del período, que se encabalgan reiteradamente casi sin puntos.

Assumendo che usa «gongorina» come sinonimo di «retorcida», cioè oscura o involuta, in questo caso risulta difficile dare ragione allo studioso. Ribadisco che tutto *El forastero* è ispirato a un'unica matrice stilistica, ma abbiamo appena visto che entro i limiti della complessità, la prosa presenta un significativo grado di variazione. Questo vale anche per i testi poetici, di conseguenza è difficile o addirittura errato generalizzare. Basterebbero i seguenti versi (22-42), tratti dagli *Excesos del mundo*, per rendere incomprensibile il giudizio di Arce:

En la primera edad y ser primero
que de la luz flamante vistió al mundo,
dándole lumbre en todo misteriosa;
en el siglo apacible y lisonjero,
en donde con razón la envidia fundo,
careciendo de vida tan dichosa,
contemplo quieta, juzgo deleitosa,
aquella humana acción que sin malicia,
vestida de verdad, no de avaricia,
gozaba del favor más soberano
ponderando el pincel, que en sus colores
alma infundió hasta en plebeyas flores,
cuando divina mano,
en dilatado lienzo, en campo hermoso,
misterios discurriendo,
esquicio solamente disponiendo,
amago solamente dibujando,
sombra de su poder fue retratando,
mostrando poderoso,
aun en las obras que eran menos bellas,
rasguños de deidad, líneas de estrellas (EF: 360).

Queste strofe non hanno nulla da invidiare alla prosa quanto a elaborazione sintattica, quindi Arce si riferiva certamente ad altri componimenti quando parlava di «frescura» e «gracia popular». Purtroppo non approfondì la questione, anche se il giudizio sulla *Espina amorosa*, che definì «suelta, graciosa, blandamente sensual», è un indizio. Effettivamente, il poemetto in questione si discosta in maniera decisa dallo stile del resto dell'opera. Con la sua alternanza di endecasillabi e settenari, organizzati in sestine con rime ABABCC, ha un ritmo e una capacità comunicativa introvabili altrove nel testo, come è intuibile già dai primi versi:

Salve, Filena hermosa,
crédito, aplauso, honor de la belleza,
afrenta de la rosa,
que siendo hija del Sol en su pureza,
manchando sus albores,
vergonzosos brotaron sus colores.

A ti, dulce veneno,
manjar del alma, encanto a los oídos,
en cuyas glorias peno,
gozando más sentido los sentidos,
salve mil veces Flora,
vida del campo y alma de la aurora (EF: 401).

Indubbiamente la sintassi è agevole, ma uno dei tre pilastri della complessità de *El forastero*, cioè la costruzione del discorso per tropi, è assolutamente intatto, come dimostrano i seguenti versi (233-264), infarciti di alcune tipiche metafore di Arnal (di cui ci occuperemo in seguito):

La Aurora vergonzosa,
solicitando el bien que siempre adoro,
niega a la honesta rosa
el tributo debido y en tesoro
guarda, para cogerlas,
en casa de coral menudas perlas.
Con susurro amoroso,
¿quién de esta breve flor abeja fuera?
¿Quién el néctar sabroso
en tan pequeño búcaro bebiera,
porque de aquesta suerte
vida me diera esta apacible muerte? (EF: 408).

Questi esempi provano che anche nelle parti in versi la variazione stilistica è voluta, cercata e realizzata in maniera perfettamente logica, adattando le forme espressive al tipo di testo e seguendo con coerenza la scelta per tutta la durata del brano. È esattamente ciò che Arnal fa anche con la variazione generica: l'adesione all'uno o all'altro genere è consapevole e risponde all'idea che a seconda del tipo di contenuto che deve essere comunicato, devono variare anche la cornice narrativa e le modalità espressive.

Tenendo conto di quanto detto finora, possiamo affermare senza esitare che *El forastero* è un esempio monumentale di trasposizione dell'estetica barocca in letteratura¹⁰⁸. Allo stesso tempo è necessario sottolineare che questa convinta adesione alla cultura del suo tempo non fa di Arnal de Bolea un anonimo riproduttore di tecniche stravaganti, ma un abile conoscitore delle potenzialità espressive del testo letterario, capace di piegare generi e stili alle proprie esigenze retoriche.

¹⁰⁸ In realtà, nel XVII secolo si arrivò anche oltre, quanto a virtuosismi formali; si pensi, per esempio, alle novelle barocche con lipogramma studiate da Gallo (2003). In ogni caso, la mentalità che sta dietro alla creazione e al successo di quegli esperimenti verbali è la stessa che animava autori come Arnal de Bolea a dar prova del proprio speciale ingegno: «questi manierismi formali trovano la loro perfetta collocazione all'interno della retorica dell'*asombro*, della ricerca dello stupore e della meraviglia attraverso la proposta di una scrittura che, per sbalordire, arriva a fare a meno delle componenti basilari della lingua» (Gallo, 2003: 19).

VII.2. El *Céfalo* tra Calderón e Góngora

A questo punto resta da affrontare l'importante questione dell'origine del barocchismo stilistico de *El forastero*. È qui che entra in gioco la figura di Luis de Góngora. Il punto di partenza è il grande poema del *Céfalo*, che è l'unica parte di quest'opera che ha dato luogo a un accenno di dibattito critico. Ho fatto riferimento, in precedenza, al fatto che il primo a nominare Góngora come padrino stilistico di Arnal de Bolea fu Cossío, che tuttavia non fu in grado di valutare in maniera adeguata l'enorme influenza che don Luis esercitò sul nostro romanzo. Anzi, la minimizzò, riducendola a tre esempi, di indubbia matrice gongorina:

si cual paloma en picos carmesíes
uno al otro se bebe los rubíes (EF: 221);

Retórico silencio lo que siente¹⁰⁹ (EF: 230).

envidian repetidos sus favores
aves que el viento peinan... (EF: 221).

Certamente il fatto che Cossío si sia occupato solo del *Céfalo* e, marginalmente, della *Espina amorosa*, giustifica in parte il fatto che abbia sottostimato in tal modo un dato così evidente. Del resto, per quanto ingiustificato, abbiamo visto che anche ad Arce la prosa del *El forastero* sembrava più gongorina del verso. Sta di fatto che per Cossío, Arnal è un calderoniano, e ne è convinto a tal punto che inserisce il poeta sardo direttamente nel gruppo dei seguaci del grande drammaturgo. Così, dopo i citati esempi gongorini, chiarisce che «estos recuerdos, que parecen directos del poeta cordobés, dejan paso a imágenes y dicciones típicas de Calderón, más amaneradas y convencionales» (Cossío, 1998/2: 192). Lo studioso riferisce alcuni casi, purtroppo non molto chiarificatori perché non spiega a quali momenti dell'opera di Calderón stia pensando di associarli. Fortunatamente, Ponce Cárdenas (2002: 159-161) completò le lacune del capitolo di Cossío rendendo esplicito ciò che intendeva lo studioso. Di sicuro, alcuni casi sono convincenti, come l'ottava XLIII, che fa parte del monologo di Aurora innamorata, di cui Cossío (1998/2: 192) sostiene che raggiunge il «servilismo en la imitación» e aggiunge che «parece fragmento de algún soliloquio calderoniano, y más propia de la declamación dramática que del lugar en que se encuentra»:

¹⁰⁹ Il verso trascritto da Cossío presenta un errore; infatti, tra «silencio» e «lo», lo studioso inserì un verbo: «es», che non compare nell'originale.

Yo vi curiosa, mi desdicha lloro;
yo me atreví, en el peligro peno;
ya me determiné, mi mal adoro;
yo la causa busqué, ya me condeno.
Yo atropellé mi honor, bajo decoro;
ciega voy tras mi gusto, cruel veneno,
teniendo cuanto más Amor se atreve
dulce afán, suave ardor, congoja leve» (EF: 223).

Si tratta di un giudizio troppo severo nei confronti di Arnal, che nella veste di imitatore si dimostra generalmente molto creativo, tutt'altro che servile. A detta di Ponce Cárdenas (2002: 159), Cossío considerò la strofa come “calderoniana” a causa dell'uso della tecnica della «bipartición parentética»¹¹⁰, che però non è di per sé un dato particolarmente indicativo di una volontà di imitazione e può essere semplicemente una coincidenza tecnica. Ancora meno eloquente sembra essere l'ottava LIX, anch'essa citata da Cossío:

Doce caballos cisnes que en albura
de los montes perturban el turbante
y en copos tejó enero, color pura,
atrevida a la luz más rutilante,
enjaezados de rosas y frescura,
calzaron viento en fuego respirante,
y su espuma, que en nieve y sangre ardía,
arboles dio al Sol y luz al día (EF: 229-230).

La scelta di quest'esempio come prova dell'influenza di Calderón è curiosa, dato che gli ultimi versi nascondono delle reminiscenze di matrice ben diversa: basti pensare alla poetica idea di *calzar viento*, che ricorda il verso 66 del *Polifemo*: «armó de crüeldad, calzó de viento» (Góngora, 2010: 157). Non è un caso: Góngora in realtà è ovunque nel *Céfalo* e lascia continue tracce di sé. Non si può dire lo stesso di Calderón, nonostante innegabilmente qualche momento calderoniano nel *Céfalo* sia riscontrabile, di là degli esempi proposti da Cossío. È il caso del «retórico silencio» del verso 476, che fa pensare al celebre aforisma dei versi 1621-1623 de *La vida es sueño*: «Respóndate retórico el silencio. / Cuando tan torpe la razón se halla, / mejor habla, señor, quien mejor calla» (Calderón, 1997: 144). Lo stesso si potrebbe forse dire del verso 898, «en los hombros del monte que, eminente», evidentemente simile al verso 15 del monologo iniziale di Rosaura, nello stesso capolavoro del drammaturgo madrileno: «bajaré la cabeza enmarañada / de este monte eminente / que abrasa al sol el ceño de la frente» (Calderón, 1997: 86); va detto, però, che

¹¹⁰ In effetti, l'originale presenta gli incisi che occupano la seconda metà di questi versi chiusi tra parentesi, ma si tratta di una caratteristica che ho eliminato con la trascrizione.

non c'è ragione di credere che Arnal si ispiri al verso calderoniano e non al verso 49 del *Polifemo* di Góngora (2010: 157): «un monte era de miembros eminente».

Curiosamente, all'interno de *El forastero*, i prestiti calderoniani sono più forti e riconoscibili nella prosa, che, per ovvie ragioni, non interessò lo studio di Cossío. È infatti nella nona lettera di Firmio, all'interno della storiella epistolare del VI capitolo, la più evidente e indubbia citazione dell'opera di Calderón: «¿Quién, si no yo, pudiera con tanta facilidad pasar de uno a otro extremo, naciendo el atrevimiento con alas cuando no podías oírme, suceso que ha dado mano a la advertencia, para que, con verdad, diga que *los sueños, sueños son?*» (EF: 341). Si tratta evidentemente di un richiamo non casuale dei più famosi versi de *La vida es sueño*, con cui Segismundo chiude la *Segunda jornada* (vv. 2186-2187): «que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son» (Calderón, 1997: 165). L'importanza di quest'omaggio è enorme, perché dimostra che Arnal ebbe realmente la possibilità di avere accesso al testo o a una rappresentazione dell'opera maestra di Calderón, nonostante questa sia praticamente contemporanea alla pubblicazione de *El forastero*. Arnal ne rimase sicuramente colpito e ne diede prova, ma questo non è sufficiente a valutarne lo stile come calderoniano. Già per Arce, pochi anni dopo Cossío, i termini della questione erano chiari:

Pero es desde el punto de vista estilístico que la novela merece ser recordada, como típica expresión del gongorismo en la novela, con su innegable dificultad de lectura que explica en parte su desconocimiento, y con su desbordado regodeo sensorial que se refleja en la minuciosidad descriptiva de cosas, de indumentos, de elementos accesorios, en una palabra, como corresponde a la actitud barroca (Arce, 1960: 156).

Lo studioso indica con esattezza le parole chiave necessarie per definire stilisticamente *El forastero*: complessità, gongorismo, barocco. Il superamento di Cossío è esplicito:

Según José M^a de Cossío, Arnal de Bolea “pertenece al grupo de los calderonianos”. Ciertamente es que ambos coinciden, a veces, en expresiones típicas del momento; pero aparte de la relativa dificultad cronológica –*El forastero* se publica en el mismo año que la Primera Parte de las Comedias de Calderón– sigo creyendo que el verdadero maestro de Arnal en lo estilístico es Góngora (Arce, 1960: 157).

Arce aveva dunque individuato con precisione il quadro di riferimento necessario per definire la questione, ma purtroppo, nell'elencare le caratteristiche dello stile de *El forastero*, il suo studio non entra nei dettagli, limitandosi a specificarne alcuni molto generali, che comunque sono evidenti con un solo colpo d'occhio, come l'abbondanza di perifrasi o «el lenguaje siempre elusivo» (Arce, 1960: 156). Per la critica, dunque, il discorso rimase

aperto, al punto che oltre quarant'anni dopo Arce, Ponce Cárdenas (2002: 159-161) si trovò a riprendere Cossío e il problema dell'influenza di Calderón e Góngora sul *Céfalo*. La differenza rispetto al suo predecessore è che Ponce sembra privilegiare, come Arce, l'influsso gongorino, dando uguale visibilità ad entrambi i presunti ispiratori del sardo.

La fortuna dell'idea di un presunto *Céfalo* calderoniano è stata dunque notevole, tenuto conto della minima bibliografia esistente sull'argomento. È evidente che questo ci obbliga a non sottovalutare i pareri degli studiosi del passato; tuttavia, uno sguardo relativamente attento alla realtà testuale del poema di Arnal non lascia adito a dubbi circa l'assoluta preponderanza di Góngora, anche solo per la grande quantità di prestiti. Nelle note al testo ho cercato di dare piena contezza di tutte le citazioni, perciò rimando a esse per un catalogo completo sull'argomento; tuttavia, per rendere l'idea di quanto siano diffusi, propongo alcuni esempi, tutti tratti dalle prime trentacinque ottave del poema, che rappresentano poco più di un decimo del totale:

- nel verso 69 abbiamo «montes de agua y pinos despeñados», che ricorda il verso 44 della *Soledad I*: «montes de agua y piélagos de montes» (Góngora, 1994: 207);
- l'immagine dei «jayanes de nieve» del verso 78 ricorda quella dei versi 7-8 della *Dedicatoria al duque de Béjar*: «bates los montes, que de nieve armados, / gigantes de cristal los teme el cielo» (Góngora, 1994: 186-187);
- la definizione del petto come *carcaj*, del verso 165: «De su pecho carcaj para que pene», già sviluppata nei versi 243-244 del *Polifemo*: «carcaj de cristal hizo, si no aljaba, / su blanco pecho, de un arpón dorado» (Góngora, 2010: 165);
- la bella immagine dell'alba nell'ottava XXII: «Cuando saliendo al lírico ejercicio / un alba que calzó de tiria rosa / por el balcón de oriente, que, propicio, / corrió el cendal a imagen tan dichosa, / diole la mayor luz en beneficio / de que supo admirarla tan hermosa, / cuyo bosquejo, ardiendo los pinceles, / corona dio a los montes de claveles», debitrice nei confronti dei versi 389-392 della *Soledad I*: «ya de la Aurora bella / al rosado balcón, ya a la que sella / cerúlea tumba fría / las cenizas del día» (Góngora, 1994: 277);
- il distico finale dell'ottava XXXV: «si cual paloma en picos carmesíes / uno al otro se bebe los rubíes», che è un'immagine chiaramente gongorina; cfr. i versi 329-332 del *Polifemo*: «No a las palomas concedió Cupido / juntar de sus dos picos los rubíes, / cuando al clavel el joven atrevido / las dos hojas le chupa carmesíes» (Góngora, 2010: 168), citati da Arnal molte volte nell'arco dell'intero romanzo.

La lista potrebbe continuare molto a lungo e non concede spazio ad incertezze circa il vero ispiratore del *Céfalo* e di tutto *El forastero*. Come detto, questo non significa annullare il possibile influsso di Calderón, ma ricondurlo nella sua reale dimensione, che è poco rilevante, sia in termini di citazioni dirette sia, soprattutto, per quel che riguarda l'estetica generale dell'opera.

VII.3. L'opera di Góngora come chiave di lettura de *El forastero*

Arce non lo dice esplicitamente, però sembrerebbe assegnare una sorta di primato assoluto allo scrittore sardo tra coloro che utilizzarono lo stile di Góngora nella prosa: «Si el deseo de innovar, según Emilio Cotarelo, impulsó a Juan de Piña a adoptar la forma culterana en la novela –que hasta entonces no había recibido la influencia gongorina–, Arnal de Bolea lleva el procedimiento a las últimas consecuencias, ya que el estilo de Juan de Piña es infinitamente más natural que el de Arnal; a lo más es conceptuoso, pero no tan ostensiblemente gongorino como el que estudio» (Arce, 1960: 154). È difficile capire esattamente cosa intenda Arce quando usa l'aggettivo «gongorino». Lo stile è il risultato di molti fattori, ma a giudicare dal contrasto con il termine «natural», sembra ancora una volta che lo studioso associ automaticamente «gongorino» con “complicato” o “difficile”. E su questo punto non possiamo dargli torto: *El forastero* è difficile, come del resto sono difficili i poemi maggiori di Góngora. Tuttavia, mettere i due autori sullo stesso piano sarebbe un errore perché, proprio sull'aspetto della complessità espositiva, in realtà presentano differenze importanti.

Jammes (1994: 102-125), nella sua introduzione alle *Soledades*, aveva notevolmente addolcito il mito dell'oscurità gongorina, dimostrando che l'uso dell'iperbato, che è un po' il simbolo della complessità formale del grande poeta, non rappresenta un ostacolo insormontabile alla piena comprensione del testo, come non lo rappresentano le altre scelte sintattiche; le più grandi difficoltà arrivano invece dall'interpretazione dei concetti, molto problematici anche per un lettore esperto. In VII.1. abbiamo visto che i fattori che determinano la complessità de *El forastero* sono anch'essi in parte sintattici e in parte legati all'uso continuo delle figure di significato. Se ci limitiamo alla sintassi della frase, effettivamente i procedimenti retorici utilizzati più comunemente da Arnal de Bolea sono gli stessi che abbondano tra i versi di Góngora (soprattutto, appunto, l'iperbato); tuttavia, alcune tecniche tipiche del genio andaluso, come l'uso del cosiddetto “accusativo greco”, sono marginali in Arnal, o comunque non caratterizzanti. Certamente anche il poeta sardo

tende ad abbondare con le negazioni, proprio come Góngora, ma in genere non le sviluppa in strutture particolari. Si può trovare per esempio l'elusione di un sostantivo (o aggettivo, o avverbio, o locuzione avverbiale) mediante l'uso di un termine di senso contrario preceduto dalla particella «no»: «para que *no con deslumbramiento* me desate en fervores» (EF: 119), oppure «trémulas unas y otras al *no imaginado* castigo» (EF: 141). A volte, la negazione si combina con la congiunzione avversativa «sino», ma si tratta comunque di strutture elementari: «*no* a feminiles pechos, *no* a cobardes ánimos, *sino* al más atento en la malicia robusta le hiciera beber el engaño sin prevención de que lo fuese» (EF: 144); «siendo de vosotros *no* dueño, *sino* amigo fiel» (EF: 474). Il punto è che si possono fare solo pochi esempi di questo tipo, perché realmente nella sintassi della frase i nostri due poeti non si somigliano tra loro più di qualunque altra coppia di autori barocchi. Ciò che realmente caratterizza *El forastero*, infatti, è l'architettura degli enormi periodi della prosa. Né nel *Polifemo*, né nelle *Soledades* ci sono costruzioni caotiche e affette da gigantismo come quelle con cui inizia il romanzo sardo. Anzi, nei capolavori gongorini, l'interconnessione tra i singoli elementi ha la precisione di un orologio, che ha portato Jammes (1994: 105) a definire in modo impeccabile le *Soledades* come un poema «denso, conciso, straordinariamente alusivo y minuciosamente calculado hasta en los menores detalles». Per questo, si può affermare che la complessità di Góngora è più “intellettuale” di quella di Arnal, mentre quest'ultimo si lascia andare a una creatività irrequieta e generosa, che si traduce in una sintassi del periodo estremamente complicata e confusa.

Detto questo, dobbiamo però ricordare che il romanzo presenta un certo grado di variazione interna; così, possiamo osservare che nel *Céfalo* il discorso, pure altamente elaborato, è organizzato con più precisione rispetto alla prosa. Il rigore metrico dell'ottava tiene parzialmente a freno la creatività sintattica dell'autore e lo obbliga a una maggiore concisione. Ciò però non si traduce in una maggior facilità di lettura, perché i versi del poema restano comunque infarciti di riferimenti, allusioni, significati nascosti di difficile decifrazione. Si tratta insomma di una sorta di compensazione: diminuisce la difficoltà sintattica ma aumenta quella legata ai significati. Orbene, se la difficoltà gongorina è soprattutto interpretativa, come dice Jammes, è possibile che il *Céfalo* si avvicini allo stile compositivo del poeta cordovano più di quanto non faccia la prosa de *El forastero*, ribaltando paradossalmente il giudizio di Arce (*vid.* paragrafo precedente, VII.2.). Questo dimostra quanto certe valutazioni, postulate ma non adeguatamente corroborate dal testo, possano essere fuorvianti. La realtà è che la sensazione di gongorismo diffuso, che non può

sfuggire al lettore attento de *El forastero*, pervade l'intera opera, anche se con modalità diverse e non necessariamente legate alla complessità sintattica.

Abbiamo visto che nel *Céfalo* le citazioni gongorine sono continue; lo stesso capita col resto del romanzo. L'entità della presenza di Góngora ne *El forastero* è affrontata e interpretata con rigore nel più volte citato articolo di Bonilla Cerezo (2013), che uso in queste pagine come valido supporto argomentativo. Il catalogo più ampio di citazioni gongorine è comunque contenuto nelle note al testo della presente edizione de *El forastero*, dove, pur senza la pretesa di esaurire definitivamente questo ampio campo di ricerca, ho cercato di fare luce su tutte i riferimenti riconoscibili; per questo, è mia intenzione evitare in questo paragrafo sterili elenchi, che rischiano di trasformare il ragionamento sul gongorismo di Arnal in un banale esercizio meccanico. In questa sede, penso sia più utile concentrarci solo su una parte di quel corpus, un manipolo di immagini che ha un ruolo determinante nella definizione dell'estetica generale del romanzo. Come premessa, vale la pena ricordare, attraverso la sintesi fatta da Ponce Cárdenas nell'introduzione alla sua edizione del *Polifemo*, a quale universo lessicale ricorre il poeta cordovano per costruire le sue celebri metafore:

...la principal tradición en que se inscribe Góngora para conformar sus metáforas no es otra que la petrarquista. Un conjunto de términos pertenecientes a una breve gavilla de familias léxicas (flores, metales preciosos, gemas, suntuosos tejidos, animales preciados) acota un entero universo de referencias cuya designación directa se omite. Así, el radiante cuerpo de la Nereida es «fugitivo cristal» o –cuando duerme la ninfa– «cristal mudo», sus senos blanquísimos son «pomos de nieve», los brillantes ojos fulgen cual «soles» o «estrellas», la tez rosada tiene la belleza de la «púrpura nevada» o la «nieve roja». De manera análoga, el sudor de Acis se identifica con «húmidas centellas», con «ardientes aljófares»... o, hablando del paisaje, los campos de trigo cubren de «oro» la isla, la blanquísima lana de los rebaños sículos es «nieve», el vino se define metafóricamente cual «grana» exprimida, las límpidas aguas del arroyo se transmutan líricamente en «sonoro cristal» o «sonorosa plata». En definitiva, una cerrada serie de semas caracterizados por el brillo y el esplendor *pintan* con intensos colores la narración mítica (Ponce Cárdenas, 2010: 113).

Queste poche righe riassumono la base metaforica non solo della poesia di Góngora, ma anche di tutto *El forastero*. Gli stessi termini, infatti, ricorrono nelle pagine di Arnal, soprattutto nelle descrizioni, combinati in vari modi ma sempre con un significato metaforico analogo a quello dell'originale gongorino. Torniamo alla scena del bagno (*vid. EF*: 134-144). Il lago è popolato da immaginarie «ninfas de las fuentes», che contrassegnano il legame con il mondo mitologico da cui deriva tutta l'estetica della scena; queste ammirano la bellezza del corpo di Laura, la cui descrizione è assolutamente coerente con quell'idea della bellezza "luminosa". La giovane appare coperta da un sottilissimo velo,

leggero come «viento tejido» che, «como por vidriera», lascia intravedere «las luces de su tersa blancura, que eran en competencia del alabastro». Ma il velo cade, così le ninfe possono ammirare «entre pellas de nieve rayos de fuego y, en el torneado cristal de sus relevantes perfiles, plata pura». Anche l'acqua partecipa all'esaltazione dell'immagine di purezza, «cambiando su ordinaria murmuración en aplausos tan claros como sus cristales». Queste coincidenze non sono una citazione, bensì affermano un ideale estetico che viene reiterato in continuazione nel corso del romanzo.

Per chiarire questo concetto è necessario ricorrere ad alcuni casi concreti. Se riuniamo tutte le immagini gongorine disseminate lungo il romanzo, è relativamente facile distinguere due categorie di metafore cui Arnal ricorre con più frequenza, sempre in riferimento alla bellezza femminile. La prima è quella appena vista delle immagini basate sul bianco, la «nieve», metafora perfetta del candore della dama, in grado di conciliare la bellezza esteriore con la dimensione spirituale. Góngora la usa in diverse occasioni, come nel verso 180 del *Polifemo* riferendosi al corpo di Galatea: «tantos jazmines cuanta hierba esconde / la nieve de sus miembros da a una fuente» (Góngora, 2010: 162). Vediamo la prima apparizione di quest'immagine ne *El forastero*: «la beldad que –aunque por brújula– lineaba alabastro y animaba nieve en sus hermosas basas» (EF: 137). Come giustamente è stato osservato da Bonilla Cerezo (2013: 316), «en tanto que Laura y sus compañeras son aún vírgenes, el narrador difumina los trazos más voluptuosos. Tamaños cuerpos solo podían verse “por brújula”; o sea, por ‘el agujerito de la punta de la escopeta’ (DRAE, 1817), expresión que figuraba ya tanto en las *Soledades* como en el *Polifemo* («Acis, –aún más de aquello que dispensa / la brújula del sueño vigilante– / alterada la ninfa esté o suspensa, / Argos es siempre atento a su semblante»)). Dunque, siamo pienamente nell'ambito di un'idea di purezza, di bellezza incontaminata. Eppure, già nella descrizione successiva, che abbiamo appena visto («entre pellas de nieve rayos de fuego») l'idea associata alla neve comincia a virare verso una dimensione più sensuale, che poco a poco prenderà il sopravvento. Nel *discurso* I l'evoluzione in tal senso è minima:

Entre las aguas hermosamente perplejas, honestamente vergonzosas, casi iban ocultando lo terso de su plata pura, el ampo de su nieve helada (EF: 142);

la delicada Holanda, cendal transparente que dejaba comunicar los rayos de nieve de aquel hermoso cielo con los alineados pinos y alamares bordados de seda negra, que realzaba más su blancura en el tropel del sobresalto, con que intentaba encubrirse y ocultarse (EF: 151).

Anche la descrizione di donna Ángela, nell'analessi di Carlos, ha caratteristiche simili:

Nunca la nieve –como entonces– se opinó de más cándida y pura, depositando su albor en su cuello y manos, que tal vez eligieron alabastro y marfil por lugar más seguro, desmintiendo lo perecedero del ampo más intacto que fácil se desvanece y deshace (EF: 183);

A dos pellas de nieve, por lo heladas, diamantes daban sus sortijas en diversas puntas y ocasión para que fuesen bien avenidas, pues un diamante con otro se alimenta (EF: 185).

Non a caso, Bonilla Cerezo (2013: 320), asserisce che «el narrador esclerotiza dos o tres imágenes sobre las dos damas de su novela. Hasta el punto de que sería fácil intercambiarlas entre sí. Con otras palabras: las “pellas de nieve”, el “rosicler”, las “manos de nieve” y el “cristal” de la hija del conde son muy semejantes a los de Ángela de Albornoz; aunque la metáfora “pellas de nieve” no se refiera en su caso al pecho sino a las manos». La forza di questi stereotipi, tuttavia, è minata nel corso del romanzo in diverse occasioni, quando la metafora della neve, onnipresente, si propone in diverse varianti. D'accordo con la sensualità che pervade l'opera, la «nieve» ha spesso caratteristiche tutt'altro che marmoree, anzi diventa il vocabolo più importante delle scene erotiche. In alcune scene che abbiamo già visto, come quella in cui Hipólita convince la sua signora a commettere adulterio, l'accostamento con verbi che indicano intenso contatto fisico («manosear») cambia completamente la percezione della metafora e acquista sfumature che si allontanano notevolmente dall'ideale iniziale.

Ad arricchire ulteriormente la gamma di sfumature della metafora della neve contribuisce in modo determinante la sua associazione con la seconda categoria metaforica prevalente: quella delle sfumature del colore rosso. Generalmente, Arnal metaforizza il rosso con vocaboli squisitamente gongorini: «púrpura», «carmesí», «tirio», «rubí»; non disdegna nemmeno espressioni più forti o corporee, come «fuego» o «sangre», ma soprattutto ha una vera passione per la metafora dei garofani («claveles») che concorre, al pari di quella della neve, a dare una forte impronta gongorina all'estetica del romanzo. Ho fatto cenno, nel paragrafo precedente, a un passo del *Céfalo* chiaramente ispirato ai versi 329-332 del *Polifemo*, in cui le labbra di Galatea sono un «clavel», dai petali rossi. Arnal senz'altro amava quell'immagine di origine petrarchista, tanto che la cita, rielaborata, in numerose descrizioni. Da una parte, lo scrittore si attiene ai *topos* del tempo, abbinando frequentemente i *claveles* all'aggettivo «deshojados», che trasmette un senso di caducità essenzialmente barocco e “alla moda”; d'altra parte dimostra in piccoli dettagli tutta la sua personalità, dimostrando la sua capacità di assimilazione e rielaborazione del modello gongorino. Così, nel più volte citato invito di Hipólita a Laura a commettere l'adulterio, una

delle metafore basate sul *clavel*, studiata da Bonilla Cerezo (2013: 319), propone una variazione interessante: «Sí parecen más originales los labios, que ya no son un “clavel”, como en infinidad de sonetos petrarquistas, sino un “búcaro de clavel”. Y, por tanto, se puede beber en ellos. Novedosos por dos motivos: 1) Arnal ha entendido que la revolución metafórica de Góngora no solo se fundó en la eufonía de los términos (“búcaro”); ni siquiera en la aclimatación de raros latinismos, sino más bien en el ennoblecimiento de las cosas humildes: el “quesillo dulcemente apremiado” de la *Soledad* I (1613, 875), la “encarcelada nuez esquiva” (1613, 879), la “sabrosa oliva” (1613, 882) o los tres regalos (miel, mantequilla, requesón) con los que Acis obsequia a Galatea».

Alla sfera della rielaborazione personale appartiene infine l'unione dei due campi cromatici (bianco e rosso), che si incrociano e si scontrano lungo il testo, dando vita a una tale quantità di immagini che possiamo considerare il loro accostamento come un autentico *leitmotiv* de *El forastero*. Anche in questo senso, l'antecedente gongorino è fortissimo; ai versi 105-109 del *Polifemo* dobbiamo infatti un'immagine –che si chiude con un'ipallage doppia di grande forza pittorica– che si rivelerà decisiva nell'ispirare Arnal: «Purpúreas rosas sobre Galatea / la Alba entre lilios cándidos deshoja: / duda el Amor cuál más su color sea, / o púrpura nevada, o nieve roja» (Góngora, 2010: 159).

Come indicato da Cancelliere (1990: 29), «il Rosso del fuoco e del sangue ci annuncia la vita come potere, forza generatrice, bellezza»; e in questo senso sembra intenderlo anche Arnal, che infatti lo usa per sottolineare aspetti emotivi e passionali, come il rossore delle guance di Laura quando, ormai in casa, ricorda la scena del bagno, cosciente che è probabile che il *forastero* l'abbia vista nuda: «bañaba los jazmines de su rostro con mezcla de sangre y nieve, de hermosa púrpura, de deshojados claveles, vergonzosos entonces con sus encendimientos, de tan libres memorias» (EF: 155). A partire da quel momento, il narratore tende a servirsi di questo contrasto ogni volta che affronta descrizioni di bellezze femminile, salvo rare eccezioni. Si tratta di una scelta piena di significato, perché il contrasto tra bianco e rosso si può leggere come un versione del conflitto tra dimensione ideale e dimensione terrena, che è poi un motivo caratterizzante del romanzo: un binomio del tutto compatibile e parallelo caratterizza il personaggio di Laura a livello comportamentale, con la doppia morale che abbiamo visto in IV.3. Gli esempi sono numerosi, a cominciare dai seguenti versi, tratti da un madrigale cantato all'inizio del *discurso* II:

¿Hate helado su nieve?
¿O por solicitar su gloria, ciego,

te consumió su fuego?
¿O cual abeja en hojas carmesíes,
codicioso te bebes en rubíes
el néctar de la aurora, soberano,
ya para ti veneno el más tirano? (EF: 160-161).

Come si vede, la citazione dei suddetti versi del *Polifemo* è tanto naturale quanto esibita, come accade in tutta il romanzo; riporto solo alcuni esempi, tratti dalla narrazione principale:

un travieso accidente que fue osado a perturbar el cielo de la belleza de Laura con nieblas de ceño poco gustoso y a ser usurpador violento de los claveles deshojados, que era purpúreo esmalte a la cuajada de nieve de su rostro (EF: 166);

los recuerdos de un baño que tanta guerra hace a mi imaginación, dando batería a mi pecho, ya con flechas de nieve, ya con bruñido cristal, ya con rayos de fuego (EF: 169-170);

Ninguno le incendió con más nieve –dando en sus pellas fuego– (EF: 171);

Extrañó con novedad el sitio, dando a su nieve pura claveles que se encendían a su hielo (EF: 199);

os prometo que habéis dado un susto de alborozo al alma, [...] y más cuando pintábades en templar el fuego con la nieve (EF: 327).

Altri se ne trovano nell'analessi di Carlos:

Llegósel a con veneración al labio con excusa que elegía medio en su nieve para templar su fuego (EF: 185);

hallé que era doña Ángela, que tenía matizada su nieve con púrpura hermosa desatada con líquidos claveles vertidos por sus mejillas (EF: 190).

Persino nel *Torneo*:

En nieve de unas manos el cuidado
templar quiere su llama, que, encendida,
injustamente desmintió al sosiego,
ardiendo más entre la nieve el fuego (EF: 299).

Il ricorso continuo a queste immagini, che aggirano la citazione pura, è la chiave del gongorismo percepibile de *El forastero*. Colori, sensazioni, sfumature, formano una sorta di morbido velo che avvolge completamente, in maniera più o meno visibile, ogni momento del romanzo. La citazione pura è presente, ma è marginale; domina la reinterpretazione dell'universo poetico colto, adattato a un senso estetico del tutto personale: «el gongorismo

del sardo nunca se antoja pueril. Sin embargo –sorteada su diabólica sintaxis–, dominan las huellas del *Polifemo* y las *Soledades*. Es como si *El forastero* hubiera descosido las obras maestras de don Luis para rehilarlas, casi a lo cubista, en una suerte de tapiz narrativo» (Bonilla Cerezo, 2013: 336). *El forastero* è, insomma, una grande rivisitazione del Góngora maggiore, disposta in modo tale da sembrare quasi voler competere con l'originale. O, ancora meglio, proseguirne l'opera, ereditarne in qualche modo la missione.

In tal senso, vale la pena affrontare qualche considerazione. Che l'atmosfera delle *Soledades* sia richiamata in diverse circostanze nel corso della narrazione è indubbio, fin dalla potente apertura primaverile de *El forastero* («En la mayor pompa della primavera, en el mayor imperio de los campos»), che colloca immediatamente la vicenda nella stessa stagione del capolavoro gongorino. Per quanto il filo narrativo delle *Soledades* sia esile e non si presti a veri e propri parallelismi, non si tradisce l'obiettività osservando che l'immagine del *forastero* steso sulla riva del lago richiama in qualche modo la sensazione del peregrino di Góngora che approda stremato sulla spiaggia. Non è azzardato nemmeno ipotizzare che dietro il desiderio disperato di Carlos e Laura di trovare, nel viaggio avventuroso dell'ultimo capitolo, la «pobre choza que les sirviera de albergue» (EF: 446-447), ci sia l'immagine del felice arrivo del *peregrino* al «bienaventurado albergue» dei versi 94-94 della *Soledad I* (Góngora, 1994: 217). Si tratta, si badi bene, di suggestioni, che però hanno un loro peso, soprattutto se si considera che lo stesso Carlos vede alternarsi, nel corso della narrazione, la sua condizione di *forastero* a quella di *peregrino*. Questo dettaglio non era sfuggito a Jerónimo Meli Escarchoni, probabilmente amico di don Jacinto, che nelle *Espinelas* dedicate al nostro poeta e inserite nell'edizione originale del testo (vid. III.1. e, per il testo completo della poesia, l'appendice a p. 484), fa riferimento proprio a questo binomio:

rendir a la ENVIDIA veo
 los que a ingenio tan divino
 aplausos justos previno,
 y en encomio verdadero
 al que nombráis FORASTERO
 aclamarle PEREGRINO.

Queste poche parole sembrano sottendere una sorta di evoluzione, in positivo, dalla condizione di «forastero» a quella di «peregrino», come se esistesse una correlazione tra di esse. Una dinamica di questo tipo ha effettivamente un riscontro nel percorso di Carlos, un forestiero, una persona apparentemente senza patria e senza famiglia, che riconquisterà un'identità stabile e parzialmente affidabile solo dopo essere diventato «peregrino». Questo

avviene, letteralmente, durante l'effettiva «peregrinación» bizantina dell'ultimo capitolo, che gli consentirà di espiare il passato; tuttavia, l'idea della vita come *peregrinación* anima tutta la sua vicenda biografica. Non è un caso, del resto, se la vita di Carlos viene definita dal conte, per ben due volte, «peregrinación». Bonilla Cerezo (2013: 328) ritiene che il passaggio da *forastero* a *peregrino* avvenga in concomitanza con la resa di Carlos, la rinuncia al suo ruolo di eroe, che inizia quando capisce che le sue speranze di avere Laura sono nulle dinanzi al potere del duca. Eppure, Carlos finirà per riprendersi il suo ruolo di protagonista, dimostrando che effettivamente il suo percorso è improntato all'idea di un'evoluzione. È estremamente difficile immaginare quali significati Arnal de Bolea attribuisse a una simile alternanza terminologica, però è forte il sospetto che si tratti di un omaggio al suo grande maestro. La sua creatura, il suo Carlos, il suo *forastero*, ambisce ad avvicinarsi al personaggio di un capolavoro che Arnal ama e considera parte di sé, del suo essere scrittore e poeta. Non ci sarebbe *El forastero* senza il grande esempio di Góngora. E il suo discepolo sardo, pur velatamente, dedica al genio cordovano l'intera sua opera.

ESEMPLARI CONSULTATI E CRITERI DI EDIZIONE

La presente edizione de *El forastero* si basa su un esemplare custodito come Fondo Antico nella Biblioteca Universitaria di Cagliari, corrispondente alla collocazione: FA1084, |22|, 560 p. 4° (20 cm) Spa. Questo è stato collazionato con le seguenti copie:

- S.P.6.8.23. della Biblioteca Universitaria di Cagliari. Si tratta di un esemplare mutilo, giacché vi mancano le pagine 550-555;
- BH FLL 29091 della Biblioteca Histórica della Universidad Complutense di Madrid (disponibile on-line);
- R/2330 della Biblioteca Nacional di Madrid;
- R/4589 della Biblioteca Nacional di Madrid;
- R/8461 della Biblioteca Nacional di Madrid;
- R/10990 della Biblioteca Nacional di Madrid.

A questi si devono aggiungere i seguenti esemplari, noti e consultabili presso biblioteche pubbliche:

- 07 B-66/5/7 della Biblioteca del Crai della Universitat de Barcelona;
- 07 C-186/5/40 della Biblioteca del Crai della Universitat de Barcelona;
- MAGL. 3.2.38 00000 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze;
- Y2- 509 della Bibliothèque Nationale de France di Parigi;
- 15849 della Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela.

Tutti gli esemplari appartengono alla stessa tirata di stampa e tra quelli consultati non si registrano differenze di formato, di impaginazione o testuali. Per questo motivo, l'apparato critico non contempla la presenza di varianti, ma contiene solo interventi effettuati a correzione degli errori evidenti e riconoscibili.

Per quanto riguarda gli interventi non indicati in apparato, essi sono stati eseguiti avendo come obiettivo l'adattamento del testo all'ortografia dello spagnolo attuale, affinché sia fruibile al meglio da un lettore moderno. Ciò ha implicato una forte revisione della grafia, ovviamente nel rispetto assoluto dei contenuti dell'edizione originale. I criteri adottati sono i seguenti:

- correzione e aggiunta degli accenti grafici e di maiuscole e minuscole;

- modifica della punteggiatura, la cui organizzazione nel testo secentesco costituisce un forte limite alla lettura;
- risoluzione delle abbreviature, da quelle usate per accorciare i titoli nobiliari (come «V.S.») a quelle in uso all'epoca per motivi tipografici (come «ã» in luogo di «an» o «q̃» in luogo di «que»);
- armonizzazione delle varianti grafiche di uno stesso fonema, come «ss»/«f»/«s»; «ç»/«z»/«c»; «u»/«v»/«b»; «x» «j»;
- semplificazione di gruppi consonantici colti, come in «demonstraciones» o «obscuridad», in favore delle forme moderne «demostraciones» e «oscuridad»;
- adeguamento alla grafia moderna di nessi semplificati, come da «escusar» a «excusar»;
- adeguamento all'uso attuale delle variazioni vocaliche, come da «repitía» a «repetía»;
- conversione del grafema «ph» in «f»;
- risoluzione delle forme agglutinate «de» + pronome o aggettivo dimostrativo: da «deste» a «de este»;
- correzione dei casi di *laismo*;
- trascrizione delle cifre numeriche in lettere.

Di alcuni casi filologici di dubbia soluzione, spesso frutto della contorta sintassi dell'opera, si darà contezza nelle note al testo, che vogliono essere un supporto costante per il lettore nei seguenti campi: chiarimenti lessicali; approfondimenti storico-culturali; possibili citazioni o riferimenti ad altri testi letterari.

SEGUNDA PARTE:
EDICIÓN CRÍTICA DE *EL FORASTERO*



Rubens, Alegoría de los continentes. Kunsthistorisches Museum, Viena.

EL FORASTERO

Al ilustrísimo señor el señor don Blasco de Alagón y Cardona, marqués de Villasor, mi señor, conde de Montesanto¹

Todo vuestra señoría, señor, debe mirarse en este bizarro espejo que le represento a los ojos de su grandeza, que, guarnecido de inmortalidad, no el tiempo ni la emulación –polilla atenta a todo lustre²– se han empeñado a perturbar sus luces, que tan fieles se muestran al aplauso del mundo, cuya luna hermosa, sin linaje de mancha que le haga ofensa, se traslada a ser sol³ de su ilustrísima casa, comunicándose en rayos de su estirpe gloriosa, para que no con deslumbramiento me desate en fervores; pero, a tanto esplendor, ¿qué pluma no quedará en cenizas? ¿Qué atrevimiento no con castigo en confusiones? ¿Qué discurso no en piélagos⁴ de antigüedades? Mi afecto dicta, el respecto enfrena, la

¹ Los Alagón eran una «illustre famiglia feudale di origine aragonese le cui notizie storicamente certe risalgono al secolo XI, quando i suoi membri, signori di numerosi feudi, cominciarono a seguire i re d'Aragona nelle loro imprese e diedero vita a numerosi rami» (Floris, 2009/1: 20). Acerca de las distintas ramas de este linaje, es relativamente fácil encontrar lazos entre ellos, gracias tanto a las fuentes modernas como a las del Siglo de Oro, ya que se trata de uno de los más nobles de Aragón. Desafortunadamente, nos proporcionan informaciones a menudo contradictorias, dificultando la posibilidad de trazar un cuadro exacto de todos los citados por Arnal a lo largo de estas páginas. Sabemos con seguridad que fue un Artal de Alagón el que dio origen a la estirpe sarda de la familia, que se extinguió durante la primera mitad del Setecientos. No en vano, entre sus descendientes abundan los Artales y los Blascos. El don Blasco de la dedicatoria llegó a ser uno de los hombres más poderosos de la Cerdeña barroca. Se desconoce su fecha de nacimiento, pero en la época en que se escribió *El forastero* era todavía joven, puesto que su padre, Hilarión, había nacido en 1601. Según Floris (1996/2: 527), Hilarión murió en 1655; dato confirmado por la genealogía de los Alagón publicada en la página web de la Associazione Araldica Genealogica Nobiliare della Sardegna: http://www.araldicasardegna.org/genealogie/alberi_genealogici/albero_famiglia_alagon.htm. Una fuente fiable parecería confirmar que Hilarión falleció después de 1636: el *Atlante dei feudi in Sardegna*, de Raimondo Pinna, permite seguir la evolución de los señoríos sardos a través de sus representantes en los parlamentos entre 1478 y 1700. Según el mapa dibujado por Pinna (1999: 114-115), el marqués de Villasor en el parlamento convocado por el duque de Avellano, entre 1640 y 1643, fue Hilarión. Si esto fuera cierto, este marqués de Villasor de 1636 no sería Blasco, sino Hilarión. Sin embargo, al final de esta dedicatoria Arnal se refiere de forma explícita a la temprana ocisión del padre de don Blasco, lo que desmiente por completo las fuentes que acabo de citar. En la página de la Real Academia de Historia se halla digitalizada, entre otras, la siguiente genealogía manuscrita de los Alagón, confirmando la fiabilidad de *El forastero* como testimonio: http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/i18n/consulta/resultados_busqueda.cmd?id=611116&posicion=3&presentacion=mosaico&forma=ficha. Según dicho documento, Hilarión murió en 1634, con lo cual el marqués de Villasor en 1636 habría de ser ya Blasco. En todo caso, lo que sabemos con seguridad es que no pudo ser este Blasco el que «fu nominato maggiordomo della regina; nel 1621 chiuse con successo la lite per Giave e Cossoine che gli furono riconosciuti», y «nel 1629 ottenne sui due villaggi il titolo di conte di Montesanto», a pesar de lo apuntado por Floris (2009/1: 23). El título de marqués de Villasor lo había recibido el abuelo de Blasco y padre de Hilarión, Martín, en 1594. Su familia tenía entonces un pleito pendiente con otra importante familia sarda, los Castelví, por la infeudación de dos villas del interior de la isla, Giave e Cossoine, que todavía existen como municipios autónomos. Está claro que Arnal de Bolea fue secretario de un hombre de muchos recursos, ya fuera Blasco o Hilarión. Las siguientes páginas esbozan un cuadro de las hazañas de varios personajes ilustres vinculados con los Alagón y demuestran la soltura de don Jacinto a la hora de manejar sus fuentes, que se cifraron sobre todo en los *Anales* de Zurita.

² *Vid.* nota 543.

³ Es la primera imagen en *El forastero* construida sobre la antítesis entre la Luna y el Sol. Se trata de un estilema recurrente en la prosa de Arnal: solo en esta dedicatoria se registran ya dos casos. Este, concretamente, podría ocultar una referencia al sol que aparece en el escudo de don Blasco de Alagón.

⁴ *piélagos*: «por semejanza se llama todo aquello que por su abundancia y copia es dificultoso de numerar o contar» (*Aut.*).

obligación anima, el imposible⁵ acobarda; y entre tantas dudas indeciso –abalanzándome al riesgo–, quiero más la fatiga de una pena en mi delito que un escrúpulo de queja en mi reconocimiento. Sirva de acuerdo a vuestra señoría esta copia de original tan valiente, para que, corriéndole el cendal⁶ de sus pocos años, vea a todas luces retrato seguro de la calidad antiqüísima que ha merecido, primorosamente animado a los retoques de tantos trofeos en la oficina⁷ de la antigüedad.

No quiero, no, fatigar su atención de vuestra señoría con tan gloriosas memorias de tantos y tan calificados servicios del señor don Juan de Cardona⁸, generalísimo de mar y tierra,^a de quien ha sido vuestra señoría tan dignamente sucesor que fuera tropezar en la inadvertencia de prolijo cuando le solicito desahogo en tantos recuerdos, que vuestra señoría casi puede hallarse embarazado en la elección de sus mismas glorias;^b pues ¿a qué heridas, haciéndose lenguas, no debe vuestra señoría en sus bocas –purpureando los cardos coronados⁹– victorias tantas? No quiero molestar a vuestra señoría con las relevantes facciones en que se hallaron sus progenitores gloriosos con los serenísimos Reyes de Aragón en las conquistas de los Reinos de España, que será ofensa a su decoro valerme de tan breve resumen cuando la fama de su apellido inmortal de vuestra señoría tan ocupada se ha visto en las dilatadas edades respirando solamente admiraciones entre tanto peso de victorias.

⁵ El uso de *imposible* como sustantivo aparece ya en el *DRAE* de 1780: «cosa sumamente dificultosa y ardua».

⁶ *cendal*: «tela muy delgada, ligera, sutil y transparente, de seda o lino» (*Aut.*).

⁷ *oficina*: «metafóricamente se toma por la parte o paraje donde se fragua y dispone alguna cosa no material» (*Aut.*).

⁸ Juan de Cardona y Requesens, hermano de Ana de Cardona e hijo del virrey de Cerdeña, Antonio de Cardona. Vivió entre 1519 y 1609. A lo largo de su existencia recibió muchos encargos de gran relevancia, sobre todo en el ámbito militar. Participó en la batalla de Lepanto como general de las galeras de Sicilia. A partir de 1595, fue virrey de Navarra. *Vid.*: <http://www.encyclopedianavarra.com/navarra/cardona-y-requesens-juan-de/4397/>.

^a GDA: «1602. En la armada contra Irlanda». Tanto en la presente dedicatoria como en el *Torneo*, poema incluido en el discurso V, el texto presenta una serie de glosas, a modo de *marginalia*, que comentan los hechos y personajes citados. En la dedicatoria, las referencias a las glosas se indican con letras, que mantengo aquí para que no se confundan con mis notas, cuya referencia es naturalmente una cifra arábiga. El texto de la glosa lo pongo entre comillas, introducido por el acrónimo «GDA», a fin de distinguirlo de mis comentarios a las mismas. En cuanto a esta primera glosa, falta la referencia en el texto –de ahí el uso de la cursiva en el número volado–, pero se intuye su colocación a la luz del contexto y porque, generalmente, la primera línea de la glosa se encuentra a la altura de la línea que el autor pretende explicar. La fecha de 1602 se registra en verdad una línea más arriba de la glosa, pero es fácil argüir que forma parte de ella. De hecho, Juan de Cardona fue nombrado capitán de mar y tierra para reorganizar las fuerzas armadas después del desafortunado apoyo español a los irlandeses en la batalla de Kinsale (*vid.* García García, 2002: 244). En cuanto a su graduación de «generalísimo de mar y tierra», es posible que no fuera un título oficial de Juan de Cardona, pues se trata de un encargo excepcional y se empleó solo dos siglos más tarde, en 1801, recayendo en la figura de Manuel Godoy: «creado [...] en solo obsequio del príncipe de la Paz, dejó de existir concluido su favoritismo» (Bacardí, 1861: 443).

^b GDA: «Herido don Juan de Cardona en la batalla naval y en el sitio de Metz de Lorena, 1552».

⁹ Se trata de una alusión al escudo de los Cardona, «en campo de gules, tres cardos de oro bien ordenados» (Atienza, 1959: 293).

^c ¿Qué premios se le negaron a don Artal de Alagón¹⁰, casado con doña Teresa Pérez, hermana del rey don Pedro? ¿Qué ^d liberalidades de don Blasco¹¹ no fueron aplaudidas del serenísimo rey don Jaime cuando ganó el castillo de Morella y, a instancia y ruego de su Alteza, disponiéndole con la ley del parentesco –como si no fuera mayor la de su fineza–, se la entregó a sus pies, siendo –en virtud de su real firma– todo lo que ganase propio? ¿Qué fuerzas le faltaban para defenderlo? ¿Qué recompensa no mereció entonces, pues por juro de heredad para él y sus descendientes le dio las villas y castillos de Sástago, Pina y María¹², que el rey don Pedro había empeñado a don Artal de Alagón su padre¹³?

^c GDA: «Jerónimo Blanca, después de haber dicho que a Juan Zapata le empleó el rey don Jaime en reconciliarle los ánimos de algunos ricos hombres que estaban encontrados con él, prosigue: “Quorum Artald, Alagonius primarius vir erat Teresię Petri sororis Regis maritus, qui non civili solum contentione cum Rege, sed prope (sic) etiam armis decertat”, folio 454, año 1220. / Zurita 1 .t. f. 355». La fuente explícita de esta glosa son los *Aragonesium rerum comentarii* de Jerónimo Blancas, de 1588. La cita coincide con dicho texto, pero el año indicado por Arnal es erróneo: se trata en realidad de 1292. Además, el texto de Blancas presenta las lecciones «Artaldus», en lugar de «Artald», y «Teresiæ», en lugar de «Teresię».

¹⁰ Artal de Alagón, cuarto señor de Sástago y Pina, «fu lo stipite del ramo sardo della famiglia; egli si sposò con Teresa d’Aragona, figlia del re Pietro, ed ebbe estesi feudi in Aragona» (Floris, 1996/2: 523). Arnal, por tanto, se equivoca cuando considera a Teresa Pérez «hermana del rey don Pedro»; si observamos el contenido de la glosa *c* nos daremos cuenta de que fue inducido a error por la fuente que manejó, o sea, el texto de Blancas.

^d GDA: «Beuter 1. 2. p. c. 25. f. 132. lib. 2. día de S. Julián 7. de Hen. 1232. / Palabras del rey. Pues Dios los ha dado este lugar tan fuerte y nombrado que, aunque vos merezcades todo bien, pero no pertenece sino a rey; por tanto os rogamos, por la naturaleza que habéis con nos, que le queráis para nos. / Término del Coronista. / Liberalidades de don Blasco de Alagón. / Zurita t. 1. c. 15. fol. 141. lib. 3». La cita de Beuter corresponde a la edición que he podido manejar de su *Corónica general* (1604), pero el texto es parcialmente modificado por Arnal. En cuanto a Zurita, sus *Anales de la Corona de Aragón*, acometidos entre 1562 y 1580, representan la fuente principal de la que se sirvió Arnal para elaborar este recorrido dinástico.

¹¹ Blasco I de Alagón es el más ilustre representante de su linaje. Su fama, que justifica su habitual presencia en los textos de historia medieval, se debe al papel decisivo que desarrolló en la guerra para la conquista cristiana del reino de Valencia. Fue célebre su toma del castillo de Morella, que llevó a cabo sin consultar al rey de Aragón, Jaime I, y comportó un peligroso enfrentamiento con el soberano, reparado con la concesión a don Blasco de títulos y tierras a cambio de su fidelidad. Existe amplia bibliografía sobre este personaje, siendo los acontecimientos relacionados con él muy habituales ya en crónicas como la del *Libre del feyts* del mismo rey Jaime, cuyo testimonio conocido más antiguo remonta a 1343. Destacan, entre los textos modernos, los estudios que le ha dedicado García Edo (2001, 2008).

¹² Se refiere a los citados feudos que el rey Jaime I entregó a Blasco I de Aragón como contrapartida por la conquista de Morella y en prueba de lealtad. Cito directamente las palabras de Zurita a las que se refiere Arnal; las mismas en las que el cronista cuenta cómo el rey «de Teruel se vino a las fronteras de Castilla: y estando en Calatayud el día de la fiesta de la cátedra de sant Pedro del mes de febrero del año de la navidad de 1233, teniendo consideración al señalado servicio que don Blasco de Alagón le había hecho en la toma del castillo de Morella –que fue de tanta importancia en el principio de la conquista de aquel reino y que con tanta liberalidad se lo dio siendo ganado por su valor–, en su recompensa le hizo merced por juro de heredad para él y sus sucesores de la villa y castillo de Sástago, que el rey don Pedro había empeñado a don Artal de Alagón su padre [...]. Y desde entonces la poseyeron y poseen los señores de esta casa con tan honrado título. Y también le hizo el rey merced por la misma razón de la villa y castillo de María que en los tiempos antiguos fue fuerza de grande importancia». El texto de Zurita lo copio de la edición electrónica disponible en la página web <http://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2448> de la Institución Fernando el Católico, que remonta a 2003 pero deriva de la transcripción moderna del texto realizada por Canellas López entre 1967 y 1986, a partir de la segunda edición de los *Anales*, que data de 1585. La cita procede de la p. 237 del archivo .pdf que incluye los libros I, II, y III. Las tres localidades a las que están vinculados los títulos se encuentran en la provincia de Zaragoza y corresponden a los actuales municipios de Sástago, Pina de Ebro y María de Huerva. Sástago y Pina, pueblos de la comarca de la Ribera Baja del Ebro, tres siglos más tarde entrarían en los términos del condado de Sástago, título que adquirirán los herederos de don Blasco. Sin embargo, Zurita no cita Pina entre las donaciones, y parece acertar, pues otras fuentes confirman que este pueblo se incorporó

¿Qué ^e peso de sangrienta guerra no resistió, enviándole a Sicilia el serenísimo rey don Jaime con cargo de gobernador y capitán general de la provincia de Calabria, proveyéndole el infante don Fadrique¹⁴ de todo lo que necesitaba? ¿Qué atropellamiento no hizo de su pundonor por el servicio de su rey para que no se perdiese lo ganado en el tumulto y discordia de la guerra que se despertó entonces? ¿Qué retiro a Monte León¹⁵, entre bizarra astucia, no deslució a Vidal de Sarriá¹⁶, Guerau de Pucher¹⁷ y Ponce de Queralt¹⁸,

a los dominios de los Alagón más tarde: «El Condado de Sástago estuvo formado por las poblaciones de Sástago, Cinco Olivas, Pina de Ebro, Aguilar de Ebro, Monegrillo Alcubierre, Barbués y Torres de Barbués. Sus núcleos básicos fueron la villa de Sástago, adquirida en el año 1233 por don Blasco de Alagón el Grande a cambio de Morella, y Pina de Ebro y Alcubierre, entregadas a don Artal de Alagón en 1293 por la plazas fuertes de Alcaine, Oliete y Aires del Maestre» (Abadía Irache, 2005: 134).

¹³ Artal II de Alagón, el más antiguo de todos los antepasados aducidos en esta dedicatoria, fue el padre del Blasco que conquistó Morella. Es el Artal mencionado por Zurita, a quien el rey Jaime I había empeñado el señorío de Sástago; *vid.* la nota anterior.

^e GDA: «Zurita tom. 1. lib. 5. c. 2. f. 352. 1242». La fecha de 1242 se sitúa entre esta glosa y la siguiente. Difícil determinar con seguridad a cuál de las dos pertenece, aunque me decanto por la presente. El capítulo de los *Anales* aquí citado trae una fecha, la de 1292, que no corresponde con la que refiere la glosa de Arnal, pero sí es compatible con la misma. Doy por sentado que se trata de un error de transcripción.

¹⁴ El infante Fadrique es Federico II de Sicilia, hijo del rey Pedro III y hermano de Jaime II de Aragón. Vivió entre 1272 y 1337, coincidiendo con una etapa compleja de la historia mediterránea en la que, a raíz de la famosa sublevación de las Vísperas Sicilianas de 1282, aragoneses, por un lado, y angevinos franceses, por el otro, se disputaron el trono de la mayor isla del mediterráneo. Acerca del brote de la rebelión que desencadenó la guerra, remito al texto de Runciman (1979). Me limito a señalar que, cuando estalló la rebelión, los franceses de Carlos II controlaban la isla, muy a pesar de la voluntad de sus súbditos sicilianos. La rebelión de los sicilianos comportó una masacre y acabó momentáneamente con el dominio angevino. Sin embargo, en esta parte de la dedicatoria, Arnal evoca episodios que ocurrieron, como veremos en las próximas páginas, en un fase bien avanzada del conflicto, ya en los años noventa de aquel siglo. Fadrique, al que los mismos sicilianos contrarios a los angevinos consideraban como el heredero legítimo al trono de la isla, fue protagonista de esa fase: no aceptó las estipulaciones de la paz de Anagni de 1295, que preveían que Sicilia volviese a estar bajo el poder de Carlos II de Anjou, y fue coronado rey a finales de ese año. Empezó por tanto una nueva y dilatada fase bélica, en la que Fadrique hubo de enfrentarse incluso con su hermano Jaime de Aragón, al que sí convenía el acuerdo de Anagni, que además le otorgaba el control sobre Córcega y Cerdeña; de hecho, fue precisamente a raíz de ese acto formal que el destino de Cerdeña se cruzó con el del reino hispano.

¹⁵ El episodio en cuestión ocurrió en 1291, cuando Blasco de Alagón el Viejo (*vid.* nota 20) tomó la roca de Montealeone, en la región italiana de Calabria, que se vio involucrada en la guerra de las Vísperas. Se trata de un acontecimiento raras veces incluido en los manuales que se ocupan de la historia de esa época. Los que he podido consultar reproducen en esencia el relato de los *Anales* de Zurita (2003/V: 211), que también sirvió a Arnal como fuente. Por esa razón, transcribo las palabras del cronista: «el rey envió a Sicilia a don Blasco de Alagón hermano de don Artal, que era caballero de gran esfuerzo y valor y para grandes empresas, con orden que fuese gobernador y capitán general en la provincia de Calabria que era a donde se sustentaba el mayor peso de la guerra; y el infante don Fadrique le mandó proveer de todo lo necesario. Mas Vidal de Sarriá, Guerao de Puchvert y Ponce de Queralt, que antes tenían el primer lugar y gobierno de la gente que residía en aquella provincia por tenerse por más pláticos y ejercitados en aquella guerra y haber tenido muy principales cargos, rehusaban de recibir a don Blasco por lugarteniente general. Y por esta causa hubo entre la gente de guerra gran disensión. Y temiendo don Blasco no se siguiese algún escándalo entre los soldados y fuese ocasión de perderse los lugares y fortalezas que se habían ganado en Calabria, teniendo más cuenta con el servicio del rey que con el punto de su honor y autoridad, con gran mansedumbre y disimulación se fue a poner junto de Montealeón con la gente que le seguía. Y con los medios y tratos que tuvo con los vecinos de la roca de Montealeón, que estaban muy descontentos del gobierno de Vidal de Sarriá, le recogieron dentro y echaron a Vidal de Sarriá; y le recibieron como lugarteniente y capitán general del rey de Aragón».

¹⁶ Hubo un famoso Bernardo de Sarriá, protagonista de numerosas hazañas militares al servicio de la corona de Aragón, que se vio involucrado en las guerras para el trono de Sicilia, y de cuya vida tenemos un resumen en la página web: <http://www.encyclopedia.cat/enciclop%C3%A8dies/gran-enciclop%C3%A8dia-catalana/EC-GEC-0061042.xml?s.q=vidal+de+sarri%C3%A0#.UztH6qLQ6tM>.

recibiéndole después en común aplauso por lugarteniente del reino de Aragón? ¿Qué conquistas no venció, prendiendo al francés Guido de Primirano, general de Carlos¹⁹? ¿Qué aciertos no le debió el infante don Fadrique, teniéndole por principal ministro para la empresa del reino de Sicilia? ¿Qué^f batallas no dio don Blasco²⁰ en compañía de don Guillén Galcerán²¹, conde de Catanzaro, a Gualter conde de Brena²², junto al Garillano²³,

Tanto el padre como un hermano de Bernardo se llamaron Vidal. En este caso, me parece evidente que se trata de Vidal hijo, hermano de Bernardo, ya que Zurita lo menciona varias veces, haciendo hincapié en el vínculo familiar que los unía: «Bernaldo y Vidal de Sarriá, aquellos dos hermanos tan excelentes y señalados caballeros que fueron de singular esfuerzo y valentía entre todos los de sus tiempos» (Zurita, 2003/V: 187).

¹⁷ Difícil localizar datos sobre este personaje, mencionado por Zurita; *vid.* nota 15.

¹⁸ Otro personaje poco conocido, aunque citado por Zurita; *vid.* nota 15.

¹⁹ Los dos hombres aludidos en esta frase son Carlos II de Anjou, antagonista de Federico II en la disputa por el trono de Sicilia, y su general Guido de Primerano, cuyo nombre se desliza a menudo por los *Anales* de Zurita. En el episodio al que hace referencia el texto, Blasco de Alagón el Viejo (*vid.* nota 20) vence y aprisiona al general de los angevinos. Se trata de la primera hazaña militar después de la toma de la roca de Monteleón, y así lo cuenta Zurita (2003/V: 211): «Fue mayor la batalla que del número de la gente que de ambas partes concurría se pudiera temer; y los nuestros en el primer ímpetu se mezclaron con grande esfuerzo con los franceses y comenzaron a herir con mucho valor y fuéronles ganando alguna ventaja y llevábanlos ante sí muy acosados. Fuele a Guido faltando con la ventura el esfuerzo, aunque andaba animando a los suyos y acudía a los lugares a donde más reñida y trabada estaba la batalla. Y entonces don Blasco instando en la mayor priesa, acometiendo por su persona en el mayor peligro, quedó vencedor y señor del campo, haciendo mucho estrago con los que le seguían en los franceses cuyo capitán general se le rindió y fue preso».

^f GDA: «Zurita to. 1. c. 46. fol. 396. li. 5 / 1300». Lo pone como glosa *e*, pero ya hay una glosa *e* previa; parece claro que se trata de una errata. La fecha de 1300 está una línea más arriba que la glosa siguiente, pero juzgo indudable que forma parte de la presente, ya que los hechos referidos ocurrieron en efecto dicho año; *vid.* nota 23.

²⁰ Se trata de Blasco de Alagón el Viejo, que vivió en la segunda mitad del siglo XIII y fue protagonista de las guerras que siguieron a las Vísperas sicilianas. Ya lo he traído a colación varias veces, pues Arnal le dedica bastante más espacio que al resto de los Alagón. Evidentemente, la fama de sus hazañas fue grande y duradera. De hecho, los pasajes de los *Anales* que he citado confirman que el mismo Zurita le profesaba especial respeto. Aunque fue hijo de ese Artal que he glosado en la nota 10 y que fue el origen de los Alagón de Cerdeña, su carrera militar le llevó al sur de Italia, donde fundó la rama siciliana de la familia, como reza en la genealogía incluida en la página web:

http://www.araldicasardegna.org/genealogie/alberi_genealogici/albero_famiglia_alagon.htm.

²¹ Guillem Galcerán de Cartellà fue jefe de los almogávares que lucharon al lado de Blasco de Alagón el Viejo en la batalla de Gagliano; *vid.* nota 23. Sobre este personaje, consúltese la página web: <http://www.remences.com/altrestreballs2.htm>.

²² Gutierre V de Brienne fue otro de los protagonistas, aunque por el lado francés, de la batalla de Gagliano. Sobrevivió a la guerra y años más tarde se convirtió en duque de Atenas. De este personaje es famosa la última parte de su vida, cuando contrató a los almogávares para derrotar a sus enemigos en Grecia. Salió victorioso, pero se negó a pagar a los soldados catalanes lo que les correspondía, provocando así su venganza, que le ocasionó la muerte, pues perdió la vida en 1311, luchando contra los insurrectos. Sobre este asunto, *vid.* Hinojosa Montalvo (2005: 573-602).

²³ Arnal se equivoca: el valle del río Garigliano, al norte de la región de Nápoles, ha sido teatro de varias batallas notables a lo largo de la historia, pero ninguna de ellas tuvo lugar en la época de Blasco de Alagón el Viejo. Por otro lado, los hechos aludidos en esta página ocurrieron en el marco de la contienda que se desencadenó cerca del pueblo de Gagliano, en Sicilia, durante el año de 1300. Dada la coincidencia entre el texto de la presente dedicatoria y el de los *Anales* de Zurita, una vez más copio la fuente que manejó el escritor sardo: «don Blasco de Alagón salió con don Guillén Galcerán conde de Catanzaro y con algunas compañías de gente de caballo y de pie, y pusieronse de noche junto a Gallano en el paso por donde habían de ir. El camino que los franceses llevaban era muy áspero y montañoso; y reconoció Tomás de Proxita, que era plático en aquella tierra, el error que habían hecho; y recelando lo que fue, les requirió que se volviesen por donde él los guiara; pero el conde de Brena no quiso seguir su consejo, y llegando junto a donde estaba don Blasco con los suyos —que según Ramón Montaner escribe podían ser hasta docientos de caballo y trecientos peones—, mandó don Blasco, por poner mayor terror a los enemigos, sonar las trompetas y apellidar su nombre, que era muy temido. Y entonces muchos de los caballeros sicilianos que iban con los

viéndose los franceses vencidos? ¿Qué horror y espanto no daba el apellidar su nombre a los enemigos, teniéndole por astucia para vencerlos? ¿Cuántos no se retiraban fugitivos a su eco? ¿De qué valor no se hizo experiencia cuando, atropellado el estandarte de don Guillén Galcerán, acogiéndose su gente al escuadrón de don Blasco de Alagón –venciendo la batalla– prendió al conde de Brena, que valerosamente se defendía entre unas rocas? § ¿Qué preciosa piedra solicitó mejor engaste en augusta corona, como la tosca que se trasladó a ser finísimo rubí en la cabeza de don Artal de Alagón su hijo²⁴, combatiendo a Villena y Saix²⁵, apoderado ya de las partes de la villa, muriendo tan gloriosamente en la contienda?

Ya me parece que veo a vuestra señoría encendido a los rayos de tanto sol, que le alumbran en la ocasión presente con afectuoso deseo de inquirir más luz de su progenitor glorioso, conducido a este reino don Salvador de Alagón quinto²⁶, abuelo de vuestra señoría, hermano de don Leonardo de Alagón, marqués de Oristán y conde de Gocéano²⁷,

franceses –y entre ellos Tomás de Proxita– se volvieron huyendo; y en amaneciendo, don Blasco ordenó su escuadrón, tomando el sol a los contrarios; y sin acometer mandó poner en diversos lugares los almogávares; y puesto bien en orden, aguardó que los franceses arremetiesen. Ello sucedió de manera que pudiendo estar firmes en un lugar fuerte que habían tomado y esperar a su ventaja a don Blasco, con grande temeridad salieron a lo llano; y sonando sus trompetas, arremetieron. Pero antes de encontrar con don Blasco, los almogávares con dardos y saetas y piedras hicieron en el escuadrón de los franceses mucho daño, hiriéndoles los caballos. Y viéndose rodeados por todas partes, arremetieron con gran desesperación; y echaron a tierra el estandarte de don Guillén Galcerán, que fue el primero que encontraron. Pero recogiendo al estandarte de don Blasco, todos de tropel hirieron en los franceses. Y fue la batalla mayor que del número de la gente se pudiera temer, y fueron los más de los franceses muertos, y quedó solo con algunos pocos el conde de Brena entre unas rocas y allí se defendieron valerosamente; pero siendo conocido, llegó contra aquel escuadrón don Blasco, y rindióse el conde y le dio su estoque» (Zurita, 2003/V: 288-289)

§ GDA: «Zurita t. 1. lib. 3. c. 35. fol. 155. Murió don Artal herido de una piedra».

²⁴ Artal III de Alagón, hijo del legendario Blasco conquistador de Morella (*vid.* nota 11), igual que su padre tuvo un papel relevante en las guerras para la ocupación de las zonas árabes del Levante ibérico. Sin embargo, su final fue trágico, pues murió en la toma de la villa de Sax, en la actual región murciana: «Sucedió después de ser ganada la ciudad que llegó a servir al rey en esta guerra don Ramón Folch, vizconde de Cardona, con hasta cincuenta caballeros de sus parientes y vasallos; y suplicó al rey que pues no se habían hallado en el cerco de Valencia, les diese licencia de hacer una entrada en tierra de Murcia; y el rey lo tuvo por bien. Juntose con el vizconde don Artal de Alagón, hijo de don Blasco, que había estado algún tiempo en aquella tierra y era muy práctico en ella y muy valeroso caballero. Y llegaron a combatir a Villena, y apoderáronse de dos partes de la villa; pero ayuntándose los moros contra ellos, se hubieron de recoger con gran presa que hallaron. De la misma manera saltearon a Saix, hasta ganar la mayor parte de la villa; y tuvieron muy brava pelea con los moros por las calles, y fue herido de una piedra don Artal en la cabeza que le derribó del caballo y murió luego; y por su muerte no pasaron adelante; y dentro de ocho días se volvió el vizconde a Valencia con la presa» (Zurita, 2003/III: 262).

²⁵ Las actuales Villena y Sax son poblaciones de la provincia de Murcia, que fueron conquistadas por los cristianos en 1239, en la campaña que le costó la vida a Artal III de Alagón; *vid.* nota anterior.

²⁶ Salvador de Alagón participó en la guerra llevada a cabo por su hermano Leonardo contra el poder de la corona de Aragón en Cerdeña; por eso, tras la derrota de Macomer, fue detenido y encerrado en el castillo de Xátiva, del que salió perdonado en 1493. Aun así, no se le permitió nunca volver a la isla y murió desterrado en tierras valencianas (*vid.* Casula, 2001: 24).

²⁷ El más famoso Alagón de Cerdeña, personaje relevante para la historia de la isla. Condujo entre 1470 y 1478 una especie de rebelión en contra del virrey que fue sentida en su momento como una guerra en nombre del antiguo reino autóctono de Arborea. Por eso se dice a veces, forzando la realidad, que fue el último intento de los sardos por recuperar su independencia. La rebelión fracasó y, tras ser derrotado en la última batalla, cerca de la actual ciudad sarda de Macomer, Alagón fue encarcelado y acabó sus días preso en el castillo de Xátiva. Para un resumen de los hechos relacionados con este personaje, *vid.* Casula (2001: 21-23) y Floris (2009/1: 24). En cuanto a los títulos de Leonardo Alagón, Arnal cita en esta circunstancia Oristano y

hijo de Artal de Alagón, señor de Pina y de Sástago²⁸, y de ^h segunda mujer doña Benedeta de Arborea, hija del marqués Leonardo Cubello de Arborea²⁹. Casó pues don Salvador con doña Isabel de Besora³⁰, hija y heredera de don Jaime de Besora³¹, copero del serenísimo rey don Alfonso el quinto de Aragón³², el cual, así en la Real casa como en la guerra de España, Nápoles y otras partes, derramó su sangre, destruyó su hacienda y sirvió con satisfacción tanta que el mismo señor rey, en un privilegio de infeudación³³, ⁱ lo reconoce y confiesa con particulares honras que le comunica, siendo vuestra señoría legítimo descendiente y heredero suyo, como lo es también de don Salvador de Alagón, que

el Gocéano, ambos derivados de territorios que pertenecieron al reino de Arborea. Oristano es una ciudad, antigua capital del reino, que ha mantenido a lo largo de los siglos una relevancia suficiente como para convertirse en una de las actuales provincias de Cerdeña. El Gocéano es una región histórica que se levanta en la parte centro-septentrional de la isla, cuyos pueblos menos remotos se hallan a unos 170 kilómetros de Cagliari. Fue objeto, a lo largo de gran parte de la Edad Media, de duras contiendas por el control de su territorio, involucrando de forma especial al reino de Torres, a la poderosa familia genovesa de los Doria, a la corona de Aragón y sus aliados, al reino de Arborea y a los descendientes de sus jueces. Es justo a través de los herederos de la casa de Arborea que terminó en manos del rebelde Leonardo, quien sin embargo lo perdió en 1477. A partir de 1493 se convirtió en feudo de la corona (*vid.* Floris, 1996/2: 229-230).

²⁸ Lo que más importa de este Artal de Alagón es su unión con Benedeta Cubello: «l'unione fu felice e allietata da numerosa prole che, per le circostanze legate alle vicende dinastiche dei Cubello e per altre ragioni, finì per diventare protagonista della storia dell'isola nella seconda metà del secolo» (Floris, 2009/1: 20-21).

^h GDA: «Zurita to. 4. c. 28. fol. 172. año 1470».

²⁹ Leonardo Cubello fue un personaje poderoso en la isla en la primera mitad del siglo XV, puesto que, «tra concessioni regie e eredità matrimoniali, fu il più grande feudatario del regno di Sardegna» (Casula, 2001: 492). Sus hijos, primero Antonio y, después de la muerte de este, Salvador, siguieron aumentando de tal manera el patrimonio familiar que su tierra llegó a alcanzar el tamaño del antiguo reino de Arborea. Ni Antonio ni Salvador tuvieron herederos, por eso Leonardo Alagón, a través de su madre Benedeta, pudo concentrar en sus manos el control sobre un trozo enorme de la isla y alcanzar suficiente poder como para plantar cara a su enemigo, el virrey Carroz. Se trata de un pasaje de gran relevancia para la historia sarda del siglo XV, pues la coincidencia entre las fronteras de los feudos de Leonardo Alagón y las del último reino autóctono contribuyó a transmitir en los vasallos la sensación de que volvían a emprender la guerra contra la corona aragonesa.

³⁰ La importancia de Isabel de Besora estriba tan solo en que esta fue el trámite de unión entre su poderoso padre y la igualmente notable familia Alagón, en la que ingresó antes de 1465 mediante su matrimonio con Salvador, hijo de Jaime y hermano del famoso Leonardo.

³¹ «Fu un personaggio di spicco e contribuì in maniera determinante alla stabilizzazione della presenza aragonesa in Sardegna; fu nominato procuratore reale e nel 1421 ottenne dal re l'amministrazione della Trexenta [...]. Al culmine della potenza, nel 1434 fu nominato vicerè ed ebbe anche l'investitura feudale per la Trexenta» (Floris, 2009/1: 105).

³² Alfonso V de Aragón, el Magnánimo, vivió entre 1396 y 1458 y fue rey a partir de 1416. Acerca de su figura, *vid.* la monografía de Ryder (1992).

³³ Todo el territorio de Cerdeña fue asignado a familias aragonesas por infeudación. Eso sí, a lo largo de varias etapas, pues la conquista duró un siglo y, en muchos casos, feudos que ya habían sido asignados a uno u otro señor, a causa de la guerra acababan destrozados, invadidos y ocupados por otro, dando lugar a situaciones de caos administrativo. La situación se fue estabilizando a partir de 1409, cuando por fin los aragoneses destruyeron el ejército de Arborea en la batalla de Sanluri. A partir de entonces, «si crearono le condizioni per una durevole pacificazione dell'isola e per lo sviluppo di un secondo sistema feudale basato su presupposti più solidi di quello che la guerra aveva spazzato via» (Floris, 1996/1: 69). El hecho al que se refiere el texto es la infeudación de la región histórica de Trexenta, que tuvo lugar en la mencionada segunda etapa de la introducción del sistema feudal en Cerdeña, en 1434 (*vid.* Floris, 1996/1: 308). El nuevo señor, Jaime de Besora, fue padre de Isabel de Besora que se casó con un Jaime de Alagón quinto abuelo del Blasco de Alagón de la dedicatoria, que heredaría del feudo: efectivamente, hemos visto como entre los títulos que Arnal atribuye al noble en el incipit, aparece el de «señor de los nueve lugares de Trexenta» (*vid.* Floris, 2007/9: 510).

ⁱ GDA: «A 22 de Julio 1434».

habiendo servido como en apuesta –glorioso tema de su sangre– a los serenísimos reyes, con tanta ostentación de fineza mereció del serenísimo rey don Juan el Segundo de Aragón³⁴ escritura otorgada,^k ofreciéndole en ella el condado de Gocéano, siempre que llegase a sus reales manos y poder, que vuestra señoría tiene en el Archivo de su casa; y aunque no tuvo efecto esta donación, no fue por culpa ni sombra que lo ocasionase; antes bien, a más que era legítimo y verdadero sucesor del marquesado de Oristán y condado de Gocéano por haber faltado su hermano y descendientes, fue digno y merecedor de esta y de mayores mercedes por su mucha fidelidad y servicios, asistiendo siempre a los serenísimos Reyes, sin haberle embarazado las inquietudes del marqués su hermano, conforme lo declaró el señor rey don Fernando el Católico por medio de justicia, habiéndose hecho muy grande y exacta averiguación, como parece por la declaración misma,^l y habiendo tenido don Salvador de Alagón y doña Isabel de Besora por su único hijo y sucesor en su casa a don Jaime de Alagón, conde de Villasor³⁵, cuarto Abuelo de de vuestra señoría. Este continuó los servicios de sus pasados y le sucedió el conde don Blasco³⁶, su hijo, el cual, siendo criado de la cesárea majestad del emperador y rey nuestro señor, le sirvió en todas las guerras de Alemania³⁷ con la asistencia y satisfacción que se sabe; y su mujer, la condesa doña Ana de Cardona³⁸, fue Camarera Mayor de la Cesárea majestad de la señora emperatriz doña María de Austria³⁹, habiendo tenido el mismo oficio y ministerio la condesa doña Mariana⁴⁰, su hija y de don Álvaro de Madrigal⁴¹ en segundo

³⁴ Juan II de Aragón el Grande vivió entre 1398 y 1479; en 1458 sucedió a su hermano Alfonso el Magnánimo en el trono. Acerca de su figura, remito a la monografía de Vicens Vives (1953).

^k GDA: «A los 6 de Marzo 1471».

^l GDA: «A 14 de Octubre 1493».

³⁵ Este Jaime de Alagón, sobrino de Leonardo, participó en la guerra de su tío y junto con él y su padre, Salvador, fue encerrado en el castillo de Játiva. «Ottenuto il perdono reale, nel 1490 si pose al servizio del re e nel 1492 prese parte all'assedio di Granada; nel 1495 tornò in Sardegna e, poiché la madre era morta, ereditò i feudi...» (Floris, 2009/1: 22).

³⁶ El Blasco de Alagón en cuestión fue un «valoroso uomo d'armi. Egli combatté in Italia durante la guerra tra Carlo V e Francesco I e fu nominato gentiluomo di camera; tornato in Sardegna nel 1528 contribuì alla cacciata da Sassari dei francesi al comando di Andrea Doria. Negli anni successivi combatté in Borgogna e in Germania, nel 1535 prese parte alla spedizione di Tunisi e poco dopo tornò in Sardegna. Nel 1537, come ricompensa per i suoi servizi, ebbe elevato il feudo di Villasor in contea e nel 1538 fu nominato alcaide di Cagliari. Nel 1544 difese le coste dell'isola da un attacco del celebre corsaro Barbarossa e in seguito continuò i suoi servizi fino alla morte» (Floris, 2009/1: 23).

³⁷ Las «guerras de Alemania» del emperador Carlos V («cesárea majestad») son las que sostuvo su ejército a mediados del siglo XVI contra las fuerzas de la liga de Esmalcalda, que reunía a los príncipes germanos que apoyaban la reforma luterana.

³⁸ Hija del virrey de Cerdeña, Antonio de Cardona, y hermana de Juan de Cardona, virrey de Navarra, no disfruta de mucha notoriedad, excepción hecha del nexo de unión entre su poderosa familia y los Alagón (*vid. Tola*, 1837: 67). Muerto su primer marido, Blasco de Alagón, se casó una segunda vez con Álvaro de Madrigal, que también fue virrey de Cerdeña.

³⁹ La emperatriz María de Austria y Portugal, hija de Carlos V e Isabel de Portugal.

⁴⁰ La encontramos citada entre los «oficios de la casa real» en un informe acerca del parlamento convocado por el virrey de Cerdeña, Gerónimo Pimentel, en 1631: «Doña Mariana de Madrigal y Cardona, condesa de

matrimonio, que tantos años sirvió a su majestad de virrey y capitán General en este reino; y asimismo don Antonio de Cardona⁴², hijo del duque don Juan de Cardona⁴³, padre de doña Ana, le gobernó también con tan general aplauso de todos.

Pues, ¿qué afectos no examinaremos en los fervores de don Carlos⁴⁴, hermano de don Jaime de Alagón, si en el último parasismo⁴⁵ de sus luces quiso, en su muerte, dar vida eterna a su inmortal fama con tan lucidas prevenciones de grandeza, tan inclinadas al servicio de su rey, pues mandó expresamente mármores le fabricasen sepulcro y, en la inscripción que había de guarnecer el cincel valiente, ^m gobernado del diseño en la diversidad de banderas y demás triunfos de batallas esculpidas, hablasen estas letras: «Aquí yace el ilustre y noble don Carlos de Alagón, criado, maestresala y capitán del serenísimo y católico don Fernando de Aragón, rey que conquistó el reino de Granada?»⁴⁶ Y el motivo de pensamiento tan glorioso fue para que sus hijos, viendo tan fiel ejemplo, más ganosamente⁴⁷ se empleasen en el real servicio, que esto mismo lo dejó mandado particularmente para que ejercitasen a un tiempo fidelidad y fuerzas, que, aunque su ilustre natural le dictaba estos nobles discursos, quiso la gloria de ser motor para obligarlos a estas finezas, como si su sangre pudiese faltar a su cumplimiento; y habiendo tenido el conde don Blasco, tercero abuelo de vuestra señoría, y doña Ana de Cardona por hijo único,

Láconi que nació en Cállar, fue dueña de honor de la emperatriz hermana del rey don Phelippe II, que casó con Maximiliano emperador» (Canales de Vega, 2006: 97).

⁴¹ Álvaro de Madrigal, barón de Alcalalí y Mosquera, «fue nombrado lugarteniente y capitán general de la isla el 26 de agosto de 1556. Llegó a Alguer en enero de 1557 y prestó juramento en Cállar el 22 de febrero siguiente [...]. El virreinato de Madrigal es uno de los más largos; comenzó, como se ha dicho, en 1557 y duró hasta el año 1569» (Mateu Ibars, 1964/1: 198). Fue el segundo marido de Ana de Cardona, hija de Antonio, virrey de Cerdeña.

⁴² Antonio de Cardona fue virrey de Cerdeña entre 1534 y 1549: «consigliere reale, fu nominato vicerè di Sardegna nel 1534. Poiché condivideva gli ideali politici di Carlo V, giunto a Cagliari tentò di avviare il processo di rinnovamento dell'amministrazione, ma il suo progetto gli suscitò l'inimiciziadelle consorterie dell'aristocrazia locale. Accusato di commettere scorrettezze, nel 1539 fu costretto a lasciare per qualche mese la Sardegna per recarsi a corte a scagionarsi. Al ritorno, nel 1541, i suoi nemici montarono contro di lui una nuova trama, accusando sua moglie di stregoneria; egli pertanto fu costretto a tornare ancora una volta in Spagna per discolarsi. Chiusa la vicenda, riuscì a rientrare in Sardegna e nel 1543 celebrò il Parlamento. Continuò a governare fino al 1549, quando finalmente ottenne di essere richiamato» (Floris, 2007/2: 365). Fue padre de los mencionados Ana, mujer de Jaime Alagón y de Álvaro de Madrigal, y Juan de Cardona, virrey de Navarra y general de las galeras de Sicilia.

⁴³ Juan Folch de Cardona, padre de Antonio y abuelo de Ana y Juan, fue el primer duque de Cardona. Sus títulos reflejan el poder y prestigio de su familia en el reino de Aragón.

⁴⁴ Carlos fue sobrino de Leonardo Alagón y también estuvo preso en el castillo de Játiva. «Dopo essere stato liberato, frequentò gli ambienti di corte legandosi alla nuova dinastia degli Asburgo; nel 1507 ottenne una indennità annua e in seguito fu nominato guardia del corpo di Carlo V. Dopo l'elezione di quest'ultimo a imperatore, ebbe il titolo di gentiluomo di camera e tornò a Cagliari inserendosi agevolmente negli ambienti finanziari» (Floris, 2009/1: 22). Se dedicó básicamente al aumento y administración del gran patrimonio familiar.

⁴⁵ *parasismo*: «accidente peligroso, o cuasi mortal, en que el paciente pierde el sentido y la acción por largo tiempo» (DRAE, 1780).

^m GDA: «Consta por su testamento, que hizo a 15 de Agosto 1518».

⁴⁶ En la *princeps*, esta frase se diferencia del resto de la dedicatoria, pues es la única que no aparece en cursiva.

⁴⁷ *ganosamente*: «con gana» (DRAE, 1803).

legítimo y natural a don Jaime de Alagón⁴⁸, conde y, después, marqués de Villazor, segundo abuelo, este continuó los servicios de sus pasados, sirviendo en las galeras de Sicilia⁴⁹, siendo general de ellas don Juan de Cardona⁵⁰, su tío, el cual fue nombrado lugarteniente de capitán general de ellas durante su ausencia, en donde hizo particularísimos servicios en diferentes ocasiones,ⁿ teniendo de ordinario y llevando por su cuenta la escuadra hasta que don Juan fue proveído en las de Nápoles, quedando por general de las de Sicilia el conde don Jaime, en las cuales sirvió con este título más de cinco años, sirviendo después en la jornada de Portugal con particular orden y carta de su majestad el rey, nuestro señor don Felipe II, llevando a su cuenta veinte⁵¹ galeras con instrucciones^o y cartas reales tan favorecidas, por concurrir en su persona la experiencia en las cosas de la mar, calidad y parte que tan grande cargo requiere.

Mas sería fatigar este discurso si acordara a vuestra señoría en él todas las ocasiones de escuadras en que sirvió a su majestad.^p Lo ardiente de su celo cuando pasó a Nápoles, castigando los forajidos con tan severa justicia que aún hoy su nombre amedrenta a los que, escrupulosos en la opinión, hacen memoria de aquellos sustos; lo pródigo de su vigilancia en el socorro, aquietando tumultos cuando dieron muerte a un electo en la ciudad de Nápoles, dando trojes⁵² al hambre y satisfacción a sus anhelantes deseos. Y habiéndole sucedido el marqués don Martín I⁵³, abuelo de vuestra señoría, deseando repetir en continuación los servicios de sus pasados, sirvió en este reino a su majestad de teniente de capitán general, hallándose en todas las juntas generales que en su tiempo se ofrecieron, sirviendo tan ventajosamente a la real corona que no pudieron sus deseos alcanzar más satisfacción en sus aciertos y felices afectos del real servicio, ni se podía prometer menos de

⁴⁸ Este Jaime de Alagón estuvo casado con Juana de Madrigal, otra hija del mencionado virrey Álvaro. Además de a la carrera militar, se dedicó a defender el patrimonio familiar, iniciando el pleito con la familia Castelví que el Blasco al que está dedicado *El forastero* resolvería ya en la siguiente centuria; «giunto al culmine della potenza, nel 1594 ebbe il titolo di marchese di Villazor» (Floris, 2009/1: 23). Murió en 1597.

⁴⁹ Las «galeras de Sicilia» formaron un escuadrón que, si bien financiado por el reino satélite de Sicilia, estaba al servicio de la monarquía española. Participó en la batalla de Lepanto y bajo el reinado de Felipe II alcanzó las veintidós unidades (*vid.* Thompson, 2006: 95-124).

⁵⁰ *Vid.* nota 8.

ⁿ GDA: «Nombramiento a 22 de Mayo 1577».

⁵¹ En la *princeps* con cifra numérica.

^o GDA: «Nombramiento 19 de Mayo 1585. / Cartas del señor don Juan de Austria. / Principio. / Ilustre señor. / Firma. / A su servicio don Juan. / Sobreescrito. / Al Ill. señor el señor conde de Villazor».

^p GDA: «Nombramiento a 13 de Noviembre 1585».

⁵² *troje*: «lo mismo que *traxx*; *trox*: «apartamento donde se recogen los frutos, especialmente el trigo» (*Aut.*).

⁵³ Con Martín aumentó la fuerza de los Alagón, pues prosiguió con éxito el pleito que los oponía a los Castelví por el dominio sobre las villas de Giave y Cossoine, que fueron asignados a una tal Caterina, tía suya, que a su vez se las regaló. Martín se convirtió así en «uno dei più potenti feudatari sardi, ma per via di una controversia con il fisco [...], i due villaggi gli furono sequestrati» (Floris, 2009/1: 23). El litigio se solucionó en 1621 gracias a su hijo Hilarión.

la generosidad de sus alientos; y en particular pasando desde Cerdeña al reino de Mallorca, donde estaba la armada cuyo general era don Juan de Cardona, su tío.

Se embarcó en las galeras y sirvió en ellas hasta que se deshizo y se volvieron las escuadras a sus puestos y, acogándose a los pies de su majestad, solicitando en ellos el premio de tan calificados servicios, mereció luego la merced de título de mayordomo de la señora emperatriz, que, con particulares honras, le premiaba en el conocimiento de la calidad de su casa; y según las señas que se iban conociendo, mayores mercedes se podía prometer de su poderosa mano, si la muerte no le atajara a su fortuna tan felices pasos en lo más florido de su edad, dejando en este reino al marqués mi señor⁵⁴, padre de vuestra señoría, de edad de dos años, heredero de tantos y tan calificados servicios que la vanidad de haberlos hecho puede bastar casi por premio a su ilustre casa.

¿Qué confianzas no hizo de su persona la majestad grande católica de don Felipe IV? ¿Qué deseos no correspondieron a su sangre? ¿Qué fervores no manifestaba su pecho? ¿Qué aplausos le negaba el reino? ¿Qué voluntades no se llevaba tras sí el concurso grave de la nobleza? Habiéndose visto, en el campo dilatado de su calidad antiquísima, solamente en esquivio⁵⁵ la merced de la llave de la cámara de su majestad, honra tan digna a la fidelidad de su persona, aunque no llegó a perfeccionarse este bosquejo con el valiente retoque del efecto –publicándose– pues en el oriente de su grandeza se vio la sombra atropelladamente de su ocaso, con satisfacción bastante de los alientos con que emprendía su real servicio en todas ocasiones, aunque la violencia de un hado riguroso al mejor tiempo troncó –sin que se gozase– tan en flor árbol⁵⁶ que había de producir tanto fruto que tan sazonado había de ser para el real servicio de su majestad, que entre anhelantes deseos se desataba en acciones ardentísimas: [¶] dígalo el último término de su vida, pues en la penalidad de su contraste dilató sentimientos; escribiendo su majestad que viviendo moría por servirle, muriendo vivía sentido a esta queja, por no poderle servir más; animado al fatal golpe que le daba amenazas, que aun este valor, este brioso espíritu, aun en las ya heladas venas, se hicieron entonces respetar de los accidentes de la muerte.

Y correspondiendo a su naturaleza vuestra señoría tan diestramente –asistiendo en mi afecto en curioso examen, llevado de la admiración en que se eleva–, miro suspenso –a todo vuelo– una fiel copia; reparo advertido –a toda vista– un primoroso retrato con la

⁵⁴ Se refiere a Hilarión de Alagón y Cardona, padre de Blasco. *Vid.* nota 1.

⁵⁵ *esquivio*: «el apuntamiento de dibujo»; *apuntamiento*: «la nota que se hace para advertir alguna cosa, o la misma advertencia hecha, apuntada y notada» (*Aut.*).

⁵⁶ Se refiere a la muerte de Hilarión de Alagón, ocurrida con toda seguridad en 1634, cuando el padre de don Blasco tenía apenas treinta y un años.

[¶] GDA: «Pocas horas antes de su muerte, el marqués escribió a su majestad, afectuosamente quejoso de su corta vida, por no poder hacer empleos de ella en su real servicio, que tan atento vivía en estos cuidados».

primera intención; tan prevenido, con tan superior diseño, tan espirituoso y con tan hermosas tintas, tan perfecto, de su padre de vuestra señoría el marqués mi señor, cuya gloriosa memoria atentamente se despierta a la valiente mano que vuestra señoría le da con el estudioso ejercicio, no embarazándole lo prolijo de la continuación en el desahogo de tan buen gusto y cogiendo estas cambiantes flores tan en la primavera de sus años, a cuyas pocas auroras empieza tan lúcidamente a rayar el sol de su juventud. Debe justamente vuestra señoría con desvanecimiento noble hacer precio de su ilustre fortuna, confesando esta deuda, aclamando esta dicha de partes tan amables, en tan común aplauso del reino a la devoción sirviente, a la caridad abrasada, a la piedad devota de aquel ángel –¡oh cuánta licencia solicita un afecto!–, de aquel ejemplo de mortificación, de aquella señora que a los veintiséis años de su edad –madre de vuestra señoría–, rompido de su vida el espejo⁵⁷, supo desmentir tan modestamente el eclipse que vivimos en su belleza, cuando la luna, pura, hizo unión apretada en el sol⁵⁸ de sus religiosas costumbres: hija del Ministro grande del Ilustrísimo señor don Andrés Roig⁵⁹, comendador de la Encomienda de Silla⁶⁰, en la Orden de Nuestra señora de Montesa⁶¹, del Consejo de su majestad, su vicecanciller en los reinos de la Corona de Aragón.

Pero habiendo quedado vuestra señoría tan originalmente dueño de sus acciones, no fatiguemos su memoria con prolijidad tanta, sino acuda con su atención vuestra señoría a tan fiel ejemplo, examinándole codicioso, para que, en su imitación, siga su vereda, repitiendo tan gloriosas huellas de sus ilustres progenitores que, aunque en poca estampa,

⁵⁷ Los espejos protagonizan muchas imágenes a lo largo de *El forastero*. Evidentemente se trata de un elemento dúctil, apto para aventar un nutrido abanico de metáforas. A pesar de la convencionalidad de la representación de la vida como espejo, la idea de la muerte como espejo roto resulta del todo eficaz.

⁵⁸ *Vid.* nota 3.

⁵⁹ Acerca de Andrés Roig y del matrimonio de su hija con este Alagón, es sugestivo lo que nos cuenta Molas Ribalta (1998: 574-575): «una última mención sobre Andrés Roig, nombrado vicecanciller en 1612. Su carrera también estuvo marcada por el favor político. Cabrera de Córdoba comenta que “se han maravillado muchos” de su rápido encumbramiento, de fiscal del Consejo de Aragón a vicecanciller, “habiendo otros muy beneméritos en el dicho Consejo”. También causó escándalo el matrimonio de su hija con un noble titulado de Cerdeña, don Hilario de Alagón, marqués de Villasor (título concedido en 1594). Otro dietarista, en este caso el catalán Jerónimo Pujades, comentaba con amargura la naturaleza desigual del matrimonio: “que tant com asso pot la sort, que un senyor titulat y de la casa de Alagón se humilie a prendre filia de un home que ayr era un pobre advocat, fili de gent humil”. Roig, que también era caballero de la orden de Montesa, murió en 1623».

⁶⁰ La Encomienda de Silla dependía de la orden de Montesa; «es la más cercana de Valencia. Consiste en una villa de ese nombre, en la cual solo tiene el comendador la jurisdicción civil y criminal foral» (Samper y Gordejuela, 1669: 465).

⁶¹ La Orden Militar de Santa María de Montesa fue creada el 10 de junio de 1327 mediante una bula del papa Juan XXII. Debe su origen a la voluntad del rey Jaime II de Aragón de tener una orden vinculada a su corona que llenara el vacío que se creó tras la ilegalización de la Orden del Temple. Precisamente su vínculo con la monarquía aragonesa explica la importancia que tuvo para Cerdeña, ya que muchos nobles sardos o relacionados con Cerdeña, formaron parte de esta orden. Prueba de ello el hecho de que el mismo Arnal menciona a varios en las glosas de su *Torneo*. *Vid.* una síntesis de la historia de los monteses en una página de su web oficial: <http://www.ordenesmilitares.es/orden-de-montesa/resenas-historicas/1394-2/>.

se le representan, siendo este pequeño epílogo sombra solamente a tantas luces. Puede servir este acuerdo de pauta por donde se gobierne vuestra señoría con muchos aciertos en el servicio de su majestad, que en la escuela de las finanzas de su padre –en cuyo ansioso desvelo murió desatado en fidelísimos afectos– pudo vuestra señoría, con tan noble enseñanza, hacerse dueño de estas primeras letras y, juntando aquellas superiores partes –con este dócil natural que a vuestra señoría gobierna–, formar sus primeros cuidados. Pero a tanta destreza en su ilustre sangre, ¿para qué solicito materiales cuando el ejemplar más vivo, y dechado seguro, ha de ser solamente hallarse vuestra señoría don Blasco de Alagón⁶²? Que esto le basta en sus pocos años para prometerse muchos aciertos en el servicio de su rey. Esta licencia me la dio su padre de vuestra señoría cuando le merecí tantas honras en su muerte. Si he tropezado en lo prolijo, no habré caído en falta de reconocimiento en mi estimación. Permítase vuestra señoría: le suplico a lo abatido de este *Forastero* que le mendiga favor por mi medio a las puertas de su ilustre casa, dándole la mano para que a sus pies confiese en su rendimiento la dicha que ha sabido merecer en los contrastes de su fortuna. Guarde nuestro Señor a vuestra señoría muchos años.

Criado de vuestra señoría que sus manos besa,
Jacinto Arnal de Bolea.

⁶² Léase: “el simple hecho de que vuestra señoría se halla en este mundo”. En cualquier caso la frase parece inconexa, pues léida de manera literal el sujeto, o sea el verbo «hallarse», no concuerda semánticamente con el predicado: «ha de ser el ejemplar más vivo y seguro».

Paréceme que la medida de tu semblante me está haciendo acusación de fácil, fulminándome procesos para la reprensión con cargos de inadvertencia y arrojamiento, pues me quisieras prevenir sabio, erudito historiador con punta de político, manjar que tiene tanto del valimiento en este siglo; y que me deslizase tal vez por el gobierno, diciendo lo que tantos han repetido en tantas jornadas con gran golpe de autoridades, dejando en cada umbral un autor citado desnudo de toda alhaja y con tanto hielo que llame a todos que en unión le hagan cuerpo para tener alma⁶³. No todos se pueden revestir del vivaz espíritu de la eminencia de tantos sujetos que brota España por instantes, conserva el mundo en sus eternos anales y dan vida al siglo venidero coronadas con igual trofeo, siendo el mayor crédito que se puede haber logrado en nuestros tiempos posesión feliz de nuestra edad, honroso laurel a su fatiga ingeniosa y disculpable asunto de emulación a las lenguas forasteras, que sellando el labio lo admiran, con respeto cortés lo veneran y con asombro de suspensión se atajan.

En cuanto a lo sabio, una mediana naturaleza te consagro, con la confesión de lego⁶⁴ bien afecto, y, si no me asustas con rigores, si no me amedrentas con amenazas, cebo puede ser este poderoso para que, fatigando libros, desentrañe historias, dando a tu ocio entretenimiento, tal vez prosiguiendo estas demasías que con tanto crimen se presentan a tus ojos, ofreciéndote por ahora doce novelas⁶⁵ en que acabaré de ensayarme para solicitarte gusto.

En lo erudito, mi insuficiencia abona el tiempo que no he querido maltratar en vano, pues había de exprimir tan poco de sus acciones. Disculpa que aclama conocimiento y padrino que sabrá salir a los alcances a cualquier duda que me desluzca, o ya con lo dañado de la malicia, o con la torpeza de la ignorancia, siendo el más poderoso para mí pleito la materia, el asunto que, por lo humilde, huye toda ostentación de humanidad, aunque en la ocasión hará su salida, adeudando lo mejor de su hacenduela⁶⁶ pobre.

⁶³ La interpretación de estas palabras no resulta del todo fácil, a pesar del sentido clarísimo: el autor que se encuentra desprotegido es como si se hallara en medio del hielo, y por tanto llama a los demás para que lo amparen, devolviéndole así la vida.

⁶⁴ De las acepciones de *lego* que figuran en *Aut.*, me parece que la más pertinente aquí es la que sigue: «se toma también por falta de letras o noticias».

⁶⁵ No hay constancia de esas doce novelas. El hecho de que se trate de doce relatos sugiere algún tipo de relación con las *Ejemplares* (1613) de Cervantes.

⁶⁶ *hacenduela*: «lo mismo que *hacendilla*». *Hacendilla*: «dimin. de hacienda. La labor o trabajo que se hace de poca importancia» (*Aut.*).

Y cuanto a lo político, ya sé que no apretarás la clavija por la disonancia⁶⁷, pues debe traer consigo opinión, años, madurez y conocida licencia para salir bien de empeño tanto, pues es de justicia tan necesaria cuanto forzosa que se avecine a la reprensión y tropiece en la demasía, delito de irreparable peso; y más en la monarquía de España, tan poco enferma de descuidos, pues con vigilancia tan despierta, atentos los ministros al reparo, anticipan prevenciones, reparan daños, enmiendan inadvertencias de inferiores y, con advertido celo —examinándose a sí propios—, le acusan jueces y se sujetan reos, que no es ignorancia ignorar una cosa: eslo el no querer otorgarlo.

Prevención con milagro y ventajas para negociar en el mundo crédito de prudente, que, yendo hombro a hombro con la justicia, aseguran el acierto proporcionado, lucen la verdad desnuda y la diligencia con prevenciones pródidas⁶⁸, materia que dice experiencia y que no se permite al vulgo del ingenio bastardo por ser lo vedado de la grandeza, que el que se atreviere a rondar sus linderos será con la costosa pena que la costumbre tiene instituida para que, reparando el escarmiento, devotos veneren, humildes se atemorizen, y tú, piadoso, los ampires. ¡Oh con cuánta satisfacción te habré dejado por haber publicado en mi descrédito todo el veneno que tenías en confección para maltraerme! Lisonjear he querido tus costumbres, obligándote con tus mismas armas, para que excuses —en mí, que te las entrego— el primer golpe. Mayor ignorancia es el abatimiento con exceso que la satisfacción con demasía⁶⁹, pues menos te sirvo cuanto más humilde me ofrezco, que el mundo es todo ostentaciones⁷⁰ y aunque a los primeros pasos sean cebo a la murmuración, con el tiempo se hace este error tratable y convierte en naturaleza su barbarismo. Y aunque el ignorar lo tengo por propio, bástame el atrevimiento para desmentir en alguna manera este delito. Dame el título que quieres, que ya me sujeto a la obediencia y me parece que leo en tus labios, aunque medio confuso: «tiene natural bastante para el ejercicio de su ingenio, si se diera a libros luciera más su inclinación». Bastante premio, lector amigo, bien intencionado; y no es pequeña lisonja esta modestia para el rigor del siglo que alcanzamos. Vale.

⁶⁷ *apretar la clavija*: «docución metafórica con que se da priesa (según explica *Con.*) y se aviva un negocio, para que cuanto antes se concluya y fenezca; pero aunque esta interpretación sea cierta, y se pueda usar de esta frase en este sentido, la más común y corriente es, y se entiende por apretar y estrechar mucho al que se expone a examen, o al que defiende algunas conclusiones o dictamen, con los argumentos que en contrario se le hacen» (*Aut.*). La segunda acepción es evidentemente la que aclara el significado de la frase.

⁶⁸ *pródigo*: «prevenido, cuidadoso y diligente, para proveer y acudir con lo necesario al logro de algún fin» (*Aut.*).

⁶⁹ El tono general de estos párrafos es muy sentencioso, tal como confirma esta frase, que suena a refrán, aun cuando no he localizado ninguno similar.

⁷⁰ Se atisba detrás de estas palabras el vínculo de Arnal con el tópico barroco de la *vanitas vanitatis*. Su relevancia es atendible por lo que atañe a la metapoésia, pues nos hallamos ante uno de los rarísimos casos en los que el sardo deja entrever claves explícitas de su teoría literaria.

EL FORASTERO

PRIMER DISCURSO

En la mayor pompa de la primavera, en el mayor imperio de los campos, en el mayor lucimiento de las selvas, en el mayor trono de las flores, en el mayor desperdicio de su fragancia⁷¹, pórvido y jaspe, hermosamente tersos, daban luciente adorno a varios y capaces nichos, ocupados de bultos diferentes, con tan raro ingenio perfectos, con tan diestra valentía pulidos que la naturaleza, vencida del arte⁷², del cincel peregrino del artífice atentamente advertida, si envidiosamente lastimada, hacía reparos justos en su admiración, que con ultrajes tan violentos hubiesen adquirido la vida, que les comunicó alma entonces, aunque disculpaba tanto sufrimiento el considerarlos piedra ya más blanda al golpe de su fortuna, habiendo merecido la feliz⁷³, que confesaban casi sensibles con lenguas de mármol y alabastro, solicitadores puntuales de la inmortalidad que negociaron clamantes y adquirieron justificadas entre los siglos.

Murta igualmente tejida, hiedra en los muros trepante⁷⁴, a un mismo tiempo entapizaban menudas rejas, a quien el Sol, como con respeto, pedía licencia para registrar el seno menos sombrío de las burladoras salas que, con flechas de cristal violentas,

⁷¹ *fragancia*: «olor suave y delicioso, que recrea el sentido. Es voz puramente latina, y algunos dicen *fragancia*, pero con menos propiedad» (*Aut.*).

⁷² Según Fernández Dougnac (2002: 234), «desde los tiempos de Barahona nace en nuestras letras una “poética de la intensificación”; los autores manejan los elementos de la naturaleza de tal manera que llegan a fusionarse inseparablemente con el tema, reforzándolo y creando complejas conexiones semánticas. Se aparta[n], pues, del uso habitual de la naturaleza hasta aquí reseñado y transforma[n] en un poderoso instrumento expresivo aquello que en esencia era un ornato o un mero símbolo de lo armónico». A propósito del tópico de la «naturaleza vencida (o sobrepujada) por el arte», *vid.* Lara Garrido (1997: 174-178).

⁷³ «Feliz» se refiere al sustantivo «fortuna». Los zeugmas, como se verá, son una constante de la prosa de Arnal.

⁷⁴ La «hiedra trepante» y el «muro» poseen valor simbólico. Y su interpretación no puede prescindir de otra pareja de términos constituida por un soporte estable y una trepadora; o sea, el olmo y la vid. Ambos aparecen en el emblema 159 de Alciato, que hizo suya una tradición antigua. Sebastián (1993: 202) anota al respecto: «el tema del olmo y la vid está en relación con la unión marital y ha sido uno de los *topos* más fecundos de Occidente, a tal punto que el investigador Demetz ha perfilado su historia desde Catulo a Heinrich von Kleist, demostrando su vitalidad al margen de los estilos más variados». A renglón seguido, cita a Egidio (1982: 217) y señala que: «el cristianismo se apoyó en la tradición salmista y evangélica para su uso como icono sepulcral en las catacumbas. La vid, a solas, es imagen cristocéntrica, símbolo de María y de la Iglesia, pero en unión con el olmo equivale al matrimonio entre esta última y Cristo, prestándose mutuamente apoyo y vida». Aunque la sustancia metafórica sea la misma, la hiedra y el muro se distancian de esta lección. Cacho Casal (2007: 139) ha dejado claro en qué estriba la diferencia: «la vid y el olmo se suelen usar como símbolo de la unión matrimonial (o del amor y la amistad que duran más allá de la muerte), mientras que la hiedra y el muro o el árbol se asocian preferentemente con la unión sexual y con la lujuria. Los primeros tienen un valor moral positivo; los segundos, negativo. A diferencia de la vid, la hiedra solo tiene una función parasitaria, pues seca la planta o derruye el muro al que se agarra». *Vid.* también el emblema 37 de la centuria I de Covarrubias (1610: 37), en el que el moralista lombardo realza las notas prostibularias de la hiedra: «Meretricis ampexus». En resumidas cuentas, la hiedra y el muro anticipan parte del argumento de *El forastero*, subrayando esa sensualidad difusa que asoma por muchas de sus páginas; sin desdeñar los episodios moralmente escabrosos en las relaciones entre los protagonistas.

ostentaban, con tanto bullicio, donaires tantos en la amenura de sus sazones, y de las galerías espaciosas que, con fabulosos pinceles, lineaban su grandeza, ya por soberbios desvanecidos, ya por primorosos animados, en una casa de campo, alquería del gusto y cigarral⁷⁵ vistoso de toda recreación apacible, tan feliz, tan hermosa y tan dilatada que, cuando la primavera la visitaba, imaginándose señora de su jurisdicción, abrazado imperiosamente su distrito, vistiendo al monte robles, dando galas al valle y frescura a las selvas con aliño floridas, con adornos compuestas y que por tal había de ser aplaudida en el sitio más risueño de sus artificiosas fuentes, que, pagando su precipicio en aljófár, desmienten los rompidos vidrios, los aprisionados cristales del enero, residenciados entonces por el severo juez, que les castiga ya por parleros, ya por murmuradores⁷⁶, y de los bien tejidos cuadros, que con intrincados laberintos hacían lo perplejo apacible y lo confuso tractable, y que había de hallar ocasión fácil en que ejercitar pudiese el dominio más vistoso entre las plantas, la jurisdicción más lucida entre las flores. Lo reparaba con nevados jazmines ocupado, con tirios claveles⁷⁷ vestido, con encarnadas rosas luciente, negándole soberbias con hermosos desprecios el poder y nombre que tan adquirido tenía en la naturaleza de las flores, mentida su vanidad, deslucida su presunción y hallándose a las puertas de su recreo, como mendigando alguna parte de su frescura –que tal vez le atorgaba⁷⁸ de lástima más piadosa que antes, por su proceder agasajador, que lisonjeaba su voluntad de esta suerte–.

A una parte, como en apuesta, lo natural y hermoso admiraba tantos extremos del artificio, dilatándose bizarro y gloriándose risueño, viendo su desvanecida fantasía tantos triunfantes arcos, tantos doseles pomposos tal vez de trébol y tomillo –rústicos perfumadores en su siesta– y tal vez de frescas espadañas⁷⁹, de plebeyas florecillas que,

⁷⁵ *cigarral*: «en Toledo se llaman así unas huertas cercadas, donde hay árboles frutales, y también sus casas, para irse a divertir sus dueños y otras familias, en diferentes estaciones del año» (*Aut.*).

⁷⁶ Los términos «parleros» y «murmuradores» quizá representen un eco gongorino. Don Luis emplea tales adjetivos (o muy similares) en sus tercetos «Mal haya el que en señores idolatra» (1609, vv. 4-9): «Arroyos de mi huerta lisonjeros / (¿lisonjeros? Mal dije, que sois claros): / Dios me saque de aquí y me deje veros. / Si corréis sordos, no quiero hablaros, / mejor es que corráis murmuradores, / que llevo muchas cosas que contaros» (Góngora, 2000/I: 274). Sin embargo, se trata de voces muy comunes en la época: el *CORDE* recoge 65 entradas entre 1600 y 1650, muchas de ellas tomadas de Cervantes.

⁷⁷ *tirio* no aparece en *Aut.* Lo recoge el *DRAE* a partir de 1803, pero solo como «el natural de Tiro, o perteneciente a esta ciudad». En este caso, Arnal se refiere al color púrpura del clavel, dado que dicha tonalidad procede de la región de Tiro. Es adjetivo grato a Góngora y su escuela, como confirman estos endecasílabos de las *Soledades*: «púrpura tiria o milanés brocado» (v. 166 de la *Soledad I*); o bien «cuyo pie tiria púrpura colora» (v. 790 de la *Soledad II*). *Vid.* Góngora (1994: 231 y 543).

⁷⁸ *atorgar*: «lo mismo que otorgar [...]. Es voz anticuada de Aragón» (*Aut.*).

⁷⁹ *espadaña* es nombre común de varias plantas. Arnal probablemente se refiere a la *Typha Angustifolia*, común en zonas pantanosas y que coincide con la descripción que da *Aut.*: «hierba bien conocida, cuyo tallo no tiene nudo alguno, y es muy parecido al junco, encima del cual se hacen unas mazorcas o bohordos. Las hojas tienen figura de espada, de donde tomó el nombre. Nace con abundancia en las lagunas y orillas de los arroyos, y en los sitios húmedos y pantanosos». Citada por Góngora en los vv. 108-11 de la *Soledad II*: «Al

inquietas con el viento travieso, amagaban con olores suaves a ser imitadoras de las más superiores; por donde atropellados arroyuelos en plata riza ceñidos⁸⁰, por donde bulliciosas fuentes en racimos de perlas desatadas, por donde cristalinas guijas, en arenas de oro compuestas, emulaban compuestas el feliz aplauso que había adquirido lo artificioso en tan frescas sazones, corriendo por merecerle sedientas –aun sus aguas– de tan justamente deseada gloria.

Cuando el ameno arrayán⁸¹, vestido de arquitectura ingeniosa, por lo curioso dispuesto, por lo afeitado hermoso, haciendo divisiones y estancias a un estanque, se miraba en él –como en lucido espejo– la menuda esmeralda con que se guarnecía, en donde con la libertad y descompostura que permitía este retiro, dando el aire al cabello, en cuyas ondas bizarras, en cuyo golfo hermoso, se anegaba el alma más libre, dando la prisión inquieta diversos lazos azules que, por ser vecinos a sus rayos, eran de resplandor a los ojos de los que la atendían; en donde, con vaquerillo⁸² corto y curioso extremo, en quien se acreditó lo noguerado⁸³ de superior, acogiéndose a sus aguas por merecer en ellas todo crédito de belleza, guarneciéndole sabrosamente plata, a cuya hojuela breve comunicaron unas manos la vida de su candor luciente; en donde, con descuido aliñoso desenfadada, desenvueltamente airosa, inquietamente entretenida para entregarse a un baño con sus

bienaventurado albergue pobre / que, de carrizos frágiles tejido, si fabricado no de gruesas cañas, / bóvedas lo coronan de espadañas» (Góngora, 1994: 435), en un contexto tan artificioso como el diseñado por Arnal («triumfantes arcos», «doseses pomposos»), no se pierda de vista que este esplendor vegetal armoniza con el de manieristas como Pedro Espinosa. Así, Ruiz Pérez (2010: 291) señala cómo en la *Canción al bautismo de Jesús* el malagueño presenta al Mesías «rodeado de una vegetación propia, en su exuberancia botánica y verbal, de las composiciones bucólico-amorosas de [su] lírica profana, incluyendo las variedades florales tan características de la poesía antequerano-granadina: azándar, amaranto, lirios, espadaña, hiedras, “bellos festones” o “ensortijados lazos y follajes”». Y añade en una nota que «es ilustrativa la comparación con su precedente *Fábula de Genil*, incluida en la *Flores*. Al inicio del parlamento del río, con aires de canto polifémico, la descripción de la hermosura de sus riberas se convierte en una enumeración de plantas y labores vegetales, perfectamente equiparables a las de la canción sacra, si no es por la extensión. La conclusión sobre el arte que llega a vencer la naturaleza (incluida la taumatúrgica) es común para las dos composiciones, entre otras de Espinosa».

⁸⁰ Lejana evocación de los vv. 897-900 de la *Soledad I*: «Venza no solo en su candor la nieve, / mas plata en su esplendor sea cardada / cuanto estambre vital Cloto os traslada / de la alta fatal rueca al huso breve» (Góngora, 1994: 385).

⁸¹ El arrayán y el mirto son la misma planta. Su función simbólica, dentro del fecundo entorno natural, resulta evidente: «il mirto, più di ogni altra pianta, simboleggia l'amore, la passione, la forza fecondatrice» (Cancelliere, 1990: 46). *Vid.* como ejemplo la octava XXVIII del *Polifemo*: «La ninfa, pues, la sonora plata / bullir sintió del arroyuelo apenas, / cuando, a los verdes márgenes ingrata, / segur se hizo de sus azucenas» (Góngora, 2010: 164). Esos «verdes márgenes» son los que don Luis ha descrito en la estrofa previa a la que nos interesa: «Caluroso, al arroyo da las manos / y con ellas las ondas a su frente, / entre dos mirtos que de espuma canos / dos verdes garzas son de la corriente. / Vagas cortinas de volantes vanos / corrió Favonio lisonjeramente / a la (de viento cuando no sea) cama / de frescas sombras, de menuda grama» (Góngora, 2010: 163). La unión de los mirtos y la segur, cuya función es similar a la de las tijeras, en un romance como *Ahora que estoy de espacio* (1588), nos introduce de lleno en un mundo sensual. Ponce Cárdenas comenta que «al igual que Galatea se adormece bajo la sombra [...] del laurel (árbol relacionado [...] con Dafne), Acis se refresca entre mirtos, la especie arbórea predilecta de Venus». *Vid.* Bonilla Cerezo (2011: 75-76).

⁸² *vaquerillo*: «sayo vaquero pequeño» (*Aut.*).

⁸³ *noguerado*: «adj. que se aplica al color pardo oscuro, como el del nogal» (*Aut.*).

damas, dio Laura una tarde a unas matas de jazmines, que le hacían espalda, el nácar travieso que por puntos⁸⁴ deletreaba los breves⁸⁵, que en el polvillo oscuro se ajustaron; liga que, de un laurel pendiente, podía hacer, con la mayor sazón, caza de corazones. Quiso el amor rapaz⁸⁶ –por serlo– guarnecerla de rapacejos⁸⁷ de oro, de puntas, para que, con semejantes travesuras, hicieran el tiro, si no en almas ociosas⁸⁸, por la soledad que le acompañaba, en breves ruiseñores y canarios; pues la liga es la mayor ofensa a sus plumas y el oro el riesgo más atractivo de este siglo; puntas de que el Amor se valía para sus arpones, veneno que congelaba para las vidas, encanto que disponía para los sentidos; dando ser a este peligro lo extremado de su aliño curioso y la beldad que –aunque por brújula– lineaba alabastro y animaba nieve en sus hermosas basas⁸⁹, que sustentaban tanta máquina de

⁸⁴ *por puntos*: «modo adverbial con que se expresa que alguna cosa se espera o teme suceda sin dilación, o de un instante a otro» (*Aut.*).

⁸⁵ Laura da el «nácar» de su blanca piel a unos «jazmines» sobre los que se recuesta, de modo que enseguida viene a la memoria la octava XXIII del *Polifemo* de Góngora (2010: 162), una de la más debatidas (por su ambiguo sentido) del epilio del cordobés: «La fugitiva ninfa, en tanto, donde / hurta un laurel su tronco al sol ardiente, / tantos jazmines cuanta hierba esconde / la nieve de sus miembros da a una fuente» (vv. 177-180). González Ollé (1959: 134-146) interpretó estos versos como sigue: Galatea, recostada en el margen de una fuente, refleja en sus aguas tantos jazmines de sus miembros, blanquísimos, como hierba esconde la nieve de su cuerpo recostado sobre el césped. Vilanova, por su parte, indicaba que tal vez los versos puedan referirse al baño de Galatea; idea que descarta por dos razones, la primera de las cuales terminó convenciendo a González Ollé: su imposibilidad de sumergirse en una fuente. No sucede lo mismo con la segunda; o sea, la inmediata transición al sueño. Incluso habría una tercera hipótesis: ‘bañarse’ equivaldría a ‘sumergirse’, hecho este que invalidaría el verso «cuanta yerba esconde». Por sus tiempos verbales, la correlación «tantos ... cuanta» denota la simultaneidad de la localización en «yerba» y «fuente». Sin embargo, Góngora tampoco renuncia a que la ninfa sumerja su cabeza, más que reflejarla, como en los versos de Marino (1991: 72): «Ella la fronte angelica serena / ne’ bei cristalli e ’l dolce labro immerse». Luego González Ollé descodifica la correlación del siguiente modo: «Galatea, abatida sobre la fuente, sumerge en ella la cabeza para beber o (y) refrescarla. Nada más lógico, nada más natural que este refrigerio antes de entregarse al descanso, en el ardoroso mediodía, tras la fatiga de la fuga».

⁸⁶ Esta imagen del amor rapaz consta en el temprano romance de Góngora «Ciego que apuntas y atinas» (1580, v. 2). Se trata de una asociación que hizo fortuna en el Siglo de Oro. Roses (2009: 289-311) ha estudiado sus analogías con unas décimas de sor Juana Inés de la Cruz («Dime, vencedor rapaz», 1693).

⁸⁷ *rapacejo*: «el flueco liso y sin labor particular». *Flueco*: «cierto género de pasamano tejido, con los hilos cortados por un lado, que se hace de lino, seda u otra cosa, y sirve de guarnición en los vestidos u otra ropa, pegándole a las orillas» (*Aut.*).

⁸⁸ Este pasaje ha de leerse como un eco del tópico de la fuerza del amor en las almas ociosas, presente en la emblemática desde finales del siglo XVI: «hemos visto algunos de los aspectos nocivos que presenta la entrega a la pasión amorosa. Ante un sentimiento tan peligroso para la salud, no solo del cuerpo sino también del espíritu, es lógico que el didactismo emblemático buscara causas y a partir de ellas ofreciera soluciones para evitar ese mal. Una de las actitudes que propician ese desatino de la voluntad es el ocio [...]. En algunos casos, un emblema de clara reminiscencia amorosa, como puede ser el que ilustra el discurso 3º de los *Discursos del amparo de los legítimos pobres*, de Cristóbal Pérez de Herrera (1598), debe reinterpretarse para adecuarlo al tema del libro. En este caso, las flechas y el arco de Cupido, rotos, ilustran el tema general de la ociosidad pernicioso, aunque la *pictura* remita concretamente al ocio que induce el sentimiento amoroso. La imagen del arco y flechas rotos suele ilustrar a Cupido vencido por el sueño. [...] La ociosidad no solo provoca en el hombre una languidez que lo empuja al amor, sino que vence al mismo Amor. En los *Proverbios morales y consejos cristianos muy provechosos para concierto y espejo de la vida* (Madrid, Luis Sánchez, 1608), Cristóbal Pérez de Herrera utilizó este emblema para indicar la necesidad de ser virtuosos aunque la vida sea finita». *Vid.* Martínez Pereira (2006: 108-109).

⁸⁹ *basas*: «el asiento que guarnece, o en que estriba y afirma la colona, estatua u otra cosa» (*Aut.*). Parece claro que se refiere a los pies de la dama, *basas* de la siguiente *máquina de belleza*; o sea, del cuerpo de Laura. Se trata de un motivo que desfila por la obra de varios poetas del Siglo de Oro. Así, Lara Garrido (1997b: 42) explica, a propósito de Lope («Yo vi sobre dos piedras plateadas / dos columnas gentiles sostenidas», *Rimas*, 1602),

belleza en tan abreviado espacio, y el canoro eco, que razonaba en el vecino valle de la delicada voz de Hipólita, dama la más querida entre todas las que la asistían; suspensión del viento, admiración de los oídos, apacible recreo del alma, pasto suyo y sazonado con tanta sal en este romance, a cuyos versos dio espíritu con donaire y extremo, de que hizo tan puntual memoria por haber sido su dueño el airoso asunto que ocasionó a un español ingenio, en el mayor retiro de su recato, siendo árbitro grosero de la travesura de su boca, con que el amor hacía guerra a la vista de los hombres, mereciendo castigo de atrevido por resolverle al imposible de aquella lúcida cuanta temeraria empresa.

Al rigor hermoso de la boca de Laura

ROMANCE⁹⁰

Con el disfraz de belleza,
para no ser conocido,
ocúltase en un clavel
el más recatado hechizo.

¡Oh cuán mal se encubre el áspid,
bien solicita escondido
entre flores de favores
los rigores del castigo⁹¹.

5

Si hace violenta una herida
la hierba, animando el filo
de esta flor en sus arpones,
Amor prepara sus tiros.

10

Giovan Battista Marino («Sovra basi d'argento, in conca d'oro, / io vidi due colonne alabastrine»), tercera parte de la *Lira*, Scipione della Cella («Vive colonne d'alabastro schietto / ch'al palagio d'Amor sostengo fatte», *Rime*) y Luis Martín de la Plaza («Las puertas eran de rubí radiante»), cómo «la función más novedosa del comienzo descriptivo [en el soneto] con un enigmatizado *mixtum compositum* no es otra que la de potenciar mediante la modificación del común esquema metaforizador (*basa-columna-templo*) las sugerencias erotizantes del texto».

⁹⁰ El billete de amor es recurso habitual en la novela corta del Seiscientos. No en vano, Arnal construye todo el discurso VI a partir de una serie de cartas que heredan mucho de la novela sentimental de fines del XV. Ynduráin (1983: 601) señala que «el oído se coloca por encima de cualquier otro sentido y se convierte en medio óptimo para la penetración de la fe y el amor». Se trata, no obstante, de una convención cuyo origen, como digo, puede rastrearse desde la poesía provenzal hasta los libros de caballerías más próximos al *Quijote*.

⁹¹ Sobre el lugar común de la serpiente en la hierba, *vid.* María Rosa Lida de Malkiel (1959: 20-63). Francisco Rico (1979: 115-122) lo ha rastreado en Dante, Petrarca, Virgilio, Fernández de Oviedo y Garcilaso. Egido (2013: 180) razona cómo el motivo del *latet anguis in herba* aparece en las formulaciones sobre la lectura, como ocurre en el prólogo de Juan López de Ubeda al *Vergel de flores divinas*. *Vid.* asimismo el trabajo de Nakládalo (2006: 469-474).

Tantos indicios, zagala,
califican tus delictos,
pues lo mismo con que ofendes 15
muestras de sangre teñido.

Bebí el veneno sediento
de los néctares, que han sido
en el búcaro más breve
más dilatado prodigio. 20

¿Para qué tan disfrazado
viene tu fuego encendido,
si hasta la misma color
es de su crueldad indicio?

Si por fuerza del desdén, 25
Laura, sin alma te he visto,
por la fuerza del donaire
todo es alma lo que admiro.

No tienes piedad, pues matas
con rigor tan excesivo; 30
ten alma, pues tienes tantas
de los que se ven vencidos.

Si pronunciaron tus labios
la pena que ya he sufrido,
la sentencia a un mismo tiempo 35
con la ejecución me vino.

Nunca el Amor, nunca alado,
ciego dios tan lince ha sido⁹²,
pues rigor conduce tanto
a tan pequeño distrito. 40

Con media risa agradeció Laura la lisonja del tono, lo puntual de la letra y la sazón del gusto, que divirtió el espacio que duró el despojarse para entregarse al baño⁹³, corriendo

⁹² La ceguera del amor es tópica y deriva, entre otros lugares, del emblema 113 de Alciato. Arnal pone aquí el acento sobre su puntería, igual que en el romance de Góngora «Ciego que apuntas y atinas» (1580).

⁹³ La escena del baño, que en otros discursos volverá a la memoria del forastero, es el primer y detallado lance erótico de la novela. Coherentemente con las tesis contrarreformistas, resumidas a propósito de la novela

poco a poco las cortinas de su belleza; mas cuando el último cendal bordado de pinos⁹⁴ negros, desvanecido por verse celador de tantas perfecciones, se corrió humilde, cayendo a sus pies⁹⁵ y confesando en ellos tantas ventajas, juzgaron las ninfas de las fuentes⁹⁶ que por soberbio mereció igual castigo, avergonzado de verse ocultador de sus secretos donaires; pues, como por vidriera —siendo que era el cendal viento tejido⁹⁷—, se comunicaban las luces de su tersa blancura, que eran en competencia del alabastro, de que ellas entre sus surtidores se habían vestido, quedaron mudas, quedaron heladas, también asistiéndoles a semejante beldad, admirando entre pellas de nieve rayos de fuego y, en el torneado cristal de sus relevantes perfiles⁹⁸, plata pura, que hacían también que las fuentes se corriesen⁹⁹ y en su alabanza se dilatasen, cambiando su ordinaria murmuración en aplausos tan claros como sus cristales.

Traviesamente entretenidas con su dueño¹⁰⁰, las que con amor y lisonja la servían con honestos recatos se engañaban unas a otras y después, más libres, con inquietas acciones se dejaban llevar del descuido; cual apostaba tener más proporción en los

corta por Rey Hazas (1990: 271-288), no se trata de una descripción explícita, sino de la creación de ambientes sensoriales e incitantes.

⁹⁴ *Vid.* la nota 145.

⁹⁵ Sobre el fetichismo erótico del pie desnudo en el Siglo de Oro, *vid.* Kossoff (1971: 381-386).

⁹⁶ Se puede inferir, de esta alusión a las náyades, ninfas de las fuentes, otro guiño a la fértil “tramoya del baño”: «así pues, los antiguos a aquellas fuerzas de que consta toda la procreación en el interior de la naturaleza de las aguas las llamaron Ninfas y, al estar todavía en toda la naturaleza de las aguas, dijeron que ellas eran hijas de Océano, puesto que de allí nacieron en primer lugar. Al surgir todas las cosas de estas fuerzas, que en principio parecían propagarse a los ríos, se dijo que fueron las madres de los ríos y, por mediación de estos, finalmente se dice que son las progenitoras de toda la creación. Por esto se las llama con razón fructíferas, por esto abundantes en flores, por esto se dice que alimentan a los hombres y a todos los animales, por esto nodrizas de Baco y diosas de los pastores y protectoras de los prados y de todos los animales» (Conti, 2006: 347).

⁹⁷ Según Bonilla Cerezo (2013: 317), «el escenario que envuelve a Laura se describe también de manera artificiosa: “cuando el último cendal bordado de pinos [...] se corrió humilde”. La nota gongorina reside esta vez en la apertura de esa “cortina” que forman los árboles, acompañada por otra no menos sugerente: el lienzo tras el que se intuyen los encantos de la protagonista: «como por vidriera —viento que era el cendal viento tejido—, se comunicaban las luces de su tersa blancura». Es decir: el atuendo de Laura, como el de las ninfas de Lucas Cranach, se diría hecho de viento. Arnal vuelve a inspirarse en la *Soledad I* (vv. 883-889): «Levantadas las mesas, al canoro / son de la ninfa un tiempo, ahora caña, / seis de los montes, seis de la campaña, / (sus espaldas rayando el sutil oro / que negó al viento el nácar bien tejido), / terno de gracias bello repetido / cuatro veces en doce labradoras» (Góngora, 1994: 381-383). La interpretación que Bonilla Cerezo da del «nácar tejido» alude a la piel de las labradoras y diverge de la de Jammes, quien sostiene que se trata de una alusión a «una cinta de tela guarnecida con lentejuelas de nácar».

⁹⁸ Según Bonilla Cerezo (2013: 318), esta descripción del pecho de Laura recuerda a la de Góngora (2010: 168) a propósito del pecho de Galatea en los vv. 325-328 del *Polifemo*: «entre las ondas y la fruta, imita / Acis al siempre ayuno en penas graves: / que, en tanta gloria, infierno son no breve, / fugitivo cristal, pomos de nieve».

⁹⁹ *correrse*: «avergonzarse, tener empacho de alguna cosa que se ha dicho o hecho» (*Aut.*). Sin embargo, el mismo *Aut.* nos da la siguiente definición de la expresión *correr la fuente*: «además del sentido de fluir, significa no estar detenida el agua, o no haber faltado» (*Aut.*), que parece más apropiada en este caso, pues las aguas no se avergüenzan, sino que fluyen con mayor alegría en honor de Laura.

¹⁰⁰ *dueño*: «el señor propietario que tiene dominio sobre alguna cosa: y también se suele llamar así a la muger y a las demás cosas del género femenino que tienen dominio en algo, por no llamarlas Dueñas, voz que ya comúnmente se entiende de las dueñas de honor» (*Aut.*).

acertados contornos y cual más blandura en sus recatadas roscas con abultado extremo, una fundando en el trigüeño claro sus donaires y otra en su libre descompostura su vivez activa. Aquí fueron las memorias de sus tiernos galanteos, representándose en el teatro del gusto con alma vivísima, con lástimas de los que habían perdido ocasiones cobardes, culpando tal vez a los atrevidos por groseros; aquí las lágrimas¹⁰¹, aunque con el rebozo de media risa en algunas, con un «¡ay!» bebido, historiaron capaces sus cuidados presentes, aunque se acreditaron de pasados, pero no mintió el rosicler¹⁰² de sus mejillas, que atestiguó la mayor verdad de su pecho, índice verdadero de la ascua habitadora que en él se encerraba; que todo el recato honesto, todo el retiro encogido que en público ejercitan cuerdas con ostentaciones de vergüenza, se desquitan libres cuando, en compañía amigable, la llaneza les permite semejantes desenvolturas con bizarrías y desenfados licenciosos a ejecutar lo que les va dictando lo fácil de sus pocos años, que les incita y anima a seguir tal vez desenfrenadas carreras¹⁰³, empezando por donaire libre y acabando con el tropel de la liviandad, tan grave ruina del honor sagrado, que celar se debe con custodia tanta, previniendo riesgos, moderando inquietos impulsos y, entre escarmientos, advirtiendo la segura senda que encamina el verdadero fin, que es el principio del superior acierto.

Pero Laura, gustosa con tan mal recatados discursos, aunque sus pocos años la hacían acuerdo en la sal de sus inquietudes de alguna breve llama que la encendía, reprendió con severidad y castigó con mesura excesos tantos, y más en su presencia, que fue de los mayores cargos que les hizo; a que mudas se helaron y con atajo se suspendieron sin prevenir disculpa que las abonase, trémulas unas y otras al no imaginado castigo que les sobrevino en la sazón de sus más entretenidas imaginaciones¹⁰⁴.

¡Oh cuánto puede, oh cuánto, una moderada prudencia, si recae en un natural noble que le da asiento!, pues, revistiéndose entonces de valor cuerdo, de actividad heroica, parece que la obligan, parece que la fuerzan que la moderación se pase a exceso si puede

¹⁰¹ Sobre el lugar común y el simbolismo de las lágrimas en el Barroco, *vid.* Bodini (1964: 40-61).

¹⁰² *rosicler*: «rosicler llamamos el esmalte rojo. [...] Esto se entiende cuando nace [el día], que se ven aquellos celajes rojos, causados de la luz en las heridas nubes» (Salcedo Coronel, 2008: fol. 2 v.).

¹⁰³ La condición seudo-ninfa y por ello seudo-mitologizada de la protagonista hace pensar aquí en Atalanta. Velocísima, esta ninfa prometió casarse con aquel que la venciese en carrera. Hipómenes, ayudado por Venus, se atrevió a desafiarla. Y llevándole cierta ventaja, arrojó a sus pies tres manzanas de oro. De este modo, Hipómenes llegó el primero a la meta. *Vid.* Ovidio (*Metamorfosis*, X).

¹⁰⁴ La condición ingrata de la dama es tópica en la novela corta (al menos en los prolegómenos del cortejo). Así, por ejemplo, durante la presentación de Clérida, protagonista de *La ingratitud hasta la muerte* (1624), de José Camerino: «Y sin hablarle más palabra se entró ligera por la floresta, dejando helado al caballero que, después de una grande suspensión, dio estas voces al aire: —¡Tente pastora, no huyas; restitúyeme el alma o acaba de matarme con arrancar de mi corazón tu retrato, que detiene la vida! Mira que van murmurando de tu crueldad estos arroyuelos que admiraban parados tu hermosura; las flores se marchitan porque el céfiro las deja; por seguirte enamorado —menospreciando a Flora— los músicos ruseñores lastimados cantan a mi muerte endechas. ¡Vuelve, vuelve piadosa, no quieras dar la muerte a quien no estimó la vida por conservar tu honra!». *Vid.* Bonilla Cerezo (2010: 187-188).

haberle en tan superior virtud que, refrenando extremos, reprime pasiones propias y, emendando lo débil de la naturaleza, acrisola costumbres; y más cuando es su mira el buen ejemplo, luz de ceguedades, freno de desenvolturas y, últimamente, antídoto misterioso para el veneno del vicio, que, como avergonzado a sus ojos, pierde sus alas y, descaeciendo sus fuerzas, se retira asimismo, como confesando su delito, aunque solicitando emiendas. Pues aunque pudiera Laura valerse de la disimulación, no haciéndoles compañía en sus libertades sino llevándolo en silencio, desentendida de lo que sus ojos y oídos fueron testigos fieles, viendo el riesgo tan fuerte, la ocasión tan poderosa, no quiso, no, sujetarse a que su respeto flaqueara en ningún tiempo con tan platicable desenvoltura y, aunque gustosa, como lo estaba, de tan inquietos discursos, no dio permiso que los conociesen sino, ostentando enfado, descubriendo ceño y echando capote a sus honestos ojos, midió las acciones con su calidad, ajustándose a ella tan observante que, reparando en sus esquiveces, juzgaron ser otra con la turbación del rayo que les sobrevino riguroso.

Entre las aguas hermosamente perplejas, honestamente vergonzosas, casi iban ocultando lo terso de su plata pura, el ampo¹⁰⁵ de su nieve helada, cuando, divertidas en semejantes turbaciones¹⁰⁶, oyeron rumor entre unos mirabeles¹⁰⁷ que con gigante estatura se levaban¹⁰⁸ al cielo, a cuyas florecientes matas hacía pie humilde una pequeña tapia que, derruida en sus cimientos de un raudal grave que la inundaba, se hallaba sentida de la injuria del tiempo y menoscabada con vergüenza al lado de las que, más robustas, con soberbia sitiaban tan valiente alcázar, que es más advertida una humildad a los pies de lo poderoso, pues en sus extremos sirve de lisonja el abatimiento a lo lucido y bizarro.

Pero pensando Laura con sus damas que era alguna corza de las muchas que encerraba el bosque vecino¹⁰⁹ y que se trasladaban a los jardines por aquella cerca para

¹⁰⁵ *ampo*: «voz con que se expresa la blancura, albura y candor de la nieve» (*Aut.*).

¹⁰⁶ La escena recuerda a la descripción de las ninfas fluviales de la *Égloga III* de Garcilaso. *Vid.* especialmente los vv. 93-96: «el agua clara con lascivo juego / nadando dividieron y cortaron, / hasta que el blanco pie tocó mojado, / saliendo de la arena el verde prado» (Vega, 1996: 213).

¹⁰⁷ *mirabel*: «planta que produce un tallo alto como una vara, muy derecho y cercado de ramitos, que van subiendo en disminución, poblados de unas hojitas largas y angostas de un color verde muy agradable, formando la figura de un Cyprés» (*Aut.*). A esta especie de mirabel se le conoce hoy como euforbia, o mirabel lechero, pero no alcanza el medio metro de altura; o sea, que no puede considerarse de «gigante estatura». Difícil decir entonces a qué planta se refiere Arnal, ya que ninguna de las que comúnmente se llaman mirabeles y germinarían en un lugar como el del baño puede considerarse de «gigante estatura». La única planta que se ha denominado «mirabel» y disfruta de un tamaño considerable, a pesar de ser herbácea, es el girasol, pero parece poco probable que se trate aquí de girasoles, dado el entorno. Parece más sensato creer que el autor piensa en alguna planta similar al ciprés; nada sorprendente si consideramos que el mirabel definido por *Aut.* tiene hojas que forman «la figura de un Cyprés».

¹⁰⁸ Posible italianismo, pues el verbo italiano *levare* se traduce exactamente como 'levantar'.

¹⁰⁹ Tópico de la novela corta. El enamoramiento se produce en unas frondas por las que un caballero se adentra en pos de una pieza de caza mayor; por lo general un ciervo, o bien un jabalí. De inmediato esa montería cobra sin embargo notas sentimentales. Así, en *La ingratitud hasta la muerte* de Camerino, cuando Floristo, que perseguía un venado, libera a Clérída de una violación segura: «Y así, deseoso de hacer ilustre su

divertir quizá al conde de Belflor¹¹⁰, su padre, que la necesidad le aprisionaba en soledades¹¹¹ tan apacibles en tierras del duque Felisardo, su tío y señor poderoso en la Calabria, aunque temerosas, no fue el susto de suerte que llamase desmayo y moviese al retiro, pues por lo flaco que estaba aquella parte cada día se introducían en su espesura amena¹¹², cuando, en su admiración y novedad, vieron que venía rompiendo el golfo florido de las matas un bizarro joven hasta edad de veinte y cuatro años, vestido ceniciento, mangas de lantejuelas de plata fatigadamente bordadas por lo prolijo de la unión que hacían unas con otras, aunque manchadas a parte¹¹³ de la abundante sangre que le emanaba de una herida que traía en la cabeza, esparcida por el rostro con horror y espanto, que fugitivo, con el desnudo acero en la mano, imaginando ser vereda segura, atropelladamente cayó en lo profundo de la zanja, que por la parte de adentro hacía undosa cerca a la vistosa recreación.

Apenas le divisó lo atento de la curiosidad de las descuidadas doncellas cuando, en el mismo sitio, le vieron sepultado, dando señas solamente de su vida el rumor continuado del agua, que por aquel espacio fue más repetido, que cubría espadañas¹¹⁴ y adornaba

triumfo con tal cautivo, habiendo visto que salía de la ciudad a caza —a la cual era muy aficionado— un día de ardiente estío que, confederado con el fuego el sol, amenazaba a la tierra mayores incendios de los que causó soberbio con el prestado carro Faetón, su hijo, le aguardó emboscado en una verde selva, adonde le guió un herido ciervo que, para salvar su vida, huía al bosque sagrado a Júpiter y nunca profanado con la violenta muerte de animal ninguno pues lo impedía la falsa religión que profesaban en aquel tiempo. Pero el mancebo, arrogante contra el poder de los dioses, se entró el bosque adentro y asombró con la muerte de la fiera a las dríadas y napeas que en varios y diversos coros se solazaban por la floresta, a cuyas sombras apenas se había determinado pasar la rigurosa siesta cuando se lo estorbaron unas lamentables voces que en los delicados acentos conoció ser de alguna oprimida ninfa. Y para socorrerla se encaminó ligero adonde nacían las quejas y en breve tiempo llegó él y cesaron ellas, pero creció la necesidad del socorro, pues yacía entre la verde yerba descolorida —retratando a la muerte— una bella zagala a quien cercaban cuatro villanos pastores, pretendientes de las primeras ofensas y de los muertos placeres, y ya los movían las razones a ira y el desdén a las armas cuando, enojado justamente de su bárbaro proceder, el caballero se les mostró colérico en la voz y valeroso en las manos, haciendo —aunque unidos acudieron a la común defensa— que los dos perdiesen con la sangre la vida y, heridos los otros, le dejasen libre el campo y a la ninfa, que aún se estaba abrazada con la muerte». *Vid.* Bonilla Cerezo (2010: 181-183). Remito sobre este asunto a Zerari (1995: 180).

¹¹⁰ El apellido Belflor y el nombre de Ludovico son tan característicos del *Perro del hortelano* que su presencia en *El forastero* no debe pasar desapercibida. Sin embargo, se antoja difícil establecer algún tipo de paralelo que justifique el uso de ambos en la novela de Arnal. Tiendo a creer, en este caso, que de la misma forma que utiliza algunos nombres geográficos verosímiles con finalidad meramente exótica, el novelista no hace aquí sino crear un vínculo con elementos procedentes de otros títulos del Siglo de Oro, a fin de añadir matices de modernidad e interés a su obra.

¹¹¹ A pesar de la ausencia de parecidos explícitos con las de Góngora, las «soledades» del conde atesoran las dos acepciones del término a las que se refiere Jammes (1994: 59-64) en su edición. Si la descripción ambiental de este capítulo da idea del aislamiento “rústico” del palacio, el resto de la novela no hace más que confirmar dicho detalle, pues en ningún momento se alude a aldeas o poblados cercanos. Sin embargo, el que se trate de una corte suaviza mucho esta sensación de aislamiento; al contrario, el bullicio mundano del palacio subraya el retiro social del conde, el único personaje que en todo momento se halla al margen de las relaciones interpersonales, pues no confía en aliados ni amigos.

¹¹² La evolución del *locus amoenus* y su recurrencia en la novela del Siglo de Oro han sido estudiados por Rodríguez Rodríguez (2005: 391-406). *El forastero*, tan rico en peculiaridades, es un perfecto ejemplo de cómo el tópicos acaba transformándose en un espacio mucho menos rígido, con el objeto de enmarcar varios subgéneros narrativos.

¹¹³ *a parte*: locución adverbial con el sentido de ‘en parte’.

¹¹⁴ *Vid.* nota 79.

mastranzos¹¹⁵. Aquí fue la turbación confusa, aquí el atajo baldar sus acciones¹¹⁶, aquí el esconderse unas tras las otras, aquí la solicitud en ocultarse con los cendales que no hallaban, examinando matas, escudriñando flores; aquí el zbullirse¹¹⁷ en lo más profundo del baño, aquí el celar, ahogarse y mostrarse más aparentes que estaban, aquí el espanto ver sombra de hombre en lugar tan vedado, aquí la turbación en su desnudez hermosa, aquí el suspenderse en quién sería: o el infeliz precipitado o el atrevido curioso¹¹⁸. Pero a todo esto dio lugar la lástima, tuvo cabida la piedad, permitiéndose todas al cuidado del mal logro de sus jóvenes cuanto infelices años; pero el mancebo, que ya, como pudo, estribando¹¹⁹ en mal seguros terrones¹²⁰ y asiéndose a espinosas matas, había librado del atolladero peligroso, haciendo muy en sí celosía de unos rosales por donde reparaba atento las confusiones airosas de las desnudas ninfas, preveniendo que eran por los aliños extremados con que se celaban de calidad para temer su muerte en trance tan oportuno –si confesaba haberlas visto con tanto descuido desenvueltas–. Para asegurarlas que la vista no gozó entonces, no mereció felice tan sazonado objeto y tan deleitoso encanto a sus atentos sentidos, valiéndose del fingimiento¹²¹ se arrojó al lindero del baño, como que un desmayo sobrevenido de la sangre desperdiciada de su rostro le arrojaba de aquella suerte a la piedad de tan divinas manos, ejecutando su traza tan diestramente que no a femeniles pechos, no a cobardes ánimos, sino al más atento en la malicia robusta le hiciera beber el engaño sin prevención de que lo fuese.

Pero ellas, que atropelladamente revueltas habían procurado recatar lo más oculto de su honesto extremo –con mal aliño solicitándolo–, imaginando muerte lo que fingió la malicia desmayo, paurosas¹²² dieron confusas voces, a que respondió el eco de los peñascos cóncavos de las grutas, que avisaron a Ludovico, el conde de Belflor, padre de Laura,

¹¹⁵ *mastranzo*: «especie de hierbabuena salvaje que produce un tallo cuadrado, vellos y algún tanto bermejo. Las hojas redondas, serradas, tiernas y muy olorosas. Echan unas flores purpúreas en el nacimiento de cada tallo» (*Aut.*).

¹¹⁶ Imposible entender aquí *atajo* a la luz de las definiciones que dan los diccionarios. Parece vincularse más bien con alguno de los matices de *atajar*, allí donde este verbo implica interrupción de la actividad: «vale también cortar, suspender, detener alguna acción» (*Aut.*). En esta ocasión se entiende perfectamente su conexión con *baldar*: «privar, impedir alguna enfermedad o accidente el uso de los miembros u de alguno de ellos» (*Aut.*).

¹¹⁷ *zbullirse*: «meterse o esconderse con prisa debajo del agua» (*Aut.*).

¹¹⁸ Como indico en la introducción, se trata de una escena próxima a la reflejada en el mito de Diana y Acteón, pintado entre otros por Clouet, Amigoni, Tiziano y, sobre todo, por Cranach, Cesari y Domenichino, quienes subrayaron la figura (y la desnudez) de la diosa junto a sus vestales, observadas a lo lejos por el jinete cazador. *Vid.* Bonilla Cerezo (2013: 315) y Civil (1990: 39-49).

¹¹⁹ *estribar*: «hacer fuerza en alguna cosa sólida y segura, para afirmarse y apoyarse» (*Aut.*).

¹²⁰ *terron*: «pedazo de tierra aplastado y duro» (*Aut.*).

¹²¹ La escena recuerda lo suyo a la octava XXXII del *Polifemo*: «Llamáralo, aunque muda, mas no sabe / el nombre articular que más querría; / ni lo ha visto, si bien pincel suave / lo ha bosquejado ya en su fantasía. / Al pie, no tanto ya del temor / fia su intento y, tímida, en la umbría / cama de campo y campo de batalla / fingiendo sueño al cauto garzón halla» (vv. 249-256). *Vid.* Góngora (2010: 165).

¹²² Italianismo más que probable: *pauroso* significa, de hecho, ‘temeroso’.

saliendo con alboroto descompuesto a inquirir la causa de semejante descompostura. Halló a su hija en las faldas de Hipólita, privanza suya, que el susto le había robado el color y fuerzas, que poco a poco se vieron restituidas con la presencia de su padre, a quien amaba tiernamente; llamó a los criados con deseo de desatar el misterio que encerraba aquella, en su parecer, enigma¹²³; pues así el traje como el sujeto de aquel hombre, aunque lucido, indiciava el ser forastero¹²⁴. Cogieronle en brazos, echáronle agua en el rostro y con un lienzo le enjugaron la sangre y polvo que le cubría. Fingió volver en sí y con un «¡ay!» dilatado extrañó el sitio en donde estaba y con rendimiento agasajador pidió al conde que le favoreciese, pues, por forastero en humilde fortuna, había de granjear en su gracia esta acogida que esperaba de su grandeza, que¹²⁵ aunque no tenía conocimiento de ella, ni de su calidad, eran fieles lenguas que la pregonaban tanto lucimiento en su palacio, tanta ostentación en su retiro, tan noble proceder en sus acciones, tan lucidos timbres en sus armas, con que adquirirían tanto valor ilustre los jaspes y mármoles que blasonaban de inmortales a pesar del tiempo.

Hizo más puntual la buena acogida en la piedad del conde lo abatido del forastero y lo bien hablado en su cortesía, a quien mandó hospedar, ya por prisión, ya por agasajo, en una de las torres que coronaban aquel alcázar imperiosamente, acudiendo a la prevención de la herida, que se conoció poco considerable¹²⁶; y encargado el cuidado de su persona a los criados, se retiraron Laura con sus doncellas a su cuarto¹²⁷, más alentada del susto y más libre al ahogamiento. Los de su familia, aunque moderados, a sus estancias, cuidadosos quién sería el herido, dando lugar esta suspensión a que sus juicios se desvelasen: los cuerdos con admiración noble y los maliciosos con temeridad perniciosa y el conde de Belflor a un breve camarín en donde habitaba, dando unos balcones azules a un apacible estanque a quien el ingenio entoldó maravillosamente y la primavera llovió de nevados jazmines¹²⁸ y de menuda yedra que, con vistosa igualdad entretejida, la rociaba

¹²³ El uso femenino de «enigma», como se puede comprobar en el *CORDE*, es bastante común durante el siglo XVII.

¹²⁴ No es, por tanto, muy distinto del peregrino de las *Soledades*. Se asemeja además al incipit de la segunda silva del cordobés. *Vid.* al respecto Vilanova (1992).

¹²⁵ «En el español medieval *que* expresaba un amplio número de significados, asociados hoy en día con otras conjunciones: ‘de tal forma que’, ‘para’, ‘porque’, etc. Esta polivalencia, característica de los tiempos tempranos, persiste por lo menos hasta el siglo XIV. De hecho, hasta bastante después de que el español empezara a usarse como lengua vehicular en los temas históricos, científicos, filosóficos, etc., tipos de escritura que precisan una subordinación compleja, *que* mantiene múltiples valores, siempre que el contexto los aclare suficientemente» (Penny, 1993: 223).

¹²⁶ Es poco probable que Arnal conociera el personaje de Segismundo, habiéndose estrenado *La vida es sueño* solo un año antes de la publicación de *El forastero*. Aun así, el encierro en la torre hace inevitable cierta asociación con el protagonista del *capolavoro* de Calderón.

¹²⁷ Elimino una preposición *a*, sobrante a mi juicio, entre «cuarto» y «más».

¹²⁸ La presencia de los jazmines es coherente con el cuadro descriptivo de este discurso I, en el que abundan las referencias a elementos naturales que apuntan al ámbito de la sensualidad y también de la pureza.

sazonadamente un surtidor hermoso que, con violencia, despedía cristalinas lanzas que, osadas al cielo, casi humedecían los rayos del Sol¹²⁹, que con diversos tornasoles adornaban el valiente ultramarino de su fijo asiento, que en señal de benigno, en muestras de piadoso, aunque las quebraba en su despeño, dándoles a conocer su primer principio, quiso precipitarlas con racimos de perlas para divertir el espacio de la caída engañando su queja de esta suerte –que es tan unido con la piedad el Cielo que el castigo le endulza con rebozos favorables– y con este género de cohecho para excusar el sentimiento legítimo de sus desdeñes¹³⁰.

Cuando con algún desvelo el conde, con deseo de rastrear con la imaginación quién fuese el forastero a quien habían dado hospedaje, librando en el venidero día que revelase su historia, oyó repetido rumor de caballos y gente que con acelerados golpes pulsaban las puertas y casi las desquiciaban. Extrañando perplejo la novedad y dando tiempo a que los criados se inquietasen en el silencio de la noche y sueño en que sepultados vivían, oyó que con voz trémula y ansiosa y con golpes comedidos, aunque atropellados unos a otros, perturbaban su retiro atrevidamente. Levantose al punto, acudiendo a examinar quién fuese, sin esperar que ningún criado a esta diligencia fuese primero; y abriendo la puerta, halló a sus pies postrado el forastero herido, con rendimiento¹³¹ humilde, con pavor demudado, con el acero desnudo, como celando vecino riesgo que le amenazaba, acogiéndose a su piadosa guarida. Preguntole la causa de aquel sobresalto, inquiriéndosela por instantes, mas el hielo y la turbación ponían mordazas a su lengua, negándole la respuesta que esperaba; pero, cobrando fuerzas, respirando el aliento y enjugando el sudor frío que bañaba sus venas, articuló la voz de esta suerte:

–El atropellado tiempo, señor, no me permite a que os diga quién soy por extenso. Basta para inclinar vuestro respeto, basta para obligar vuestro decoro, basta para granjear vuestra grandeza, el saber que soy caballero y bien inclinado; que este es el verdadero

Cancelliere (1990: 38), analizando el valor del jazmín en su relación con la imagen de Galatea en el *Polifemo*, explica el vínculo de esta flor con la pureza de la doncella, sin olvidar sus rasgos más propiamente sensoriales: «da voce di origine araba *tazmin* o *gesmin* sottolinea connotazioni di sensualità affidate al senso dell'olfatto. Profumo inebriante e intenso è infatti quello del gelsomino, termine che in alcune lingue denota *tout court* il profumo; così nell'aramaico *jamin* e nel greco *jasme* (odore medicinale)».

¹²⁹ Bonilla Cerezo (2013: 321) ha asociado esta imagen, con sus *cristalinas lanzas* arrojadas con violencia hacia el cielo, a otras, muy comunes en *El forastero*, relacionadas con el mundo sensorial de los fuegos artificiales; a su parecer, se trata de un eco gongorino: «el narrador imita aquí la de los fuegos que disfrutó el peregrino con ocasión de las bodas de las *Soledades*: “a la torre, de luces coronada, / que el templo ilustra, y a los aires vanos / artificiosamente da exhalada / luminosa de pólvora saetas, / purpúreos no cometas” (1613, vv. 647-651)».

¹³⁰ En la *princeps* «desdeñes». Evidente error, que, sin embargo, plantea un problema, pues «desdeñes» puede remplazar erróneamente tanto a «desdenes» como a «desdeños», voces sinónimas, por otra parte. De acuerdo con el *usus scribendi* del autor, opto por «desdenes», dado que aparece en varios pasajes de la novela, a diferencia de «desdeños».

¹³¹ *rendimiento*: «vale también obsequiosa expresión de la sujeción a la voluntad del otro, en orden se servirle o complacerle» (*Aut.*).

esmalte en el oro fino de una nobleza. Vos me disteis acogida en lo fugitivo de mi recelo, a vos he de deber ahora la vida, que tan a pique la estoy viendo en el golfo de mis infelicidades. Yo he muerto a un hombre con la ocasión más justa que el mundo abona y pienso que su calidad, su ostentación, su grandeza, la cantidad de gente lucida que le cortejaba, los criados y vasallos que le seguían, me están dando ya mil muertes, pues han cercado este palacio, sabiendo quizá que me oculta y vos me favorecéis con tantas honras. Ahora es tiempo que un forastero, y más en igual trance, halle en vuestro pecho el abrigo que la ocasión pide, convocando a vuestros criados porque no me revelen, pues en este secreto consiste mi ser, que se le deberé a vuestras manos siempre, reconociéndole de vuestra piedad benigna, que guarneciendo humildes se está coronando con tan heroicas acciones. Las puertas rompen, los criados se alteran, vos sois el conde de Belflor, que me libra, y yo el más humilde y abatido, que procuro solicitar en vuestra gracia la deuda más noble, la acción más excelsa que grabará buril o tallará diamante en las tablas de la inmortalidad, que con tanto respeto venera el tiempo.

Hallose el conde compasivo cuanto obligado del abatimiento del forastero, dióle palabra de defenderle de los que en su persecución venían, hízole retirar en otro camarín pequeño, que estaba más adentro del que habitaba y a quien Venecia y Lisboa adornaron de vidros y búcaros¹³² –vergonzosos quizá que siendo tan estimados fuesen tan quebradizos–. Previno sus criados no le revelasen, abrieron las puertas, corrió voz a su cuarto que era el duque Felisardo, su tío, cuya voluntad le solicitaba para que fuese dueño de Laura su hija. Bajó a recibirle, turbado en tan impensada sazón; hallóle malherido, añadió confusión a confusiones y reconoció en sus criados queja que el agresor se hubiese librado de la muerte, fugitivo con atropellada planta a las bocas de fuego¹³³ que le habían disparado en lo espeso fatigable del confuso bosque vecino de aquella amenura; dióle su misma estancia, por más fresca en los abrasados rigores del tiempo, con olvido de la palabra que había dado al forastero de libertarle de la persecución de sus enemigos¹³⁴.

Aunque ignoraba el caso, aunque le preguntaba a unos y a otros con particulares ansias –y todos atendiendo primero a la comodidad de la persona del duque y cura de la

¹³² *búcaro*: «vaso de barro fino, y oloroso, en que se echa el agua para beber, y cobra un sabor agradable y fragante. Los hay de diferentes hechuras y tamaños. Vienen de Indias, y son muy estimados y preciosos» (*Aut.*).

¹³³ *boca de fuego*: «se llama generalmente toda arma que se carga y hace su efecto con la pólvora; pero con especialidad se entiende de las que se manejan con la mano, como escopeta, pistola, trabuco etc.» (*Aut.*).

¹³⁴ Rodríguez Cuadros (1979: 117) ha señalado cómo los espacios de la novela corta entrañan una serie de implicaciones simbólicas. Así, «en el amor existen espacios carismáticos, lugares ventajosos y adversos al proceso de conquista: entre los favorables destacan el jardín, propicio a los “encuentros provocados: núcleos resolutorios”, y las espesuras y bosques, adecuados para los “encuentros fortuitos: apertura de procesos” y opuestos a los “espacios adversos” (rejas) que normalmente concluyen en un lance, muerte o desgracia».

herida, que aclamaban peligrosa—, no le satisfacían pronto, porque bebiendo dudas en tan penoso vaso no hallaba quietud a su ánimo, no hallaba reposo a su molestia ni hallaba remedio a sus penalidades, que por deudo cercano, por obligado a su grandeza espléndida, en lo extremo de sus apreturas necesitadas, sed hallaba en el mayor vínculo de amistad; en los mayores grillos¹³⁵ de obligaciones, sin atreverse, sin poder librarse de retroceder un paso de su cumplimiento, valiendo al puntual agasajo por razón de estado; en la mayor fuerza de sus finezas, que ostentaba con cortejo solícito, atento en su desvelo por lo afectuoso de sus demostraciones.

Por otra parte, el respeto de su nobilísima sangre le estaba acordando el empeño de la palabra prometida, la confianza que había hecho el retirado caballero de su generoso cuanto benigno pecho, el ponerse en sus manos, el fiar con satisfacción su vida de ellas: si le revelaba, y hacía noticioso al duque del secreto¹³⁶, era inhumano el riesgo y ocasionarían a sus criados y monteros que se cebaran en su sangre como en horrible fiera de esas asperezas; si le callaba, si le sepultaba en silencio y peligraba el duque de la herida, que aún no habían examinado, siendo común este escondrijo entre los de su casa, aunque los conjuró con veras y los amedrantó con amenazas, era cargo si se representaba a lo público para que su vida corriera también fortuna en los rigores de sus mismos deudos, dando sombra de traición lo que era piedad justa, y ejecutaba con celo tan compasivo, aunque haciendo fuerza gallarda a su noble naturaleza, la fianza que había hecho de su vida y seguridad al temor del joven, que tan asustado se hallaba en su desfallecimiento.

Estos discursos atropelladamente ponderados se representaron en un instante en las ideas del conde el tiempo que duró, aunque abreviado, el agonía de los que venían sirviendo al duque. Unos, solicitando la prevención para la cura; otros, con la turbación impedidos, se embarazaban en el manejo de las circunstancias que con pródigo cuidado se disponían. Unos, con macilenta faz ponderaban el susto del desmayo, al tiempo que la punta abrió boca en su pecho imaginando muerte violenta, lo que fue solamente efecto de la abundante sangre que le emanaba; otros, abrasados en cólera, impacientes, hacían excesos, sentidos de lo veloz con que se había fugitivamente retirado el vil agresor que cometió tal alevosía. Y otros, más cuerdos, le disculpaban, pues el honor es la joya de más

¹³⁵ *grillos*: «las prisiones que echan a los pies de los encarcelados que se guardan con recato, y son dos anillos por los cuales pasa una barreta de hierro que, remachada su chaveta, no se puede sacar sin muchos golpes» (*Cov.*). Resulta evidente el sentido metafórico de los grillos del conde.

¹³⁶ La ocultación en el camarín y la dinámica de espacios de este pasaje resulta muy teatral. Y hasta nos permite hablar de «novela comediesca», en la línea de lo planteado por Morínigo (1957), Yudin (1968 y 1969), Miñana (1998) y buena parte de los trabajos incluidos en la colectánea de Bonilla Cerezo, Trujillo y Rodríguez Rodríguez (2012).

relevante estima, dando a entender con estos mormureos¹³⁷ —aunque por mayor— alguna parte de lo que encerraban, el silencio que con tanta atención procuraba desellar el conde en su cuidado, y todos en común aplauso satisfechos, que aunque por pies se les desapareció de sus manos y su veloz fuga era en su opinión de la muerte, en la suya tenían por constante que era más fugitivo de la vida, pues las penetrantes heridas, que en parecer de todos llevaba en rostro y pecho, anhelar infelice en su agonizar lastimoso, serían el más fiel alcance que desear podrían sin venganza.

Manifestose la herida del duque. Punta en el costado izquierdo se halló algo profunda; pálidos los vultos, se miraban unos a otros, diciendo en acciones su peligro aunque, con fingido ánimo alentándole, aquietaron su cuarto. Asistió siempre el conde a esta diligencia, retiráronse los criados con ansiosos desvelos y el infelice forastero, siendo testigo de estos peligrosos lances para su vida, de cualquier sombra, de cualquier repetido rumor en la puerta de su estancia la tenía pendiente. Desalentábale, tal vez, ver al conde deudo tan cercano del duque Felisardo; animábale, tal vez, la palabra ofrecida, las obligaciones de su sangre. Pero, entre estas confusiones, se dilataba en angustias, requería la ventana, hallábala distante grandemente del parque y que era más conocido aquel riesgo que el que se prometía. Puesto en las manos del conde, aplicaba el oído por el vacío de la cerradura de la puerta, hallaba silencio indeciso, perplejo, confuso; no sabía resolverse, no desamparaba el acero desnudo de su mano, que la tenía por el mayor amigo, fiando de su lustrosa compañía el más brioso medio y el más eficaz en su peligro.

Cuando, atentamente desvelado, con solicitud despierto, entre repetidas ansias, entre duplicadas congojas, en el recelo de ver a su contrario duque tan poderoso en la Calabria, señor de mucha parte de aquella provincia, y él tan vecino a la muerte, sintió un breve rumor de papel que por el resquicio de la puerta barría el suelo. Acudió al examen, hallole cerrado y, hablando con el sobre escrito, le informó de esta suerte:

—Al infelice cuanto dichoso forastero.

Rompió la nema¹³⁸ de su secreto; no osado se abalanzaba a desentrañarle leyéndole y, con resolución atrevida, breves líneas le dieron satisfacción en esta conformidad.

¹³⁷ Así en la *princeps*. Corresponde a *mormureo*: «murmurio continuado», en la última edición del *DRAE*. Aunque no se encuentra en *Cov.* ni en *Aut.*, esta voz no debe considerarse una errata, pues es perfectamente compatible con otras de la misma raíz, como por ejemplo *mormurar*, recogido en *Aut.*

¹³⁸ *nema*: «la cerradura, o sello de las cartas» (*Aut.*).

Traidor, al duque mi señor has dado muerte, la más lastimosa infelicidad que preparó inhumano hado en sus violentos rigores; en sus manos estás para su venganza, hallándote yo en las mías; pero antes que el penoso enojo y la natural fatiga se deje llevar de su afecto, entregándote a sus vasallos sucediendo su muerte, desmintiendo las obligaciones que tengo a mi sangre y a la palabra que he dado, de una cuerda que te arrojarán por esa ventana ha de pender tu vida¹³⁹, y en cuyo tormento estoy confesando lo noble de mi pecho, pues arriesgo por él el amor, el deudo cercano, las obligaciones que le tengo, por las que mi calidad apellida en la fe, que te ha fiado tan benigno. Fugitivo te descuelga al parque, en cuya puerta hallarás un caballo y en el arzón¹⁴⁰ de la silla tu vestido, con que has de conseguir tu libertad. Dios te guarde.

El conde de Belflor

Fue grande el aliento con que respiró su desmayado ánimo, aunque ponía dudas a la misma verdad la poca esperanza que tenía de alivio en sus postradas fuerzas. Volvió a repetir el dictamen congojoso, con olvido de lo que tocaba con las manos y examinaba con su vista, que una fe de infelice en baja fortuna hace seguros los peligros, si dudosos los remedios, incrédulo a lo vario de su rueda¹⁴¹, pues, no fija en lo próspero o adverso, prevalece en un ser siempre¹⁴². Cuando en el mismo instante que acabó de hacer pie la

¹³⁹ El motivo de la escalera y la ventana es recurrente en la novela corta, pero se suele desarrollar de forma contraria a lo planteado en *El forastero*, pues, en general, se trata del medio con el que un amante intenta acercarse a su dama. *Vid.* por ejemplo el caso de Celio en *Las fortunas de Diana*, de Lope (2002: 116-117): «Celio le pidió licencia una noche para subir a ella. Diana fingió que se enojaba mucho y, no pesándole de la licencia, le preguntó que cómo había de traer una escalera a una casa en que ya no vivía nadie sin grande escándalo».

¹⁴⁰ *arzón*: «el fuste trasero y delantero de la silla de caballería, que sirven de afianzar al jinete para que no se vaya adelante ni atrás» (*Aut.*).

¹⁴¹ La Fortuna es imprevisible e inapelable, y actúa según reglas que escapan al entendimiento de los hombres. No cabe duda de que Arnal fue un conocedor atento de los mitos clásicos: de ahí la referencia a la imagen de la rueda. La explicación de su significado, en las páginas de la *Mythologia* de Natale Conti (1988: 258-259): «Así dice también Paladas (*Anth. Gr. X 62*) en estos versos: “La Fortuna no conoce razón ni ley, pero tiraniza a los mortales, arrastrándoles sin razón en su propia corriente. Se inclina especialmente en favor de los injustos, odia en cambio a los justos, como haciendo demostración de su irracional fuerza”. Por esta causa consideraron los poetas que continuamente daba vueltas sobre una rueda, de modo que nunca persistía durante largo tiempo en el mismo lugar, según puso de relieve Tibulo en este verso del libro I (5, 70) de sus *Elegías*: “La Fortuna gira en la rápida órbita de una ligera rueda”. Y Ovidio en el II (3, 55-6) de las *Cartas desde el Ponto*: “Sin duda, extraordinaria joven, consideras indigno convertirte en cortejo de la diosa que está en la rueda”. Y esto se imaginó así porque no solo se desmoronan continuamente aquellas cosas que son el bien de los hombres sino también porque la razón de las decisiones es insegura, puesto que hay muchas cosas que en modo alguno podemos prevenir».

¹⁴² El pasaje resulta algo ambiguo, pues Arnal no aclara de forma explícita en qué medida la voluntad puede oponerse o rendirse al destino. La clave radica en la frase: «que una fe de infelice en baja fortuna hace seguros los peligros», ya que podemos leer que «la fe de infelice en baja fortuna» puede convertir los peligros en caminos seguros, o bien hacer que los peligros sean seguros, es decir, inevitables. La prosecución de la historia no aclara demasiado las cosas: por un lado, sabemos que a largo plazo el forastero conseguirá salvarse, pero, por el momento, el destino lo sigue castigando: así, en breve volverá a toparse con los guardias del duque y será detenido. En todo caso, teniendo en cuenta que la inevitabilidad del destino es un *leit-motiv*

seguridad, en la merecida suerte con que se hallaba, vio, cuando ya la noche había llegado, en ejecución de lo que el conde le ofrecía, la cuerda arrojada en su estancia, que, con diligente brevedad logró valiéndose de sus ñudos, hallándose con poca molestia en el parque, aunque algo lastimadas sus manos. Vio puntual el caballo y en el arzón de su silla su vestido, que el repentino susto desamparó en la torre; con que, viéndose libre en paso seguro, se le representaron las especies de las desnudas ninfas del baño, de cuya vista, agradable cuanto sazónada, gozó aquel espacio en cuyo tiempo le dio lugar la ocasión de elegir en su pecho acertado juicio de cuál de sus hermosuras airoas era la que con mayor ventaja adelantaba, la más atractible, la más perfecta, que, aunque no tenía conocimiento de ninguna en sus hipérboles locos, eran lucientes estrellas cuyas luces hermosas participaban de las que el Sol, que entre ellas presidía con mayores excesos, comunicaba rayos de donaires a las demás, que la asistían con veneración a su debido decoro; dando en sortijas de oro y crespos rizos¹⁴³, aunque algo divertidos¹⁴⁴ con el aura apacible que los inquietaba, emulaciones del Sol que debajo de cortina confesaba turbio y en mitigado esplendor su vergüenza, y la delicada Holanda, cendal transparente que dejaba comunicar los rayos de nieve de aquel hermoso cielo con los aliñados pinos¹⁴⁵ y alamares¹⁴⁶ bordados de seda negra, que realzaba más su blancura en el tropel del sobresalto, con que intentaba encubrirse y ocultarse.

que singulariza el desarrollo de esta intriga, tiendo a pensar que lo que Arnal subraya es el absurdo de huir de los dictados de la Fortuna.

¹⁴³ Recuerdo del primer verso de un soneto del *Celoso desengañado* de Juan de Piña: «En rizos de oro y fuego, en crespo vuelo». Difícil decir si Arnal lo tomó como fuente, aunque, como observa Bonilla Cerezo (2013: 322-323), hasta 1636 este novelista había sido el único en utilizar dicha imagen. Además, el soneto esconde un pequeño enigma, que complica el problema de su autoría, pues Piña no lo atribuye a su propia pluma, sino a la de Giovan Battista Marino, que teóricamente lo incluyó en sus *Rime eroiche*. El problema es que, según García de Dini (1987: 232), citada por Bonilla Cerezo en su edición (2010: 257, nota 42), «entre los sonetos heroicos en italiano de Marino no figura este; únicamente, la traducción española recuerda, muy vagamente como motivo, el soneto XIII de *La Lira*». Si la falsa atribución fue, como razona Bonilla Cerezo, el fruto de una artera ingeniosidad de Piña, no podemos excluir que en efecto Arnal pudiera conocer ese relato.

¹⁴⁴ *Vid.* la nota 539.

¹⁴⁵ Los pinos aparecen dos veces en este capítulo como elemento decorativo de la indumentaria femenina. Sin embargo, mientras en el primer caso (*vid.* nota 94) se trata explícitamente de un bordado, aquí resulta más difícil afirmar que se refiera a los árboles, ya que la misma palabra puede aludir también a algún tipo de objeto afín a los «pinos de oro»; o sea, a una especie de agujones utilizados como joyas para adormar o sujetar la ropa. Para aclarar este punto, es útil acogerse a una prenda denominada «cofia de pinos» de la que existe constancia en varias piezas del Barroco. En su edición de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope, Zamora Vicente (1963: 73), cuando anota el v. 1576, explica que la «cofia de pinos» era un «adorno en el peinado» que «fue muy citad[o] en la literatura clásica como ornato femenino», dando por sentado el vínculo entre esa prenda y el «pino de oro», que era esencialmente una «joya». Algo más anota Prieto en su edición de *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina (1982: 93, nota 95), donde aparece otra «cofia de pinos», definida ahora como una «clase de tocado que usaba la gente rústica. El *pino* era un adorno de oro o plata, empleado para sujetar la cofia, que tenía forma de agujón. Como joya independiente se cita con frecuencia y, al igual que *brinco* (también adorno de las tocas), se utilizaba comparativamente para ensalzar la belleza de una persona: “brinco de oro”, “pino de oro”».

¹⁴⁶ *alamar*: «especie de presilla, broche u ojal postizo con su botón correspondiente en la misma forma» (*Aut.*).

¡Oh cuánto la nobleza a veces atropella leyes de obligaciones cuando las heredadas de su sangre se empeñan en palabra ofrecida! ¡Oh cuánto vacilante se halló el conde, combatido de tanta fuerza de razón que le acosaba! Y rompiendo tan estrechas ligaduras de apariencias, se acogió al fuerte de la nobleza de su pecho; pues una palabra, una fe prometida, es el que mejor gobierna estas acciones, cuando ejercitadas con la experiencia de una noble sangre: no hay imposible que lo sea, interés que fuerce, parentesco que obligue, sino con velo en los ojos de tan débiles resistencias, cerrar con todo, sin excavar inconvenientes que impidan tan heroico curso que, inclinando a la victoria, adquiriera justamente el lauro en los triunfos del valor ilustre y nobleza inmortal que observante negocia en lo venidero el justo blasón de este apellido.

¡Oh cuán valientemente poderoso es el pavor del riesgo de la vecina muerte, pues teniendo en su confuso imperio solamente por validos el ansia, la angustia, el ahogamiento, el temblor, el pasmo, la palidez, el asombro, destierran libremente de sus jurisdicciones con eterno olvido el gusto, el deleite, el recreo, los entretenidos pensamientos, las sazones gustosas, el alborozo! Bien lo previno advertidamente el forastero, pues no acordó las memorias al alma del gusto superior que recibió entonces, que se valió del desmayo por ocultarle con fingimiento al descuido de las recatadas doncellas, por honestarlas sus libres aunque calladas desenvolturas.

Sentía su ausencia, pues no las podía conocer ejecutándola; lograba su dicha, pues no podía adquirir la vida de otra suerte. Y entre estos sentimientos, con tantas penas aligerados, lastimábase de este género de desdicha, agradecía a la fortuna su libertad e, indecisamente resuelto, antes que el alba, con pinceles diversos, dibujase los campos, matizase las flores, bebiendo en sus cogollos de nácar el néctar de su rocío apacible y le revelase a la noticia de la gente del duque, ejecutó con «¡ay!» lastimoso su determinación, dando seguridad a su persona, batiendo los ijares¹⁴⁷ al caballo y no perdiendo de vista el deleitoso sitio en donde a su parecer dejaba la alma sin prevenirla dueño.

¹⁴⁷ *ijares*: «la región ileo-lumbo-costal-abdominal [del caballo] no representa en realidad más que los lados del vientre, limitándolo anteriormente la última costilla, superiormente los lomos y posteriormente las ancas y el muslo. El ijar consta de tres partes: una media o *cuerda del ijar*, que parte de la punta del anca hasta el extremo antero-inferior de la región; otra superior, *hoyo*, *bueco* o *vacío* del ijar, y la inferior o plana que se une insensiblemente con el abdomen y que se denomina *planicie del ijar*» (Aparicio Sánchez, s. f. 53).

DISCURSO II

El aljófaro más sonoro por sus márgenes dilata, quebrando cristal undoso, salpicando verde grama.	
Brotan por risueñas hojas y por cogollos de nácar las perlas que borda Flora con desperdicios del alba.	5
Hallé el matiz oloroso, lisonjeando al viento; enlaza ¹⁴⁸ entre el jazmín y el clavel escaramuzas bizarras.	10
Allí la encarnada rosa con más vergüenza se baña del encendido carmín y de la roja escarlata.	15
La belleza de las flores y la inquietud de las aguas con justa causa proceden de la presencia de Laura.	20
La que con valientes rayos, aunque con armas dobladas, aguarda en el desafío de sol a sol en campaña.	
Por cuyos hermosos rizos su crespada beldad ingrata es áspid entre las flores ¹⁴⁹ y, aunque divina, inhumana.	25
Por cuyas ondas hermosas del mar de belleza, el alma, engolfada en sus deseos, se anegó sin esperanza.	30

¹⁴⁸ Eco gongorino tomado de los vv. 213-216 del *Polifemo*: «vagas cortinas de volantes vanos / corrió Favonio lisonjeramente / a la de viento, cuando no sea cama / de frescas sombras, de menuda grama» (Góngora, 2010: 163).

¹⁴⁹ *Vid.* nota 91.

Corrió la costa a su costa.
 ¡Ay, mi bien! ¿Y quién pensara
 que sembrando firmezas 35
 se hayan de coger mudanzas?

Dormida en umbroso sitio,
 despierta al rigor estaba,
 sirviendo de pabellones
 vellocinos de esmeraldas. 40

Para que tenga piedad
 quiero intentar despertarla,
 pero, ¿cuál será despierta,
 si estando dormida mata?

Ya empieza la batería 45
 del fuego que el pecho abrasa.
 No es menester en vencidos
 ejecutar tantas armas.

Entre esta guerra de amor
 rigurosa es la batalla¹⁵⁰; 50
 pues que desvelan mis ojos
 centinelas descuidadas.

Tan nobles temores fundo
 en propia desconfianza
 que queda con cobardía 55
 mi firmeza acreditada.

No tener del tiempo estimo
 locas esperanzas vanas,
 que el que es desconfiado
 en sí el desengaño alcanza. 60

Mi llanto, aplacando el fuego,
 breves arroyuelos baña,
 dando sobre arenas de oro
 líquido feudo de plata¹⁵¹.

¹⁵⁰ Tópico de la *militia amoris*, o sea, del amor interpretado como batalla. Muy presente en la literatura griega y latina, su origen suele cifrarse en los *Amores* (I, 9, 1) de Ovidio: «Militia omnis amans, et habet sua castra Cupido». *Vid.* Murgatroyd (1975).

¹⁵¹ La recurrencia de imágenes a partir de los términos «oro» y «plata» es un estilema gongorino. *Vid.* por ejemplo los vv. 865-871 de la *Soledad I*: «manjares que el veneno / y el apetito ignoran igualmente / les sirvieron; y en oro no luciente, / confuso Baco, ni en bruñida plata, / su néctar les desata, / sino en vidrio topacios carmesíes / y pálidos rubíes» (Góngora, 1994: 375-377). Orozco Díaz (1989: 71 y 86) avanzó en este sentido, a propósito del cordobés y de los poetas de la escuela antequerana, que «no solo la riqueza y aprecio

Habiendo asistido con secreto a la fuga del forastero, con puntualidad en su palabra, estos versos oyó cantar el conde a los músicos del duque, que por divertirle el cuidado de la herida le lisonjeaban de esta suerte, por considerarle tan rendido a los donaires de Laura, que sin linaje de voluntad se permitía apacible y le favorecía con modestia; que aunque su edad era más de padre que de esposo, por pasar de los cincuenta y ocho, se embelesaba al veneno de sus hermosos ojos. Y como al conde le estaba bien que se picase¹⁵² de este cuidado con permisión cuerda, se hacía desentendido de que lo fuese por el interés grande que le seguía a su casa el que entrase en ella el duque Felisardo para restaurar el empeño en que vivía, habiendo quedado glorioso con la acción ejecutada en abonos de su fe. Aquietose el duque aquella noche, dando al día siguiente muestras la herida de grandes mejoras; cobró espíritu la suspensión en que se había sepultado su gente. Laura y sus doncellas, cuidadosas del herido forastero, no osaban revelar su intención a ninguno, con embozos de honestidad y retiro. Alguna de ellas con género de vanidad hacía acuerdos que la hubiese visto, corridas las cortinas de su belleza, con satisfacción de su oculta hermosura; pero ella, que más cuerda favorecía su honor, bañaba los jazmines de su rostro con mezcla de sangre y nieve¹⁵³, de hermosa púrpura, de deshojados claveles, vergonzosos entonces con sus encendimientos, de tan libres memorias. Y el conde, hallando ya sazón para que le informasen la causa de la presente herida, viendo su tío en su camarín más aliviado, halló satisfacción en quien por mayor¹⁵⁴ le enteró de esta manera.

del color, sino su manejo con sentido de pintor, buscando matices, armonías y contrastes es un aspecto fundamental [...]. Un tipo de contraste que suele prodigarse en sus versos [...] es el de oro y plata. El brillo cálido del uno y frío de la otra se utilizan con el mismo sentido de color que podemos encontrar en muchas obras de orfebrería de la época».

¹⁵² *picarse*: «significa asimismo ofenderse, enfadarse o enojarse, provocado de alguna palabra o acción ofensiva o indecorosa» (*Aut.*).

¹⁵³ Uno de los rasgos que caracterizan la descripción femenina a lo largo de *El forastero* es el contraste cromático entre el blanco y el rojo, expresado por medio de varias clases de metáfora. Como anota Bonilla Cerezo (2013: 324), «los “jazmines” y la mezcla de “sangre” y “nieve”, que cuaja en “hermosa púrpura”, así como el trasvase del adjetivo “deshojados” a los “claveles”, o sea, a las mejillas y los labios de Laura, que Góngora había aplicado a los “lirios” de Galatea, remiten a una hipálage doble del *Polifemo*: “Purpúreas rosas sobre Galatea / la Alba entre liliis cándidos deshoja: / duda el Amor cuál más su color sea, / o púrpura nevada, o nieve roja” (1612, XIV, 105-109)». El mismo binomio se documenta asimismo en otra novela barroca, *El monstruo de Manzanares* de Andrés Sanz del Castillo (Bonilla Cerezo, ed. 2010: 343-344): «en un coche que había a la puerta entraban aseadas mujeres tapadas con los mantos [...]; la última de ellas, sacando un pedazo de carmín y nieve».

¹⁵⁴ Las dos acepciones que *Aut.* da de *por mayor* son: «frase adverbial que significa confusamente, sin especificación ni claridad»; «vale lo mismo que por grueso o por junto; y así se dice: compró o vendió por mayor». Dejando a un lado los matices que se vinculan a la idea de confusión, ambas transmiten la impresión de algo no detallado o general. Lo interpreto con esta segunda valencia.

Que discurriendo el monte con parte de sus monteros y vasallos lucidos que le cortejaban¹⁵⁵, tuvo gusto el duque de introducirse a pie con el arcabuz en un lugar espacioso en donde, poblado de víboras, tímidos conejuelos habitaban. Recreo que acostumbraba siempre tener y por cuyo gusto había pena de la vida para el osado que quebrantase sus mandamientos. Y que, hallándose en este apacible ejercicio, oyeron a poco paso rumor de confusas voces, que inquietaban el silencio ameno de aquel distrito; y extrañando este proceder libre de su gente, vecino ruido de espadas se ofreció al oído con repetidos golpes, cuya tropa de gente, polvorosamente enojosa, cubrían altas matas que casi abrasó el fuego entre humosa vista, a quien correspondió solícito tronido¹⁵⁶ que amagaba violencias y que imitó después el eco de los peñascos cóncavos, tajadas peñas, pelados riscos, que hacían espalda a los pinos encumbrados y secos troncos que en su caduquez ofrecían fiel desengaño a toda planta, causando recelo de muerte en el ánimo descuidado del duque. En cuyo instante, acudiendo todos a satisfacerle, le vino voz que a un pasajero que quiso romper la ley de lo vedado le habían querido despojar de las armas, con que se defendió tan alentadamente brioso que a los monteros dejó con admiración y atajo en la trabada contienda, por su arrojamiento valiente, dejando a dos malheridos, acogíendose al retiro para su defensa; y que, asistiendo todos a su resistir alentado, le rindieron y maniataron y que le traían a sus pies para que mandase ejecutar en la pena merecida de muerte.

Pronto fue el representársele al duque que, reparando en el lucimiento de su gala airosa, aunque ajada con polvo y sangre que su semblante encubría, le mandó desligar para saber quién fuese. Respondió soberbio a sus imperiosas palabras, llamole el duque insolente, díjole que mentía. Selló en su rostro la respuesta y satisfacción a esta ofensa, que el mundo enseña con tantas advertencias de venganza, dejando en él grabadas las más

¹⁵⁵ El cuadro cinegético que Arnal narrará a continuación es típico de la novela barroca; prolifera, de hecho, en las de José Camerino. Así, por ejemplo, en *La ingratitude hasta la muerte*: «No había sido el Amor bastante a turbar la quietud de Floristo, caballero cretense, con amorosos cuidados en cinco lustros que los benignos cielos le habían concedido de vida; porque aborrecía con extremo el arte de las hermosuras, que en la ciudad no dejaban libertad segura y, buscando el dechado de las que veía en todas partes pintadas al vivo, hallaba solamente mudas que le advertían huyese de los demonios que ocultaban las máscaras, pues estaba casado entre mil embelecocos con el imán el sol que cegaba a los incautos mancebos. Y así deseoso de hacer ilustre su triunfo con tal cautivo, habiendo visto que salía de la ciudad a caza —a la cual era muy aficionado— un día de ardiente estío que, confederado con el fuego el sol, amenazaba a la tierra mayores incendios de los que causó soberbio con el prestado carro Faetón, su hijo, le aguardó emboscado en una verde selva, adonde le guió un herido ciervo que, para salvar su vida, huía al bosque sagrado a Júpiter y nunca profanado con la violenta muerte de animal ninguno pues lo impedía la falsa religión que profesaban en aquel tiempo. Pero el mancebo, arrogante contra el poder de los dioses, se entró el bosque adentro y asombró con la muerte de la fiera a las dríadas y napeas que en varios y diversos coros se solazaban por la floresta, a cuyas sombras apenas se había determinado pasar la rigurosa siesta cuando se lo estorbaron unas lamentables voces que en los delicados acentos conoció ser de alguna oprimida ninfa» (Bonilla Cerezo, ed. 2010: 181-182).

¹⁵⁶ *tronido*: «Lo mismo que trueno» (*Aut.*).

purpúreas líneas, que, describiendo infamias, satisfacen honores; a cuyo eco, repentinamente, el atropellado joven desnudó del que más vecino le hacía lado acerada cuchilla¹⁵⁷, lográndola tan felizmente en su defensa en el pecho del duque. Y retirado en lo espeso de las matas, cuyo sagrado secreto fue bastante para darle lugar a que, divertida la gente en su busca entre otros golfos de espesuras¹⁵⁸ que la selva encerraba y poblaba el bosque, él se acogiese a su caballo, que obediente le esperaba en una mal quemada encina¹⁵⁹, tan aceleradamente ligero, tan felizmente fugitivo que pareció que, calzando viento¹⁶⁰, era del céfiro andaluz hijo¹⁶¹, sin poderle conseguir ninguno, cuando a distante trecho le divisaron como jara despedida, rompiendo lo más denso de lo inculto de aquellas asperezas que hacían horrible lo deleitable.

Hasta aquí permitió el duque que con prolijidad se dilatasen, sellando esta materia con el aplauso y alabanza de valeroso, que exageraban todos con exceso; y ejerciendo otros

¹⁵⁷ La frase resulta algo dudosa y tal vez errónea por la caída de alguna palabra. Al reordenarla, ubicando el complemento directo detrás del predicado «desnudó», se entiende que el joven desenvaina el arma («acerada cuchilla») de aquel que tiene más próximo –sin que al rival le dé tiempo de reaccionar– para lograrla, o sea, para que la estocada tenga éxito, en el pecho del duque. De hecho, en *Aut.* consta *lograr*: «vale también acertar, física o moralmente; y así se dice lograr el tiro, el golpe etc.».

¹⁵⁸ Puesto que *golfo* «significa también multitud y abundancia, lo que es usado en la poesía» (*Aut.*), el sentido queda claro. Como sugiere Bonilla Cerezo (2013: 325), el pasaje recuerda a los vv. 57-61 de la *Soledad I*: «declina al vacilante / breve esplendor de mal distinta lumbre, / farol de una cabaña / que sobre el ferro está, en aquel incierto / golfo de sombras anunciando el puerto» (Góngora, 1994: 209).

¹⁵⁹ De acuerdo con el valor simbólico del emblema 191 de Alciato, la encina es un símbolo de seguridad y salvación para el hombre. El hecho de que esta se halle «mal quemada» presagia lo poco que durará esta fuga del forastero. La encina en llamas ya aparecía en la *Soledad I* de Góngora: «El can ya vigilante / convoca, despidiendo al caminante, / y la que desviada / luz poca pareció, tanta es vecina, / que yace en ella robusta encina, / mariposa en cenizas desatada» (1613, vv. 84-89). Sobre la conexión entre la imagen de la encina y la de la mariposa calcinada por acercarse demasiado a la llama (símbolo de los enamorados), *vid.* el soneto de Góngora recogido bajo el epígrafe «De la ambición humana» (1623): «Mariposa no solo, no cobarde, / mas temeraria, fatalmente ciega, / lo que la llama al Fénix aun le niega / quiere obstinada que a sus alas guarde, / pues en su daño, arrepentida tarde, / del esplendor solicitada, llega / a lo que luce, y ambiciosa entrega / su mal vestida pluma a lo que arde; / yace gloriosa en la que dulcemente / huesa le ha prevenido abeja breve, / ¡suma felicidad a hierro sumo! / No a mi ambición contrario tan luciente, / menos activo, sí, cuanto más leve, / cenizas la hará, si abrasa el humo». *Vid.* Góngora (2000: I, 583). Este motivo procede del *Canzoniere* (soneto CXLI: «Come talora al caldo tempo sòle»), según analizó Cabello Porras (1995: 82), quien, a partir de un buen manojo de textos, concluye que sirve para reconvenir a los mancebos insensatos que mueren por arrimarse en exceso al fuego del amor. La unión entre la mariposa y el fénix se remonta en España a unos endecasílabos de Hurtado de Mendoza: «buscando como fénix vida en muerto, / cual simple mariposa vuelvo al fuego»; aunque fue Herrera quien dotó al lepidóptero de esa valencia relativa a la pretensión de «ascender hasta donde no alcanzan sus posibilidades».

¹⁶⁰ Según observa Bonilla Cerezo (2013: 325), se trata de otra imagen gongorina, extraída de los vv. 65-68 del *Polifemo*: «No la Trinacria en sus montañas, fiera / armó de crüeldad, calzó de viento, / que redima feroz, salve ligera, / su piel manchada de colores ciento» (Góngora, 2010: 157).

¹⁶¹ Arnal recicla la imagen para describir la celeridad del caballo en los vv. 724-725 de la *Soledad II*: «el veloz hijo ardiente / del céfiro lascivo». Jammes (1994: 524) explica en la nota a su edición de las silvas que «ya en la *Iliada* (XVI, 150) dice Homero que los caballos de Aquiles eran hijos del Céfiro. Aristóteles, Varrón, Plinio y Columela propagan con mucha seriedad la misma patraña, a la que Virgilio dedica unos quince versos de sus *Geórgicas* (III, vv. 266-283)». Lo que nos interesa, dado que Arnal añade al céfiro el epíteto «andaluz», es lo que el mismo Jammes señala a continuación: «en España se atribuyó esta propiedad a las yeguas de la Bética, y en Portugal a las de la Lusitania».

discursos para divertirle, gustó que los músicos lo consiguiesen, cantando airosamente algún tono grave, que por más acertado eligieron el que tuvo alma con esta letra.

Buscando un desengaño sin quererle hallar

DÉCIMAS

Por alcanzar entendido
quise ser desconfiado,
y en premio de mi cuidado
el engaño he conocido.
Padezco, siendo ofendido 5
con violencias de temor.
¡Oh efectos de un ciego amor!
¿Qué ley injusta condena
que pague al rigor la pena
quien nunca ha sido deudor? 10
Cuando busco el desengaño
solo temores consigo,
que infinitos daños sigo
con el límite de un daño.
De nuevo me da el engaño, 15
en premio de conocerle,
fuerzas para detenerle;
que en el amoroso intento
la mayor causa de aumento
es la ocasión de perderle. 20
Dudo, temo, considero
hacer mi pena inmortal:
miro el remedio en el mal
y de verle desespero.
No quiero hallar lo que quiero. 25
Remítome al sufrimiento.
No lo sufre el pensamiento,
y confuso el mal tan fuerte,
quiero más beber la muerte
que dilatar el tormento. 30

Poco valor solicita
 quien llega a la impresa tarde;
 mas el amor, por cobarde,
 de valiente se acredita
 cuando en mí su fin limita. 35

No es mucho que en mi porfía
 se aliente la cobardía
 si al asegurar mi amor
 hallo en la duda el temor
 y en el temor la osadía. 40

Mesura tuvo con demasía la letra y, por lo grave, pesado el tono. Cansó los oídos del duque y, como solicitaba lisonja en sus pasiones, divirtiendo su fuerza en toda ocasión, continuaba la memoria de sus pensamientos amorosos, que le hacían más continuo en aquella alquería¹⁶² por el hermoso huésped que la habitaba. Sobornándolos el conde para que fuese cebo a su voluntad este acuerdo, que, aunque padre, habitaba esta negociación el poderoso estado del duque y el verle sin sucesión en él, e inclinado al feliz que se prometía su hija Laura con tan afortunado casamiento, habiendo tantas conveniencias para facilitar sus dificultades, que le tenían indeciso entonces y avisando con sus instrumentos segunda vez atención en lo divertido de sus melancolías, grandemente le obligaron con este madrigal, parto afectuoso de su ingenio y que aplaudieron con extremo por lo aliñado de sus versos, que fueron los que siguen.

*Recién nacido pájaro, muerto en manos
 de Cloris, que le procuraba con su
 boca dar sustento*¹⁶³.

¹⁶² *alquería*: «la casa sola en el campo donde mora el labrador con sus criados, y tiene los aperos y hatos de su labranza» (*Aut.*).

¹⁶³ Inevitable pensar en la figura del pájaro de Lesbia, inmortalizado en dos *carmina* de Catulo, el II y el III. De esos dos textos del poeta latino, el primero describe la relación íntima entre la doncella y el pájaro; el segundo es un planto por la trágica muerte del avecilla. Ambos detalles se reflejan en los versos de Arnal, aunque los del veronés resultan mucho más sensuales: «Passer, deliciae meae puellae, / quicum ludere, quem in sinu tenere, / cui primum digitum dare appetenti / et acris solet incitare morsus» (Catulo, 2010: 74). Aunque los versos de Arnal se antojan menos eróticos, está claro el vínculo ideal que los une a los del clásico, más evidente en el segundo ejemplo: «Passer mortuus est meae puellae, / passer, deliciae meae puellae, / quem plus illa oculis suis amabat» (Catulo, 2010: 78). Sin embargo, Arnal se diferencia del tópico catuliano por el modo en que el protagonista se enfrenta al dolor de la pérdida. De hecho, en los versos de Arnal la muerte es casi un consuelo, un motivo de alegría por la irrupción del pájaro cuando se halla junto a su dueña. *Vid.* nota 167.

Alimentos de muerte sazonados
 Cloris te ha dado con su mano hermosa,
 y, en libertad dichosa,
 los gozos más felices ves logrados.
 A sus manos rendido, 5
 cuando apenas vestido
 de leve pluma, que mudar quisiste,
 por no ser lo que fuiste,
 cuerda veneración a igual sagrado
 de tu muerte los triunfos repetiste 10
 con soberano canto.
 ¡Oh cuánto puede ser feliz, oh cuánto!,
 y en sus manos viviendo,
 tú solo por morir estás muriendo,
 glorioso cisne breve. 15
 ¿Hate helado su nieve?
 ¿O por solicitar su gloria, ciego,
 te consumió su fuego?
 ¿O cual abeja¹⁶⁴ en hojas carmesíes¹⁶⁵,

¹⁶⁴ El motivo de la abeja es bastante habitual desde la época clásica nuestros días. María Rosa Lida de Malkiel (1963: 75-86) resumió las etapas y los contextos en los que se desarrolló la imagen poética de la abeja a lo largo de dos mil años, sin omitir su empleo en la construcción de motivos amorosos, como el de la abeja que pica a Cupido, común a raíz de dos poemitas atribuidos a Teócrito y Anacreonte, y que fue retomado por numerosos autores españoles y europeos (Lida de Malkiel, 1963: 82). De entre los ejemplos acerca del desarrollo erótico de la imagen del lepidóptero destaca el del *Aminta* de Tasso, en el que el protagonista finge haber sido picado en un labio para lograr que su amada Silvia lo bese. He aquí la traducción de Jáuregui: «la simplecilla Silvia, / piadosa de mi mal, se ofreció luego / con el remedio a la engañosa herida / e hizo, ¡ay triste! mucho más crecida, / y más mortal mi herida verdadera, / cuando llegó sus labios a los míos. / No suelen las abejas / coger tan dulce miel de flor alguna / como yo entonces de sus frescas rosas» (Jáuregui, 1973: 104). En los versos de Arnal, que comparte con Tasso la idea tradicional del dolor (“veneno”) apagado por la dulzura del beso (el “néctar”), la abeja pasa de pretexto a actor metafórico; esto comporta un aumento del contenido erótico, debido a las implicaciones de la succión. No se trata tampoco de un concepto original. La metáfora de este verso y del siguiente tiene su antecedente más directo en el beso de Acis y Galatea en el *Polifemo* (*vid. infra*), aunque se diferencia de este precisamente por la presencia de la abeja. Con todo, el mismo Góngora no fue ajeno al encanto poético del insecto, sino todo lo contrario. Ponce Cárdenas (2010: 94-111) traza un recorrido a través de los poemas del cordobés y expone la evolución y la relevancia en ellos de la metáfora de la abeja, muy presente ya en textos previos a los poemas mayores. Observa cómo la imagen está vinculada a la idea de la unión carnal a la que se refieren los textos epitalámicos, de forma que «la actividad sensual –altamente sugestiva– de la succión, tal como se presenta en las *obras mayores* («al clavel las dos hojas *le chupa* carmesíes» / «al virginal acanto néctar *le chupa* hibleo») establece una identificación neta entre la actividad del laborioso insecto y la audaz acción acometida por los garzones en el tálamo» (Ponce Cárdenas, 2010: 99-100). Tanabe (2011: 59-89), a partir del “Epitalamio” de la *Soledad I*, retoma esa idea y confirma que la imagen de la abeja y la flor puede referirse tanto al simple beso como a la unión física entre los amantes.

¹⁶⁵ La misma metáfora que en los vv. 331-332 del *Polifemo* describe los labios de Galatea besados por Acis: «cuando al clavel el joven atrevido / las dos hojas le chupa carmesíes» (Góngora, 2010: 168)

codicioso te bebes en rubíes¹⁶⁶

20

el néctar de la aurora, soberano,

ya para ti veneno el más tirano?

¡Oh tú felice, de cualquiera suerte,

si adquieres vida con tan dulce muerte¹⁶⁷!

Malogró los últimos acentos de esta letra rumor grande que explicaba a sus oídos que traían preso los guardias del bosque al que, atrevido, dio la herida al duque, que, alborotado, mandó no se le trujesen a su presencia, vestido impacientemente de cólera, por considerarle tan osado. Y el conde, suspenso a su infelicidad, con deseos de liberarle segunda vez –fácilmente creyéndolo–, aunque tres días había tenido lugar para su fuga, prontamente ingenioso, amigablemente agudo, obligado del honor del forastero, que su valor decía su sangre, y aficionado a sus partes, que, aunque no conocidas, daban vislumbres grandes que eran superiores, con acuerdo de la noticia que le había dado, que con tropel tan solamente una vez le habían visto; procurando desmentir estas especies intentó –heroica acción de un noble pecho– arriesgar su opinión¹⁶⁸ y amistad del duque en un fingimiento con poca fuerza, con temeridad arrojado, aunque de repente no mal dispuesto. Y fue que al tiempo que la gente, con el estruendo y alboroto, inquieto concurso pasó al que entre tantas prisiones se sepultaba; por donde el conde asistía vigilante y le pudo conocer por unas vidrieras, con aceleración abrió sus marcos y dando voces dijo, con ansia repetida:

–Carlos, Carlos, ¿qué es esto? Carlos es, sin duda. Este es violento engaño, este error conocido. ¡Ah, Carlos! ¡Ah, Carlos! ¿Dónde le lleváis de esta suerte? Tened el paso y si el vestido os engaña, que en su poder vivía, aunque entre turbaciones atado, aunque entre hielos suspenso, dirá, si se lo permitís, quién se lo dejó para que ahora no padezca inocente extorsiones tantas. Hablad, hablad, Carlos, que puede ser que del ya difunto agresor sea este despojo, con señas tan evidentes si bastantes para la disculpa, para haber ejecutado a

¹⁶⁶ Tanto en el *Polifemo* como en las *Soledades* se registra la asociación, reflejada en este verso de Arnal, entre los «picos» (de las aves) y los «rubíes» (metáfora relativa a los labios), probable préstamo de Chiabrera, según razona Mazzocchi (2010: 21-30).

¹⁶⁷ La paradoja que plantea el último verso, o sea la adquisición de la vida gracias a la muerte, es un *topos* muy antiguo que gozaba de éxito en la historia literaria, aunque con significados diferentes. Whinnom (1981: 34-46) analizó sus implicaciones lingüísticas, a raíz de un doble sentido obsceno, en la poesía cancioneril, donde se registran numerosos testimonios de esta antítesis, como ha señalado Alonso (1995, 23-24): «el poeta enfrenta el placer y el dolor, la razón y la pasión, la vida y la muerte, y sobre esas antítesis básicas realiza una serie de variaciones en las que despliega todo su vistuosismo: la muerte es preferible a la vida del enamorado [...], pero impediría seguir sirviendo a la dama [...]. Por otra parte, ¿cómo podría morir quien vive sin vida, porque el sufrimiento se la ha quitado [...] y cómo no llevar luto por el galán, que vive ya como muerto [...]?».

¹⁶⁸ *opinión*: «significa también fama o concepto que se forma de alguno» (*Aut.*).

vuestra costa tan puntuales órdenes, que estimo en tanto por amigo, deudo y criado del duque que con respeto venero su sombra y solicitaré su venganza en todos tiempos.

Y volviendo el rostro a parte de adentro¹⁶⁹, dijo con media risa:

–Señor, es un error disculpable y cualquier afecto¹⁷⁰ a vuestro decoro hubiera tropezado en esta diligencia. Un caballero español, criado y quizá deudo de mi casa es el preso. Mirad de qué buen lance, mirad con qué satisfacción viene vuestra gente, que ha pocos días que se ha retirado a mi sombra, para aquietar con ella el susto que le ocasionan contrarios poderosos que le persiguen, desterrándole de su patria. Mandad que le presenten a vuestros pies y veréis en su rostro descritas sus costumbres y cuán fuera se ve de cargos, de indolencias y libertades que acumularle intentan estas guardias.

Al principio de estas voces tuvo silencio el alboroto que con respeto prosiguió después hasta el fin, y el forastero, hallándose tan felizmente socorrido en su agonía, correspondiendo a lo ardidoso de su traza, articuló la voz, aunque temblante, bañada en pavor y hielo, repitiendo turbado algunas veces:

–Señor, señor, este tropel, este arrojado procedimiento debe castigar el duque. Yo soy Carlos, que en nacimiento, aunque en baja fortuna, no desdigo mucho del vuestro y a vos os consta la verdad de esta arrogancia, si lo es tan osado jactarme de tan importunas igualdades, groseramente prevenidas en vuestra grandeza. Este vestido que en mi poder han hallado estos hombres, unos vaqueros de esas montañas, unos rústicos jayanes, hijos de esos robles¹⁷¹, me lo cambiaron ayer por la capa de camino que vos, señor, me distes el otro día, tan valiente resistidora del rigor insufrible de las influencias violentas del tiempo. Yo no sé de estas heridas, y no de estos cargos que me acusan; yo no conozco al duque, mi señor. Haced que mi inocencia se vea libre de estas confusiones, pues tan aparente se muestra a los ojos de los que sin velos quisieren escarbar la pureza de mi ánimo y verdad sencilla de mi pecho.

Confusas se helaron las guardias de ver tan poco logro en su diligente desvelo y, contándoles a todos la certidumbre de su persona y que no había dudas que escureciesen la cierta luz de esta verdad, volvieron a examinar atentos la facciones advertidas en el aire de

¹⁶⁹ El gesto resulta algo teatral, fruto de la proximidad de las tramas y las técnicas de muchas comedias y novelas del Siglo de Oro. Giuliani (1992: XXVIII) destaca, por ejemplo, la teatralidad del monólogo de Gesimundo al principio de *La prodigiosa* de Pérez de Montalbán. *Vid.* sobre las relaciones entre novela y teatro los trabajos de Morínigo (1957: 41-61) y Yudin (1968: 181-188; 1969: 585-594), amén de los recogidos en la citada colectánea de Bonilla Cerezo, Trujillo Martínez y Rodríguez Rodríguez (2012).

¹⁷⁰ *afecto*: «propenso, amigo, y en cierto modo parcial y benévolo, y que mira con cariño y afecto a alguno o a alguna cosa» (*Aut.*).

¹⁷¹ *Vid.* Zerari (1995 : 177-186) sobre el simbolismo del roble aplicado al rústico en este tipo de novelas.

su semblante, la estatura y proporción del cuerpo, si no eran tan valedoras las señas del ceniciento vestido y mangas de luciente plata que le hallaron.

Viose el conde que le iban a los alcances¹⁷² apretando el punto y, excusando este atajo, los reprendió con enfado y castigó con severidad su atrevido proceder y grosero repetir; a que¹⁷³, mudos, todos se confundieron, echándose cendales a los ojos y las lenguas mordaces por no verse irritados a más insistida porfía. Pero porque no quedase escrúpulo de sospecha, prosiguió diciendo mañoso, hallándose ya en tanto empeño:

—Ahora, señor, sea este último lance de mi satisfacción, pues que me la permitís. Este hombre es Carlos, del mismo nacimiento que he dicho: ya os le representan a vuestros pies; ya los dos estamos en ellos con el rendimiento que es justo a su sagrado, para declararos el alma de esta verdad. Don Fernando de Rivera¹⁷⁴, que el apellido dice su nobleza en España, fue el que osado os hizo esta herida en vuestro pecho, cuya boca le dio satisfacción para su afrenta en abonos felices de su honra, aunque le dio disculpa su sangre para descansar su honor en la ajena. Viniendo de Nápoles¹⁷⁵, en donde se hallaba sirviendo a Su Majestad, con una jineta¹⁷⁶ a ver a su hermano, que es Carlos, y el que tan desvalido se muestra a los ojos de la razón y justicia; que aunque había pocos meses que le había dejado en su tercio¹⁷⁷ alguna advertencia en razón de sus encuentros, sabiendo que se guarecía de mi casa, le debió de obligar a ello sucediéndole entonces esta desdicha. Naturaleza los copió tan naturalmente parecidos uno al otro del perfecto original de su obrador valiente que a todas luces aun sus mismos padres recibían engaño cuando al descuido se ofrecían a sus ojos. Yendo pues este mancebo, que infeliz debe de ser, pues en tantos contrastes de fortuna le advierto ajeno de desdicha tan grande, a divertirse por esos montes, ya fatigando

¹⁷² *andarle a uno o irle a los alcances*: «observar muy de cerca a alguno los pasos que da para prenderle, averiguarle su conducta o descubrirle sus manejos» (*Aut.*).

¹⁷³ Se parece a la locución italiana *al che*, cuyo significado puede tener el matiz de “como consecuencia de eso”, muy pertinente en esta frase. Sería por tanto un italianismo.

¹⁷⁴ La analepsis con la que nos topamos a continuación plantea una curiosa paradoja. Arnal nada dice acerca de cuál era la identidad del forastero antes de llegar a las tierras del duque, pues los hechos narrados y el mismo personaje de Fernando de Rivera son fruto de la fantasía del conde; sin embargo, al urdir la intriga, el conde crea una nueva identidad para el forastero, que el protagonista mantendrá, en la narración principal, hasta las agniciones del último capítulo: mientras tanto, se llamará realmente Carlos y vivirá en efecto como sirviente en la casa de Belflor.

¹⁷⁵ Esta dialéctica que oscila de la corte al bosque y viceversa es típica de la novela corta barroca. Así, al comparar la situación y la transición del bosque inicial a la corte de los Belflor con el arranque de las *Soledades*, o con el de *La ingratitud hasta la muerte* de Camerino, puede verse que unos protagonistas y otros no se asientan en un espacio armónico, en el sentido de que las selvas de *La ingratitud hasta la muerte* y la “Arcadia” de don Luis (lo mismo rige para *El forastero*) no son lugares naturales para sus héroes. Tanto Floristo como el peregrino o Carlos se desenvuelven en ellos como intrusos, pues solo el anciano pescador isleño y los rústicos, en el caso de Góngora, y las ninfas y los juegos con los pastores, en la novela de Camerino, pasan por canónicos del *locus amoenus*. *Vid.* Bonilla Cerezo (2010: 103-139).

¹⁷⁶ En *Aut.* aparece como *jineta* y es «cierta especie de lanza corta con el hierro dorado, y una borla por guarnición, que en lo antiguo era insignia y distintivo de los capitanes de infantería».

¹⁷⁷ *tercio*: «en la milicia es el trozo de gente de guerra, que corresponde a lo mismo que regimiento de infantería» (*Aut.*).

selvas con canes y peinando el viento con halcones¹⁷⁸, le llegaron a vender este vestido que tanto fiscaliza en la ocasión presente; y conociendo ser de su hermano don Fernando y recelando que le habían muerto por despojársele la cantidad de bandoleros que habitan en esas asperezas, para asegurarlos no se dio por entendido que conocía el vestido sino, comprándosele, vino angustiosamente querelloso a darme aviso de la imaginada infelicidad, en ocasión que os habían traído a mi casa el día que tanto dolor, que tanta pena, que tanto susto me ha costado. Y reconociendo que las señas de él eran las mismas que las que vuestros criados me dieron del que llevaba el que se atrevió a vuestra persona, viéndole hermano del que llamaba entonces traidor, por haber cometido igual delito, mandé que se ausentase de mis ojos, que se saliese de estas tierras, que no quería tener tan vecino prendas tan cercanas de mi enemigo, que me hiciera acuerdos por instantes para la venganza con tan debida impaciencia.

Hízolo con duplicados sentimientos, aunque no fueron menores los míos, por la voluntad que le había cobrado, que más lo atribuía a hechizo que no a exceso de granjearme mi pecho, tan puntual en todo. Hanle cogido vuestras guardas en esta sazón importuna, teniendo por constantes sus ya casi averiguadas sospechas, aunque esta certidumbre que satisfago saca a luz toda sombra, corre la cortina a todo engaño, viendo sin rebozo a la verdad que por desnuda mereció al principio.

Ya don Fernando de Ribera su hermano ha pagado con su resolución temeraria pues, habiéndole quitado el vestido estos vaqueros, le habrán dado la muerte que tan justamente merecía; ya vos, señor, os halláis mejor de este peligro. Carlos no es merecedor de tanta pena, pues tan exento se halla de culpa, y más habiéndola recibido tan superior en los tiernos sentimientos que ha hecho por la muerte de su hermano infeliz. Quede en vuestra gracia agora, que sus méritos son tales que negociarán en ella la acogida que le dará vuestra voluntad con el tiempo y ocasiones que exprimirán estos efectos, si merece vuestra permisión en este palacio, que espero de vuestras manos; cuyo favor reconoceré toda mi vida, asentándole entre los recibidos de vuestra grandeza.

Con mesura en el semblante reprehendió el duque lo desconfiado de la incredulidad que presumió el conde de su pecho, pues la satisfacción de sus canas, la seguridad de su

¹⁷⁸ La huella gongorina de este pasaje resulta evidente. Podemos cotejarla con el v. 8 de la dedicatoria del *Polifemo*, que, a propósito de los pasatiempos del conde de Niebla, reza: «peinar el viento, fatigar la selva» (Góngora, 2010: 155), donde el primer hemistiquio es una metáfora de la cetrería y el segundo de la caza. En realidad, el antecedente directo de estas «selvas fatigadas» era un sintagma de Virgilio, procedente del libro IX de la *Eneida*, v. 605: «cenatu invigilant pueri silvasque fatigant», cuya fortuna posterior fue rastreada por Vilanova (1992: 195-204). Por otro lado, la metáfora «peinar el viento» es característica de Góngora, hasta el punto de que en los vv. 863-864 de la *Soledad II* consta casi idéntica, más allá del cambio de complemento directo: «rápido al Español alado mira / peinar el aire por cardar el vuelo» (Góngora, 1994: 559).

prudencia, la fuerza de su crédito, la ley del parentesco y el vínculo fuerte de su calidad acriminaba¹⁷⁹ más tan dilatado satisfacer, haciéndole cargo de ficticio a lo más verdadero un instar tan continuado; aunque después, con semblante risueño, estimó la fineza de la demostración referida, castigó a su gente con reprehensión, agasajó al forastero con acciones, ya con nombre de Carlos, que, a sus pies postrado con sumisión rendidísima, se desataba en afectos que quiso excusar grave, mandando poner silencio a tan prolija materia con que se hallaba embarazado.

Corrió voz al cuarto de Laura del suceso de Carlos, gozosa con sus criadas de su libertad. Y más cuando supo que quedaba en su casa y que su padre el conde le honraba con título de pariente de ella, aunque con introducción de criado. El conde con gozosos extremos daba gracias a lo pronto de su ingenio y no podía comprender cómo se había amañado a tanto fingimiento, siendo tan adverso de su natural, tan separado de su condición; y no alcanzaba en qué consistía el afecto grande que se había mostrado en tanto ahínco, en tanto fervor, en tanta voluntad, en tantos deseos que en su pecho nacieron tan sin prevenir la causa de dar amparo, de dar abrigo a aquel forastero que en tiempo tan corto le había aprisionado tanto en tantas ligaduras de obligaciones, que con los mismos atajos confuso, con las mismas concesiones perplejo, se hallaba deseando ocasión secreta para, a sus pies postrado, confesarle con rendimiento humildísima hechura de sus manos, pues dos veces había sido deudor de la vida, cuyo ser la reconocía de lo benigno de su pecho y de lo afecto de su heroica piedad.

Golpes le daban al alma las memorias del baño, que fácil les respondía con ponderaciones afectuosas, bañando sus ojos de mil ternuras que no podía la disimulación ocultarlas. Frecuentaba el parque, solicitaba las fuentes, examinaba las flores, requería los cuadros, acompañaba los laberintos¹⁸⁰ amenos en donde están encerrados, se hallaba con gustosas imaginaciones, aunque prolijamente repetidas; que sin conocer la causa de su cuidado, bebiendo penas, pisando abrojos y alimentando inquietudes se portaba en este dulce canto divertido con sabrosas confusiones, con entretenidas penalidades.

Laura, por resquicios, en asechanza airosa le asistía, siéndole su compañera Hipólita secretario de sus pensamientos. Y una tarde, para darle ocasión de advertencia en lo profundo de sus melancolías, en que sepultado vivía, entre unos jazmines que su espesura

¹⁷⁹ *acriminar*: «acusar agria y vehementemente, como delito o maldad, la acción que no lo es, o a hacerla más grave de lo que es, exágerandola y ponderándola» (*Aut.*).

¹⁸⁰ Este laberinto no es gratuito. *El forastero* se encuentra ahora en un enredo pasional que tiene perfecta correspondencia con un dédalo, y que por tanto adquiere una función que va más allá de la simple representación espacial. Sobre este asunto, *vid.* Laspéras (2012: 15-35), quien observa que cierto tipo de intrigas sentimentales empezaron a desarrollarse en la novela corta solo en un segundo momento del apogeo del género. Arnal de Bolea, como autor relativamente tardío, no escapó a dicha tendencia.

nevada era ocultadora de una pequeña reja por donde, celadas del secreto, eran las dos fieles testigos de sus penas, con bizarra resolución le alentaron, siendo solícitas despertáronlas del confuso silencio en que se hallaba. Cantando Hipólita con la sal de su gracia este romance, a cuyos versos se permitió en asunto un travieso accidente que fue osado a perturbar el cielo de la belleza de Laura con nieblas de ceño poco gustoso y a ser usurpador violento de los claveles deshojados, que era purpúreo esmalte a la cuajada nieve de su rostro¹⁸¹, que, a imitación del duque, con tan afectuosa ponderación se lineó, esquició¹⁸² tan abreviada copia, retratando de su pecho encendido afectos tan solícitos al granjear el conocimiento de la resistencia que su pundonor honesto hacía a todo pensamiento amoroso, dándole los colores para este bosquejo la vergüenza de su recatado semblante y por quien se abrasaba el duque en sus encendidas imaginaciones, si bien mitigado con la nieve de sus años, que por momentos se vivificaban con estos retorques¹⁸³:

ENFERMA CLORIS

Dudosa luz de la Aurora¹⁸⁴,
confusos rayos del Sol,

¹⁸¹ Acerca del clavel y del contraste entre su color y el de la nieve, *vid.* el párrafo VII.3. de la Introducción. Lo sugestivo esta vez es la referencia a la cuajada, que nos devuelve la imagen de un roce mucho más concreto y físico. Visible de nuevo, pues, la huella de Góngora (1994: 377-379), sobre todo de su descripción de la mano de la pastora que fabricaba el queso en los vv. 875-878 de la *Soledad I*: «quesillo dulcemente apremiado / de rústica, vaquera, / blanca, hermosa mano, cuyas venas / la distinguieron de la leche apenas».

¹⁸² *esquiciar*: «term. de la pintura. Empezar a delinear o dibujar» (*Aut.*).

¹⁸³ Se trata de un *locus* complejo. *Retorque* aparece en el *Universal vocabulario en latín y en romance* de Alfonso Fernández de Palencia, único antecedente del que tengo noticia; y su significado es muy dudoso. Podría estar relacionado con *retroque*, también utilizado por Palencia en la misma obra. Ambos términos figuran dentro de la amplia entrada que Corominas dedica a la voz *trocar*; más concretamente, el etimólogo define de este modo el posible significado de *retroque*: «no es imposible, aunque no es muy verosímil, que haya relación con el verbo *retrocar* que emplea Apal. para un movimiento alternativo (derivado de *trocar*): “dizen algunos que el Océano se conmueve a crecer y menguar porque piensan aver aberturas en las partes yusanas que esten llenas de soplo de los vientos: assi como ventanas de narizes del mundo que *retrocan* lançando y resumiendo aquella creciente y menguante como resollo”; de ahí *retroques*: “tiempos son *troques* de mudanças, de invierno, verano, estio, otoño... tiempos son los que se fazen por las estrellas, no espacios de horas, mas *retroques* de la disposicion celestial en signos y tiempos y dias y años” (492b), “*parallelipipedos* dizen los griegos geometras a los cuerpos que puestos en *retroque* una vez uno otra vez otro se contienen en sus anchuras” (340d), “*comessatio* son combites demasiados dichos por el comer y quasi un *retorque* [?] de mesa y superfluo combite” (86b)». Como puede verse, nada se dice acerca de *retorque*, que incluso aparece seguido por una interrogación; de alguna manera es patente la intención de asociarlo a *retroque* con un vínculo sinonímico, aunque el nexo que los une, en el plano semántico, no está del todo claro. Sin embargo, el ejemplo citado por Corominas sí que tiene cierto parecido con la frase de Arnal, dado que ambos sugieren alguna actividad convivial o de sobremesa.

¹⁸⁴ El autor calca aquí la «dudosa luz del día» del v. 72 del *Polifemo* (Góngora, 2010: 157). Las cronografías o descripciones de amaneceres mitológicos han sido estudiadas con detalle por Lida (1975: 119-163); respecto a las de Góngora, *vid.* Roses (2007: 43-67). De entre las de don Luis, la citada del *Polifemo* es la que con más frecuencia se remeda en *El forastero*; no falta de hecho entre los casos listados por Bonilla Cerezo (2013: 334). El adjetivo «dudoso», adaptado en género y número al sustantivo al que se refiere, aparece seis veces a lo largo de *El forastero* –en verso y en prosa– para aludir al momento del día. Se convierte, a la postre, en un estilema de las hipotiposis de Arnal.

marchito esmalte en las flores,
 prodigios del cielo son.

Violencias amenazando, 5
 Cloris hermosa enfermó,
 que excusar quiso el estrago
 haciendo pausa el rigor.

¡Oh qué bien que ha hecho el mal
 de gozar tal posesión!, 10
 pues no tuvo el mal más bien
 que el que por mal alcanzó.

Dormidos están dos soles¹⁸⁵,
 no los despertéis, Amor,
 que no tendré yo más vida, 15
 y tendréis más muerte vos.

No intentéis, Amor soberbio,
 atrevida emulación,
 porque Cloris en las armas
 tiene el imperio mayor. 20

Rayo a rayo y luz a luz,
 con soberano esplendor,
 de sol a sol le presenta
 la batalla al mismo Sol.

No le rinde el accidente 25
 en tan dulce suspensión,
 su hermoso color perdido
 mayor belleza ganó.

Victoria por Cloris rinde,
 rinde tus armas, Amor, 30
 que si no ves su poder
 te llamaré ciego dios.

Rendido va el amor,
 ¡oh qué rigor!

¹⁸⁵ La metaforización de la amada –o de su mirada– con imágenes procedentes del campo semántico de la luz, y especialmente con el sol, está muy presente en la lírica a partir del Renacimiento, fruto de la influencia petrarquista, según explicó Manero Sorolla (1990: 495-510). La misma estudiosa nos ayuda a verificar que la imagen de los ojos como soles, a la que se alude aquí, gozó de amplia difusión entre los poetas del Quinientos. Nótese el parecido entre los versos de Arnal y estos otros de Gregorio Silvestre, citados por Manero Sorolla (1990: 507): «dos ojos son dos soles en oriente / que al mismo Amor, de amor matáis con ellos». Su interés estriba en el hecho de que proponen exactamente la misma situación que los *de El forastero*, en los que la intensidad de la belleza de los “soles” es capaz de rendir al propio Eros.

Y si él vencido se ha visto, 35
 ¡qué mucho que lo esté yo!
 Celio repite contento
 con suspensa admiración:
 «¡Oh qué rigor
 si el amor queda vencido, 40
 y mucho que lo esté yo!».

Con suspensa admiración celebró el forastero Carlos tan no prevenido susto de gozo con que se elevaron sus sentidos; y conociendo ser voz de mujer, por lo regalado del metal, a una parte y otra requería atento y se dilatava curioso, que no podía comprender en dónde se ocultaba tanto donante. Y viéndole tan divertido en su examen, advertirle quisieron con una breve risa, solemnizando su descuido airosamente, valiéndose de esta fullería para mostrar más sus sazones, que, acertando por vislumbres de dónde le nacía la suerte, procuró dividir lo denso de los confusos jazmines y lo espeso de las apartadas hojas para sacar a luz tan superior milagro en la sombra de la confusión en que se hallaba.

Aquí fue el intentar con amagos ocultarse en bullicio travieso en lo más secreto de la estancia que les daba habitación, concediéndose por brújula a la atenta curiosidad que contaba los átomos¹⁸⁶ por satisfacer sus anhelantes sentidos, que pendientes se hallaban de su retiro recatado, dándoles pena con dos soles. Pero permitiéndose Hipólita solamente, siendo Laura sombra suya, con disimulado fingimiento procuró desterrar todo lo risueño vistiendo lo travieso de sus ojos de gravedad y compostura, que representaban sagazmente con la enseñanza de Laura, y con señas recatadas la reprendía y a su honor acordaba las obligaciones de cuando en cuando. Pero Carlos —este nombre es el suyo hasta que se corra la cortina del engaño¹⁸⁷—, logrando esta ocasión cortésmente airoso, si atajadamente usado¹⁸⁸, con desenvolturas de buen gusto las preparó de esta suerte:

¹⁸⁶ *átomo*: «se suelen llamar así las moticas que andan por el aire tan imperceptibles que solo las vemos al rayo del sol cuando entra por los resquicios de la ventana, y las llamamos átomos del Sol» (*Aut.*).

¹⁸⁷ En realidad conservará este nombre hasta el final, vaciando de sentido esta prolepsis. Acerca de los cambios de identidad del forastero, *vid.* lo dicho en la «Introducción».

¹⁸⁸ La fórmula sintáctica «A si B» es muy gongorina. Alonso (1961: 152-153) estudió las distintas variantes de este esquema en la obra del cordobés, subrayando cómo a veces la conjunción «si» implica adversión, mientras que otras simplemente toma el sentido de «además». Difícil decidir en este caso, sobre todo por la confusión que genera el adverbio *atajadamente*, que en *Aut.* y en las siguientes ediciones del *DRAE* es considerado sinónimo de *solamente* y del que no hay constancia en *CORDE*. Todo depende de si consideramos que «atajadamente usado» coincide, o tal vez contrasta, con el anterior «cortésmente airoso».

–Mienten, por Dios, los azares que en estas verdes copas he bebido¹⁸⁹ y hacen cerca estos cuadros; pues tanta felicidad me amanece en las tinieblas de mis confusiones, en las sombras de mis desdichas. Mienten mil veces las vulgares rosas aunque vistan sus cogollos de nácar de las túnicas verdes con que se lucen, cuyo rosicler enverdido, cuya esmeralda hermosa, es fragante perfumador del alba; que este beneficio, recambiando con tanto aljófár que en sus botones se desperdicia, le da imperio floreciente en el campo, usando de su jurisdicción con tantos alientos de majestad que veneran flores y reconocen plantas; pues viendo este golfo de jazmines nevado, viendo en sus ondas el feliz puerto de mi dicha, hallo en confusión apacible la extremada rosa de vuestra belleza, cuyos claveles deshojados dan empacho y retiro a los tirios¹⁹⁰ que, vestidos de púrpura, eligieron el color, escogieron la librea corta de la misma vergüenza con que se hallaron.

Mienten los ruiseñores y canarios que con redobles apacibles, siendo ramilletes de pluma de volátil coro¹⁹¹ que, festejando la Aurora con el recién nacido Sol en sus brazos, le dan mil bienes con suspensiones tan suaves; pues vuestra voz, señora, suspendiendo el viento ha sido rémora deleitosa de mis sentidos, que en tan dulce encanto indecisos, en tan sabroso veneno perplejos, en tan amigable hechizo dudosos, se desatan en admiraciones tan ponderadas con los recuerdos de un baño que tanta guerra hace a mi imaginación, dando batería a mi pecho, ya con flechas de nieve, ya con bruñido cristal¹⁹², ya con rayos de

¹⁸⁹ La abundancia de términos relacionados con la idea de engaño o mentira sugieren que la presencia de estas copas en el monólogo de Carlos no es azarosa: existía un vínculo entre la idea del uso de una copa lujosa y el veneno que puede contener más allá de su apariencia. Hay un eco en los libros de emblemas: «Sebastián de Covarrubias, apoyándose en el *topos* literario de menosprecio de corte y alabanza de aldea, sitúa la traición, unida a la envidia, en el ámbito del poder en su emblema *Venenum in auro bibitur* (el veneno es bebido en copa de oro). La *Pictura* muestra una copa de oro de bella apariencia dentro de la cual se encuentra una serpiente, que representa el mal y el veneno. En el comentario declara: “la invidia, la traición y la asechanza, no buscan al pobre arrinconado, porque siempre van siguiendo al rico, y al poderoso [...]” (Alonso Rey, 2004: 37). *Vid.* Horozco y Covarrubias (1589, centuria 3, emblema 95).

¹⁹⁰ *Vid.* la nota 77.

¹⁹¹ El que ruiseñores y canarios se describan metafóricamente, esto es, como «ramilletes de pluma de volátil coro», remite a los vv. 176-180 de la *Soledad I*: «Durmió, y recuerda al fin, cuando las aves / (esquilas dulces de sonora pluma) / señas dieron süaves / del alba al Sol, que el pabellón de espuma / dejó [...]» (Góngora, 1994: 235-237); *vid.* Bonilla Cerezo (2013: 327). También el párrafo sigue de cerca los vv. 123-130 de *La vida es sueño*: «Nace el ave, y con las galas / que le dan belleza suma, / apenas es flor de pluma / o ramillete con alas, / cuando las etéreas salas / corta con velocidad, / negándose a la piedad / del nido que dejan en calma» (Calderón, 1997: 90-91).

¹⁹² Las flechas de amor y el cristal evocan la escena del encuentro entre Acis y Galatea en el *Polifemo*, y especialmente los vv. 243-244, en los que se describe metafóricamente el efecto que produjo en el cazador el pecho de la ninfa: «carraj de cristal hizo, si no aljaba, / su blanco pecho, de un arpón dorado» (Góngora, 2010: 165). En realidad, la escena se dilata lo suyo y constituye un episodio narrativo del que se ha ocupado Pozuelo Yvancos (1996: 435-460), que lo define como «una especie de metáfora prolongada que, a modo de analogía continuada, se proyecta sobre toda una serie de estrofas». El elemento central del episodio es la flecha de amor: «la continuidad de la metáfora se ve proyectada en las estrofas 25, 30, 31, 32, 34 y 36 y proporciona a todo el episodio una impresión de continuado proceso que es recorrido con minucioso pormenor, lleno de matices distintos para una imagen tópica donde las haya: la flecha de Cupido» (Pozuelo Yvancos, 1996: 455).

fuego: que todo esto junto reconocí en aquel instante que perdí sabrosamente mi albedrío y libertad.

Hasta aquí llegaba Carlos en su dilatado cuanto prolijo discurso¹⁹³ cuando Laura, que estaba oculta y con inclinación pagada de la buena traza, agudo entendimiento y buen aire del forastero, viendo el riesgo que corría a su afición que fuese Hipólita solamente la expuesta a la curiosidad del buen gusto de Carlos –pues pudiera cautivarse de su travieso brío, siendo en la primera que había en aquel palacio examinado sus facciones–, con resolución arrojada quitó de la reja a Hipólita y con fingido enojo temerariamente dijo:

–Esta insolencia, estas demostraciones perjudiciales ha de saber mi padre y os ha de costar la vida tanta disolución y atrevimiento. ¿Qué recuerdos de baños son estos? ¿Qué discursos tan prolijamente repetidos? ¿Qué groserías tan neciamente ejecutadas? ¿Qué desenfados con tanto desahogo necios? ¿Qué bizarrías tan osadamente importunas? Agradeced a que por forastero se os disculpa y otra vez no os resolváis a requerir esta reja, que sus hierros publicarán los que, bárbaro, habéis cometido en ocasión tan insolente. Y yo tengo de ser el fiscal de vuestras acciones, aunque contravenga a mi decoro, acudiendo aquí todas las tardes, para haceros acusación rigurosa si pasáis adelante en carrera tan libre, que habéis dado principio, emprendiendo tan inquietas desenvolturas al tribunal, al decoro, al respeto, al pundonor, a la grandeza, al honor de mi padre el conde, que tan escrupuloso vive en este género¹⁹⁴, siendo pequeñas sombras delitos graves en fulminados procesos cometidos. Agradeced la acogida que en esta casa os ha hecho; estimad la voluntad del agasajo, lo piadoso del abrigo, que bien sabéis vos el quilate que tiene; y no arriesguéis el crédito de agradecido que España ha granjeado en sus hijos por tan frívolas conversaciones, por tan injustos entretenimientos, por tan vanas libertades, por tan excusadas llanezas, por tan libres demostraciones, por tan ignorantes hipérboles, por tan arrojados y caducos conceptos.

¹⁹³ *Dilatado* y *prolijo* parecen expresar el mismo concepto, pero con matices. La situación es parecida a la del v. 200 de la *Soledad I*: «con torcido discurso, aunque prolijo» (Góngora, 1994: 239), en la que aparentemente no contrastan los dos adjetivos, que sin embargo están separados por una conjunción adversativa. Jammes anota que para entender el verso «hay que remontarse al sentido etimológico de *prolijo*, del latino *prolixus* (< *proliquo*), ‘que fluye y corre hacia adelante’: es el calificativo más adecuado para un río caudaloso y rápido, cuyo curso (o *discurso*, latinismo), a pesar de sus meandros (*aunque torcido*), no se estanca en remansos. Sobra decir que interviene también el otro sentido, más conocido, del adjetivo *prolijo*, aplicado al *discurso* (sin latinismo, esta vez) demasiado largo de algún orador, o predicador, que tiraniza –[pero inútilmente!– [a] su auditorio: otra alusión discretamente burlesca» (Góngora, 1994: 240). La glosa de Jammes rige para la frase de Arnal, teniendo en cuenta tanto el sentido etimológico como el más frecuente del adjetivo *prolijo*: de esta forma se puede matizar la descripción del discurso de Carlos, más allá de lo que consideremos acerca de su duración. En cierta medida, cabe juzgarlo un elemento alusivo (y casi elusivo) de poética, relacionado con el problema de la *brevitas*; *vid.* la nota 210.

¹⁹⁴ ‘De esta forma’; *vid. género*: «equivale también a modo o manera» (*Aut.*).

Y vos, Hipólita, la permisión que tenéis en mi gracia no uséis tan mal de ella, desvelando poco a poco a exceso y declinando de entretenimiento libre a libertad tan conocida; que en el recato, en el pundonor, en el retiro, en la vergüenza de la mujer, es más cargo, es más acusación para fiscalizar la pena y llamar al castigo, que injustamente veréis ejecutado, si este principio se desenfrena con temeridad tan loca y dejada la máscara de la vergüenza corréis atropelladamente a tantos excesos de liviandad. No hay disculpas que abonen vuestras demasías. Callad, callad, y sea el más oculto retiro de este palacio sagrado para mi enojo, valiéndoos de él con la brevedad y diligencia que el caso pide.

Y acabando de decir estas razones, tan naturalmente vestida de furia, cerró con violencia la ventana, dejando a Hipólita suspensa y a Carlos, atajado¹⁹⁵ y más cercado de confusiones que antes, combatir a su imaginación de prolijas dudas; aunque volviendo en sí del pasmo en que le dejó Laura, advirtiendo con reparo curioso lo agudo de su ingenio favorables razones que le alentaban y ejecutó después, cuidadoso con la atención de algunas señales, que en otras ocasiones experimentó por ciertas y le habían sido pronósticos en otros amorosos lances de que se había señoreado en su gallarda juventud, conoció con la diligencia del disgusto quién era Laura y advirtió en su rostro y cabello evidéntísimas señas de la que señaló el alma en el baño por dueño de sus pensamientos; pues entre todas ninguna le hizo robo en su pecho de la libertad, sino lo bello y airoso de su extremo. Ninguna le había puesto lazos de oro con sus crespos rizos¹⁹⁶ para quedar aprisionado en sus sabrosas imaginaciones. Ninguno le incendió con más nieve –dando en sus pellas fuego–. Reconoció secreto, comodísimo aquel y milagroso por lo avisado de su honesto retiro, para ejercitar el tiempo en que podía lograr sus sabrosos pensamientos¹⁹⁷. Y que la¹⁹⁸ aseguró Laura –como advirtiéndole– para que acudiese a dilatar su ingenio, que ya había merecido esta opinión entre todos los que le habían comunicado con logro feliz en diversos asuntos, con galantes versos que hacía en diferentes ocasiones con tonos extremados que cantaba. Habiéndose aficionado el duque con tanto extremo que todos los infantes quería que fuese sombra suya, comunicándole a lo del alma secretos íntimos de su pecho y lances amorosos de su lozana juventud, cuyas entretenidos memorias le divertían tanto que, aun siendo apenas cenizas calientes de aquel fuego en el hielo en que se hallaba sepultado con tantos carámbanos, se alimentaba con estos apacibles discursos y recibían valor sus años para prometerse más fuerzas, desmentidos tal vez con la gallarda complexión que le infundía ánimo para la resistencia al tiempo.

¹⁹⁵ “Suspense”, con el mismo sentido que en la nota 116.

¹⁹⁶ Repite la imagen del primer discurso; *vid.* la nota 143.

¹⁹⁷ *pensamiento*: «se toma algunas veces por intento, designio, ánimo u voluntad de alguna cosa» (*Aut.*).

¹⁹⁸ Laísmo, nada extraño en la prosa de Arnal.

El conde iba casi como en aquesta con el duque en hacerle favores y procurando envidias a los demás de la familia, de quien con el decoro y estimación que se podría esperar de su buena ley y asentado juicio con abastadísimas sumisiones reconocía todo el ser de sus manos, aunque temía ser huésped ingrato en la amorosa confusión con que se portaba. El temor, la duda y el recelo pausa hicieron por algunos días en la ejecución de lo que sus pensamientos le iban dictando a lo puntual, que determinó ser todas las tardes en la reja para averiguar sospechas. Y una en que con resolución alentada se osó a desentrañarlas, sacando en limpio la verdad del pecho de Laura, de que tan escrupuloso vivía, aunque tan a los primeros pasos de su voluntad, acudiendo, aunque cobarde, al puesto, halló que le esperaba en él osadamente resuelta aunque con armas dobles de hermosura, a que se rindió¹⁹⁹ postrado, viendo entre las luces que le ofrecían favor rayos que le amenazaban castigo²⁰⁰. Y aunque requirió la sombra de Carlos por lo menudo de la celosía, que era si fácil velo a la vista, lucido adorno a los jazmines, no con enfado le dio reprehensiones, no con ceño le causó disgustos, sino hablándole con ojos retóricos, historiadores del alma muda, le articulaba acentos bastantes para declarar el hieroglífico que se prometió de su pecho²⁰¹.

Mordaza fue a su lengua esta demostración valiente, bañando hielo a sus venas²⁰² este agasajo apacible. Y no osado a romper su profundo silencio, tímido, cobarde y encogido –conocida seña del incendio amoroso que le ardía–, quiso copiar sus sentimientos del original vivo de su pecho al dispuesto de Laura, que diestramente se emplearon en la ocasión presente: fingiendo hablar con una estatua primorosísima que daba vida a una fuente con el mármol terso de que la vestía, aunque con voz débil, de esta manera:

¹⁹⁹ Pretérito del verbo *render*, que aparece en el *DRAE* de 1803 como sinónimo anticuado de *rendir*.

²⁰⁰ Aunque la pasión en *El forastero* se aleja mucho de la sensibilidad estética y sentimental de Garcilaso, por momentos se detectan algunas pinceladas del poeta toledano; y no solo en el plano formal, sino en el del contenido. En este caso, el *favor y castigo* que la mirada de Laura proporciona al rendido Carlos recuerdan a la alternancia de calor y de frío que la mirada de la amada provoca en el caballero del soneto XVIII del cantor de Gnido. Pego Puigbó (2003: 5-29) ha estudiado dicho soneto, dando cuenta de las implicaciones filosóficas (y hasta culturales) de la mirada, vinculada al mundo petrarquista: «en el soneto XVIII, aparece la vista, que, como veremos, es básica en el sintagma prepetrarquista, pero la presencia de los “espíritus” es deducible solo como sustrato cultural mestizo en un nivel profundo. Como indica Morros, “el alma inflamada por la mirada de una mujer es uno de los motivos favoritos de la lírica amorosa desde los poetas griegos”; y concluye que “Garcilaso se atiene fundamentalmente a Petrarca. Añadiré que el “acometimiento de los ojos” que “hiela la sangre” se inclina, esta vez, más hacia la estela del *Fedro* que hacia la stilnovista, pues en Platón, antes de producirse un “flujo de pasión”, “el que acaba de ser iniciado, cuando divisa un rostro divino que es una buena imitación de la Belleza, o bien la hermosura de un cuerpo, siente en primer lugar un escalofrío, y es invadido por uno de sus espantos de antaño”» (Pego Puigbó, 2003: 19).

²⁰¹ Claro ejemplo de lo que se ha llamado «enamoramiento de oídas». La idea de la conquista sentimental a través de la palabra forma parte de un complejo sistema de percepción cultural que ha visto alternarse, a lo largo de la historia literaria, el dominio del sentido de la vista o el del oído como canal privilegiado para conquistar a la amada (o el amado). *Vid.* al respecto Yndurain (1983).

²⁰² Otro eco gongorino. En los vv. 221-224 del *Polifemo* se lee: «huyera; mas tan frío se desata / un temor perezoso por sus venas, / que a la precisa fuga, al presto vuelo, / grillos de nieve fue, plumas de hielo» (Góngora, 2010: 164).

–Tímido cuanto amante a lo divino de vuestra belleza, oh hermosa imagen, me presento desvalidísimo de mi fortuna, pues lo humilde de mis méritos me niega el paso a la gloria que me pudiera prometer en ella con lo feliz de tan sabrosa ocasión, que entre manos poseo. Y si mis sentimientos, describiéndose afectuosos, bañan el hielo de su mármol desatados en ternuras²⁰³, quizá es diligencia –aunque inválida– para hacer tractable su dureza, no advirtiendo el riesgo de caer estas lágrimas en parte tan poco agradecida que las negara el fruto ingrato que pudiera prometerse piadosa en su cosecha con la continuación o perdimiento de estos afectos, que, líquidamente desperdiciados, esperan en su baja fortuna el premio que, ya vuelto en castigo con amenazas, me atemoriza por lo osado de mis vanos intentos. ¡Ay, cómo, más sensible en mi fatiga, más atenta en mi daño, más advertidas en mi infelicidad, frívolas te parecerán mis querellas, mentirosos mis afectos, infructuosas mis pasiones! Pues dirás muy falsa, con media risa gustosa: «¡Ay, qué de azucres es el forastero! ¡Qué derretimiento tan grande le causa la breve llama que en su pecho se encierra con tan repentino accidente, tanta ternura, tantos sollozos, tantas lágrimas, tantos sentimientos, incendios tan amorosos! ¡Más tiempo, mayor causa le debiera ocasionar a sus ardientes demostraciones! Pero si Amor se hubiera apoderado de su pecho, aunque rapaz y ciego²⁰⁴, aunque desnudo y loco, la rusticidad del hielo que le acusa dispusiera en ser apacible, en donde, con impresión ardiente, dejara grabados sus afectos tiernos, pregoneros siempre del hilo poderoso de sus arpones. No quiero, no, premio a este cuidado, no satisfacción a esta deuda, no remedio a esta llaga, no triaca²⁰⁵ a este veneno, sino breve respuesta por donde conozca que eres sabidora de mi ahogamiento, que en tantos encantos me suspende; y así, bebiendo mis penas con gusto, divertiré mis males, engañaré mis quejas y me alimentaré con esta muerte que tan dulce²⁰⁶ le ha preparado la soberana deidad que le da vida».

Aquí hizo pausa Carlos a su discurso y, entre suspensión amorosa arrebatado, oyó que Laura animó su desaliento de esta suerte:

–Gajes en su fortuna goza prósperos el que con semejante negociación ablanda a un mármol tan mañosamente que merece respuesta apacible de lo intractable de su dureza.

²⁰³ El uso que Góngora hace de «desatados» es el antecedente inmediato del término en Arnal y nos proporciona una clave interpretativa. Se produce aquí el contraste entre dos conceptos: la frialdad inmóvil que transmite el «hielo» y la fuerza cinética de «desatados». *Vid.* la nota de Ponce Cárdenas en su edición del *Polifemo*, justo cuando comenta los vv. 389-391: «*desatados*: la idea de abundancia se subraya gracias a un participio que evoca la imagen de un inmenso caudal de agua arrastrada por el río tras el deshielo. Para comprender tal aspecto, cabe recordar el participio empleado por Góngora en la canción de 1600: “Qué de ríos, del hielo tan *atados*, / del agua tan *crecidos*!” (OC, I, pág. 182)» (Góngora, 2010: 327).

²⁰⁴ La reiteración del «amor rapaz» constituye un estilema de Arnal. *Vid.* la nota 86.

²⁰⁵ *triacca*: «composiciones de varios simples medicamentos calientes, en que entran por principal los trociscos de la vívora. Su uso es contra las mordeduras de animales e insectos venenosos, y para restaurar la debilitación por falta del calor natural» (*Aut.*).

²⁰⁶ *Vid.* la nota 163.

Pues, a ley de cortés, pedernal responde al que, pulsándole sus puertas, solicita en su aspereza abrigo, en su pecho cabida y en su intractabilidad correspondencia. Y si al acero el uno responde con fuego blandamente arrojado, si sedientamente apetecido con aceros de amor y fuego de sus ardientes afectos, el otro se pagará de viento solamente que le divierta sus pasiones o le aplaque sus incendios, si lo son ciertos los que se acreditan de finos en la ocasión presente, pues esperar más premio sería devaneo loco, más interés, prevención necia, más correspondencia, satisfacción desvanecida, y así hagan pausa a fantasía con tan poco fundamento, no apeteciendo más de lo que cuerda se puede prometer una desconfianza».

A un mismo tiempo cerró la ventana y la respuesta, atando las acciones de Carlos para que, no discursivo, por entonces examinara en ella favor o desdenes, esperanza o desengaño, reprehensión o acogida, cuando, hallándose en tan sabroso éxtasis, perturbó estas ponderaciones rumor que, vecino en su soledad, le inquietó tan gustoso entretenimiento. Requirió lo que era y halló que el conde, habiéndole conocido de largo espacio, con curiosidad le atendía y con rostro risueño se acercaba y le preguntó la causa de tantos retiros, de melancolías tan desapacibles, apretándole para que le dijese quién era; a que procuró dar satisfacción Carlos con un «¡ay!» bebido²⁰⁷, que expresó después, pidiéndole licencia para ello en un dilatado discurso en que pormenor le hizo noticioso de su prolija historia, que con gusto y deseo, retirándose a una sala apacible de aquella amenura²⁰⁸ le escuchó, dándole comodidad tan fresca estancia en lo ardiente del calor de aquella tarde que, ya puesto el sol, mitigando sus rayos²⁰⁹ y vistiendo los campos de parda luz, que los hacía tractables, dio principio en esta conformidad, temeroso no lo prolijo tropezase en grosero; prevención cuerda en todo género de digresiones²¹⁰.

²⁰⁷ El «¡ay!» como retenido por Carlos intenta disimular su afecto. En ese sentido se podría leer el uso de «bebido» como un sinónimo original de «tragado», usado metafóricamente. Sin embargo, no excluyo que se trate de un error y que, en realidad, la intención del novelista fuera escribir «embebido», cuyo significado, también metafórico, y en varias acepciones registradas en *Aut.*, indica la conservación de una cosa dentro de otra, que es lo que hace el forastero al tragarse la interjección. *Vid. embeber*: «por traslación vale incorporar, incluir, contener una cosa dentro de sí otra» (*Aut.*).

²⁰⁸ Esta voz no se recoge ni en *Cov.*, ni en *Aut.*, ni en *DRAE*, ni en *CORDE*. Aparece en textos esporádicos de varias épocas, sin carácter sistemático (localizada en «Google Books»).

²⁰⁹ Sobre las cronografías en *El forastero*, *vid.* la nota 184.

²¹⁰ Se trata de una de las escasas reflexiones metaliterarias de Arnal. Colocada justo antes de la digresión más larga de esta novela, resulta significativa por la contundencia con la que aclara sus intenciones y porque estas se adhieren fielmente a planteamientos teóricos que, aunque hunden sus raíces en una larga tradición, conducen directamente a la poética cervantina. Aunque en *El forastero* falta casi por completo la unidad de acción que caracterizó al *Quijote*, sobre todo en su segunda parte, al menos en un nivel teórico Arnal va tras los pasos del alcaláino: «la importancia de ser breve es algo proverbial en Cervantes. Seis veces por lo menos se refiere en sus obras al hecho de que la prolijidad engendra el tedio» (Riley, 1981: 193). Empero, Arnal tiene su propio modo de aparentar que respeta la unidad de acción: la digresión que empieza en el discurso III y acaba en el V, más allá de estar muy desvinculada de la narración principal, cuenta con el mismo protagonista y nos proporciona algún dato acerca de su pasado. En la «Introducción» (*vid.* p. 63) he puesto de relieve cómo

DISCURSO III

Festivo aplauso, demostración generosa, máquina lucida daban a célebre voto satisfacción con el más pomposo espectáculo que la imaginación dibuja en el espacioso campo del deseo, logrando sus vistosos matices en lo bizarramente iluminado de brocados y telas del más hermoso teatro, octava maravilla del siglo y plaza bizarra de Madrid²¹¹, corte del mayor monarca del mundo²¹², poderosamente rica si vistosamente aderezada, en donde representaba el mundo con máscaras de gusto tragedias que, dilatadas en desengaños, los advertían aún brutos, irracionales, enseñando conocimiento con fiereza a los que ciegos nos dejamos llevar de lo temerario, pues lo es tanto el deleite y el gusto, dándoles Jarama²¹³ vida, el viento alas, la muerte su instrumento corvo, vaso de veneno apetecible²¹⁴. Fiesta en efecto de toros y en Madrid, compitiendo a un tiempo lo rico con lo curioso, lo confuso con lo extremado y lo horrible con lo deleitable²¹⁵, en el felicísimo día de la madre de la que lo es soberana del mayor hijo²¹⁶. Alborozo debido en devoción tanta, concurriendo el vulgo

el largo *flashback* de Carlos puede ser uno de los textos que preexistían a la trama principal de la novela, al igual que los poemas; luego no descarto que se insertara en un segundo momento. Y aunque no se puede ocultar que el intento de reunir los engranajes narrativos en un único cauce novelesco no es aplicable a todos los poemas, sí rige para el cuento de Carlos. En cualquier caso, lo que nos interesa es que, a pesar de los muy varios resultados, Arnal evidencia su familiaridad con algunos de los debates sostenidos durante el Barroco sobre el arte de componer novelas.

²¹¹ Se refiere con toda probabilidad a la Plaza Mayor de Madrid, que en su forma actual comenzó a proyectarse a principios del siglo XVII: «se emprendieron entonces las obras más importantes que legaron los Austrias al trazado urbano de siglos posteriores; nos referimos a la explanación de la plaza Mayor y la construcción de las viviendas que conforman su perímetro, trazado por Juan Gómez de Mora con la principal preocupación de dar amplia cabida a la celebración de las fiestas de toros» (Guerra de la Vega, 1984: 83).

²¹² Cuando se publicó *El forastero*, el título de rey le correspondía a Felipe IV de Austria, que lo mantuvo durante cuarenta y cuatro años, entre 1621 y 1665, fecha de su muerte.

²¹³ «En Castilla eran muy apreciados los toros del Jarama por su bravura, según se desprende de las recurrentes alusiones literarias» (Ojeda, 2009: 84). Arnal se suma aquí a la lista, reiterando este tópico relativo al arte de Cúchares.

²¹⁴ Se oculta tras estas palabras una referencia al contraste metafórico entre la belleza de la copa y lo dañino de su contenido, según lo apuntado en la nota 189, de acuerdo con el emblema de Covarrubias («Las copas de Alemaña», 1610, centuria III, núm. 95, fol. 295r).

²¹⁵ Esta descripción de la fiesta, a partir de la antítesis entre adjetivos de significado opuesto, es uno de los numerosos trazos cultos que afianzan el barroquismo de *El forastero*. Se trata, pues, de otra de las proteicas manifestaciones de esa «lucha de contrarios» de la que hablara Orozco Díaz (1989: XXXVI-XXXVIII), interpretada a menudo por Arnal de forma tan genuina. *Vid.* intro.

²¹⁶ Según Del Corral (1994: 103-104), las fiestas que se celebraban en Madrid eran numerosas e incluso después del recorte dictado por la Iglesia en 1643, había al menos cinco celebraciones marianas en un año: la Purificación en febrero, la Anunciación en mayo, la Asunción en agosto, la Natividad de la Virgen en septiembre y la Inmaculada Concepción en diciembre. Cuando se escribió *El forastero*, por tanto, podía contarse hasta un número superior de ritos. No dispongo de datos que me permitan confrontar las fechas de los festejos taurinos a principios del siglo XVII y sus correspondencias con las fiestas en cuestión. El más útil para formular alguna hipótesis se registra unas líneas más abajo, cuando se nos dice que durante la fiesta «el gusto con prevenciones pródidas desnudaba a Portugal y Valencia de sazonados dulces que en opulentos platos agostaban el diciembre más nevado; triunfante vacó en tan helado imperio». Si tomamos estas palabras al pie de la letra podemos suponer que la corrida tuvo lugar en invierno (estación del año en la que hoy no se programan festejos en España), aunque podría referirse metafóricamente tan solo a las cualidades de los dulces valencianos y portugueses.

en confuso acento en el campo espacioso que en dilatada distancia suspendía los ánimos. La admiración en lo noble no se detenía, que era pequeño asunto a tanta grandeza criada entre tan comunes alhajas de mayores pompas, y así ni se admiró entonces, ni ahora lo encarezco por ser tan hijo de la excelsa Mantua, centro hermoso de superiores excesos²¹⁷.

Pobladas las ventanas de gente, tal vez daban ocasión a que el edificio más robusto y tablado más firme se quejasen, temerosos de que sus hombros flaqueasen al mejor tiempo. Allí la espada negra en apretado espacio se ejercitaba diestra, dando las veras al juego las blancas²¹⁸, que en otra parte, feroces, se animaban valientes. Aquí el gusto con prevenciones pródidas desnudaba a Portugal y Valencia de sazónados dulces²¹⁹ que en opulentos platos agostaban el diciembre más nevado; triunfante²²⁰ vacó²²¹ en tan helado imperio. Allí el amor lograba ocasiones que en otra era se armaron de imposibles, y aquí

²¹⁷ La identidad entre Madrid y Mantua es otro tópico del Seiscientos. Aparece, por ejemplo, en las *Tardes entretenidas* (1992: 12) de Castillo Solórzano; y más precisamente en una de las novelas de esta colección: *El culto graduado* (vid. edición de Bonilla Cerezo, 2010: 310). Vid. las respectivas notas de sus modernos editores. El significado del vínculo nominal tiene su origen en una leyenda acerca de la fundación de la capital española, investigada ya con detalle por Mesonero Romanos; de él tomo la siguiente explicación: «[...] Los coronistas de Madrid, Gonzalo Fernández de Oviedo (1), el maestro Juan López de Hoyos (2), Gil González [3] Dávila (3), el licenciado Jerónimo Quintana (4), Antonio León Pinelo (5), Juan de Vera Tassis y Villarroel (6), D. Antonio Nuñez de Castro (7), y otros que en los siglos XVI y XVII [...] ocuparon muchas páginas de sus indigestos cronicones en aserciones notoriamente falsas. [...] Al decir de aquellos cándidos o amartelados escritores, la fundación de Madrid precedió en diez o más siglos a la de Roma; se verificó en los primeros tiempos de la población de España, a muy pocos años después del Diluvio universal, y cumpliría en el de gracia que atravesamos 4030 de respetable fecha, según muy seriamente afirmaba hace pocos años nuestro Calendario oficial. Añaden que dicha fundación fue verificada por el príncipe Ocno-Bianor, hijo de Tiber, rey de Toscana, y de la adivina Manto, cuyo nombre quiso dejar consignado en esta villa apellidándola Mantua. Pero semejante origen mitológico de nuestro Madrid no es más que un plagio del que plugo a Virgilio dar a la otra Mantua de Italia, su patria; y no podía de modo alguno aplicarse racionalmente a Madrid en la época en que se supone fundada, anterior en más de mil años a dicho príncipe Ocno, que si existió efectivamente, fue diez siglos después, en tiempo de la guerra troyana» (Mesonero Romanos, 1861: II-III).

²¹⁸ Según *Aut.*, la *espada blanca* «se llama la cerada y puntiaguda con que nos defendemos y ofendemos, y se trae de ordinario ceñida o metida en la vaina», mientras que *espada negra o de esgrima* «se llama que es de hierro sin lustre ni corte, y con un botón en la punta que sirve para el juego de la esgrima». La espada blanca, por tanto, es la que se blande en los duelos de honor, lejos del escenario del gran espectáculo popular, reservado para la negra. La irrupción de estas escaramuzas, paralelas al evento taurino, subrayan la intensidad y variedad de eventos aquel día, tal y como anota Ojeda (2009: 83) cuando usa como fuente *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara: «el juego de esgrima [...] se hacía en la arena antes de la salida del toro».

²¹⁹ Aunque había transcurrido más de un siglo, en las palabras de Arnal resuena todavía el eco de la fama que alcanzaron los dulces de Valencia bajo el reinado de los Reyes Católicos. Hubo entonces un gran desarrollo de la dulcería española, que se ha llegado a decir que vivió una etapa de esplendor; y dentro de ese cuadro tan favorable, «la región que más contribuye a este general esplendor [...] es, sin duda alguna, la valenciana [...]». Desde Valencia se enviaban dulces a los Reyes Católicos, por lo común, dos veces al año: en primavera y en vísperas de Navidad; esto es, con ocasión de las dos pascuas. Unos envíos se efectuaban como obsequio de las autoridades valencianas; otros, por el contrario, a petición del rey, que no los podía «haber sino de la siutat de Valencia». Los soberanos, principalmente a partir de su estancia en la ciudad levantina durante 1481, se aficionaron definitivamente a los *sucrers* valencianos. Valencia se convierte en confitería real» (Pérez Vidal, 1973: 120).

²²⁰ Zeugma: se refiere a 'gusto'.

²²¹ Dado que el sujeto es *gusto*, Arnal usó *vacó* como pretérito de *vacar*. Excluyo por ello que se trate de un error. Difícil decir con qué acepción se emplea: la más probable, de entre las recogidas en *Aut.*, es la siguiente: «vale asimismo suspenderse el orden, o continuación, faltando alguna cosa del lugar o tiempo que le correspondía». En este caso, si el *gusto* triunfa gracias a los dulces que «agostaban el diciembre más nevado», también rompe la continuidad del *helado imperio*, o sea, del invierno.

doña Angela de Albornoz con su tía doña Leonor Centellas, al descuido compuestas y con cuidado rebozadas²²², tomaron asiento en uno de los andamios que hacían cerca a la cuadrada plaza.

Llegose la hora de cerrar las puertas, acudiendo a esta solicitud lo más lucido de los ministros, valiéndose del aliño y el aseo, y satisfaciendo a sus obligaciones puntuales; y discurriendo de una parte a otra vigilantes, sirvió este acometimiento de franquear la llanura para que cada uno ocupase su lugar prevenido y, derramándose por toda ella las alabardas tudescas y españolas²²³, los unos obligando con cortesía y los otros enseñando a negar con arrojamiento, atropellaban al vulgo con violencia de amagos, tal vez ejecutados en los más perezosos.

Fue tan grande el despejo que, entre el estruendo y la confusión de la algazara, sonoramente lo aplaudían los ministriles, que, suspenso el oído a tan apacible armonía, nos olvidábamos de todo lo admirable y hermoso: tanto puede una bella oposición, que nos confunde y divierte, arrebatándonos con tan superior fuerza. Logrado el tiempo, entraron antes de sellar las puertas algunos caballeros con rejones a ejercitar su suerte, acción en España bien hija del valor de sus héroes que la dan lustre y esplendor²²⁴ tan emulado de las

²²² *rebozar*: «do mismo que *arrebozar*». *Arrebozar*: «cubrir con un cabo o lado de la capa el rostro» (*Aut.*).

²²³ Una referencia del todo pertinente sobre las «alabardas tudescas» la encontramos en los vv. 3475-3478 del *Castillo de Lindabridis* de Calderón (1987: 236): «o una tidesca alabarda / que en las costillas nos muela, / que en ninguna fiesta faltan». Victoria B. Torres, su editora, anota al respecto que «la guardia alemana despejaba los lugares en los que se celebraba alguna fiesta apartando a palos a la plebe». Es justo lo que ocurre en la escena descrita por Arnal. Torres cita a continuación otro ejemplo, sacado de los vv. 37-40 de la *Fiesta de toros literal y alegórica* de Quevedo: «como velilla en linterna, / me fui derecho a la plaza, / al tiempo que a coscorrones / tocaban las alabardas». El romance quevediano interesa por su cronología (1629), muy próxima a la de *El forastero*; vale argüir, pues, que ambos textos se refieren a espectáculos cercanos en el tiempo y similares en su desarrollo.

²²⁴ Esta frase refleja la adhesión de Arnal al conjunto de elementos ideológicos y sociales que se hallan detrás del auge de los espectáculos taurinos en el Siglo de Oro. La exaltación de los valores de la nobleza y el fuerte arraigo en la sociedad española de esos festejos han sido puestos de relieve tanto por Ojeda (2009: 78-79) cuanto, sobre todo, por Guillaume-Alonso (2011: 295-316). La mención explícita que merece el hoy llamado «rejoneo» no es casual ni fruto de la afición de Arnal, sino consecuencia del significado cultural que esa práctica adquirió desde la primera mitad del XVII. En realidad, no se puede separar la historia del rejoneo de la historia general de los toros en la Península Ibérica; una historia gradual, sin cortes abruptos, y en la que varias suertes conviven a la vez. Sin embargo, es verdad que el arte de Marialva ha disfrutado de una personalidad acusada, tal como explica Campos Cañizares (2007). Me limito a subrayar algunas notas de sus orígenes, imprescindibles para entender su éxito posterior: «el toreo caballeresco surge como ejercicio para entrenamiento militar del noble. Personaje, cuya función era la de defender a la sociedad a la que pertenecía, y que por lo tanto se preparaba para ir a la guerra [...]. A estas fiestas organizadas desde diferentes instituciones relacionadas con el poder monárquico y municipal, acudía toda la sociedad, desde el campesino hasta el rey [...]. La nobleza continuó la tradición del pueblo en el juego con el toro y asumió su papel director para catapultarlo a fiesta aristocrática, desde el medievo, con el alanceamiento, hasta la etapa de mayor esplendor con la variada suerte del rejón bajo el reinado de Felipe IV» (Campos Cañizares, 2007: 58-59). Pero si la época de Felipe IV representó el momento de apogeo de la evolución del toreo a caballo, también es cierto que fue la última del monopolio de la nobleza en ese campo. Ya a finales del Seiscientos la corrida a pie iba imponiéndose como espectáculo favorito de las gentes y la profesionalización de los toreros apartó paulatinamente a los nobles del protagonismo en el coso. Cuando se escribió *El forastero*, el rejoneo vivía su edad de oro y la nobleza seguía al mando de esta clase de festejos. Guillaume-Alonso (2011: 301) subraya el vínculo que existió entre la evolución del gusto dentro del espectáculo taurino y los cambios en el papel

naciones extranjeras, entre los cuales lució uno tanto en un caballo alazán²²⁵, calzando viento²²⁶, prodigioso parto de la naturaleza en lo admirable de lo hermoso y en el amago del entendimiento, pues no espíritu, alma, parecía que lo²²⁷ gobernaba, despreciando el freno y acicate²²⁸, afrentosos sus testigos de su lealtad bizarra. Sus crespas crines encubrían el color del pecho y, sujetas a la inquietud del aire, se esparcían por todo él y llegaban a barrer el arena, danzando al son de las chirimías y trompetas. Todos fijaron en él los ojos y él, obediente, bruto, argentando el bocado con nevada espuma y mezcla de sangre²²⁹, hermo seab a fogoso su membrudo espíritu, casi con vanidad de tanta bizzaría, en ocasión que con voces de metal sonoras avisaban despidiesen al viento cuando, saliendo un rayo de Jarama con no advertida ligereza, coronado de dos guadañas²³⁰, dos centellas sus ojos, piel erizada y negra testa que en sus arrugas escribía lo feroz de su aliento, aunque con lento paso –como considerando a lo que se atrevía–, escarbaba²³¹ con pausa sepulturas a los que, homicida, les preparaba sus fúnebres estancias. Y reparando en el valor del joven que le esperaba osado y despreciaba libre en acometimiento repentino, cerró con el andaluz bruto, solicitando en él vengar sus iras, que excusaba a su dueño casi con lástima de que fuese el despojo de su sangrienta batalla. Pero tocando a los ijares el acicate, firme en la silla, robusto pulso hizo el asta pedazos en el cerviguillo²³² el espacio tan breve que, antes que se

militar de la nobleza: «es como si se produjera en las últimas décadas del reinado de Felipe II y en los primeros años de Felipe III un vacío generacional en la costumbre del toreo caballeresco, seguramente por falta de práctica. Ese vacío coincide con el paso, como suerte predominante, de la lanzada, que se ejecutaba con monta a la brida, al rejón montando a la jineta, si bien la lanzada no desapareció del todo de los tratados de equitación. Esas dos modalidades, que separa el largo paréntesis temporal sin fiestas taurinas caballerescas de buena parte del reinado de Felipe II, reflejan también un cambio de percepción del papel militar –al menos en teoría– desempeñado por la nobleza, con su rey al frente». El cambio referido se cifra en el hecho de que los nobles, lejos de mostrar su valor en el campo de batalla, empezaron a tomar la arena de toros como campo de excepción para adquirir gloria y prestigio, manteniendo inalteradas las condiciones sociales que hacían posibles sus privilegios.

²²⁵ *alazán*: «capa roja uniforme de la especie equina. Del árabe al hasan, el bello, el elegante. [...] Su tono rojo [...] invade toda su piel; se exceptúa una sola variedad: la capa mal llamada “alazán de pelo de vaca”, en que la crinera y la cola son blanquecinas». Cabe distinguir los subtipos zootécnicos «bronceado», «tostado», «vinoso», «guinda», «dorado» y «pálido o lavado». *Vid.* Aparicio Sánchez (s.a.: 154-155).

²²⁶ *Vid.* la nota 160.

²²⁷ En la *princeps* «la».

²²⁸ *acicate*: «la espuela de la gineta, la cual solo tiene una punta para picar al caballo» (*Aut.*).

²²⁹ *Vid.* la nota 153. Es evidente el cambio radical de contexto respecto a otras circunstancias en las que Arnal empleó esta imagen. Otra prueba de que no solo rentabilizaba los estilemas gongorinos, sino que los había interiorizado de tal modo que los remozaba con naturalidad en diversos lugares.

²³⁰ *guadañas*: se refiere a los pitones del toro, sin duda astifino. Una de las características más acusadas de la raza de lidia es su «cornadura insertada en la misma línea de prolongación de la nuca, en bastantes individuos por delante de ella y dirigida hacia delante y arriba hasta adquirir la forma de gancho corto» (Aparicio Sánchez, 1943: 22-23).

²³¹ Entre las características del toro bravo brilla con luz propia su carácter noble e impetuoso. Su acometida «no es la resultante de un acto de cobardía. El toro de lidia no es cobarde, como en torcida interpretación nos lo han presentado ciertos autores». *Vid.* Aparicio Sánchez, 1943: 22. Ahora bien, cualquier mediano aficionado a la fiesta sabe que el acto de escarbar no es precisamente símbolo de bravura, sino de falta de casta.

²³² *cerviguillo*: «la cerviz gruesa, y gran tozuelo, como de ordinario tienen los toros» (*Con.*).

dividiesen unas de otras las astillas, a sus pies rendido en bramidos ásperos confesaba su valeroso brazo, ahogado más en su sangre que en el desmayo violento de la muerte, eligiendo por dicha el tenerla a tan afortunadas manos, que, tan poco alterado del acción, dio vuelta a la plaza justamente vano a tanta gloria.

Premio fue el común aplauso en desunidas voces a tanta destreza y mayor el alborozo que recibió doña Ángela de haber examinado en su airoso extremo la gala y lozanía, liberando doña Leonor, su tía, en bendiciones el mayor agasajo de su gusto, pues siempre que repetía aquella acera don Luis de Céspedes, que este era el nombre de este caballero galantemente aliñado, hablando con merecimientos y obligando con donairosas acciones, la respuesta que hallaba era en el murmureo confuso de la gente:

–Dios te bendiga mil veces y te libre de la ferocidad de estos leones.

Reparó don Luis en el eco de la voz afectuosa que repetida obligó a conocimiento de las tapadas²³³, que reconoció ser sujeto de suerte; y dejando doña Ángela volar el manto –fullería airosa en todo donaire– se dejó leer en el sobreescrito –aunque atropelladamente– un no sé qué de hermosa que distinguir no pudo en tan breve espacio, aunque una mano blanca es poderoso hechizo a toda vista, brujuleando por ella el mejor punto de este juego²³⁴.

Respondió curioso en señas repitiéndolas gustosas y manifestándose obligado. Honesta correspondencia, aunque con melindre, no le perdía de vista, fiando de su asechanza que la reparasen inquieta y la previniesen cuidadosa todo el tiempo que se divirtió²³⁵ la tarde con variedades, pues cuando ya el cansancio se daba por constante en los continuados novillos, viendo en el primero original las demás copias, y en una las demás suertes, humedecieron el calor del polvo hermosa vista dilatada en verde selva, árboles animados que poco a poco lo estéril de aquel campo poblaron de frescuras apacibilísimas, entreteniéndole suavemente la vista y la admiración, librando en diversas banderolas el triunfo vistoso de tan frescas sazones; y cuando uno y otro se repetía el ejercicio bélico de las cañas²³⁶, ya por lo curioso del aliño, ya por tan unidas parejas, ya por tan veloces andaluces animales con entendimiento y viento con vida, ya con el arte en tan bizarra

²³³ Zeugma: ‘de las tapadas mujeres’.

²³⁴ *Brujulear* es voz común en la jerga de varios juegos de cartas; su significado lo aclaró Étienvre (1990: 305): «brujulear es, en cierto modo, leer entre líneas. Las líneas de un discurso, o de un texto sin escribir ni pronunciar. Más que leer, *brujulear* es descifrar».

²³⁵ En este caso, *divertir* es sinónimo de “entretener”, aunque Arnal parece utilizar con más frecuencia otros matices de este verbo; *vid.* la nota 539.

²³⁶ El juego de cañas acompañaba a menudo a las corridas durante las celebraciones de fiestas o eventos relevantes (matrimonios reales, bautismos, etc.). De probable origen morisco, se configuraba como una suerte de torneo caballeresco, preparado y conducido «con menor ostentación» (Deleito y Piñuela 1988: 87). Para una descripción detallada de su desarrollo, *vid.* Deleito y Piñuela (1988: 84-91).

disposición del manejo de seguir cada uno su puesto, retirarse los unos, acometer los otros sin saber distinguir la vista, si la adarga por sí solo volaba o si las cañas se despedían con puntería por el acierto. Variaban el recreo hermosamente, tanto que el encarecimiento en la admiración pasaba al suspenso, y de accidente bizarro a naturalizarse en el gusto, de suerte que ya ni lo admirable se alababa, ni lo superior se encarecía.

Don Luis, pues, habiéndose portado en su ejercicio tan galán cuanto airoso y tan diestro cuanto al amor rendido, por excusar la nota de solo y no perder la ocasión que amor le prevenía, buscó el lado de un amigo suyo que se llamaba don García de Alvarado, que sin comunicarle su intento rondaba aquel lindero, aunque desde entonces se enfrenaron las demostraciones públicas, quizá por encender las interiores que hacían guerra amorosa al alma.

Concluyose la fiesta, cerrose la noche, despobláronse los poblados, pagó el cansancio la pensión al curso, y don Luis, solo y a pie, despidiéndose del que le había hecho lado, no perdió de vista a las dos que tan curiosas le habían obligado con alabanzas, reconocido a semejante deuda, deseoso de hacerlas pago en la moneda fina de su estimación. Eco intentó ser de sus razones y sombra de las hermosas luces de doña Ángela, obligándola con cortesía y negociando con respecto, soborno de estima considerable en las bien entendidas, y más en las que se precian ser hijas de Madrid, ley que se observa por superior y freno que reporta el paso más licencioso en la pasión más ciega del gusto y apetito.

Hizo don Luis de Céspedes envite de coche, resto de mayor cuantía en las picadas de este embeleso²³⁷. No le aceptaron por no recibir, huyendo, el riesgo de la paga, con excusa que el haber venido disfrazadas al gozar los barrios de aquella tarde era por poder con unas licencias divertirse con sus ocasiones, con el salvoconducto del honor y recato, que ninguna es poderosa a romper su suerte, solamente llevadas del hechizo de conservar libres y conceptuar²³⁸ agudas, escuela en donde un airoso ingenio preside y de quien con razón aprenden tantos, siendo el mayor encanto de aquella corte tan airosa fullería que suspende los ánimos con admiración, viendo tan unidos entendimiento y agudeza, prontitud e ingenio.

²³⁷ Arnal maneja con destreza la jerga de los naipes, dilatando el juego metafórico iniciado unas líneas atrás, pues tanto *envite* como *resto* pertenecen a ese campo léxico, como demuestran las acepciones de *Aut.:* *resto*, «en los juegos de envite, es aquella cantidad que separa al jugador del demás dinero para jugar y envidiar». *Envite*: «el acto de apostar y parar dinero en el juego de los naipes, dados u otro género de juegos, poniendo tanta cantidad a tal o tal suerte, o carta». El cortejo adquiere, pues, los rasgos de una apuesta, como confirma en la frase siguiente la alusión al «riesgo de la paga». Toda la escena es un ejercicio de agudeza compuesta que adelanta lo que poco después se alaba como «el mayor encanto de aquella corte».

²³⁸ Sobre la importancia de ser honradas y agudas (y / o aparentarlo) en las mujeres, por lo general en pareja antitética, *vid.* la novela *Las dos hermanas*, de Francisco Lugo y Dávila (Bonilla Cerezo, 2010: 159-180).

Enlazáronse las razones unas con otras, reconocieron ser el mismo que mostró cuidado y le dio al descuido de doña Ángela, que tan libre ostentaba ser exenta de amor, vana de haber podido excusar este rendimiento, siendo excepción ella sola a ley tan rigurosa que tanto imperio tiene en el alma más libre. Quisieron vencerle por cortesía, a que hicieron pausa a su determinación, no permitiendo su cortés correspondencia correr el velo del disfraz que con tanto recelo su calidad ocultaba; pues de proseguir con semejante nota –siguiéndolas– podía ser fiscal de sus acciones, poniendo a riesgo se acusasen por fáciles, siendo solamente licenciosas –permisión justa en tan pocos años–. Porfió con razones don Luis que contradijeron con poca fuerza, aunque dando palabra de dejarlas en la calle más vecina de su casa. Divirtieron esta distancia con gusto, filosofando de amor, porque era de cosario a cosario²³⁹ lo entendido y agudo; y mostrando ternura con humildad y fineza, de en cuando en cuando intercedía su buena traza para que doña Ángela –movida de peticiones recatadas de doña Leonor su tía, que con secreto les daba buena acogida– se alzase el manto para que el galante mancebo tuviera aquel minuto que le parecía de gloria, acusándola de fea y vieja y otros donaires obligatorios para lograr tan entretenido deseo. Obedecíale algunas veces porque, no muy prendida²⁴⁰ ni aliñosa²⁴¹, blasonando de este descuido, no le pesaba a doña Ángela de ser reparada ni vista, que este género de desaliño suele ser el esmalte del mejor gusto porque salgan las luces del oro de una buena cara, y a cualquier agudeza que don Luis repetía ya le miraba, aunque con media risa. Amorosamente ablandó más los encendimientos aparentes que el articulado acento; ya no con tanto recato se ocultaba, que una voluntad recién nacida permite estas licencias en el retiro más honesto. Pero el haber anochecido con alguna oscuridad no le permitía tan feliz empleo, librando en lo dudoso la mayor ansia de la afición, que tuvo principio en tan breve distancia que primero fue adorada que elegida fuerza poderosa de estrellas; y éste, poco milagro a sus soberanos prodigios.

Escasa luz les alentaba, que por suerte les deparaba alguna esquina por donde pudo quedar enterado el nuevo amante del milagroso rostro que como en profecía le había dado asalto al alma, batería al corazón y, apresuradamente, le ponía fuego al pecho, inquietud que llegaba a estimar por efecto de causa tan divina, cuando, parándose al volver de una calle doña Leonor, con manifestación de agasajo, pidió a don Luis quedase satisfecho en sus

²³⁹ Eco del refrán «De cosario a cosario no se pierden sino los barriles», recogido con el n.º 232 en los *Refranes que dicen las viejas tras el fuego* del marqués de Santillana (1995: 87). Su sentido está bien claro: si ejercieran el mismo oficio, no se robarían el uno al otro y se comprenderían a la perfección. En este caso, Arnal subraya la complicidad entre los protagonistas del lance.

²⁴⁰ *prender*: «vale también adornar, ataviar y engalanar las mujeres» (*Aut.*).

²⁴¹ *aliñoso*: «también significa adornado, compuesto. Es voz de poco uso» (*Aut.*).

amorosas demostraciones si había granjeado este título en tiempo tan abreviado, aunque el amor linea²⁴² fácil en una idea monstruos con la punta de su arpón venenoso, tan imposibles de vencer y rendir cuanto fáciles de animar.

Encendido en su llama repetía lo que amor le dictaba, dando a leer su disculpa en la travesura de los ojos de doña Ángela, que, inquieta y sentida, con leve pena quería decirle su posada, que no estaba muy distante, aunque el pundonor del recato la enmudecía cuando tan atrevido lance daba bríos a desenvolverse²⁴³. Tiernos uno y otro, quisieran con acciones declarar más sus ánimos, pero ni el tiempo ni la sazón lo permitía, librando don Luis en esta última diligencia, en este primer paso, el mejor remedio para sazonar su deseo, que fue ocupar la mano de una criada, que era obediente sombra de su dueño²⁴⁴, con un bolsillo que algunas doblas²⁴⁵ le daban espíritu, pidiéndole que por la mañana se viesen en un lugar señalado, que eligieron conformes, la sirvienta, reconocida a tan generosa correspondencia y dádiva tan amigable, y el joven, mil veces deudor y pagado de tantos donaires que fue especulando por menor el tiempo que duró retirarse a su casa, aunque culpó otras tantas la inadvertencia de no haber ido en su seguimiento sin hacer memoria del vínculo y ley rigurosa de la cortesía, que le obligó a la obediencia, culpando por fácil al crédito que dio a la criada, fiado en el cohecho que la hizo.

No tuvo mucho aliño que prevenir don Luis para el día siguiente, que lo curioso de su condición le hacía natural lo compuesto. Pero no faltó cuidado en olor y diamantes de que se valió entonces, siendo éstos los mayores terceros a una correspondencia que acreditan nobles y preparan diestros. ¡Oh cuántas veces codició partes amables y cuántos deseos tenía de verse a los ojos de su querido dueño con perfecciones para obligar, con merecimientos para rendir! Ya que no podía forzar con estrella, quisiera para su mayor logro aprender arte de persuasión para disponer felizmente el ánimo de la que había de ser juez poderoso de sus acciones.

²⁴² *linear*: «tirar líneas, figurar o formar con las líneas algunas cosas» (*Aut.*).

²⁴³ Nótese que la actitud de doña Ángela no difiere mucho de la de Diana en *Las fortunas de Diana*, de Lope: «poniendo los ojos en él, sacó todos los deseos del alma a las colores del rostro, con tan grande aumento de su hermosura como flaqueza de su ánimo». Como estudia Bonilla Cerezo (2007: 91-145), «crece después la intimidad amorosa entre la dama y Celio, tornándose en rutina los cumplidos [del galán] –es fácil suponer que Lope hacía lo propio con Marta de Nevares–, pero, según nos dice el narrador, “invenciones tiene amor para hallar lugar a sus esperanzas, pues con ella le tuvo para venir a su casa de Otavio muchas veces, y Diana también para verle y desearle, y para que un día dichoso, al parecer de entrambos, pudiese darle un papel con una sortija de diamante”. Regalo que, por no hacer mudanza, la dama agradeció «viéndolo», «deseándolo», pues la «timidez» y la lujuria –simultánea e irónicamente– eran tan grandes que [Diana] no podía perder el tiempo en asuntos tan banales como “hablar”».

²⁴⁴ *Vid.* la nota 100.

²⁴⁵ *dobla*: «moneda de oro antigua de España con diferentes precios y hechuras» (*Aut.*).

Vacilando estuvo aquella noche, quitándole el sueño tan entretenida memoria²⁴⁶, hasta que, al despuntar el día y reír el alba, se levantó con el sol a esperar a su aventurera, a la que había de dar luz de las muchas que despidió tan divina belleza. Y para hacer hora y divertir sus esperanzas, se retiró a la casa de don García de Alvarado, su mayor amigo y el que le había hecho lado la tarde, que no lo fue mucho, pues tanto amaneció su suerte en ella, teniendo ya casi por constantes todas sus imaginaciones de que fábrica hacía, que piensa muy en su favor el que a los principios halla buena acogida, prometiéndose los fines felicísimos; y es grande ayuda de costa para una voluntad tener amigo secretario de sus pensamientos, alborozándose con los favorables y enterneciéndose con los tristes, que no tiene una correspondencia la sal del gusto si no se da parte de ella al que la puede sazonar con el conocimiento y con la interpretación si fue o no fue favor la duda que tanto inquietar suele, y si el enmudecer o el desenvolverse nació de condición libre o de voluntad encogida y vergonzosa.

Consultaba con él sus amorosos lances, habiéndole ocultado doña Ángela su nombre verdadero, confirmándose con el fingido de doña Inés que cerraba su engaño. Diole parte, en efecto, de la parte que Amor le había embargado para que su alma no excediese un punto de la que disponer suele con tanto rejalgar²⁴⁷ y acíbar²⁴⁸ en gustos y divertimientos. Con hipérboles locos le hacía don Luis noticioso de la beldad de su dueño, que ya le había elegido por tal la fuerza de su estrella, ya con ingeniosos encarecimientos, dibujando a su parecer el mal diseño la agudeza y airoso entendimiento con que Naturaleza le había perfilado; valiéndose de alma por colores, de donaires por pinceles y de perfección grave por destreza. Nunca la nieve –como entonces– se opinó de más cándida y pura, depositando su albor en su cuello y manos, que tal vez eligieron alabastro y marfil por lugar más seguro, desmintiendo lo precedero del ampo más intacto que fácil se desvanece y deshace, hablando desengaños a toda humana belleza y sentencias que lo serán de muerte en riesgo tan ejecutado²⁴⁹.

²⁴⁶ El recuerdo de la amada no deja dormir a Carlos, de acuerdo con el tópico de la enfermedad de amor. Dicho motivo encontró suelo fértil en la literatura italiana desde Petrarca, pasando por Ariosto, Bernardino Tomitano o Andrea Marani, como recoge Carrai (1990: 141-221). Sobre la enfermedad de amor y el insomnio *vid.* Ciavolella (1976: 52): «poiché la malattia colpisce sia lo spirito che l'organismo físico, i metodi terapeutici dovranno tener presente ambedue le componenti: bagni, libazioni di vino, ginnastica, spettacoli teatrali, ascolto di favole e storie, tutte cose atte a distogliere l'attenzione dell'innamorato e a fargli dimenticare la persona amata».

²⁴⁷ *rejalgar*: «véase *arsénico*» (*Aut.*).

²⁴⁸ *acíbar*: «el zumo que se saca de las pencas de la hierba llamada zabila»; «metafóricamente vale también sinsabor, disgusto y desazón, que vuelve los gustos en amarguras» (*Aut.*).

²⁴⁹ Nótese cómo la imagen de la nieve vehicula en este caso la adhesión de Arnal al ideal estético petrarquista; *vid.* el párrafo VII.3. de la Introducción.

No Júpiter despidió más rayos ni el Sol divinas luces que de las que sus ojos se armaron para defenderse de tantos en que la codicia hacía empleos tan justos. Nunca más cultas frases naturalmente compuestas se vieron enderezadas a cifrar en suma todo el resto de donaires animados con que le ganó el alma sin haber hecho envite en el juego de amor. Poco decir fuera título de ángel, monstruo de toda perfección, sagrario de la belleza, del afecto del recién nacido amor de don Luis. Años quince en sus labios fueran número corto aunque tuviera cincuenta, que habla mucho un afecto desatinado, que quien quiere el crédito de buen gusto se vale de todo género de encarecer. No con escrúpulo en la demasía de mentir libre, que hasta en esto tiene el mundo necesidad de cortesía y deshonestas alhajas para vestir pasiones desnudas, no obstante que dieciocho primaveras dieron flores a sus días, ramilletes a sus años y fruto que se sazonó con donaire y esperaba gozar el que tan en su favor lo imaginaba todo. Envidiábale don García su suerte, que aunque trataba de casarse, en su cordura tenía resabios de mocedades desenvueltas. Discurría de amor, de sus azares, de sus malogradas esperanzas, culpándolas tal vez de engañadoras.

Pareciole ya hora de buscar su empleo, saliendo al campo en donde eligió sitio la criada. Y hallándola puntual y viendo en su compañía al cuidado hermoso de sus imaginaciones, cortésmente intentó don Luis desenvolverla con bizarros descuidos. Halló resistencia a los principios, mas después humana se permitía honesta y no escrupuleaba recatada, conjurándole de cuando en cuando con las leyes rigurosas de la cortesía, porque no pasara al exceso el atreverse demasiado, que veneraba confuso, suspendiéndose con recato en su diligencia.

Poderoso fue este hechizo, este acometimiento, para que más blanda, aunque vergonzosa, corriese la cortina a su deidad, que la daba vida, sirviendo lo transparente del velo que la helaba el rostro de retórico historiador de sus acciones, aunque embelesado en tan divinas partes. Revuelta dijo que venía con ocasión de una novena y del acero²⁵⁰ en los meses más floridos del verano²⁵¹. Donaires milagrosos ejercitados lúcidamente en toda

²⁵⁰ Referencia a la práctica de *tomar acero*, cuyo significado cultural, como remedio de la enfermedad de la opilación, resume Bonilla Cerezo en una nota al *Monstruo de Manzanares* de Sanz del Castillo (2010: 339), en la que se documenta la expresión *pasearse el acero*. Explica que la causa de la opilación es «el consumo excesivo de *barro* o *búcaro portugués*, condimentado con azúcar, ámbar o musgo, a fin de conseguir una tez pálida entonces de moda» y sus pretendidos remedios médicos consistían en «*tomar acero*, es decir, beber agua, que podía ser sustituida por vino o leche, en la que se ha hundido una barra de hierro candente. *Pasearse el acero*, pasearse por la mañana para mayor eficacia del jarabe».

²⁵¹ Es probable que Arnal, a propósito del verano, no piense en los mismos meses a los que nos referimos hoy con ese término. Corominas señala que «normalmente en la Edad Media y aun en el Siglo de Oro *verano* significa ‘primavera’». De esta diversa percepción de las estaciones hay numerosos ejemplos en la literatura; entre ellos, es célebre el del capítulo LII de la segunda parte del *Quijote* (Cervantes 1998: 1061), donde se enumeran las cinco que formaban el año: «la primavera sigue al verano, el verano al estío, el estío al otoño, y el otoño al invierno, y el invierno a la primavera, y así torna a andarse el tiempo con esta rueda continua». En el volumen complementario de la edición dirigida por Rico (1998: 604), se anota que las estaciones

buena cara, que, dejando en su casa lo más de su respeto, dan a una breve chinela²⁵² cuatro o cinco puntos para que, por ellos discursiva, hable lo que encierra en tan pequeño espacio. Traje honesto en el picote²⁵³ basto se acredita guarnecido con descuidos aliñosamente atendidos y airosos donaires extremados.

A dos pellas de nieve²⁵⁴, por lo heladas, diamantes daban sus sortijas en diversas puntas y ocasión para que fuesen bien avenidas, pues un diamante²⁵⁵ con otro se alimenta, aunque en el esmalte negro hacía división a los rigores unidos con que las manos y los anillos se armaron. Nunca mayor blandura se dio más severa, nunca torneado cristal de sus dedos dio a lo terso y bruñido de la plata vergüenza, sazonzando tanta perfección. Hechizó tanto unas plumas negras que hacían guarnición airosa al divino contorno de su muñeca, que, por ser alhajas de niñas, las de sus ojos se embebecían entretenidas con tan sabroso encanto, habiendo logrado de esta suerte la más galante osadía de su voluntad. Atreviéndose en otra ocasión –algo libre– a desnudarla un guante que, por lo picado²⁵⁶, era retrato fiel de su dueño, sacó de su caja la mayor beldad en una mano, que nunca mejor ha llevado palma en el triunfo de la afición más tierna. Llegósele con veneración al labio con excusa que elegía medio en su nieve para templar su fuego. Permittiolo divertida con fingimiento que reprendió después con severidad quejosa del poco estilo y grosero acometimiento. Llamó en público el enojo, pero fue inobediente en cuya sazón se despidieron cortesés y hablaron con los ojos lo que el alma no pudo fiar a la lengua²⁵⁷. Eran puntuales al concierto los días que felizmente se ofrecieron y conformes señalaron.

No acababa don Luis de desentrañar la causa de no permitirle tuviese señas de su casa, ni habían podido dádivas ni ofertas obligar a la sirviente que se la revelase, cuando, hallándose entre estas dudosas imaginaciones en otro lugar no prevenido, se le apareció a

mencionadas por Cervantes remontan a la antigua división de los tiempos del año según el calendario agrícola, en lugar del astronómico. Por tanto, el verano de *El forastero* era equivalente a nuestra primavera. Por último, hay que observar que en sardo la actual primavera atiende y atendía por «beranu».

²⁵² *chinela*: «calzado que cubre el medio pie delantero, que se diferencia del zapato en que no tiene talón» (*Aut.*).

²⁵³ *picote*: «tela áspera y basta que se fabrica de pelos de cabra» (*Aut.*).

²⁵⁴ Metáfora típica de la prosa de *El forastero*; *vid.* el párrafo VII.3. de la Introducción.

²⁵⁵ Las «pellas de nieve», o sea, los senos, son tan puras y heladas que parecen diamantes, haciendo palidecer a los que la dama luce en el anillo. Sobre las implicaciones eróticas de la blancura y la desnudez en la poesía culta y la pintura barroca, *vid.* Martín (2007: 265-291).

²⁵⁶ La expresión «por lo picado» aparece en el v. 565 de la comedia *Marta la piadosa* de Tirso (1997: 305). En la nota correspondiente, Prieto explica que *picado* es voz que «propiamente, alude a los animales que están en celo pero se empleaba –y así lo hace Tirso en infinidad de ocasiones– para indicar el amor y deseo intenso de las personas».

²⁵⁷ Arnal subraya un tópico bastante generalizado, el del enamoramiento *ex visu*. El pasaje recuerda de cerca a la reacción de Diana cuando oye hablar de su amado Celio en *Las fortunas de Diana* de Lope (2002: 110): «dijo con las colores del rostro lo que calló la lengua»; si bien en la novela del Fénix el amor es más de oídas que visivo. De hecho, no es casual que en un caso la piel delate los sentimientos, mientras que en el otro entran (y se confiesan) por los ojos. Acerca de las dinámicas de enamoramiento que dominan en *Las fortunas de Diana*, *vid.* Bonilla Cerezo (2007: 91-145).

sus ojos la que administraba esta correspondencia, que, con risueño rostro y apacible semblante, haciéndole una grande reverencia, le dejó un papel en sus manos y se desapareció al punto, habiendo él dicho: «este papel es de mi señora y adiós». Fue tan breve el espacio en que se hizo esta diligencia que el gusto y regocijo que sintió el alma no le permitió tiempo a que la curiosidad le embarcara el paso para inquirir la nuevas que echasen sello en sus alborozos. Extrañando lo nuevo del estilo y casi después engendrando mal afectas sospechas, haciendo del papel la estimación que se debía considerar en su cuidado, casi al abrirle le hizo pedazos, quizá para multiplicar sus contentos apresurando la suerte que en él venía cifrada. Y gloriándose con favor tanto de su querido dueño, leyó estas razones medio turbado:

Dulce hechizo es el amor, y más cuando hay correspondencia, obligando a perder el sentido. Ausencia solamente de una hora, que para mí lo es insufrible no verme siempre a tus ojos. Perdone vuestra merced que le trato así, pues me parece que ofendo al amor que le tengo si me valgo de cumplimientos y ceremonias. Locura es la que me persigue, no voluntad. Si ando desalumbrada, no se espante, que es ciego el que me guía, y como no sé lo que me hago, no sé lo que me digo.

Quien firme quiere querer.

Suspense quedó don Luis con tan sabroso hechizo y segunda vez repitió el sentido sazonado²⁵⁸ del billete sin persuadirse a dicha tanta. Tal vez le llegaba a sus labios sediento de su veneración y tal le retiraba, porque no le encendiese. Estas amorosas confusiones le restituyeron vida, que estaba algo dudosa, y juzgó entre sí que el interés entonces no imperaba en el reino de su belleza, aunque sus partes sin méritos propios no forzaban a esta correspondencia. Valió la razón de fuerza de estrella y reconoció que la tenía felicísima, pues alcanzó merecer tales ternezas; y estando ceñido en tantas glorias, vio doña Ángela que Isbella —que así se llamaba la criada— la traía de su mano. Vergüenza y honor bautizaron sus mejillas de escarlata; la humildad en sus ojos realzaba su belleza y le daba más armas para ofender con entretenida tiranía. Llegose a ella don Luis, mudo si afectuoso; le habló con los ojos²⁵⁹, a que ella respondió vertiendo algunas lágrimas, y a las mal formadas razones que en su turbación le dijo, respondió recatada de esta suerte:

²⁵⁸ El adjetivo *sazonado* sugiere todo un universo poético: transmite eficazmente el gusto del autor por una forma de discurso conceptista que podemos imaginar opuesto al llano y, por así decir, “soso”. Es la misma idea que llevó a Bonneville a hablar de la «poesía de la sab» en el Barroco. *Vid.* Carreira (1986: 35-40).

²⁵⁹ Se repite la situación de la nota 201. Esta comunicación amorosa sin palabras, basada en la mirada, contradice en parte el «enamoramiento de oídas», o por fama, que según Ynduráin (1983: 600-603) prevaleció durante el Barroco.

—Señor don Luis de Céspedes, no sé si juzgaréis a liviandad mis inquietudes; y si lo han sido, vos me habéis ocasionado con tan puntual persecución. Si yo no tuviera conocimiento de lo que merecéis, fuera mayor el delito que cometí contra mi honor, aunque mi vergüenza y recato me fulminan proceso de atrevida. Correspondí con agradecimiento a los principios, no con amor, pero abriole la puerta, que esto de agradecer en pecho noble es sombra de la voluntad y afición, primer paso²⁶⁰ que se da para la correspondencia. Lento fuego que poco a poco abrasa y consume el recato más retirado y ministro poderoso que toma posesión del pecho más fuerte, del ánimo más descuidado, del alma más libre, de la libertad más ausente, del honor más firme y no en la vergüenza más recogida. Yo tengo calidad bastante para que un caballero andaluz me haya elegido por su dueño y me solicite por su esposa, que ha llegado en tan seguro estado su negociación que no pasarán muchos días que el sí no vaya envuelto en arrepentimientos, por hallar forzosas conveniencias que obliguen a mi tía doña Leonor a que lo ejecute sin mi gusto. Él me sigue, yo le desdeño; él me adora, yo le aborrezco. No por materia de estado, no, no por dar agrado a vuestras finezas, que me manifestáis por firmes, siendo quizá mentidas en vuestros fingimientos inconstantes, sino por antipatía rigurosa que me desobliga de esta suerte. Estos versos, esos amorosos papeles, esas memorias de diamantes son prendas suyas, que en vos las deposito para aseguraros de la fineza y voluntad que os tengo. Éste es mi sentir infelice y adiós, que mi honor se ve quebradizo y corre conocido riesgo en mi voluntad desenfrenada. ¡Oh, mal haya ley tan rigurosa de honor con tan poca suerte establecida para las que nos dejamos llevar del conocimiento lícito en un mediano discurso que nos mueve, una hidalguía de ánimo que nos fuerza, una estrella amigable que nos inclina! Mas, ¡ay!, que me despeñan locuras. En otra sazón me daréis la respuesta, que agora será imposible. Vamos, Isbella²⁶¹.

A un mismo tiempo fue dejarle en su poder estas prendas, que un tafetán carmesí guardaba, y tomar la mano a su criada, revolviéndose con el manto por no dar con sus ojos, entre excesos, mayores demostraciones. Intentó don Luis suspender tan airosa determinación pero la publicidad del sitio le hizo hacer pausa. Confuso, entre atajo y proporción, sin saber lo que le había acontecido y cómo comunicaba a su amigo don García a lo del alma, fiando de su pecho todas las ocasiones que amor le iba previniendo en

²⁶⁰ Arnal se refiere aquí a las cinco fases del cortejo establecidas por Ovidio (*Ars amandi*) y Horacio, seguidos después por los exégetas de Terencio: ver, hablar, tocar, besar y copular. Se trata de un recurso parodiado por Lope en *Las fortunas de Diana*: «Diana no daba lugar a lo que Celio con eficaces ruegos pretendía y con juramentos exquisitos le aseguraba. Aquí se me acuerdan las líneas del amor escritas de Terencio en su *Andria*: ya Celio de las cinco tenía las cuatro» (Vega, 2002: 118).

²⁶¹ Se trata de la misma Isbella de la página anterior.

su divertimento amoroso, juzgando que ya su estrella le había condenado a yugo tan suave para tan dulce inquietud y tan sabroso rejalgar, habiéndolo robado el alma doña Ángela, suspendido su albedrío y embargándole sus acciones, le fue a dar razón del no prevenido alborozo con que se hallaba. En ocasión que le daban otros amigos suyos parabienes, que ignoraba la causa, y preguntándosele a don García, le dijo como estaba concertado para casar con una dama toledana de pocos años, de calidad grande y de razonable dote, no siendo su belleza de las vulgares de Madrid. Mostró don Luis particular gusto del aumento e interés que se le seguía a su juventud lozana con tan codicioso empleo y por entonces quiso excusar el cansarle con su prolijo divertimento, librando para otra ocasión más desahogada el satisfacer su ánimo afectuoso. Acudían los dos una casa de conversación, academia de todo buen gusto e ingenio²⁶², que en ella trabaron el amistad tan apretada que tenían. Don García, con el nuevo estado, faltó a la asistencia todas las noches con sus amigos; don Luis le echaba menos por no poderle comunicar como antes y más en la aflicción en que se hallaba, pues había muchos días que no su dueño hermoso salía a su

²⁶² Es difícil precisar qué sucedía en una «casa de conversación». Sin duda formaban parte de esos lugares recreativos donde los hombres del Seiscientos podían entretenerse y disfrutar del ocio. Pero el ocio es un concepto bastante ambiguo y no se interpreta siempre de igual manera. Strosetzki (1998: 1547-1553) define la dicotomía entre ocio y trabajo en el Siglo de Oro, considerados generalmente como actividades contrarias e inconciliables. Esta postura, por un lado, hace que el trabajo se vea como símbolo de virtud y de una conducta éticamente sana; por el otro comporta inevitablemente la condena del ocio, que despertaba la reprobación no solo de eruditos con afán moralizador, sino que de alguna manera caracterizaba a una sociedad en la que la burguesía iba creciendo y daba pábulo a la crítica de una parte de la aristocracia: «el grupo social que carga en primer lugar con la culpa de la ociosidad es la nobleza cortesana. Pineda la critica duramente y nos da una impresión de su cotidiana vida ociosa y, por definición, inmoral: «los nobles se levantan hacia las diez y van en primer lugar a misa para cotillear. Pasan su tiempo con inútiles juegos de entretenimiento, comen y se entretienen al aire libre hasta la puesta del sol y cabalgan sin rumbo fijo por la ciudad. Finalmente, vuelven a casa alrededor de las diez para jugar hasta las doce, cenar hasta la una y media y caer en la cama con el sabor del vino en la boca» (Strosetzki, 1998: 1551). Ahora bien, el lugar simbólico del ocio es también la casa de juego, cuya condena por una parte del mundo intelectual era absoluta; el ejemplo de Francisco de Luque Faxardo, citado también por Strosetzki (1998: 1548), es categórico: «según Luque Faxardo, aquellos que apoyan los juegos de cartas niegan a Dios y pecan mortalmente. Además los juramentos, votos y blasfemias que se oyen en las casas de juego son considerados como pecados mortales. El juego de cartas puede ser visto como un invento del diablo, ya que el mundo de las casas de juego se caracteriza por el engaño y la astucia. Por un lado, los jugadores intentan engañarse mutuamente y por el otro, los usureros y los asistentes de dichas casas persiguen el fin de enriquecerse por medio del engaño en el juego. Por ello, según Luque Faxardo, los pecadores en el juego han de tener como pena el infierno. En las casas de juego se derrochan inútilmente el tiempo y el talento, se arruinan las amistades y se pierde el dinero y el respeto». Más allá de su familiaridad con los juegos de cartas, no tenemos pruebas de que Arnal los practicara en una casa de conversación. Resulta sugestivo un texto de *Las seyscientas apotegmas* de Juan Rufo, citado por Bernardo García García (1999: 21), que asocia a las casas de conversación algunas de las malas costumbres que Luque Faxardo reprochaba a las casas de juego: «habíase introducido en cierta *casa de conversación* una costumbre de jurar tras cada palabra, tan hecha hábito, que no solo no se abstendían de hacerlo, mas antes juraban sin parar mientes, ni echar de ver. Visto lo cual les dijo Rufo: ¡Basta señores, que es ya el jurar, puntos y rasgos (cornas) de esta conversación». En la página citada, García García explica que «otra forma de entretenimiento habitual entre los viajeros, pero también en mesones, tabernas y *casas de conversación*, era el relato de cuentos, chistes, anécdotas, refranes y situaciones curiosas popularizadas incluso en colecciones impresas de facecias, apotegmas, cuentos, fábulas y avisos, como las de Juan de Timoneda, Juan Rufo, Luis Pinedo o Juan de Arguijo». He aquí la razón por la que Arnal define la casa de conversación como «academia de todo buen gusto e ingenio». De ahí asimismo que en el discurso VII desarrolle su propia academia.

ejercicio ameno. Ya no se permitía doña Ángela como solía, no sabía su casa, no hablaba a la criada que era sombra suya.

Cerca de dos meses estuvo con tanto silencio a mil desabrimientos reducido, con muchos pesares de no haberla seguido alguna vez para no hallarse con las molestias que le ocasionaba el no ser noticioso de su posada. Inquietábase con estas imaginaciones, expresaba sus sentimientos con quejas mudas, que no las fiaba aun de sí propio, y hallándose con tanta agonía confusa, le dijeron como aquellos días había venido un deudo suyo de las Indias²⁶³, con quien se había criado en las primeras luces de su niñez y comunicándose con la fineza de continuación de cartas. Y habiendo dicho que era huésped de otro caballero indiano y dándole señas de su posada, buscando para satisfacer sus obligaciones y voluntad, entró en un cuarto bajo que daba unas rejas azules a una principal calle. Y pulsando la puerta para preguntar en dónde vivía, la halló medio abierta y por su resquicio descubrió una pieza aliñadamente dispuesta con excelentes pinceles y escritorios de marfil y ébano guarnecidos y, prendida con mil donaires, a doña Ángela de Albornoz, que en su opinión era doña Inés, sabroso cuidado de sus imaginaciones. El susto que recibió con este gozo dígallo quien supiere ponderar aficiones tan de adentro del alma. Y ella, alzando los ojos y viendo a don Luis en su presencia, se levantó en pie con airosa turbación, fiando los chapines²⁶⁴ a su descuido, y le preguntó, como si no le conociera, que a quién buscaba. Don Luis, atajado con tan no prevenido gozo, le dijo no sé qué de su voluntad, fundando en quejas amorosas la pausa de tanto tiempo de no haberla merecido en su comunicación apacible. Y doña Angela, con susto mirando a una parte y la otra, bañando en clavel su rostro y en turbación su lengua, le dijo: «Qué es esto, dueño...» y al querer decir «mío» la criada, que estaba haciendo labor a la poca luz del resquicio de la ventana, dijo: «¡Ay, señora, mi señor viene!». «¡Ay, triste de mí –respondió doña Ángela–, perdida soy si no te escondes en aquella alcoba, mi bien, don Luis!». Y llevándome entre las dos atropelladamente, me hallé detrás de una cama de damasco carmesí con guarnición de oro tan descompuesto y turbado. Digo se halló don Luis de Céspedes...

²⁶³ Los personajes que van y vienen de las Indias proliferan en la novela del XVII. Generalmente, el motor que los impele al viaje es la pobreza, la falta de dinero; ese mismo caudal que los que regresan atesoran en abundancia. En la definición de «Indias» que da Covarrubias el estereotipo se encuentra ya topicalizado: «indiano es el que ha ido a las indias, que de ordinario estos vuelven ricos». Un caso ejemplar es el de Felipo de Carrizales en *El celoso extremeño* de Cervantes (1997: 19). Se entiende que en la elaboración del tópico entran en juego prejuicios más o menos racionales acerca de la honestidad y moralidad de los afortunados ricos. Sobre este aspecto, *vid.* Brioso Santos (2005: 775-786).

²⁶⁴ *chapín*: «calzado propio de mujeres sobrepuesto al zapato, para levantar el cuerpo del suelo: y por eso el asiento es de corcho, de cuatro dedos, o más de alto, en que se asegura al pie con unas corregüelas o cordones» (*Aut.*).

–¡Basta! –dijo el conde– no ocultéis que lo sois, que mi voluntad no merece tanto rebozo, pues os he dado la vida. Proseguid, don Luis, vuestra historia, que el nombre de Carlos os ha de disfrazar en vuestra peregrinación.

–No tengo que responderos, señor, a tantas honras, que mi reconocimiento se hace lenguas en el empeño en que se halla. Digo, pues, que tan descompuesto y turbado me hallé que en el tropel de esconderme se me cayó el sombrero en la principal pieza y se me cayó la vaina de la daga. Había algún trecho del lugar en donde yo me oculté al de la puerta; las ventanas estaban medio cerradas por el rigor del sol, que ofendía sus rejas, y así con escasa luz estaba viendo aquella tragedia infelice de mi amor. Entró un hombre que me pareció lucido por el crujir de la seda; halló a doña Ángela asustada y con turbación impedida la lengua; examinó en el suelo mi sombrero y la vaina de la daga que se me cayó. Preguntó a la criada cuáles eran aquellas prendas; también con turbación y atajo dio al leer en su rostro delito grave cometido en su honor, sin haber habido escrúpulo de ofensa, pues inadvertidamente, sin discurso, me dejé llevar de la impertinente diligencia de doña Ángela escondiéndome. Halleme confuso; tomé mi puñal en la mano para mi defensa; vi que el hombre entró en el alcoba con una pistola, habiendo levantado el gatillo y reconocido el polvorín. Y examinado los rincones de la casa y queriendo llegar en donde yo estaba, y viéndome en peligro tan evidente, pues ya la del cañón casi la tenía en mi pecho, y que hallándome escondido podía fundar por constantes sus mal nacidas sospechas, y que había delinquido contra su honor, me adelanté con mi acero y dándole de puñaladas cayó mal herido, pidiendo confesión a voces.

Alborotose la casa y abriendo la criada la ventana, con que pude ver la pistola que al ya difunto le cogí de sus manos para defenderme, hallé a mis pies a mi amigo don García de Alvarado, –¡oh fuerza rigurosa de una estrella infelice!– conociendo que su esposa era mi doña Ángela; y queriendo ser entre tantas –que me parecieron fantasías entonces de la imaginación y ahora las pondero desdichas– fugitivo del alboroto, pues mi vida peligraba tanto si me conocían, por ser don García deudo cercano del corregidor que vivía en frente, desenvainé mi espada y discurriendo por los aposentos de la casa que no sabía, una mujer me echó los brazos; y juzgando que era para impedirme el paso en trance tan peligroso, me defendí como pude. Y cayendo a mis pies medio muerta –que con el tropel acaso la vi su rostro–, hallé que era doña Ángela, que tenía matizada su nieve con púrpura hermosa desatada con líquidos claveles vertidos por sus mejillas²⁶⁵.

²⁶⁵ Tampoco aquí Arnal renuncia a su metáfora predilecta para indicar el contraste entre la sangre (de don García) y la blanca piel de doña Ángela.

Aquí fue en mí la confusión, aquí en mis venas el hielo, considerando herida a la que era alma de mis acciones, mi amigo muerto, y todo por mis corruptas manos, yo en tan evidente riesgo y sin esperanza de librarme sin haber habido ocasión que nos trujese a desdicha tan impensada. Ya la vecindad tenía inquietud con alboroto; ya las piezas²⁶⁶ se habían poblado de gente; ya el corregidor con sus ministros habían acudido a prisionarme en ocasión que ya había saltado unas tapias que caían a un jardín. Daba una puerta falsa a una calle angosta y por ocultarme más de los que venían en mi seguimiento, fie mi persona a la fortuna, entrándome en una casa que me pareció lucida, aclamando socorro a un caballero de edad que la habitaba. Hízolo con valeroso ánimo; depositome en un camarín pequeño, secreta guarida a mi desaliento. Allí estuve dos horas sepultado, que aún no daba licencia a la respiración por no ser sentido. Tan amedrentado me hallaba entre mis desdichas cuando entre silencio tanto escuché rumor grande que con voces algo perdidas atendí que repetían los criados que habían dado muerte a don García, su dueño. Considerad, señor, cómo podía quedar al eco de estos últimos acentos, y cuando pensaba retirarme libre del confuso rigor de la familia que con fatiga clamaba su lastimosa queja, conocí que estaba mi persona expuesta al mismo peligro, pues juzgué que don García debía de ser deudo del dueño de aquella casa de quien me había valido en atropellamiento de mi desdicha. No me pareció fiar el seguro de mi persona de la nobleza de sus camas, que en su respecto publicaban mucha confianza. Reconocí la pistola en que tropecé y era de mi amigo infelice; quise valerme de ella para mi defensa y, saliendo del secreto en donde me depositó su dueño, salté por una tapia baja que caía a una plazuela que le daba honor un convento de frailes descalzos suntuoso. Todo fue uno hallarme en el suelo con poca fuerza y disparármese la pistola pasándome un pie de parte a parte sin permitirme lugar que ejecutase mi intención de retirarme.

Esta voz fue poderosa para los ánimos descuidados del otro barrio, que estaban con quietud en el silencio de la siesta. Ya las calles estaban en su alboroto lastimándose de la muerte de don García, ya sus vecinos haciendo admiraciones en su sentimiento, ya me hallaba imposibilitado de mi fuga cuando, cercado de estas confusiones, vi venir hacia a²⁶⁷ mí cuatro hombres y, siguiéndolos, gran golpe de gente que les daba cuidado. Y cuando entendí hallarme en poder de la justicia, que diligente solicitaba al agresor, sentí, entre la pena grande que me desalentaba, que me cogieron en sus hombros y en poco espacio de tiempo me hallé dentro de la iglesia impensadamente. Y cuando volví los ojos a darles

²⁶⁶ *pieza*: «se toma asimismo por cualquier sala o aposento de una casa» (*Aut.*).

²⁶⁷ «Hacia a» es una locución rara, pero no la considero error, puesto que el *CORDE* recoge numerosos casos de la misma época que *El forastero*.

agradecimientos por beneficio tan socorrido, no vi sombra de seglar que me hiciera lado, que me pareció un sueño. Algunos religiosos me cercaron y, cerrando las puertas del templo al concurso grande de gente que empezaba a poblar las puertas de la iglesia, me acogieron con piedad cristiana, ocultándome en un secreto²⁶⁸ que tenían profundo. Entró el corregidor con sus ministros a desentrañar todas las estancias que le parecieron más remotas de lo tratable de la casa; hallaron una puerta abierta del unos jardines que se comunicaba libremente a un barrio despoblado y, juzgando que éste había sido mi socorro en tan apretado lance, no se cansaron mucho en repetir con solicitud nueva lo examinado.

Dos meses estuve en este silencio. Espía secreto me reveló el fingimiento del nombre de doña Ángela, que no quedaba herida, sino que la sangre que le esmaltaba su rostro debió de comunicarle mi vestido con la ocasión de haberme enlazado sus brazos el desdichado don García, su difunto esposo, como ya movido con irritación a su venganza, o ya compasivo en nuestra amistad, conociéndome, como dándome querellas en su fatiga de mi duro acero, que le había pasado el pecho sin haberlo ocasionado lance de enemistad ninguna; que no vivió sino dos horas, habiendo recibido los sacramentos necesarios en ley cristiana y muriendo afectuosamente se resignó a la voluntad divina.

Pusieron en prisiones a la criada, que con poco apremio dijo la verdad del suceso; culpose el desalumbramiento²⁶⁹ de doña Ángela en hacerme esconder y mi inadvertencia en ejecutarlo tan neciamente, pues aclamaba delito contra el honor de su esposo diligencia tan solícita. Quedó su opinión algo ajada, ya que no con mancha conocida, en la opinión de algunos. Diéronla sus parientes por clausura un monasterio²⁷⁰ en donde estuvo todo el tiempo que duró el aquietarse suceso tan infelice, tragedia tan lastimosa, que poco a poco se fue echando en olvido, culpando a su mal acondicionada estrella el rigor que le negoció hado tan ceñudo en el malogro de sus jóvenes años.

Allí estuve retirado cuatro meses, que no me dio lugar hasta entonces la prolija curación de la herida y fue fuerza hacer ausencia de Madrid, excusando las ocasiones que me conociesen. Y estando para tomar postas a la insigne ciudad de Barcelona, que allí me esperaba un deudo poderoso y de los títulos que más suponían en aquel reino me pusieron un papel en las manos, que no pude conocer quién fue tan diligente, pues se desapareció al instante. Abrile sin prevención de quién fuese y hallé que me informó en esta conformidad:

²⁶⁸ *secreto*: «lugar secreto, donde no concurre gente» (*Cov.*).

²⁶⁹ *desalumbramiento*: «error, desatino, desacierto, ceguedad» (*Aut.*).

²⁷⁰ Es tópico de la novela corta barroca. *Vid.* Colón Calderón (2001: 100-104).

Poca debe de ser vuestra voluntad, señor don Luis, pues os castiga la fortuna en sus contrastes tan severa. Con poca suerte habéis intentado vuestro empleo, aunque hayáis madrugado a lograrle con vuestras dichas imaginadas, pues nos vemos los dos anochecidos entre tantas tristezas y penalidades, inocentes padeciendo violencias tan ejecutadas en nuestra seguridad. El rigor que me sigue es tanto que después de haber perdido a mi esposo tan atropelladamente –que le debiera estimar, ya que no por amor, por las comodidades que me seguían a su sombra–, me hallo la más infelice mujer que se sustenta a golpes de fortuna, pues mi hermano, que habrá ocho días que vino de Flandes²⁷¹ dejando allí su tercio, temiendo quizá las travesuras de la que vos en mi llamáis belleza, me destierra de mi patria y me condena a casamiento con un caballero siciliano, deudo de don García mi esposo, que, constándole mi inocencia, quiere libentar mi honor de esta suerte, que tan oprimido se hallaba con imaginaciones y sospechas consentidas, aunque habiendo gastado lo mejor de su edad en esta corte, de mucha hacienda, de más años y de peor condición, según me certifican los que le conocen y se lastiman de las marchitas flores de mi juventud. Ayer se hicieron las capitulaciones, dotándome en seis mil escudos; esta noche le doy la mano y libertad y mañana la resolución a una litera que me saca de Madrid para Barcelona, y de allí creo que nos embarcaremos para su tierra, en donde tiene depositado su mayorazgo. Éstos son los fines que me prometían mis malogradas esperanzas, esta es la muerte que distes a mi esposo y la vida que paso. Dios os la dé más feliz y os guarde muchos años, que las lágrimas no me permiten fiar tanto afecto a la pluma, que, como son pedazos del corazón, le solicita lugar más seguro.

Ya podéis juzgar, señor, cómo quedaría con un lastimoso papel que me expresaba queja tan justa. Representóseme de nuevo en la fatiga de mi sentimiento tan triste memoria y, faltándome el varonil pecho –aunque hice fuerza en mi pasión–, reprimiendo afectos tan sentidos, reventó el alma por los ojos²⁷², mitigando con agua los ardores que se encendían en tan tiernas ponderaciones.

Proseguí mi viaje con esperanza de verla en Barcelona, pero como las desdichas se llaman unas a las otras cuando de un infelice se apoderan, cuando pensé con la robusta

²⁷¹ Los tercios de Flandes eran formaciones de infantería compuestas por soldados españoles y mercenarios italianos, por lo general. La participación en las campañas militares en los Países Bajos permitía obtener a los jóvenes, sobre todo, si su origen era humilde o se trataba de cadetes de familias nobles, obtener grandes reconocimientos del soberano y acumular riquezas. *Vid.* Parker (1989 y 1991).

²⁷² Eco del soneto VIII de Garcilaso (2007: 93), del que Arnal parece haber extraído su sentido más profundo, vinculado a los «espíritus de amor». Morros, en su comentario al citado poema, expone en qué consiste dicha teoría: «el poeta describe la alteración que produce en él la presencia de la amada y el dolor que le causa su ausencia, para ello se sirve de conceptos de la medicina y filosofía antiguas, aplicados al enamoramiento ya por los representantes del *dolce stil novo*. Las teorías fisiológicas antiguas concebían la mirada como emisión de *espíritus* a través de los ojos procedentes del cerebro. El *espíritu* es un vapor sutil que que se engendra por la combustión de los alimentos en la sangre, aunque el neoplatonismo le atribuye un origen astral, de donde desciende a través de las órbitas planetarias envolviendo y acompañando el alma hacia su destino terrestre». Veamos el primer cuarteto: «De aquella vista pura y excelente / salen espíritus vivos y encendidos, / y siendo por mis ojos recibidos, / me pasan hasta donde el mal se siente». Para profundizar el tema de los «espíritus de amor» en Garcilaso, *vid.* Pego Puigbó (2003: 5-29).

salud de mi mocedad, con secreto y de noche hacer examen de la posada que elegían los nuevos esposos hasta su embarcación, un accidente grave me embargó en el lecho con el que estuve lidiando cerca de un año, tratando más de adquirir la vida y fuerzas en trance tan peligroso que de la diversión de amorosos cuidados. Pero hallándome más convaleciente y ofreciéndoseme ocasión de las galeras del gran duque de Florencia que pasaban a Génova, me embarqué en ellas y con feliz pasaje arribamos en tiempo que las de Malta estaban para dar velas a Sicilia, aunque habían de tocar²⁷³ en Cerdeña, que por lograr mi intento no quise perderlas, prosiguiendo mi embarcación asortadísicamente, pues en pocos días nos hallamos en sus mares, ofreciéndosenos a la vista la insigne ciudad de Cálter, corte que me dijeron era de aquel reino.

Admiré sus torres²⁷⁴, sus edificios, que me parecieron excelentes, y para saber si correspondía el alma con la apariencia de cuerpo tan bizarro desembarqué curioso y, discurriendo atento por tres poblaciones grandes²⁷⁵ que hacían pie al Castillo, que en su fortaleza eminente se elevaba al cielo, que las coronaba, numeroso concurso de gente con reparo y agasajos y en acciones me ofrecían caricias; con que experimenté lo que me habían dicho: que aquella ciudad vanagloriosamente se preciaba de ser madre de forasteros²⁷⁶.

²⁷³ *tocar*: «llegar o arribar, solo de paso, a algún lugar» (DRAE, 1925).

²⁷⁴ Las torres que caracterizan la silueta del casco antiguo de Cagliari fueron construidas a principios del siglo XIV por los pisanos, señores de la ciudad, y su proyecto original se debe al arquitecto Giovanni Capula. Se trata de bastiones militares, de estructura sencilla y recia, que se añadían al sistema de fortificaciones del barrio de Castello. Su construcción resultó muy oportuna, dado que, unos veinte de años después de que se completara, los pisanos de Cagliari tuvieron que enfrentarse a los aragoneses, que sitiaron la ciudad desde 1323. Cuando los pisanos fueron derrotados, los aragoneses se adueñaron del Castillo y lo ocuparon; de esta forma, las torres cayeron bajo control ibérico y pudieron ser admiradas en 1535 por Carlos V, que, dirigiéndose con su armada hacia Túnez, pasó por el puerto de Cagliari y, según la leyenda, las definió como las más bellas de Europa. En tiempos de Arnal, había aún tres torres en la muralla del Castello: la del Elefante, la de San Pancracio y la del Águila. La de San Pancracio se levanta en la parte norte; desde su terraza, la sede más elevada de toda la ciudad, se divisa una porción enorme del territorio sardo. Las otras dos se alzaban en la parte sur del barrio y permitían vigilar el puerto y el mar. Desafortunadamente, de las dos últimas solo sigue en pie la del Elefante. La torre del Águila fue bombardeada por los ingleses del almirante Lake en 1709; después por los españoles del cardenal Alberoni que en 1717 intentaron reconquistar la ciudad; y, por último, por los franceses del almirante Truguet en 1793. A causa de tantos destrozos, en el siglo XIX no quedaban ya más que escombros de la antigua torre. De ahí que en 1840 el noble conde de Boyle construyera sobre sus cimientos un lujoso palacio. *Vid.* Angioni, 2002: 23-24; y 2010: 52-54.

²⁷⁵ Se refiere a Villanova, Stampace y Marina, llamada en su origen «Lapola». Junto con el del Castillo, son los barrios históricos de Cagliari. Los cuatro, en su conjunto, integran el casco antiguo. Su desarrollo fue casi simultáneo y remonta de hecho a la misma época en que el Castello, entre los siglos XIII y el XIV, adquirió su forma actual. Lapola surgió en el espacio comprendido entre Castello y esa porción de mar donde actualmente se halla el puerto, hacia el sur-oeste, mientras que Villanova y Stampace ocuparon respectivamente los territorios situados al este y al oeste de la fortaleza. *Vid.* Colombini (2012: 96-107).

²⁷⁶ Para la topografía epidíctica, las retóricas españolas del Quinientos remiten al modelo ciceroniano perfeccionado por Quintiliano: «Así, Quintiliano, *Institutiones*, III, v, 26, dejó claramente establecidos los motivos por los que podía ensalzarse una ciudad: por el fundador (*conditor*) o la antigüedad (*vetustas*) del mismo; por la posición geográfica y por las fortificaciones (*ex loci positione ac munitione*); por los ciudadanos nacidos en tal suelo (*cives... sunt decori*); por las obras construidas (*Est laus et operum...*); por la belleza y utilidad del lugar (*speciem et utilitatem*)» (Ramajo Caño, 2003: 100). Sobre las técnicas de la *descriptio* de lugares en el Renacimiento, *vid.* Elorriaga del Hierro (1991); en particular, entre otros, cfr. pp. 98-99 a propósito de Vives; pp. 137-140, sobre Salinas; pp. 275-276, acerca de Lullio; y pp. 345-349, centradas en Palmireno). Sobre la

Con esta fe subí al Castillo y a pocos pasos se me ofreció un caballero galantísimo de muy buen ingenio y que en las mocedades de Madrid le había sido su consultor. No podré encarecer con el agrado que me echó los brazos, ofreciéndome su casa para hospedarme en ellas y su lado para apadrinarme en el registro de las cosas más insignes de ciudad tan noble, que en lo ostentoso y rico adquiriría majestad grande. Valime de su amistad para conseguirlo, admiré sus grandezas con silencio y veneré con decoro el sagrado celestial de un santuario célebre que está en la iglesia mayor²⁷⁷, antiquísimo edificio, y en que la admiración se hallaba embarazada. Con perplejidad a qué parte se inclinaría, que tanto de lo insigne se encierra en aquel templo que, suntuoso y capaz para tesoro de quilates tan divinos, da lugar a diversidad de jaspes tersos y pórpidos lucientes²⁷⁸ que guarnecían innumerables urnas de mármol en donde el medio relieve de cinceles valientes con superior diseño animaban celestiales bultos²⁷⁹ de santos mártires que en fiel depósito estaban en custodia tanta. Y son tantos los que aquel reino merece que ni la devoción los cuenta, ni la grandeza los abraza, siendo paréntesis divino los que están recogidos solamente al discurso, continuando, que hoy prosigue, de los infinitos que cada día –cuando se solicitan con poca fatiga– se descubren, que toda aquella arena está pastosa con el rosicler glorioso²⁸⁰ de sus venas, que, abriendo la tierra bocas, elegante, para informar a sitio tan sagrado tan soberana suerte, transformándose en Cielo, se hace lenguas aclamando con olores suaves su preñez divina, que, alumbrada con las luces de tantos mártires –dando en tan fecundo parto las innumerables reliquias con que se halla enriquecida–, confiesa su deuda a don Francisco de Esquivel²⁸¹, prelado de aquella Iglesia, ministro celador que fue y el primero que ensayó sus

descripción de la ciudad en la narrativa breve del Siglo de Oro, *vid.* Romero-Díaz (2002). Agradezco a Giulia Giorgi (Università di Ferrara) sus observaciones bibliográficas sobre este particular.

²⁷⁷ Se refiere a la catedral de Cagliari, y más concretamente al Santuario, al que se accede por el interior de la iglesia. Constituye una suerte de monumento aparte. El entusiasmo que Arnal demuestra en su descripción no se aleja mucho del aplauso del canónigo Giovanni Spano (1856: 35-36), que describió así este santuario dos siglos después: «il santuario di Cagliari e una delle opere più meravigliose che si conoscano in questo genere [...]. Questa magnifica chiesa sotterranea è tutta scavata nella roccia ed è abbellita di marmi nostrali e forestieri delle qualità più varie e più fini». En el Santuario hay cabida, entre otras obras de arte, para el mausoleo de Francisco de Esquivel, arzobispo de Cagliari a principios del siglo XVII; pero nos interesa más por una capilla dedicada a la Virgen de los Mártires: una vez más, existe perfecta correspondencia entre la *descriptio de El forastero* y la del canónigo Spano (1856: 37): «il pavimento e le pareti sono rivestiti di marmo di diverse qualità e colori [...]. Nelle pareti laterali a metà vi sono scompartite in simmetria le nicchiette, scavate parimenti nella viva roccia in numero di 179, dove sono riposte le reliquie del rispettivo santo, di cui al fuori si vede l'effigie in rilievo col nome e colla qualità del martirio».

²⁷⁸ Arnal repite de nuevo imágenes ya utilizadas; *vid.* el íncipit la novela: «pórfido y jaspe, hermosamente tersos».

²⁷⁹ *Sic*; lo mantengo por su compatibilidad con la siguiente definición de bulto: «se dice también de la imagen, efigie, o figura hecha de madera, piedra u otra cosa» (*Aut.*).

²⁸⁰ *glorioso*: en el sentido de «que está gozando la gloria de los bienaventurados: y así se dice la gloriosa Virgen María, el glorioso San Francisco, &c.» (*Aut.*).

²⁸¹ Francisco de Esquivel, nacido en Vitoria, Álava, en 1554 y muerto en la capital sarda en 1624, fue arzobispo de Cagliari a partir de 1604. Su importancia para la historia de la isla es capital, sobre todo porque gracias a sus desvelos nació la universidad en Cerdeña: «una volta insediato nella diocesi si diede a

piadosas costumbres en obras tan religiosas y santas, aunque el que entonces tenía tan merecidamente este cayado con imitación continuada hacía fomentos a esta devoción no con menos celo que en el pasado; que son alhajas estos piadosos afectos que las han de heredar unos de otros.

La hermosura de las damas, el buen gusto de su aliño, lo prendido y bien sazonado de lo curioso, dándole vida con mil donaires; la grandeza en los títulos, el lucimiento en los caballeros, el concurso grande de la nobleza y el agasajo para un forastero no os lo podrá cifrar mi conocimiento. Basta para su alabanza el deciros que alguna vez, con olvido en mi peregrinación y con descuido en mis desdichas, discurría por los templos no extraño y por las calles no atajado. Me hallaba con evidencias grandes que era aquel sitio el alma de Madrid, que con tanta urbanidad y cortesía se ejercitaban en sus nobles correspondencias.

Y para acreditar este conocimiento de puntual en vuestra atención bastaría solamente tener noticia de las fiestas que tan sazonadamente disponen, ejercitándose en competencia afectuosos, pues con generosidad en sus pechos lo noble²⁸² de aquel reino, ni perdonando gasto en su exceso, ni ajustándose a limitación en su bizarría, tienen adquirido en todo buen gusto un general aplauso que les da nuevos alientos a mayores demostraciones en sus galantísimos empeños. Y en la sazón que se me ofreció este lance apretado de mi desdicha, acabé de hacer experiencia de esta verdad hallándome en un torneo de que quise hacer copia en mi ingenio reduciéndole a versos que cuando os halléis con más desahogo han de merecer de vuestra mano el premio, dándoles castigo en su corrección. Pero volverá por mí el afecto, grande siendo la causa tan divina para este festejo: Saturnino, santo patrón de la nobleza de la ciudad de Cállez²⁸³, hijo divino suyo que me animó en aquella ocasión que rompiese la dificultad de lo embarazoso que podría hallarme entre tan lúcida grandeza.

un'incessante attività per migliorarne l'assetto e per portare a termine alcuni progetti avviati dai suoi predecessori. Tra questi il più importante era forse quello dell'apertura a Cagliari di un'Università, per la quale insistette con forza presso il papa e presso il re: così nel 1606 ottenne la bolla pontificia che rese possibile l'avvio delle pratiche per l'apertura dell'Ateneo» (Floris, 2007/3: 309).

²⁸² Diría que *noble* se usa aquí como nombre colectivo. Puede que se trate de una elección estilística del autor, de ahí que no lo corrija.

²⁸³ San Saturnino es el patrono de la archidiócesis de Cagliari. Su figura se celebra el 30 de octubre, día festivo en todo el marco municipal de la capital sarda. Casula (2001: 1622) anota como «è ormai certo che il nome del martire cristiano, che dà il nome alla basilica cagliaritano, sia Saturno, come testimoniano alcuni documenti in lingua sarda ascrivibili al XI-XII secolo, emanati dai sovrani del Regno giudicale di Càlari, che recano il nome "*Saturnu*", martire decapitato, secondo la *Passi sancti Saturni*, il 23 novembre del 304 pero non aver voluto abiurare alla fede cristiana». La confusión entre *Saturno* y *Saturnino* es posterior y se debe a la introducción en Cerdeña del culto a otros martires de nombre Saturnino. De la veneración hacia San Saturnino hay noticia ya en el año 519, «quando in periodo vandalico il vescovo Fulgenzio di Ruspe venne esiliato per la seconda volta in Sardegna dal re Trasamondo e scelse d'andare "in un luogo deserto presso la basilica del santo martire Saturn(in)o, lontano dallo strepito cittadino (di Caralis)"» (Casula, 2001: 1622).

Retirome, pues, este caballero a una casa de entretenimiento, apadrinándome entre todos con galantería airosa. Gasté parte de la noche en conversación apacible y, pareciéndome hora de bajar a mi posada, hice que un criado que se había quedado a acompañar mi persona se adelantase porque no cerrasen las puertas del Castillo²⁸⁴, que puntuales todas las noches lo acostumbran, juzgando que esta prevención suspendería su diligencia. Vine a quedarme solo y, como no plático²⁸⁵ por las calles, fue fácil el perderme en ellas cuando a pocos pasos rumor repentino de espadas se me ofreció al oído y que con vecindad y violencia me dejaron suspenso, cuando, casi a mi lado, al revolver de una esquina, hallé un hombre que se venía retirando desalentadamente y que cuatro le acuchillaban con tanto atropellamiento que, llevados de su ira, casi a mis pies lo postraron rendido. Yo hallándome, pues, en ocasión tan apretante y que mi sangre no podía tolerar tanta superchería, desnudé mi acero y, tomando el lado del que ya con desaliento casi se confesaba difunto, dije alentándole:

—Tened ánimo caballero, que no siendo gente noble los que os acosan con tan ruin proceder, yo solo basto para defenderos.

No fue valor de mi pecho, suerte debió de ser del perseguido, pues a muchos golpes que me tiraron y rebatiéndolos con algún brío nos dejaba solos; y requiriendo si quedaba herido el atropellado, que juzgó ser despojo sangriento de esta encendida refriega, le hallé descansado, fiando su cuerpo de la espada, estribando²⁸⁶ su pomo casi sin permitirle la ocasión que alentase. Y limpiándose el sudor del rostro y cobrando alguna respiración, me dijo:

—¿Quién sois? Decid, ¿quién sois? Que no habrá ocasión para que me lo ocultéis, que, pues os debo la vida, justo será satisfaga con el conocimiento este empeño. No estoy herido, que el valor de nuestro brazo resistió la violencia de aquestos hombres que tan inhumanos hacían pruebas de valentía en mis débiles fuerzas, que no debe de ser gente noble de la ciudad sino algunos soldados de esas galeras que por desnudarme la capa se habrán valido de esta villanía. Decidme quién sois y permitid que os agasaje con mis brazos para que, satisfaciendo el afecto de agradecido, dé mi pecho en amistad tanta que dé la deuda de menor quilate²⁸⁷, pues los ingratos hacen los beneficios mayores no correspondiendo.

²⁸⁴ En mayúscula porque es el nombre de un barrio completo.

²⁸⁵ *plático*: «diestro o experimentado en alguna cosa» (*Aut.*).

²⁸⁶ *estribar*: «hacer fuerza en alguna cosa cómoda y segura, para afirmarse y apoyarse» (*Aut.*).

²⁸⁷ Está claro que se refiere a una deuda de menor cuantía. *Quilate* es el «grado de perfección y pureza del oro, perlas o piedras preciosas» (*Aut.*).

–Yo soy –le dije– un caballero forastero que ha dos días que llegue al puerto y he querido dormir en tierra las noches que las galeras estuvieren en él por aligerar el cansancio del mar. Y habiéndole divertido en una casa de conversación –hasta ahora– en que un amigo mío, hijo de esta tierra y que en Madrid nos comunicábamos, me ha servido de padrino con la licencia de amistad y llaneza, y bajándome a la posada, se me ofreció esta ocasión que he estimado por haberos servido en ella con alguna vanidad, que he cumplido con las obligaciones con que nació. Vos estáis libre, yo contento, vos servido, yo satisfecho. Dadme licencia que os acompañe a vuestra casa para que yo me retire a la mía, si la oscuridad con que ha anochecido me lo permite.

–No señor, perdonadme, que he de hacer fuerza en esto por ser fuerza que corresponda a las obligaciones de agradecido, intentando en esta niñería dar parte de satisfacción a lo mucho que os debo. Vos habéis de ser huésped mío el tiempo que las galeras estuvieren en el puerto, que, aunque faltando a la prevención que merecen vuestras hidalgas acciones, suplirá la voluntad mucho.

No tuve que replicarle a este envite. A pocas calles se ofreció la suya y, dando voces a sus criados, mandó que bajasen luces. Y abriendo un cuarto bajo con aliño curioso, entramos en él y, viéndole el rostro, reparé atento y me suspendí confuso. Y dije:

–Paréceme, señor, si no son vanas mis imaginaciones, que os he visto otra vez y pienso que en la corte.

–Lo mismo podré yo decir –respondió–. ¿Acaso por dicha sois el que disteis muerte a mi sobrino don García de Alvarado y os favorecisteis de mi casa, en donde os retiré con secreto para guareceros? Vos sois sin duda.

Y suspendiéndose, echó un paso atrás y afirmándose con su acero me dijo...

Hasta aquí llegaba Carlos con su historia cuando un recaudo²⁸⁸ del duque divirtió la atención del conde en que se hallaba gustosamente entretenido, pues todas las noches lo pasaban en conversación de ingenio, ya recitando versos airosos que en lo aliñado merecían el aplauso de galantísimos y ya cantando los músicos tonos y letras sazonadas con muchos donaires que, elevando los sentidos suavemente, servían de manjar al alma más grosera²⁸⁹, en donde asistía el conde puntual, que por divertir al duque manejaba este entretenimiento. Y otra vez volviendo a repetir el recaudo, dijo:

²⁸⁸ *recaudo*: «se toma también por lo mismo que recado, que es como ahora se dice» (*Aut.*).

²⁸⁹ Sobre la existencia de un marco narrativo o *cornice* a la manera del *Decamerón*, propicio para contar historias, y dotado de rasgos distintos en unas colecciones y otras (*Tardes entretenidas*, *Noches de placer...*), *vid.* Branca (1976), Perrus (1996) y Olmedo (2012).

–Tienen razón de acusarnos tantas veces que me he embelesado con vuestra historia, que tiene tanto de lo notable que siento haber rotpido el discurso en que estábades, pero mañana le proseguiréis, añadiendo suspensión a admiración.

–Es mi vida –respondió Carlos– un teatro en que la fortuna ha representado infinitas tragedias y vos me habéis de libertar de sus rigores, con la honra que espera mi confianza de vuestra grandeza.

DISCURSO III

Ya habían encendido luces en el cuarto del duque y ya los músicos disponían los instrumentos para divertir el ocio de aquella noche²⁹⁰. Y hallándole el conde con más gusto que otras veces, mando a su hija Laura que con sus damas se trasladase a aquel cuarto, que la libertad de la quinta permitía esta llaneza²⁹¹. Y sin prevenirlo, el duque dijo al conde:

–Con vuestra licencia, señor, os viene a hacer una visita Laura, que le he dado permisión para ello, para que con más divertimento se pase el espacio que tardare la hora de la cena.

Dio el duque señas de alborozo grande con apacibles agasajos; estimó en el conde tan sazónada diligencia. Entró Laura excelentemente prendida, dando donaire a un vestido de raso azul celeste prensado y lugar a unos tomadillos²⁹² en escaramuza, que una tela de plata escarchada y rica despidiesen sus luces, que aunque se unían con las que brillaban algunos diamantes que engastaban su fondo en una joya de buen gusto que traía en su pecho, eran sombras a los rayos que despedía su belleza en el hermoso cielo del vestido. Extrañó con novedad el sitio, dando a su nieve pura claveles que se encendían a su hielo, e imitábanla sus damas en lo aliñado, aunque no Hipólita en su atajo, pues con desenvoltura airosa después de su dueño era la más lucida a los ojos de los que la asistían. Laura tomó asiento a la cabecera de la cama que, vecina del duque, le daba en sus ojos hechizo y en

²⁹⁰ Aunque el libro de Arnal no constituye una colección de novelas a la italiana, se vale en algunos discursos de las constantes propias del género; entre ellas la *cornice* en la que un grupo de personajes narran historias, o bien, como aquí, danzan o tocan instrumentos. *Vid.* por ejemplo el arranque de la «Noche tercera» en las *Noches de placer* de Castillo Solórzano (2013: 185): «Fueron recibidos del anciano caballero con aquella cortesía y agrado que siempre y ni más ni menos de sus hermosas hijas. Por no perder tiempo de la alegre noche, los caballeros y damas ocuparon sus asientos, ellos en las sillas y ellas en el estrado. Nuevos músicos que previno don Gastón, con varios y sonoros instrumentos, dieron principio a la fiesta, con este romance cantado a cuatro voces». No en vano, Soriano (1998: 1537) señala que «la novela corta del siglo XVII hundió sus raíces en la tradición del *exemplum* medieval, que recogerá Cervantes en sus *Novelas ejemplares*. Esta relación se intensifica en las colecciones de novelas enmarcadas (como el *Decamerón*), que muestran con mayor evidencia sus características retóricas: el marco, así, expone la hipótesis general, que se probará inductivamente mediante la narración de una *novella*». Sobre este asunto véanse Picone (1988: 91-104) y Olmedo (2012: 107-120).

²⁹¹ Es curioso que la sala quede durante unas horas “masculinizada”, por así decir, en tanto que las mujeres se concentrarán en otra zona de la “quinta de Laura”. Obviamente, hay que pensar en las semejanzas –concedo que casuales– con el libro homónimo (y póstumo) de Castillo Solórzano, publicado en Zaragoza en 1649. *Vid.* al respecto González Ramírez (2012: 60-73). Y no se pierda de vista que esa reunión de damas, favorable en principio para la narración de historias, supone uno de los escasos ejemplos –aquí se quedará en mantillas, pues no se trata de un marco a la italiana– en los que solo narran mujeres; como sucede en algunas colecciones de Castillo Solórzano y Zayas: «el primero con *Los alivios de Casandra* (1640) y *La quinta de Laura* (1649); Castillo era muy consciente de lo que estaba haciendo, y en *La quinta de Laura* llama la atención sobre el hecho de que haya una “junta de las damas”» (Colón Calderón, 2001: 53).

²⁹² *tomado*: «pliegue, follaje o especie de alforza cogida a trechos, y de modo que hacía labor, de que usaban en lo antiguo, para adorno u como guarnición de los vestidos» (*Aut.*).

toda su²⁹³ hermosura embelesamiento. Conoció Carlos estas demostraciones, trató de aplicar medicina de olvido a la mortal herida que Amor le había ejecutado en su pecho con la deidad de Laura. Puso los ojos en Hipólita, en que halló fácil correspondencia, aunque no con pequeño susto de su dueño de ver su libre donaire advertido del forastero, a quien tantos géneros de demostraciones le había comunicado en el jardín, casi expresando en la inquietud de sus ojos el incendio del alma, aunque con recato y el retiro enfrenando estas imaginaciones.

El duque, que continuo²⁹⁴ en aquella alquería²⁹⁵ se dejaba llevar de su sabroso cebo, ya le había elegido en su pecho por dueño hermoso de sus acciones. Con resolución más alentada desde entonces, dispuso el ceño de su gravedad desapacible y de su semblante la medida, mandando los músicos²⁹⁶ cantasen alguna letra gustosa, que en obediencia eligieron la que se sigue:

La niña de Manzanares que escandaliza las luces del sol, pues, dándole leyes, o las registra o las pule.	
La que examina severa con inquietas pesadumbres sus átomos, que aún no están seguros de sus vislumbres.	5
La que en piedad generosa la vida le restituye cuando tal vez su cendal se opone a su rostro nube.	10
La divina forastera que del valle al monte sube, y por excusar estragos	15

²⁹³ En la *princeps*: «sa». No excluyo que pueda haber intervenido, como causa del error, algún tipo de interferencia con el sardo, pues «sa», en el vernáculo isleño, es el determinante singular femenino, compatible con el sustantivo *hermosura*.

²⁹⁴ *continuo*: con valor adverbial; o sea, “continuamente” o “de continuo”.

²⁹⁵ *alquería*: «la casa sola en el campo donde mora el labrador con sus criados y tiene los aperos y hatos de su labranza» (*Aut.*).

²⁹⁶ Son típicos del género, y sobre todo de las *cornici*, estos rasgos de teatralidad y música, próximos a la loa y a los bailes del teatro. *Vid.* Yudin (1968: 181-188 y 1969: 585-594) sobre los vínculos entre la novela corta y el teatro del Seiscientos; al igual que los trabajos de Baquero Goyanes (1983: 13-29), Fernández Nieto (1983: 189-199 y 1985: 151-167), Domínguez de Paz (1987: 251-270) y Miñana (1998: 155-164). Remito asimismo a las anotaciones de Giorgi (2014: 74) a la «Introducción» de las *Noches de Placer* de Castillo Solórzano, en su edición de las mismas.

hace retiro su cumbre.

El susto a toda belleza,
el desprecio a todo lustre,
el peligro a todo lance,
y el eclipse a todas luces²⁹⁷. 20

Hoy ha llegado a la aldea,
sabrosas sus inquietudes
a sus dos ojos traviosos,
en áspides los instruye²⁹⁸.

Que entre flores de donaires, 25
que con alma tanta bullen,
poco su veneno celan,
mucho su rigor descubren.

Para rendir albedríos,
aunque con encanto dulce, 30
en su floresta halagüeña
sagazmente los reduce.

Tanta muerte, rigor tanto,
mal en un clavel encubre²⁹⁹
si en los fillos de sus hojas 35
bello rosicler deduce³⁰⁰.

²⁹⁷ Agudeza a partir del detalle de que al cerrar los ojos se produce un pequeño eclipse (de las pupilas), en tanto que los ojos de la niña de Manzanares son “estrellas” o “soles”, de acuerdo con la tradición petrarquista. Se trata de un verso que Arnal pudo tomar como hipotexto de varios lugares de la obra de Castillo Solórzano. Así, los *Donaires del Parnaso* (1624) recogen ideas similares en romances como *A una dama que dormía y un mono comía piñones junto a ella*: «Parias tributa a Morfeo, / deidad que cruel le permite / a suma beldad desmayos, / a claro esplendor eclipses. / Mortífera acción ostenta, / si bien aun lo hermoso vive, / con orfandad de dos soles / cuyos fulgores extingue. / Que vuelto en nuestra vulgata, / cuando más se descultice, / querrá decir todo junto, / que estaba durmiendo Filis» (vv. 1-12). *Vid.* López Gutiérrez (2003: 320). Pero también se registra un equívoco, según la acepción del modismo *a todas luces*: «frase adverbial que vale ‘por todas partes’, ‘de todos modos’» (*Aut.*).

²⁹⁸ Los ojos que antes eran soles, tras “eclipsarse” y abrirse de nuevo, se metamorfosean ahora en áspides, a causa del veneno (seductor) que destilan. Nótese la ingeniosa reformulación, dentro de una *descriptio puellae*, del tópico del *latet anguis in herba* (vv. 21-28).

²⁹⁹ Es tónica desde los tiempos de Petrarca y Tasso la metáfora de los labios como claveles; y es que, frente a otras especies antiguas (la rosa, en primer término), el clavel se considera “una de las flores inevitables del Barroco” (Alonso Miguel, 2005: 193-205; y 2013: 30-46). *Vid.* especialmente Ponce Cárdenas (2010: 94-111), quien relaciona el motivo del beso con el de la abeja que liba en unos labios que son imagen de los pétalos, tópico procedente de la literatura nupcial (el contexto sensual del *kateumastikòs lógos*) inserto en una fabulación mítica, como por ejemplo el *Polifemo* de Góngora.

³⁰⁰ Estos cuartetos prolongan la descripción de la boca de la joven, igualada sucesivamente con el rosicler («el esmalte rojo. [...] Esto se entiende cuando nace [el día], que se ven aquellos celajes rojos, causados de la luz en las heridas nubes», Salcedo Coronel, fol. 2v., *apud* Ponce Cárdenas, 2010: 181), el coral y el carmín, hasta el punto de metaforizarla como «búcaro de rosa / donde el alba se instituye»; o sea, se la identifica con un «vaso de barro fino, y oloroso, en que se echa el agua para beber, y cobra un sabor agradable y fragante. Los hay de diferentes hechuras y tamaños. Vienen de Indias y son muy estimados y preciosos» (*Aut.*). El pasaje sirve de asiento al nacimiento de la Aurora. Difícil no ver aquí un préstamo de la primera octava del *Polifemo*: «Esta

Este encanto de carmín
 con quien tanto lidia y sufre
 el coral, pues vergonzoso
 se retira en su deslustre; 40
 este búcaro de rosa
 donde el alba se instituye
 y hace que en su espacio breve
 iguales perlas se suden,
 sal es vertida entre sangre 45
 la que para sí se asume,
 pues su cielo de rubí
 tantos donaires influye³⁰¹.
 Tan airoso el breve pie
 en las plantas se conduce 50
 que, no oprimidas, se quejan
 por perder yugo tan dulce.
 Aunque su planta es jazmín³⁰²
 tiene –cuando se introduce–
 la primacía entre flores, 55
 que ceden con sus perfumes.
 Grosero genio se atreve,
 pues en divino resumen
 por cuatro puntos, no más³⁰³,

que me dictó rimas sonoras, / culta sí, aunque bucólica, Talía, / ¡oh excelso conde!, en las purpúreas horas / que es rosas la alba / y rosicler el día, / ahora que de luz tu Niebla doras, / escucha al son de la zampoña mía, / si ya los muros no te ven, de Huelva, / peinar el viento, fatigar la selva” (vv. 1-8) (Góngora, 2010: 155 y 181). Es metáfora recurrente en la prosa de *El forastero*. Verbigracia: «¿Quién, en tan hermoso búcaro de clavel, ha de beber sazones y chupar sales?» (EF: 388). La novedad reside en la original metáfora para los labios, que ya no son «clavel», sino «búcaro de clavel», y por tanto se puede beber en (y de) ellos. La metáfora, como ha explicado Bonilla Cerezo (2013: 319), es feliz por varias razones: Arnal supo comprender que la revolución metafórica de Góngora no se había cifrado solo en la eufonía de los términos («búcaro»), o en la abundancia de latinismos, sino en el enaltecimiento de realidades populares, si se quiere, hasta redefinirlas líricamente y, por tanto, sublimarlas. Recuérdese el «quesillo» de la *Soledad I*, «imitador süave de la cera», el membrillo, la «sabrosa oliva» o cada uno de los tres regalos (miel, mantequilla, requesón) que Acis tuvo la gentileza de ofrecer a Galatea. Pero la imagen de *El forastero* entraña un segundo valor: los labios, convertidos en «búcaro», o sea, en botijo, sirven para beber; y claro, es sabido que donde se puede beber se puede también «chupar sales», como escribió Góngora a propósito del melífico beso de Acis a la ninfa en la octava XLII del *Polifemo*.

³⁰¹ Las perlas en «espacio breve» atañen obviamente a la saliva, mientras que el «cielo de rubí» es otro término de comparación para los labios.

³⁰² La blancura del pie de la niña de Manzanares es igualada con el jazmín, según el valor simbólico que se le atribuye a esta flor. Escribe Cancelliere (1990: 39): «secondo i canoni classicheggianti della bellezza il corpo di una donna doveva essere candido. [...] È il fiore tragico del sensualismo». Recuérdese que durante el Siglo de Oro el pie era la zona erótica por excelencia del cuerpo femenino. No en vano, «calzar» tenía una doble acepción entonces, relativa a los zapatos, pero también al coito. *Vid.* Kossoff (1971).

sabrosamente discurre.

60

Si todo es alma el aliño
cuando tanto sol dibuje,
¿qué mucho que en su milagro
un torpe pincel se ofusque?

Divertido estaba el duque con Laura, y el conde, viendo que con recato su disimulación le fiaba secretos de su pecho, por no dar mal logro a su intento amoroso, se dio por no entendido a las confusas razones con que el duque la estaba preparando; a que la hermosa Laura, muda, fiaba en su vergüenza y media risa la satisfacción a su respuesta. Y el conde, divirtiendo los ánimos de sus damas por excusar que la acechasen curiosas, le dijo a Carlos que leyese algunos versos hijos de su ingenio y, retirándose en su atajo, con modestia y buen aire dio alma a los que se siguen, con prevención no las embarazase el gusto con que lo atendían lo prolijo de la fábula del Céfalo³⁰⁴. Y para facilitar este paso, la dividió en tres partes, estando todos pendientes de su voz por ser el primer lance de su ingenio.

³⁰³ *punto*: «el ente cuantitativo más pequeño que se puede considerar» (*Aut.*). Se consideraban hermosos los pies pequeños, y se tendía a creer que una medida aceptable era la de cinco puntos. *Vid.* al respecto Arellano y Schwartz (ed. 1998: 433).

³⁰⁴ Entre las versiones hispanas de la desastrada historia de Céfalo estudiadas por Cossío (1998), en el haber de autores como Montemayor, Lomas Cantoral, Lucas Rodríguez, Martínez de Arizala y Ursúa, Porras, Rejón de Silva y, claro está, Arnal de Bolea, sin duda la más extensa escrita en castellano (208 octavas), hay que incluir también la de Antonio Cuadrado Maldonado, recientemente exhumada por Ponce Cárdenas (2010: 151-188), y conservada –como única copia conocida– en el ms. 22029 de la BNE (fols. 205v-217v). Sobre el *Céfalo* de Jerónimo de Porras, *vid.* Ponce Cárdenas (2001: 197-199). Acerca del origen y tratamiento ovidiano de esta fábula remito asimismo a Ruiz de Elvira (1971: 97-123). A propósito de las distintas versiones barrocas, incluidas sendas comedias de Calderón, remito al panorama de Ponce Cárdenas (2002: 149-166).

AL DOCTOR DON IVÁN DEXART³⁰⁵, DEL CONSEJO DE SU MAJESTAD Y OIDOR EN LA REAL AUDIENCIA DEL REINO DE CERDEÑA.

El Céfalo se guareció del marqués de Villazor³⁰⁶, mi señor Don Hilarión de Alagón y Cardona³⁰⁷, pensando que a su sombra saldría a luz a registrarse en el ocio del curioso. Faltole este abrigo a los primeros pasos de su determinación y, hallándole en su queja con tanto desvalimiento, me he atrevido a fiarle de vuestra merced para que, mereciéndole su arrimo, vea restituido en esta ocasión el favor que le usurpó entonces su corta fortuna. Pero, ¿cómo se le podrá negar vuestra merced si el marqués en las confianzas que hizo de su persona en su muerte le vinculó todo perpetuo en la protección de su casa? Y ejercitándose tan afectuoso celador³⁰⁸ de sus aumentos, ha sabido vuestra merced también valerse de la ley de este empeño, que no le ha embarazado —en los negocios graves del reino— lo prolijo de esta atención; a quien deben sus hijos en réditos de solícitos cuidados el principal de interés tan ponderable, pues con la providencia de tantos desvelos se dejan llevar del olvido en lo fatigoso que se han hallado a tanta falta. Pero qué mucho, si vuestra merced ha ocupado su vacío con tantas señas de voluntad, cuando deja en la voz del reino depositado su nombre de sabio, de prudente, de piadoso. Guarde Nuestro Señor a vuestra merced muchos años.

Muy servidor de vuestra merced que sus manos besa

Jacinto Arnal de Bolea

³⁰⁵ Juan (o Iván) Dexart fue un jurista sardo nacido en Cagliari en 1590. En la época en que se publicó este libro se hallaba enfrascado en la redacción de una importante recopilación y comentario de los capítulos de corte inéditos sobre el reino de Cerdeña. Esta obra en ocho volúmenes, titulados *Capitula sive Acta curiarum Regni Sardiniae sub invictissimo Curonae Aragonum imperio concordii trium brachiorum aut solius militari voto exorata*, se imprimió en 1645. Según Floris (2002/3: 448), Dexart fue «uno dei maggiori giuristi sardi di ogni tempo».

³⁰⁶ *Vid.* la nota 890.

³⁰⁷ *Vid.* la nota 1.

³⁰⁸ *zelar*: «se toma también por cuidar absolutamente de cualquier cosa con puntualidad, y diligencia de que no se falte en ella» (*Aut.*).

Céfalo, herido de luces de la belleza de Pocris, hija del cuarto rey de Atenas, consigue el dulce jugo de su matrimonio. Aurora, su amiga, con envidia de su suerte, madrugando a acecharlos, curiosa de cómo se portaban en sus finezas entretenidas, se enamoró de Céfalo por lo galantemente tierno que obligaba su esposa. Fio la inquietud de su pensamiento amoroso de acciones que fueron mal entendidas y, determinadamente resuelta, descubrió su pecho; halló resistencia en el joven por la fe que guardaba a su dueño. Viose corrida³⁰⁹, solicitó venganza, introdújole celos, perturbó su unión apacible; y Céfalo, mal sospechoso de Pocris, hace prueba de su honor con fingida ausencia y nombre. Combatiéndola con el interés, rindió su hermoso encanto y, teniéndola en sus bozos³¹⁰, solicitó la venganza. Fugitivamente se retiró al monte con arrepentimientos de su facilidad. Vuelven a su primera unión haciendo amorosas paces. Pocris le presenta un dardo y dos valientes presas para su caza, porque era continuo en el bosque. Divertido en este ejercicio, faltó a las caricias de su esposa, vivía con celo de ese despego en tantos desdenes³¹¹, seguía sus pasos con espías. Y una tarde, estando oculta entre unos árboles, juzgando que el aura que Céfalo llamaba por la fuerza del calor³¹², que le daba molestia, era el nombre de

³⁰⁹ *correr*: «vale también burlar, avergonzar y confundir» (*Aut.*).

³¹⁰ *bozo*: «el primer vello que apunta a los jóvenes sobre el labio superior. Pudo decirse del nombre boca» (*Aut.*).

³¹¹ *Vid.* la nota 130.

³¹² El motivo virgiliano de la cacería en una estación o día calurosos que se torna en cinegética amorosa consta en otros relatos breves del XVII, especialmente en dos de los incluidos en las *Novelas amorosas* de Camerino. Así, *La ingratitud hasta la muerte* comienza con una escena en la que Floristo, libre de las flechas de Cupido, sigue a un ciervo por un bosque consagrado a Júpiter. Nada original si no fuera porque Camerino prescinde del marco boccacciano y del tópico del *laus urbis* –no hay datos sobre la ciudad–, sustituidos por una introducción venatoria. Se trata de un recurso que el autor de Fano duplicará en *La firmeza bien lograda*, durante la presentación de Arseo, Dorindo y la cazadora. Transcribo el texto de *La ingratitud hasta la muerte*: «No había sido el Amor bastante a turbar la quietud de Floristo, caballero cretense, con amorosos cuidados en cinco lustros que los benignos cielos le habían concedido de vida. [...] Y así, deseoso de hacer ilustre su triunfo con tal cautivo, habiendo visto que salía de la ciudad a caza (a la cual era muy aficionado) un día del ardiente estío que, confederado el fuego con el sol, amenazaba a la tierra mayores incendios de los que causó soberbio con el prestado carro Faetón su hijo, le aguardó emboscado en una verde selva adonde le guió un herido ciervo, que, para salvar su vida, huía al bosque sagrado a Júpiter y nunca profanado con la violenta muerte de animal ninguno, pues lo impedía la falsa Religión que profesaban en aquel tiempo. Pero el mancebo (arrogante contra el poder de los Dioses) se entró en el bosque adentro y asombró con la muerte de la fiera a las Dríadas y Napeas que en varios y diversos coros se solazaban por la floresta, a cuya sombra apenas se veía determinado a pasar la rigurosa siesta cuando se lo estorbaron unas lamentables voces que en los delicados acentos conoció ser de alguna oprimida Ninfa. Y para socorrerla se encaminó ligero adonde nacían las quejas y en breve tiempo llegó él y cesaron ellas, pero creció la necesidad del socorro, pues yacía entre la verde yerba descolorida –retratando a la muerte– una bella zagala a quien cercaban cuatro villanos pastores, pretendientes de las primeras ofensas y de los muertos placeres [...]» (Camerino, ed. Bonilla Cerezo, 2010: 181-183). Lo que me interesa subrayar es cómo tanto Camerino como Arnal inciden en el calor sofocante de estos episodios, al igual que en su modelo clásico más reconocible, al decir de Bonilla Cerezo (2010: 103-139): las *Bucólicas* de Virgilio; más precisamente, el soliloquio donde Coridón confiesa su amor por el gallardo Alexis, uno de cuyos recreos –como en el caso de Floristo– era flechar a los ciervos. Los hechos acontecen un caluroso mediodía de verano que se prolonga hasta la puesta de sol: “Formosum pastor Corydon ardebat Alexin, / delicias domini, nec quid speraret habebat. / Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos / absidue veniebat. Ibi haec incondita solus / montibus et silvis studio iactabat inani: / “O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?” (II, 1-6)». Veamos ahora la pincelada cinegética: «O tantum libeat mecum tibi sordina rura / atque humilis habitare casas et figere ceruos, / haedorumque gregem uiridi

la ninfa que tan divertido³¹³ le tenía a su esposo, y atendiéndola Céfalo entre el rumor inquieto de las matas, juzgando ser alguna corza³¹⁴, disparó bulto el dardo y pasó el infeliz –cuanto hermoso– pecho de Pocris, que, examinándole, se delató en ternuras angustiosamente querelloso de su infelicidad.

compellere hibisco” (II, 28-30). A saber: «Fuego quemaba al pastor Coridón por Alexis hermoso, / que era deleite del amor, y ninguna esperanza tenía. / Su único alivio entre hayas espesas, de copas umbrosas, / en venir continuo; y allí estos acentos sin arte, / solo, a los montes y bosques lanzaba con vana porfía: / “¡Oh despiadado de Alexis!, ¿en nada haces caso a mis versos?» (Virgilio, 2000: 97). *Vid.* asimismo Zerari (1995: 80).

³¹³ *Vid.* la nota 539.

³¹⁴ Téngase en cuenta que, según razona Schwartz (2001: 478), entre los años de 1300 y 1700 la producción cultural del humanismo incluyó numerosas églogas pastoriles, compuestas por unos doscientos escritores neolatinos, a la zaga de Virgilio, Sículo o Nemesiano. Las variaciones renacentistas de los modelos originales «se focalizaban no solo en la temática y en los ambientes descritos, sino en los tipos de locutores ficcionales. En efecto, los pastores teocriteos y virgilianos originales llegaron a ser reemplazados por pescadores, cazadores, marineros o representantes de otras actividades conectadas con la vida campestre. [...] Herrera alaba especialmente a Sannazaro y sus cinco églogas piscatorias –*Phyllis, Galatea, Mopsus, Proteus, Herpylis Pharmaceutria*–».

EL CÉFALO

PARTE PRIMERA

I

No pierda el lustre la afición sagrada
que por plectro canoro se acredita³¹⁵,
negociando en lo eterno, venerada,
tanto laurel que a la codicia incita;
no se anuble la luz depositada 5
de tanto Apolo que mi patria imita,
que, aunque está introducida sin aseo,
lega modestia abona mi deseo.

II

Permítete señor a bajo acento
que favor te mendiga afectuoso 10
cuando al umbral de tu grandeza, atento,
suspende voz en límite glorioso.
Concédete a mi impulso, que, aunque lento,
con tardo paso mide temeroso
lo más luciente de tu excelsa lumbre, 15
lo más vedado de tu altiva cumbre.

III

En el teatro español que representa
grave la erudición vulto de tanto,
y por tan grande en su caudal afrenta
a la que, opuesta, el más soberbio espanto 20
de vario genio todo se presenta,
uno se admira, reverente, cuanto
de otro, que excesos nobles no merece,
ya que no se le alaba, se agradece.

³¹⁵ Otro «plectro canoro» aparece en el v. 299 del poema «Ya la común hidropesía de viento» de Villamediana (1990: 536): «Inculto es culto, pues, este desvío / de mi plectro canoro / (si puede ser canoro plectro mío)».

IV

En toscos paños rima mal figura, 25
 alhajas pobres del idioma vasto.
 Marqués excelso, erige mi ventura
 si se consagran a tu ingenio casto;
 espíritu traslada a la pintura
 que en mal diseño, si es del alma pasto, 30
 solicita en tu voz nuevos colores,
 luz en las sombras y en espinas flores.

V

No se empeñe con bárbara arrogancia
 en el mayor descrédito que intenta
 quien no sabe saber ni aun ignorancia, 35
 siendo alabanza su mayor afrenta;
 severa siendo rigurosa instancia,
 ejerza su dosel Astrea exenta³¹⁶,
 que hijo de Mantua soy: sus luces bellas
 en campo azul me otorgan siete estrellas³¹⁷. 40

³¹⁶ En la mitología griega, Astrea (en griego *Ἀστραία* *Astraia* o *Ἀστραίη* *Astraiê*, 'la estrellada', o también *Ἀστράπη* *Astrapê*, 'relámpago'; en latín *Astraea*) era la diosa virgen que llevaba los rayos de Zeus en sus brazos. Según Conti (2006: 119), «cuanto más sencillos eran los hombres, más justos eran por naturaleza: cuando en las ciudades se compusieron volúmenes de leyes, como si fueran el testamento de Astrea, aquella sencillez poco a poco se retiró fuera de la ciudad junto a los hombres rústicos y que eran desconocedores de estos testamentos, por lo que dice el poeta (Virgilio, *Geórgicas*, II, 473-474) que “a través de ellos la Justicia, al alejarse la última de las tierras, dejó sus huellas”».

³¹⁷ El poeta se declara aquí “hijo de Mantua”, o sea, madrileño, en tanto que por aquellos años la corte se designaba en ocasiones como la «Mantua española». Bastará citar como ejemplo un párrafo del *Culto graduado* de Castillo Solórzano: «El título de mi obra –dijo el bachiller– es *El circo mantuano*, alabanzas de la plaza de Madrid, reprehensiones a los pródigos y manirrotos que en festivos días de toros gastan superfluamente sus haciendas en opulentos banquetes y colaciones» (Bonilla Cerezo, 2010: 310). Según Campana (1992: 12-13), «Madrid era denominada antiguamente con el nombre de Mantua por creer que su fundación se debía al rey de Toscana Ocno-Bianor y a la adivina Manto, a quien debería el nombre». Nótese asimismo el hipotexto gongorino («en campo azul» parece derivar del «en campos de zafiro pace estrellas» (v. 6) de la *Soledad I*. Véase Góngora (1994: 197), aquí reciclado para referirse al escudo de Madrid: las estrellas y la osa del escudo tienen su origen en las siete estrellas de la constelación de la Osa Mayor. Dos son, en efecto, las fuentes tradicionales y ambas relacionadas con la Osa Menor, y también en su otra denominación de «Carro». De acuerdo con lo que relata Juan López de Hoyos, preceptor de Cervantes, en su «Declaración de las Armas de Madrid» (1995), «tienen las armas de por orla siete estrellas en campo azul, por las que vemos junto al Norte, que llamamos en griego Bootes, y en nuestro castellano, por atajar cosas y fábulas, llaman el Carro, las cuales andan junto a la Ursa, y por ser las armas de Madrid osa, tomó las mismas estrellas que junto a la Ursa, como hemos dicho, andan, por razón de que como en tiempo de don Alfonso VI, viniendo a ganar este reino de Toledo, el primer pueblo que ganaron fue Madrid, y para denotar que así como aquellas siete estrellas que andan alrededor del Norte son indicio de la revolución y del gobierno de las orbes celestiales, así Madrid como alcázar y casa real y primeramente ganado, había de ser pueblo de donde los hombres conociesen el gobierno que por la asistencia de los reyes y señores de estos reinos de Madrid había de salir, y también porque este nombre Carpetano, como abajo declaramos, quiere decir Carro, por eso tomó las siete estrellas que en el cielo llamamos Carro».

VI

Estas armas previene en mi retiro,
Calisto, ninfa de la diosa casta³¹⁸,
escarmiento glorioso en su zafiro,
si en bosque Osa Mayor, por pena lasta³¹⁹.
El no ingenioso solicite el tiro 45
si el riesgo no le enfrena, pero basta
saber que los vecinos a su gremio
en el castigo merecieron premio.

VII

No con osada acción tímido toco,
en su stirpe gloriosa dilatado, 50
que fuera amago de tenerla en poco
tocar la presunción en tal cuidado.
No con empeño edad severa invoco,
si lenguas de metal han promulgado;
en tanta hazaña, en esplendor fundada, 55
se ve la eternidad embarazada.

VIII

Árbitro el tiempo que veloz devora
cuanto en oculto seno se retira,
venerable me atiende, pues no ignora
lo que el mundo por fe tu nombre admira, 60
que si eres Alagón que pule y dora³²⁰

³¹⁸ Según Conti (2006: 332), «el poeta Epiménides [...] pensó que Pan y Arcas fueron hijos gemelos de la unión de Júpiter y de Calisto». No obstante, Arnal piensa aquí en Calisto, cazadora perteneciente al cortejo de Artemisa, diosa de la caza, para lo cual había hecho el obligatorio voto de castidad. Sin embargo, Zeus se enamoró de ella y, para seducirla, adoptó la forma de Artemisa o, según otras versiones, de Apolo. Calisto se quedó encinta y para evitar que la aventura llegase a oídos de Hera, su celosa mujer, Zeus transformó a Calisto en osa. A pesar de todo, Hera lo descubrió y pidió a Artemisa que le disparase durante una cacería, deseo que esta cumplió. Ovidio cuenta sin embargo que Artemisa enderezó sus temibles flechas contra Calisto después de que Hera la transformase en osa porque la joven había incumplido su voto de castidad. Higino –y esto repercute sobre la elección de los mitos por parte de Arnal, pues debe compararse la interpretación del clásico con el arranque de *El forastero*, o sea, con el descubrimiento de Laura bañándose en el lago del bosque– relata que Artemisa sorprendió a Calisto acicalándose en un río y advirtió que su vientre había crecido. Enseguida le preguntó el motivo y Calisto, a quien Zeus había seducido bajo la forma de la diosa, replicó que era culpa suya. Artemisa, enfadada por la respuesta, transformó a Calisto en osa y la expulsó de su cortejo. En cualquier caso, Calisto murió debido a esta intriga, pero para salvar a su hijo Zeus la metamorfoseó en la constelación de la Osa Mayor, otorgándole así la inmortalidad. Arcas, el hijo de Calisto, fue dado por Zeus a la pléyade Maya para que lo criase. *Vid.* Higino (2008: 240-242)

³¹⁹ *laster*. «en el sentido moral vale pagar, purgar y padecer la culpa y delito del otro» (*Aut.*).

de Aragón el honor que en tí respira,
¿dónde habrá tiempo? ¿Dónde eternidades
que abracen entre sí tantas edades?

IX

Con majestad los cardos coronados³²¹ 65
testifiquen dominios repetidos
de mar y tierra, en glorias colocados,
a tu dichosa sucesión unidos.
En montes de agua y pinos despeñados³²²
–no besando su pie– daban, sentidos, 70
quejas al cielo de indomables vientos
con fatiga amigable de elementos.

X

Eolo, en su distrito presidiendo,
entre silbos de horror amedrentaba
al lisonjero Céfito que, viendo³²³ 75
tanta violencia, humilde veneraba.
Tetis, armada ejércitos, puniendo,
de jayanes de nieve anticipaba³²⁴,
al cielo fuerzas, escalando estrellas³²⁵,
inquiriendo en su luz cristianas huellas. 80

XI

Polvorosas las ondas se advirtieron

³²⁰ Se refiere a Blasco de Alagón, marqués de Villatorrada, señor de Arnal de Bolea y a quien dedicó *El forastero*; *vid.* la nota 1.

³²¹ *Vid.* la nota 9.

³²² Evidente préstamo del v. 44 de la *Soledad I*: «montes de agua y piélagos de montes» (Góngora, 1994: 207).

³²³ Aunque «lisonjero Céfito» es un sintagma ya petrificado en el siglo XVII, cabe pensar en una simplificación de los estilemas de los vv. 590-594 de la *Soledad I*: «Músicas hojas viste el menor ramo / del álamo que peina verdes canas; / no céfitos en él, no ruiñeños / lisonjear pudieron breve rato / al montañés [...]» (Góngora, 1994: 315).

³²⁴ Estos «jayanes de nieve» recuerdan a la imagen de los montes descritos en los vv. 7-8 de la *Dedicatoria al duque de Béjar* en las *Soledades*: «bates los montes, que de nieve armados, / gigantes de cristal los teme el cielo» (Góngora, 1994: 186-187).

³²⁵ Nótese la complejidad de la semiestrofa: Tetis avanza en invierno con sus ejércitos por unos montes de agua de lo más encumbrados («jayanes de nieve»); tan altos que lindan con el cielo y, por tanto, casi la obligan a «escalar estrellas». Respecto a esta última imagen, aunque en otro contexto, pensemos de nuevo en unos versos gongorinos, esta vez puestos en boca del «anciano del sayal» de la *Soledad I* (vv. 212-217): «Aquellas que los árboles apenas / dejan ser torres hoy –dijo el cabrero / con muestras de dolor extraordinarias–, / las estrellas nocturnas luminarias / eran de sus almenas, / cuando el que ves sayal fue limpio acero» (Góngora, 1994: 243).

cuando en tropas delfines se mostraron,
rompiendo las murallas que erigieron
de cristal y a su honor se consagraron;
mentidas las de Troya, opuestas fueron, 85
aunque en su propia gloria se lograron,
debiéndole a su artífice Neptuno
lo eterno que la edad llama importuno³²⁶.

XII

Feroz vulto le daba el sentimiento
al marítimo dios y de su frente, 90
despojando el laurel en su lamento,
al abismo calando su tridente,
quejas articulaba ciento en ciento
por sus gloriosos héroes y, eminente,
examinando todo humor salado, 95
dio mayor sentimiento a su cuidado.

XIII

De alga asquerosa ciñe su cabeza
todo ministro de su imperio undoso,
fundando en desaliño y en fiereza
la soledad que anubla su reposo. 100
El que volaba más, con más pereza
mide sus alas, cuando el proceloso
vulgo –que en sentimiento también llama–
viste capuces de erizada escama³²⁷.

³²⁶ El conceptismo de Arnal alcanza aquí cotas de maestría y de afanosa oscuridad, a partes iguales. La octava sugiere que Tetis y sus nereidas, a la grupa de un escuadrón de delfines, rompen el inmenso oleaje, o sea, las «murallas de cristal», dignas de igualarse con las que cercaban la ciudad de Troya. Una escena, pues, que subraya la gloria de este ejército en su avance a través de esa suerte de maremoto generado por Neptuno. Recuérdese también el episodio en que Tetis, usando sus recursos sobrenaturales, [...] convocó a una pareja de delfines: les puso freno y bridas y se lanzó con el dormido Aquiles, rumbo a Esciros. Y no se olvide que fueron Tetis y sus hermanas, montadas sobre delfines, las que en la *Iliada* brindaron a Aquiles una nueva armadura (hecha por Hefesto) para sustituir a la que se había perdido con Patroclo.

³²⁷ La definición que da *Aut.* para *capuz* no nos aclara la razón por la que el poeta eligió precisamente este término: «vestidura larga a modo de capa, cerrada por delante, que se ponía encima de la demás ropa y se traía por luto, la cual era de paño o de bayeta negra y tenía una cauda que arrastraba por detrás». Más probable que Arnal se refiera simplemente a algún tipo genérico de capa, pues lo relevante no es su forma sino función, que es lo que da vida a la metáfora. Como es lógico, al tratarse de seres acuáticos, lucen una capa (o bien la piel) de escamas. Nótese la analogía entre el artificio de las vestiduras del «imperio undoso» del *Céfalo* y el de la *Fábula del Genil* de Pedro Espinosa (2011: 91): «Ricas garnachas de riqueza suma / unos visten de tiernas esmeraldas; / otros, como a la garza fácil pluma, / cubren de escama de oro las espaldas; / con ropas blancas

XIV

Pero que en vano sentimiento cuando 105
 ven un retrato en ti tan heredero,
 de tan antiguas luces dilatando
 infeliz sucesión, tu ser primero,
 nuevos prodigios prometiendo, y dando
 corto límite al tiempo, que, severo, 110
 no halla lugar en que poner tu fama,
 ahogado en tanta luz, en tanta llama.

XV

El belígero dios, todo cruento
 aprenda en ti valor, tu malla enlace;
 Minerva asista con semblante atento, 115
 y por tu honor, su escudo desembrace.
 Los talaes alados a tu intento³²⁸
 calce Mercurio, cuando pule y hace
 en su fragua Vulcano diamantino
 acero esgrimidor que vuela el pino. 120

XVI

Ya te ponderó impulso afectuoso,
 que llama activa vive floreciente,
 heredada de tanto valeroso
 héroe que al orbe dio voz de eminente:
 de cuyo tronco grave, si frondoso, 125
 tanta rama brotó que, en curso ardiente,
 dando al pagano tan fatal desmayo,
 de tanta luz fulminárate rayo.

de cuajada espuma / otros vienen, ceñidos con guirnaldas, / brotando olor los cristalinos cuernos, / de tiernas flores y de tallos tiernos» (vv. 161-168).

³²⁸ Arnal se refiere aquí a los «talaes alados» de Cilenio, o sea, las sandalias voladoras del dios Mercurio. Se trata de nuevo de una imagen presente en uno de los mejores poemas de Pedro Espinosa: la *Soledad de Pedro de Jesús*: «¡Quién te diera volar con plumas de oro, / que David deseó, que batió Arsenio, / a estas mis soledades, Heliodoro, / Cristo en Sión, no Venus en Partenio! / La capa a Putifar, la sombra al toro / deja, y huye en talaes de Cilenio / la ostentación, el oro y las mujeres, / pues tanto vencerás cuanto huyeres» (Espinosa, 2011: 220-221).

XVII

Rompe, invicto señor, tanta muralla
 que, cerúleo cristal, ves instruida³²⁹; 130
 sigue, sigue la bárbara canalla,
 inunda el mar en vela repetida.
 Límite atropellado sea la valla
 que, terminando acción tan reprimida,
 nos dice en voz, en tan glorioso espanto, 135
 que es corta estancia para cuerpo tanto.

XVIII

Y pues Cloto feliz pomposa viste³³⁰
 de la seda mejor que hilo cambiante,
 y en su telar Láquesis bella asiste,
 tan dilatada en esplendor volante³³¹, 140
 Átropos ves, que de su acción desiste,
 y, en cobarde retiro vergonzante,
 del poder se desnuda tan violento,
 rompe el freno del mar, da espuela al viento³³².

XIX

Conducido de indómita destreza 145
 a educación fatal, aprendiz lego,
 Céfalo joven rinde su fiereza
 anticipando a su humildad el ruego;
 ensayos solicita en ligereza
 de la manchada corza, cuando el fuego³³³ 150
 del monte intenta escudriñar la greña³³⁴,

³²⁹ *instruir*: «enseñar, advertir» (*Aut.*). En realidad, el sentido que el participio pasado de *instruir* adquiere en esta ocurrencia coincide con el de *enseñar*, pero en su dimensión visual: considero que se puede leer como sinónimo del adjetivo *manifiesto*.

³³⁰ Toda la octava gira en torno a las tres Parcas o Moiras, deidades de la mitología clásica a quienes correspondía la tarea de tejer, devanar y cortar el hilo de la vida. Cloto era la que tejía el hilo, Láquesis lo encanillaba y medía y Átropos lo segaba. Su valor metafórico es bastante evidente: «La Parca que hila, significa generación; la que devana o compone el hilado significa la conservación de la vida; y la tercera, que corta el hilo con tijeras, es la muerte, que al mejor tiempo de la vida la corta y ataja» (Vitoria, 1676/1 : 400).

³³¹ Recuérdese que una de las representaciones más frecuentes de Láquesis era con una vara, una pluma o un globo del mundo; de ahí el sintagma «esplendor volante».

³³² Bimembración de inequívoco aire gongorino, aun cuando no hayamos registrado un sintagma idéntico en la obra del cordobés. Es curioso, no obstante, su empleo por García Lorca (1982: 171) en el poema *Deseo*, de 1920: «sin la espuela del viento / sobre la fronda, / ni la estrella que quiere / ser hoja» (vv. 8-11).

³³³ Violentísimo hipérbaton, que cabe parafrasear del siguiente modo: “solicita ensayos de la manchada corza en ligereza, cuando el fuego intenta escudriñar la greña del monte, inquirir la hueca peña de la sierra”.

de la sierra inquirir la hueca peña.

XX

A tus pies se registra el más airoso
que tufo peina en juventud lozana³³⁵
sin afectar lo limpio y lo curioso, 155
sin tropezar en presunción tan vana.
Con natural descuido, receloso
de ministrar la copa soberana³³⁶
de Júpiter, en trance tan preciso
huyó también el riesgo de Narciso³³⁷. 160

XXI

Ya el dios tirano pasador previene³³⁸
con el mayor veneno de unos ojos,
que en su disposición labrada tiene

³³⁴ *Vid.* la nota 837.

³³⁵ *tufos*: «se llaman también las dos caídas del pelo o laderas de delante de las orejas, peinadas o rizadas» (*Aut.*).

³³⁶ El uso del verbo «ministrar» en relación con el mito de Ganimedes es muy característico de Góngora. Lo emplea en varios lugares, sobresaliendo al principio de la *Soledad I* («cuando el que ministrar podía la copa / a Júpiter mejor que el garzón de Ida», vv. 7-8) (Góngora, 1994: 199). Su bizarría latinizante fue pronto pasto de sátiras como la de Castillo Solórzano en los vv. 69-88 de un romance de los *Donaires del Parnaso*: la «Instrucción para saber / el docto lenguaje culto»: «*Ministrar* es el servir, / *terminador*, el que puso / límite en cualquier acción / *decrepitante*, el caduco, / *pitónica* es Apolo, / *protonauta*, Palinuro, / *precipitante*, Faetón, / *antípodexter*, el zurdo. / *Esplendor*, *parangonar*, / *fulgor*, *pululante*, *inculto*, / *errante*, *seminador*, / *júbilo*, *incentivo*, *impulso*, / *libación*, *vagante*, *intonso*, / *vilipendio* y otros muchos / términos cultisonantes / que por no cansar no busco; / aunque confundan y extrañen / por lo remotos del uso, / se permite usar de todos, / porque se admire el confuso» (*vid.* la edición de López Gutiérrez, 2003: I, 335).

³³⁷ Lo más sugestivo de estas octavas es la asociación de Céfalo con dos mitos (Ganimedes y Narciso) que fusionan un par de pasajes de dos textos del cordobés. *Vid.* primero unos cuartetos de la *Fábula de Píramo y Tisbe* (1618) (2009: 560), justo los de la prosopografía del mancebo: «¡Oh Píramo lo que hace, / joveneto ya robusto / que sin alas podía ser / hijo de Venus segundo! / Narciso no, el de las flores / pompa, / que vocal sepulcro / construyó a su boboncilla / en el valle más profundo, / sino un Adonis caldeo, / ni jarifo ni membrudo, / que traía las orejas / en las jaulas de dos tufos» (vv. 101-112). Por otro lado, la hermosura de Ganimedes lo conecta con Narciso, figuras ambas emblemáticas, que desfilan (no muy separadas entre sí) por el incipit de la *Soledad I*. Así, junto a los citados versos sobre el garzón de Ida, cabe añadir esta otra *res picta*: «la que, en vulto comenzando humano, / acaba en mortal fiera, / esfinge bachillera / que hace hoy a Narciso / Ecos solicitar, desdeñar fuentes» (vv. 112-116) (Góngora, 1994: 221). Según Bonilla Cerezo y Tanganelli (2013: 85-86), «Góngora trata este mito de forma irónica y original: es Narciso quien festeja a Eco, por la sola razón de que ella necesita alguien que la adule, pues esta oréade, como se sabe, fue condenada por Hera a repetir las últimas palabras que escuchaba. Si Narciso también se define aquí por su vanidad y espíritu lisonjero, lo que afea el peregrino es la actitud de los que no saben pasar sin el aplauso cortesano (recordemos el emblema del camaleón), desviándose así de la fuente de la verdad, que en los versos de la *Soledad I* habría sustituido al lago donde Narciso se extasiaba con su figura».

³³⁸ *pasador* lo encontramos en el *DRAE* de 1780: «el que pasa una cosa de una parte a otra»; pero también «cierto género de flecha o saeta muy aguda, que se dispara con ballesta». La elección entre un significado y otro depende evidentemente de cómo interpretemos la función de *pasador* en esta frase: si es adjetivo del sujeto, nos quedaremos con la primera acepción, mientras que si lo juzgamos complemento directo del verbo *prevenir* optaremos por la segunda. En todo caso, parece evidente que el «dios tirano» es Cupido, siendo él mismo *pasador* y sus flechas *pasadores*.

capaz estancia para darle enojos.
De su pecho carcaj para que pene³³⁹ 165
formar intenta, dándole en despojos
una dicha estribada en poca suerte,
una vida animada con la muerte.

XXII

Cuando saliendo al lírico ejercicio
un alba que calzó de tiria rosa³⁴⁰ 170
por el balcón de oriente, que, propicio³⁴¹,
corrió el cendal a imagen tan dichosa³⁴²,
diole la mayor luz en beneficio
de que supo admirarla tan hermosa,
cuyo bosquejo, ardiendo los pinceles, 175
corona dio a los montes de claveles.

XXIII

En un laurel el contrapunto lleva
la más dulce lisonja del oído
con el sonoro quiebro que reprueba
a todo acento su mejor sentido. 180
Suspenso el viento en el que encanto prueba,
sordo ser a su voz, pero entendido,
del breve rui señor burlarle intenta,
siendo esta gloria su mayor afrenta.

XXIV

Alternando los picos deleitosos, 185
en diferentes coros divididos,
los arroyuelos llegan bulliciosos

³³⁹ El pecho como carcaj constaba ya en los vv. 243-244 del *Polifemo*: «carcaj de cristal hizo, si no aljaba, / su blanco pecho, de un arpón dorado» (Góngora, 2010: 165).

³⁴⁰ Sobre esta clase de cronografías o hipotiposis matutinas, habituales en la poesía épica desde Homero y Virgilio, *vid.* la nota 184.

³⁴¹ El modelo de Arnal vuelven a ser unos versos (389-392) de la *Soledad I* de Góngora (1994: 277): «ya de la Aurora bella / al rosado balcón, ya a la que sella / cerúlea tumba fría / las cenizas del día». A propósito de las cronografías en las silvas del cordobés remitimos a Roses (2007: 53), quien observa que «Góngora –y sus palabras son aplicables a esta octava del *Céfalo*– «no recurre a la alusión mitológica [...] sino que opta por una presentación sin filtros tópicos, [...] mediante imágenes totalmente basadas en elementos naturales. [...] Esta vacilación entre el recurso mitológico convencional y la descripción imaginativa a partir de realidades será [...] una constante [en su obra]».

³⁴² Se repite una imagen que ya había utilizado en la escena del baño; *vid.* la nota 97.

a murmurar gorjeos repetidos;
con más velocidad besan undosos
el pie del tronco cuando, entretejidos³⁴³, 190
con fugitivo curso anticipados,
se hallan con grillos de cristal atados³⁴⁴.

XXV

Pero, entre cercos de oro más luciente
melena peina el sol, corriendo el velo³⁴⁵
el dudoso crepúsculo, que siente³⁴⁶ 195
quedarse en sombra cuando asiste al cielo.
Otórgase a la vista floreciente
risueño el valle, matizado suelo
que, en la esmeralda de menuda grama³⁴⁷,
a la Aretusa con engaño llama. 200

XXVI

En ocasión que, en cuadro artificioso,
Pocri, deidad con ninfas divertida,
usurpando al matiz lo más glorioso,
daba al jazmín belleza repetida;
que si su mano, su candor vistoso, 205
al ampo puro restituye vida,
que diré del clavel cuyo sentido
en su vergüenza se mostró teñido.

XXVII

Suspense en tanto exceso no alentaba
Céfalo, que en su encanto se encubría; 210

³⁴³ *entretrejer*: «trabar y enlazar una cosa con otra» (DRAE, 1817).

³⁴⁴ *Vid.* la nota 793.

³⁴⁵ Arnal acude aquí al tópico de Apolo *auricrinatus*, que remonta al libro IX (v. 638) de la *Eneida* y se localiza con finalidad burlesca en algunas fábulas mitológicas del Barroco, como el *Polifemo* que Bernardo de Quirós incluyó en sus *Aventuras de don Fruela* (1656). *Vid.* Bonilla Cerezo (2009).

³⁴⁶ El término «crepúsculo» es muy frecuente en la obra de Góngora; Arnal lo hace suyo y lo incorpora en el léxico de *El forastero*, donde su utilización delata el vínculo con su ilustre modelo. Acerca de su presencia en la obra del genio cordobés, remito a las notas 184 y 824.

³⁴⁷ Lejana evocación de dos hipotextos gongorinos: «Sobre una alfombra que imitara en vano / el tirio sus matices (si bien era / de cuantas sedas ya hiló, gusano, / y, artífice, tejió la primavera) / reclinados, al mirto más lozano / una y otra lasciva, si ligera, / paloma se caló, cuyos gemidos / (trompas de amor) alteran sus oídos» (*Fábula de Polifemo*, vv. 313-320) (Góngora, 2010: 168); y «Sobre el de grama césped no desnudo» (*Dedicatoria al duque de Béjar, Soledades*, v. 29) (Góngora, 1994: 189).

que tan floridas luces respetaba
aunque ciego a sus ojos se veía.
Intentaba cercarla, mas no osaba,
que un respecto cortés le detenía,
y cuando quiso echar la voz un nudo
–ciego debió de ser–, tenerla pudo.

XXVIII

Alzó los ojos, y en semblante honesto
su honestidad bañó la ninfa hermosa;
el joven alentó, que, aunque modesto,
es la Ocasión tercera poderosa³⁴⁸.
Ella le advierte atenta, pero presto
enmendó su cuidado, y más curiosa
vuelve otra vez a señalar la herida,
que a ninguna le pesa ser querida.

XXIX

Mil veces con los ojos se decían
retóricos de amor dulces cuidados;
con modestia amorosa se entendían,
mal reprimidos, pero bien cifrados.
Blandamente en su llama se encendían
en afectos celosos abrasados,
hasta que, dando colmo a su deseo,
guirnaldas de amaranto dio Himeneo³⁴⁹.

³⁴⁸ La Ocasión fue venerada en la mitología clásica y es origen de una representación alegórica especialmente afortunada, que tuvo acogida en los *Emblemas* de Alciato (1985: 160), concretamente en el 121; su rasgo más característico es su particular cabellera: «¿Por qué el mechón de cabellos en la frente? / –Para ser cogida cuando me presento / –Pero, ay, dime ¿por qué tienes calva la parte posterior de la cabeza? / –Para que si alguna vez alguien me deja escapar con mis pies alados, no pueda atraparme de nuevo por el pelo». El éxito de la imagen queda patente en la difusión popular del refrán «la ocasión la pintan calva». En cuanto al origen de esta representación, Alciato, en el epigrama del citado emblema 121, según la traducción de Daza Pinciano (1549), la atribuye a Lisipo, mientras que otros textos indican que remonta a Fidias. En este sentido, resulta especialmente sugerente el epigrama XII de Ausonio, que además puede guiarnos para comprender a qué se refiere Arnal cuando caracteriza a la Ocasión como «tercera poderosa». Cito la traducción de Francisco Cascales de 1621: «¿La obra cuya es? De Phidias Ático, / que a Palas esculpió, y a Jove Olimpio; / yo soy tercera palma: soy la diosa / Ocasión, de bien pocos conocida» (Cascales, 1775: 544). Sin embargo, lo más probable es que «tercera poderosa» se refiera a la capacidad de la Ocasión para combinar los elementos en el momento oportuno, que es el significado que mejor conviene al contexto además de ser acorde con la segunda acepción que da *Aut.* para el adjetivo *tercero*: «vale también el que media entre dos para el ajuste, o convenio, de cosa buena o mala».

³⁴⁹ La elección del la flor del amaranto por parte del Himeneo (dios del matrimonio) obedece al hecho de que «Amaranta es la flor que no muere [...], durante mucho tiempo conocida por la planta inmortal con flor, cuya

XXX

Comunicose la encendida llama
 cuanto solicitaba la asistencia
 del que sombra a su luz tanto se inflama 235
 que al pecho pide leve resistencia.
 Al padre solicita, al deudor llama,
 y Heretonio ateniense, en conveniencia³⁵⁰
 a Pocris otorgó, que era severo
 rey, cuarto en nombre y en valor primero. 240

XXXI

Por todo Atenas voces repetidas,
 en sí aplaudido, informan en el viento;
 la plata el indio, en venas esparcidas³⁵¹,
 a sus pies le dedica nuevo asiento.
 Rubio metal Ofir, sedas tejidas³⁵², 245
 Persia soberbia y, en feliz intento
 —para que el mundo su prodigio vea—,
 pródiga se ostentó concha eritrea³⁵³.

XXXII

El Ganges el topacio soberano

belleza jamás se marchita». Así, según Iventosch (1975: 58-59), «*Amaranta* es el personaje femenino más elaborado de la *Aradía* y para algunos una personificación del amor de Sannazaro, Carmosina Bonifazio [...]». A partir de aquí el nombre se halla presente en todas partes, en Italia y en España.

³⁵⁰ Heretonio, al que los textos se refieren más comúnmente como Erictonio o Erecteo, fue un legendario rey de Atenas, hijo del dios Vulcano y de la tierra, Gea; fue además padre de Procris. Arnal menciona el hecho de que fue cuarto rey de la capital griega, y en efecto eso es lo que relata Conti (2006: 691): «Erecteo fue el cuarto que reinó en Atenas», después de Cécrope, Cranao y Anfición.

³⁵¹ Se refiere a las ricas minas de plata de Potosí (Bolivia), citadísimas en la poesía de la época. Así, por ejemplo, Pedro Espinosa (2011: 222-223) escribe en su *Soledad I a Heliodoro*: «Profese Italia plantas de Vitrubio, / Francia telares, y el persiano pompa; / rompa hielos del mar el anglio rubio, / y España a Potosí las venas rompa; / vuelque sobras de mesas el Danubio; / que, cuando aliento el Ángel dé a la trompa, / lo que han sembrado cogerán; y advierte: / no ames cosa que dejes con la muerte» (vv. 57-64).

³⁵² Del puerto de Ofir procedía el oro que perseguían los buques de Salomón e Irma, rey de Tiro, codiciando marfil, piedras y maderas preciosas. Pantaleón de Ribera lo cita en los vv. 57-60 de su *Fábula de Alfeo y Aretusa*: «En verde garbín traía / el cabello aprisionado, / luciente mina de Ofir, / crespas madejas brillando» (Pantaleón de Ribera, 2003: 83).

³⁵³ La perla de Eritrea aparece citada en la octava XIV del *Polifemo*, donde ve superada su hermosura por la de la piel de la oreja de Galatea: «Purpúreas rosas sobre Galatea / la Alba entre liliros cándidos deshoja: / duda el Amor cuál más su color sea, / o púrpura nevada, o nieve roja. / De su frente la perla es eritrea / émula vana; [...]» (vv. 105-110) (Góngora, 2010: 159). La imagen exalta sobremanera la belleza de la ninfa, precisamente porque el esplendor de estas gemas era legendario y, como documenta Ponce Cárdenas (2010: 224-225) en sus notas al texto gongorino, «conocido en el mundo antiguo».

humilde ofrece, y el rubí encendido 250
arrogante Ceilán; China en su mano
da el diamante en sus rayos más lucido,
Éufrates el zafir, el marfil cano³⁵⁴
Egipto en terso lustre y prevenido;
como inventor primero, el frigio intenta³⁵⁵ 255
dar al abril en su bordado afrenta.

XXXIII

Estancia señalada en donde viva
la arquitectura fabricó tan bella
que el capitel más breve en punta altiva
se entraba al cielo para ser estrella³⁵⁶. 260
La cúpula capaz que el peso estriba
sobre coluna y basa, que querella
formaba el tiempo de que no podía
limar la eternidad que en sí tenía.

XXXIV

La cornisa y el nicho en jaspe raro³⁵⁷ 265
daban lugar a bulto diferente³⁵⁸,

³⁵⁴ A lo largo de estos versos nos topamos con varias referencias a la procedencia exótica de algunas piedras preciosas. Se trata de lugares comunes que recurren a menudo en los textos del Siglo de Oro. Los diamantes de China y los rubíes de Ceilán son especialmente frecuentes; veamos, por ejemplo, este pasaje de *La Dorotea* de Lope de Vega (1988: 141): «No digo yo lo prometido, pero todo el oro que el sol engendra en las dos Indias me parece poco, y aunque se añadieran los diamantes de la China, las perlas del mar del Sur y los rubíes de Ceilán». En otra obra del Fénix, *Lo que ha de ser*, además de las dos piedras ya mencionadas, aparecen zafiros y topacios, completando el mismo cuadro de tópicos registrado en estos versos: «Quiso Alejandro que entrase / donde en sus riquezas vi / trasladar su plata el Indo, / su rubio metal Ofir, / la China el blanco diamante, / Ceilán el rojo rubí, / Ganges su topacio ardiente, / Éufrates su azul zafir, / sus pensiles, Babilonia» (Lope de Vega, 1930: 390-391). En cuanto al marfil de Egipto, más que de un lugar común se trata de una referencia histórico-cultural bastante obvia, dado que desde la antigüedad el país del Nilo fue el puerto privilegiado a través del cual llegaban al Mediterráneo los productos de la África subsahariana, entre ellos el marfil.

³⁵⁵ La Frigia fue una región histórica de la actual Turquía, que incluía parte de la península de Anatolia y se mantuvo como entidad cultural hasta mediados del primer milenio después de Cristo. La referencia a los bordados frigios no es gratuita, sino que posee sentido histórico, dado que en la antigüedad «los bordados de Babilonia y toda el Asia se exportaban a Grecia y a Italia por todo el litoral de la Frigia: por eso los romanos designaban los bordados con el nombre de *phrygionae*, y a un bordador le llamaban *phrygion*» (Lefébure, 1887: 41).

³⁵⁶ Se diría que estos versos son herederos y antepasados, respectivamente, de sonetos como el que Góngora (2009: 156) dedicó al Escorial («Sacros, altos, dorados capiteles, / que a las nubes borráis sus arboles: / Febo os teme por más lucentes soles, / y el cielo por gigantes más crüeles», vv. 1-4), y del incipit (vv. 1-4) del *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz (2003: 269): «Piramidal, funesta, de la tierra / nacida sombra, al cielo encaminaba / de vanos obeliscos punta altiva, / escalar pretendiendo las estrellas».

³⁵⁷ *Vid.* el incipit de la novela (p. 134), donde aparecen *nichos*, *jaspe* y *bultos*.

que al que vida les dio en el mármor Paro
a su sombra se hallaba indiferente.
Pródigo se mostró lo más avaro
y original de artífice valiente, 270
mintiendo estatuas, nueva vida informa
pincel con voz en revelante forma.

XXXV

Con amigables, con estrechos lazos,
envidian repetidos sus favores
aves que el viento peinan y, entre abrazos, 275
ven con logro mayor dulces amores.
No la ocasión perturban embarazos,
ya de cuidados penas, de temores,
si cual paloma en picos carmesíes
uno al otro se bebe los rubíes³⁵⁹. 280

XXXVI

Curiosas acompañan las deidades,
ninfas de aquellos valles al Aurora,
que, prodigio de extremo en sus beldades,
las hojas de un jazmín alegre y dora.
En acechanza airosa las verdades 285
más secretas de Amor risueño adora,
mas su impulso lascivo la fastidia,
o por mucha vergüenza, o mucha envidia.

XXXVII

¿Qué melindre, qué hermoso no amagaba
a suspender tan dulce travesura? 290
¿Qué rosicler, qué púrpura no daba³⁶⁰

³⁵⁸ *bulto*: «todo aquello que hace cuerpo y no se distingue lo que es, o por estar cubierto con alguna cosa, o por estar muy distante. *Aut.* aclara que «algunos son de sentir que esta palabra se debe escribir con *v*: esto es *vulto*, por decir que viene del latino *vultus*; pero como esta voz en latín significa solo el rostro, la cara o el semblante del hombre, por esta razón, y la de traer la palabra *bulto* con *b* los más clásicos autores y diccionarios, se pone en este lugar» (*Aut.*). Acerca del uso de *bulto* o *vulto*, me ciño a la definición de *Aut.* Por tanto, en este caso prefiero *bulto*, ya que se refiere evidentemente a una forma indefinida. En otros lugares, sin embargo, he optado por *vulto*. *Vid.* la nota 522.

³⁵⁹ La escena guarda un parecido evidente con los vv. 329-332 del *Polifemo*, citados varias veces a lo largo de *El forastero*, de manera más o menos explícita: «No a las palomas concedió Cupido / juntar de sus dos picos los rubíes, / cuando al clavel el joven atrevido / las dos hojas le chupa carmesíes» (Góngora, 2010: 168).

vergonzoso matiz a luz tan pura?
¿Qué advertir, qué acechar no reparaba
que era incendio de amor tal conjuntura?
Y revenciendo todo inconveniente 295
atenta en la ocasión arder se siente.

XXXVIII

Hallose en hielo y fuego suspendida
al extremo mayor del más amante,
en cuyo lance penetró la herida
con violencia de amor tan fulminante. 300
Con fatiga se siente reprimida
del pasador violento tremulante³⁶¹,
y así en remedio –aplicación primera–
quiere manifestarla, y no quisiera.

XXXIX

Formó consejo en tribunal de estado, 305
aunque en milicia el nombre aclama y pide
con honor y respeto; y a su lado,
Amor con celos su justicia mide.
A un tiempo opuestos dicen su cuidado,
mas vergüenza en retiro se despide 310
si atiende en su pasión juez sospechoso,
flaco el caudal, contrario poderoso.

XL

«¿Qué es esto –dijo Aurora–, rumor tanto
en causa que podré sellar severa;
sin testigos de honor y sin el llanto 315
que alega el dios en su feliz carrera?
Razón tiene el respeto –Amor– y cuanto,
jurídico en su abono, bien quisiera

³⁶⁰ La combinación en proximidad y armonía cromática del «rosicler» y la «púrpura» da lugar a un estilema gongorino que se registraba ya en el *Polifemo* (vv. 3-4): «¡oh excelso conde!, en las purpúreas horas / que es rosas la alba y rosicler el día» (Góngora, 2010: 155).

³⁶¹ La imagen del «pasador tremulante» es muy propia de Arnal de Bolea, que utiliza este adjetivo en muchas ocasiones para describir el movimiento de las flechas. En este caso, adquiere claras notas sexuales, pues la sensación que transmite de tensión y vibración amplifica el tono erótico de la octava, construida integralmente sobre la idea de la penetración violenta.

el no querer querer, pero propicia
como piedad altercara justicia. 320

XLI

Si mudo afecta Amor, morir me veo
si el disfraz lo construye; no entendida
ha de ser mi pasión ni mi deseo,
o en dura ley de honor tan homicida.
Si con demostración voy al empleo, 325
acusación de fácil repetida,
en mi proceso miro fulminado,
todo es morir en infeliz estado.

XLII

Si antes de amar se miran las estrellas
y de confrontación la ocasión sigue, 330
harto bien califico mis querellas,
pues lo infeliz violento me persigue.
¿Por qué he de pagar yo lo que hacen ellas?
La razón en mi abono se consigue,
que el dejar de querer no está en mi mano 335
que fuerza Amor con su poder tirano.

XLIII

Yo vi curiosa, mi desdicha lloro;
yo me atreví, en el peligro peno;
ya me determiné, mi mal adoro;
yo la causa busqué, ya me condeno. 340
Yo atropellé mi honor, bajo decoro;
ciega voy tras mi gusto, cruel veneno,
teniendo cuanto más Amor se atreve
dulce afán, suave ardor, congoja leve».

XLIV

Aquesto dijo cuando, enternecida, 345
atrevida, resuelta, afectuosa,
a un atropellamiento reducida,
ya no teme, no vive, no reposa.

Ansia, dolor, congoja, débil vida,
la tienen de su sombra sospechosa, 350
mas ¿en el robo que discurre exento
funda restitución de su contento?

XLV

Cuando con precipicio fatigado
edades largas son las breves horas³⁶²
para la ejecución de su cuidado, 355
que siempre a un cazador quieren auroras;
para el punto feliz ya destinado,
y el cielo admira en armonías sonoras,
prepara el Sol, el ave, planta, fuente,
con luz, esmalte, fruto, olor, torrente. 360

XLVI

Ya los campos, oh ninfa, te entendieron,
si con luciente gala madrugaron
y con dulce lisonja obedecieron,
pues todo el ser en perlas te usurparon.
Bizarramente agradecidos fueron, 365
si el beneficio siempre confesaron;
¡oh pecho ingrato, aprende en su tributo
que paga en flor cuando faltó en su fruto!

XLVII

En toda planta despertó su gloria
por adorno mayor de su librea, 370
animando en su olvido la memoria
que en juventud lozana se recrea;
y a la caduca que, en fatal historia,

³⁶² Eco del barroco y existencial tópico del *tempus fugit*, de origen medieval pero reinterpretado aquí al modo de Góngora o Quevedo. Escribe don Luis en el segundo terceto del soneto de su ciclo *de senectute* (1623) que comienza «Menos solicitó veloz saeta»: «Mal te perdonarán a ti las horas, / las horas que limando están los días, / los días que royendo están los años» (vv. 12-14) (Góngora, 2009: 636-637). Lo mismo rige para este otro del autor del *Buscón*: «¡Cómo de entre mis manos te resbalas! / ¡Oh, cómo te deslizas, edad mía! / ¡Qué mudos pasos traes, oh, muerte fría, / pues con callado pie todo lo igualas! / Feroz, de tierra el débil muro escalas, / en quien lozana juventud se fia; / mas ya mi corazón del postrer día / atiende el vuelo, sin mirar las alas. / ¡Oh, condición mortal! ¡Oh, dura suerte! / ¡Que no puedo querer vivir mañana / sin la pensión de procurar mi muerte! / Cualquier instante de la vida humana / es nueva ejecución, con que me advierte / cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana» (Quevedo, 1999: 186-187).

desnuda advierte entre su sombra fea,
o la destierra o forma en Paraíso, 375
mozo y galán lo diga Cipariso³⁶³.

XLVIII

Nunca se vio el laurel con más aliento³⁶⁴,
pues, armado de tanta resistencia,
de ojos a copa al rayo más violento
del Sol se hace guardar su preeminencia. 380
Dos veces quiere resistir su intento,
en su verdor haciendo –a su violencia–
armas agora, y otra cuando, altivo,
se abrazó de su tronco fugitivo.

XLIX

Allí la encina en majestad pomposa³⁶⁵ 385
vive con privilegio tan dotada
que, si del Cielo en mano rigurosa
viene culebra en llama fulminada,
con atención venera religiosa
sombra que humilde besa respetada, 390

³⁶³ Cipariso es un personaje de la mitología clásica. Mancebo de gran belleza amado por el dios Apolo, acabó sus días convertido en ciprés. Según explica Vitoria (1676/1: 597-598), «tenía este Cipariso un hermosísimo ciervo, a quien quería más que a sí [...]. Acaeció una vez que, yéndose el manso ciervo al campo, estaba recibiendo refresco y sesteando a la sombra de un árbol, recostado sobre la verde yerba; fue Cipariso a caza, y descuidado de que pudiese estar allí su ciervo, y pensando que era de los bravos montaraces, le tiró una saeta, de cuya penetrante herida murió luego. Como corriese Cipariso a ver su tiro y conoció que había hecho suerte en la cosa que más quería, tívola por muy mala, y fue tanto y tan grande su sentimiento que ni consejos de su amante Apolo, ni razones de consuelo de amigos bastaron a darle alivio en semejante tristeza, hasta que de pura pena vino a secarse y consumirse tanto que se convirtió en ciprés; y como esta transmutación y conversión de mancebo en árbol se hizo por ocasión de muerte de quien tanto se quería, vino a ponerse en costumbre de que en los actos funerales se coronasen los que asistiesen en ellos con ramos de ciprés, y con ellos también se adornasen los sepulcros».

³⁶⁴ El laurel es el árbol sagrado de Apolo. La tradición se remonta al mito de la metamorfosis de la ninfa Dafne, a la que el dios amó sin ser correspondido. Vitoria (1676/1: 590-591) resume esta historia tal que así: «Apolo hizo todas sus diligencias para granjear la voluntad de Dafne, pero todas servían de indignarla y de aborrecerle a él más, y así no quería escucharle sus razones; y viendo él que no bastaban las muchas que ella tenía para pagarle su gran voluntad, determinó de alcanzar por fuerza lo que no podía por gracia; y hallándola un día en descampado, dio en quererla echar mano, y ella dio en huir, hasta que llegó orillas del río Penco, su padre, y siempre él en su seguimiento. Y viendo ella que le faltaban las fuerzas y el aliento, pidió a su padre que le diese socorro en semejante conflicto, y él la convirtió en laurel. Y llegando Apolo a quererla abrazar, se abrazó con el árbol de laurel, y considerando que ya no podía gozar de la ninfa que tanto amaba, escogióle por árbol suyo, dedicándole a su divinidad; y coronó luego sus sienes con sus hojas». Sobre este mito, *vid.* Barnard (1987).

³⁶⁵ A la encina se atribuyen grandes virtudes simbólicas, lo que justifica el hecho de que fuera el árbol consagrado a Júpiter. Protagoniza el emblema 199 de Alciato (1985: 243), donde se lee que «grata a Jove es la encina, que nos preserva y nos calienta; se da una corona de encina al que vela por los ciudadanos».

tanto que en timbre de mayor proeza
Júpiter dio glorioso a su aveza³⁶⁶.

L

Mas en el trono en que se ve triunfante
seguridad no tiene de el trofeo
si en el alma del cuerpo relevante 395
fatal se ocupa venenoso empleo.
Blandamente royendo, vigilante,
en la ruina mayor logra el deseo,
serpientes que, animando tantos daños,
pregona hasta en las plantas desengaños³⁶⁷. 400

LI

Blando Favonio, atento y lisonjero³⁶⁸,
en despertar el ámbar se ocupaba,
fragancia que eligió lugar primero
y en jazmín y clavel depositaba.
Céfiro, que en su curso más ligero 405
apostaba a ser viento, retocaba
con la violeta y la retama amena,
cárdeno lilio, rosa y azucena³⁶⁹.

LII

El alhelí acompaña a Clicie hermosa³⁷⁰

³⁶⁶ Según el más reciente *DRAE*, *aveza* es voz oscense y es sinónimo de «arveja», que a su vez lo es de «algarroba». Es difícil decir por qué Arnal insertó la algarroba en este verso, dado que sería más apropiado que apareciera el fruto de la encina. No disponiendo de otros elementos que puedan aclarar el asunto, tiendo a creer que para Arnal se tratara de una suerte de sinónimo.

³⁶⁷ *Vid.* nota 91.

³⁶⁸ *Vid.* nota 323.

³⁶⁹ «Rosa y azucena» juntas pueden considerarse un eco del primer verso del soneto de Garcilaso (1996: 65) que comienza «En tanto que de rosa y d'azucena», al que Arnal acude por aquí y por allá en el *Céfalo*; *vid.* la nota 508.

³⁷⁰ Clicie es la ninfa que acabó convirtiéndose en girasol en el intento de no perder de vista nunca a Apolo. Vitoria (1676/1: 604) resume así la leyenda: «viéndose ella despreciada de su amante, fue tan excesivo su sentimiento que no quiso comer ni beber de pura pena y afición, y lo que tenía por sustento era estarse siempre mirando a su amante el sol, hasta que, consumida, se vino a convertir en una yerba, que los griegos llamaron *heliotropos* y nosotros la llamamos yerba del sol o tornasol». En cuanto al alhelí, su simbología es compleja y el hecho de que existan muchas variedades de esta flor no simplifica las cosas. Un ejemplo de dicha complejidad lo hallamos en la elaborada simbología que Cancelliere (1990: 28-29 y 40-41) atribuye a esta flor en el *Polifemo*; el abanico de matices es muy amplio y atañe a campos tan aparentemente dispares como el luto, la muerte o el sacrificio, por un lado, y la sensualidad, por otro. Naturalmente se trata de una lectura vinculada de forma estricta con el texto gongorino, aunque en lo relacionado con el deseo se puede aplicar a

que, ausente de su dueño, nunca vive 410
hasta que rompe Apolo en luz dichosa
su oscuro velo y ella se apercibe;
sus huellas sigue alegre y temeroso
muere sin él, aunque con él revive,
que al inconstante en fe –grave advertencia– 415
pone escuela una flor de firme ausencia³⁷¹.

LIII

En cogollos de nácar vio el Aurora
toda la prevención que hacer intenta,
cuando menudo aljófara atesora
con que a todas las flores alimenta. 420
Si no maceta de clavel en Flora,
sirva perfumador que le presenta
en su copia Amaltea tan triunfante³⁷²
cuanto en lo vario anima lo fragante.

LIV

Nunca el tomillo, trébol, espadaña, 425
juncia, romero, espliego y la verbena³⁷³

este contexto, pues la textura suave y el color blanco de los pétalos del alhelí parecen duplicar la pureza y la sensualidad de la ninfa, de la misma manera que ocurría con Galatea en el epilio del cordobés.

³⁷¹ Estos dos últimos versos retoman el tono moralizador de muchos pasajes de la prosa de Arnal; en este caso, se pone de relieve la fuerza simbólica del girasol como emblema de firmeza amorosa, a tal punto que «pone escuela» a todo inconstante. La elección del término *ausencia* no puede ser casual, ya que una entrada de *Aut.* sugiere que se trata de un término usado para expresar el sentimiento producido por la distancia física entre dos amantes; más concretamente, *Aut.* define el refrán *ausencia enemiga de amor, cuan lejos de ojos, tan lejos de corazón* del siguiente modo: «refr. que advierte la poca o ninguna firmeza de los afectos humanos, y cuán fácilmente se olvida lo que no se tiene presente».

³⁷² *copia*: «abundancia y muchedumbre de alguna cosa» (*Aut.*). El vínculo con Amaltea lo aclaran estas palabras del anónimo autor de la *Soledad I, ilustrada y defendida*: «Quiere, si por dicha la cabra Amaltea tuvo cuernos de cristal, que este río sea el Cornucopia. Fingieron los antiguos que en Amaltea, *capra* que crió a Júpiter, estaba la abundancia y fertilidad de las cosas; esto es muy sabido. Alude también el poeta a la pintura de los ríos con cuernos» (Osuna Cabezas, 2009: 228).

³⁷³ Se trata de plantas y flores típicas de la vegetación mediterránea, aquí reunidas en una suerte de grupo plebeyo con el que contrasta el «mirabel galán» del verso siguiente. Sus nombres, muy comunes, a veces indican más de una especie, según los usos lingüísticos de la zona rural de la que proceden; aun así, no es difícil su identificación, pues suele haber una variedad que predomina en el uso general. Este es el caso de la *juncia*, definida por *Aut.* como «especie de junco muy oloroso, que produce unas hojas semejantes a las del puerro, pero más largas y sutiles. El tallo alto de un codo esquinado, encima del cual arroja unas hojitas juntamente con la semilla. Las raíces son redondas, negras, amargas al gusto y muy olorosas»; creo poder afirmar que esta descripción corresponde a la especie *Cyperus rotundus*, o a alguna muy afín, difundida por el sur de Europa. El *romero*, *Rosmarinus officinalis*, es de fácil identificación, pues sus hojas son un ingrediente esencial de la cocina mediterránea. El *espliego* es el nombre común de algunas especies del género *Lavandula* y posiblemente se refiera a la *Lavandula angustifolia*, planta famosa por el olor agradable de sus flores, y cuyas propiedades ya eran moneda común cuando se redactó *Aut.*: «hierba bien conocida, que tiene una raíz a

el mirabel galán los acompaña³⁷⁴
más lucido, excusando tanta pena.
El costoso esperar ardiente engaña,
divirtiendo el dolor que la condena, 430
cuando la flor jacinto entre sus hojas³⁷⁵
graba su nombre y dice sus congojas.

LV

En sierpes de cristal siguen las fuentes³⁷⁶
de la cima del monte despeñadas,
y en regazo del alba sus corrientes 435
vence jocundamente aljofaradas.
Nunca, aunque humildes, son tan eminentes,
tanto puede, aunque en fuentes, ser rogadas
que en lo sensible estudian de lo humano
toda murmuración, todo lo vano. 440

LVI

La murta y el lentisco que compuesto
parece, que se viste de artificio,
senda apacible, sitio tan dispuesto
forma en amenidad su grato oficio.
El cazador valiente, que está expuesto 445
a la infelicidad o al beneficio,
llegó adonde la Aurora se abrasaba,
que, aunque en el cielo, en el infierno estaba³⁷⁷.

modo de la del nabo, a veces dos, que se esparcen pendientes a los dos lados que quedan en la tierra, y por fuera una mata muy pomposa, la cual produce muchas cañas, a modo del trigo, solo ser más cortas y delgadas: la espiga suele ser mayor y echa unas florecillas azules, y en cayéndose éstas queda allí su granilla, que es muy olorosa, y sirve para ahumar la ropa». Por último, la *verbena*, que según la última edición del *DRAE* es: «planta herbácea anual, de la familia de las Verbenáceas, con tallo de seis a ocho decímetros de altura, erguido y ramoso por arriba, hojas ásperas y hendidas, flores de varios colores, terminales y en espigas largas y delgadas, y fruto seco con dos o cuatro divisiones y otras tantas semillas. Es común en España».

³⁷⁴ *Vid.* las notas 107 y 373.

³⁷⁵ Aunque el valor simbólico de estos versos resulta oscuro, quizá Arnal esté pensando en «il martagone (giglio rosso) in cui viene trasformato Giacinto, amore proibito d'Apollo. Fiore della tentazione, sta sulla soglia della porta degli Inferi, là dove precipiterà Persefone rapita da Ade proprio mentre coglieva dei gigli. Per il suo pistillo dall'aspetto fallico, viene attribuito a Venere e ai satiri» (Cancelliere, 1990: 37-38).

³⁷⁶ El verso contiene una clara reminiscencia gongorina, ya que en el primer verso de la canción *A la toma de Larache* (1610) el genio cordobés utiliza la misma metáfora para describir el curso del río Luco: «En roscas de cristal serpiente breve / por la arena desnuda el Luco yerra» (Góngora, 1986: 161).

³⁷⁷ *Vid.* la nota 312.

LVII

Coronada de luces respirantes,
 calzada de jazmín y pura rosa³⁷⁸, 450
 de girasol el trono que en diamantes
 se tachonó de albor con luz dichosa
 suspende al joven Céfalo; y antes
 que articule suspenso voz dudosa,
 en sus mismas acciones le arrebató 455
 llevado en carro de cristal y plata³⁷⁹.

LVIII

Rompiendo nubes, anulando estrellas,
 en el zafir celeste se engastaron³⁸⁰,
 y el Sol después examinó las huellas
 que por inadvertidos no borraron. 460
 Contra su honor armábale querellas,
 mas en su encanto poco se escucharon,
 que es hechizo un amor y no previene
 aspicias furias que entre rosas tiene³⁸¹.

LIX

Doce caballos cisnes que en albura³⁸² 465
 de los montes perturban el turbante
 y en copos tejió enero, color pura,

³⁷⁸ La imagen floral recuerda a la del v. 577 de la *Soledad I*, donde la primavera aparece «calzada abril y vestida mayos» (Góngora, 1994: 313).

³⁷⁹ La escena recuerda a la del carro de Galatea en el v. 120 del *Polifemo*: «ronco sí, escucha a Glauco la ribera / inducir a pisar la bella ingrata / en carro de cristal campos de plata» (Góngora, 2010: 159).

³⁸⁰ Este tipo de cronografías adornadas por pinceladas gemológicas se registran en otros autores de novela corta del siglo XVII. *Vid.* por ejemplo los vv 9-16 de la *Fábula de Polifemo a la Academia de Madrid* («Estas que me dictó rimas burlescas») de Castillo Solózano: «Así el planeta robador de Clicie, / genitor del diamante y del topacio, / que dora la mundana superficie / en cuanto ocupa el zafirino espacio, / conceptos de su cholla desperdicie / al poeta de ingenio más reacio, / para reparación del menosprecio, que atentos me escuchéis, pues canto recio» (Bonilla Cerezo, 2006: 31). Opina Orozco Díaz (1989: 71) que «en efecto, dentro del sentido pictórico que guía al poeta barroco, encontramos como uno de los aspectos fundamentales de él, no solo la riqueza y aprecio del color, sino además su manejo con sentido de pintor buscando matices, armonías y contrastes. Se trata de la combinación o yuxtaposición, hecha siempre con sentido armónico, ya de contrastes y armonías de complementarios, ya de matices y tonos análogos». Esta octava ilustra sus palabras a la perfección.

³⁸¹ *Vid.* nota 91.

³⁸² *albura*: «lo mismo que blancura excesiva, o albor, de donde viene» (*Aut.*). Como puede verse, Arnal firma aquí una bellísima cronografía a partir del mito de Apolo. Destaca la lograda metáfora «caballos cisnes», que sobrepuja la blancura de los corceles, y la re-imaginación de la cumbre del monte a guisa de «turbante».

atrevida a la luz más rutilante,
 enjaezados de rosas y frescura,
 calzaron viento en fuego respirante³⁸³, 470
 y su espuma, que en nieve y sangre ardía³⁸⁴,
 arreboles dio al Sol y luz al día.

LX

Viéndose, pues, en cínico ornamento,
 de esplendor coronada, floreciente,
 informa la vergüenza su tormento, 475
 retórico silencio lo que siente,
 cuando solo en su atajo estaba atento
 el que impulsos de amor también desmiente:
 o por no osado o por respecto al cielo
 mata su ardor con recatado hielo. 480

LXI

Midiendo sus acciones ella asiste,
 que el obligarle intenta con recato,
 vistiendo honestidad cuando él resiste
 con su suspensión, aunque con voz de ingrato.
 Y como en atreverse amor consiste 485
 y cobarde se niega al tierno trato,
 con vergüenza furiosa, atropellada,
 viose corrida pero no alcanzada³⁸⁵.

³⁸³ El sintagma «calzó de viento» es de cuño gongorino. Lo encontramos en la octava IX del *Polifemo*: «No a la Trinacria en sus montañas fiera / armó de crueldad, calzó de viento» (vv. 65-66) (Góngora, 2010: 157). Como explica Ponce Cárdenas (2010: 211), «la vinculación del viento a las metáforas de la celeridad supone una constante en la obra gongorina; escojo solo un pasaje de la célebre canción de 1600 («el noble pensamiento / por verte viste plumas, pisa el viento», OC, I, pág. 182) y otro fragmento, de un romance laudatorio de 1613, muy similar al del epilio («La diligencia, calzada / en vez de abarcas el viento / los montes huella y las nubes», OC, I, pág. 362)».

³⁸⁴ La imagen de la «espuma» es deudora del «fuego respirante» del verso previo; es decir, los caballos respiran fogosos, agitados, al tiempo que secretan la saliva («espuma») que en «nieve y sangre ardía», aludiendo a la baba de los corceles cuando se los refrena, de modo que el bocado se clava en la quijada y les hace sangrar un poco. Todo el pasaje recuerda a estos versos del *Polifemo*: «tascando haga el freno de oro, cano, / del caballo andaluz la ociosa espuma» (vv. 13-14) (Góngora, 2010: 155). Nótese que Góngora no alude al color rojo, y más todavía como Arnal parece inspirarse en uno de los modelos más probables para estos endecasílabos del cordobés: un pasaje de la *Eneida*, IV, 134-135, en el que Virgilio sí se refiere a la grana. Escribe el mantuano: «ostroque insignis et auro / stat sonipes ac frena ferox spumantia mandit» ('El corcel de Dido está ya preparado con su jaez de grana y oro, tascando altivo el freno espumante').

³⁸⁵ Es interesante el uso que hace Arnal de estos dos adjetivos, pues aparecen varias veces juntos a lo largo de la obra, dos de ellas en el *Céfalo*. El significado literal de *corrida*, en este caso, es el de *perseguida*; sin embargo, como ya hemos visto en la nota 99, este participio del verbo *correr* es sinónimo de *avergonzada*, precisamente el

LXII

«Yo soy –dijo la Aurora– quien intenta
 dar vida a amor con tanto atrevimiento; 490
 yo soy quien emprendió libre y exenta
 este medio lograr, aunque violenta;
 yo soy de honor si disculpable afrenta
 verdugo de su ser, cuyo tormento
 –mas no de cuerda– culpa a mi albedrío 495
 tan locamente en tanto desvarío.

LXIII

Quise decir mi queja, necia he sido,
 pues tampoco en amor soy entendida;
 suspendile entre flores su sentido
 y, arrebatado, preparé mi vida. 500
 Ya le usurpé gloriosa; divertido
 no me quiere entender, ¡ay homicidal,
 aunque determinada no estoy tanto
 que tanto fuego no le aplaque el llanto.

LXIV

Castigue al escarmiento la memoria 505
 que tan ansiosa vive con engaño;
 desluzca este desprecio tanta gloria
 que se vuelve en costoso desengaño.
 No se pregone mi amorosa historia,
 el silencio modere tanto daño, 510
 que puede ser que, siendo tan secreto,
 en el recato libre su respeto».

LXV

Aquesto dijo cuando, absorto y ciego,
 se halló confuso en tanto paraíso
 el amante feliz a quien el fuego 515

sentimiento que nace en Aurora al recibir calabazas. Por tanto, el término adquiere en este caso un doble matiz que hace que todo el pasaje resulte muy eficaz. El hecho de que vuelvan a aparecer juntos en las pp. 246, 342, 398, indica que podemos considerarlos como un estilema del peculiar idiolecto de *El forastero*.

con más solicitud halló indeciso.
De Pocris adoraba su sosiego,
de alba la luz en punto tan preciso
que, en un perplejo ejecutar constante,
aun con dudar manchó la ley de amante. 520

LXVI

Reparaba que tantas remisiones
eran reputación de una belleza,
malogro a sus lucidas prevenciones,
y juventud con sombra de entereza;
desprecio a tan divinas ocasiones, 525
excusada en sus años la firmeza
que observaba a su esposa cuando, atento,
en su esquivez leyó su sentimiento.

LXVII

Baña con mustia luz grave semblante
que a sus ojos se muestra zahareño³⁸⁶ 530
y de pardo esplendor viste el diamante
que aportaba a ser sol en tanto empeño.
Toda flor deslustrando lo fragante,
viendo su risa con marchito ceño,
sienten su enojo, y Céfalo, en su culpa, 535
quiere salir cobarde a la disculpa.

LXVIII

Rómpele el alba su razón severa
—airosa fullería en un buen gusto—
que a Pocris guarde fe, pues que le espera
agradecida al recibido susto, 540
que su constancia en ley tan verdadera
quiso probar así, mas era injusto
que tropezase en opinión tan vana
que ella tuviese amagos de liviana.

³⁸⁶ *zahareño*: «por extensión, que es como más frecuentemente se usa, vale desdeñoso, esquivo, intratable o irreducible» (*Aut.*).

LXIX

Precursora del Sol, del mar nacida, 545
 a quien triunfo florido dio Palante³⁸⁷,
 de la flor soberana que teñida
 fue por Adonis en humor constante³⁸⁸,
 ¿no ha de humillar su imperio, que homicida?
 Bárbaro le sujete flaco amante, 550
 pues tantos dioses hay que, cuando humanos,
 siempre divinos son aunque inhumanos.

LXX

¿No procede el olímpico, glorioso
 Júpiter, que, aunque dios, humilde halaga
 tan grato en condición cuanto imperioso, 555
 pues con la copia su crianza paga?
 Hable Amaltea, diga el bien dichoso
 si habrá en reconocer quien satisfaga
 más en el orbe, que, aunque rayo gira,
 el premio en la otra mano más se admira. 560

LXXI

¿No vive Apolo vida de las plantas
 que su gran mendiguez en luz hermosa³⁸⁹
 libran sedientas de sus luces tantas
 que en préstamo reciben codiciosas?
 ¿No perturbó las confusiones cuantas 565
 Pitón ejecutó tan venenosas,
 dándole muerte cuando airados celos

³⁸⁷ Curiosa alusión mítica. Arnal se refiere al titán Palas, uno de cuyos sobrenombres era «Palante». Conocido por ser hijo de Crío y Euribia, y marido de Estigia, fue padre de Zelo, Niké, Cratos y Bía (en ocasiones se dice que también de Eos o Selene). Se unió –y es lo que nos interesa para esta octava del *Céfalo*– a la hija mayor de Océano, Esfige. Otras tradiciones –de nuevo pertinentes por lo que toca al texto de Arnal– lo presentan como padre de la Aurora (Eos), por lo general considerada hija de los Titanes “solares”: Hiperión y Tía.

³⁸⁸ La «flor soberana» es la anémona, surgida según el mito de las gotas del sangre de Adonis: «Adonis fue hijo de su abuelo el rey Cíniras y de su hermana Mirra. Ovidio relata la siguiente fábula acerca de este: dice que, al haberse convertido en un joven hermosísimo, Venus golpeada por azar por su hijo, lo amó en gran manera; ella, mientras lo seguía con su gran placer por su parte por selvas y bosques y lo abrazaba, muy a menudo le aconsejó que se guardara de las bestias armadas y siguiera a las desarmadas. Pero un día, no acordándose de las palabras de Venus, se precipitó contra un jabalí y fue muerto por él. Venus lo lloró amargamente y lo convirtió en una flor de color púrpura» (Boccaccio, 1983: 158).

³⁸⁹ *mendiguez*: «la acción de mendigar y pedir limosna» (*Aut.*). Evidentemente los mendigos son las plantas, que demandan la luz al Sol.

son de Latona sombra, asombro a Delos?

LXXII

¿No se suspende Marte enfurecido,
viéndose en amoroso rendimiento, 570
que en belígera acción instituido
por virtud de una flor recibió aliento?
¿Si fue de Tracia rayo y, suspendido,
obedece la ley del rendimiento
y tantos dioses siguen esta estrella, 575
la ha de abrasar humilde una centella?

LXXIII

Entonces, pues la luz desvanecida
perdió en su ser lo lúcido y fulgente,
hállase el joven en mortal caída
cuando en trono se vio tan eminente. 580
Áspero imaginar perturbó vida,
la más conforme que envidió la gente,
pues, operando en daño de su esposa,
sombras se oponen a su luz hermosa.

LXXIV

«Que se parta –le dice– con su amado 585
consorcio y logre tan feliz empleo,
que tal vez a su costa vil cuidado
la costa correrá de su deseo;
que un recelo enemigo declarado
le usurpará a cosario su trofeo³⁹⁰, 590
cuando, arrepentimientos vomitando,
más que llamas volcán irá exhalando».

³⁹⁰ Es difícil decir en qué acepción del término *cosario* piensa el poeta; según el *DRAE* de 1780, *cosario* «hállase usado por lo mismo que pirata», pero a la vez es sinónimo de *corsario*, que indica en primer lugar «el que manda alguna embarcación armada en corso con patente del rey o del gobierno». El *corso*, aunque legal, no deja de ser una actividad de predación, según testimonia el mismo *DRAE*: «caza que se da por el mar a los piratas y embarcaciones enemigas». Ambos *cosarios*, el pirata y el marino con patente, buscan por tanto algún tipo de *trofeo*, con lo cual ambas acepciones son perfectamente compatibles con el sentido de la frase, que, de hecho, mantiene su coherencia en ambos casos.

EL CÉFALO

SEGUNDA PARTE

LXXV

Segunda vez el repetido acento
de tu luz soberana se ha fiado;
sin alma voz que funda sobre el viento 595
pobre caudal de superior cuidado,
en tu grandeza loco atrevimiento
líbrese del castigo por lo osado,
si no es que, en vuelo, remontada pluma
desengaño fatal mire en espuma³⁹¹. 600

LXXVI

Siga su imperio Melpómene alada,
ejerciendo su cetro en tanto empeño,
insignia regia para regia espada
que a tu valor aun es poder pequeño;
pero señor, si en lengua duplicada 605
gloriosa trompa te venera dueño,
fuera a tu fama género de agravio
el no sellar entre alabanza el labio.

LXXVII

Como se vio ceñuda el alba hermosa
y con luz desmayada, mas atenta, 610
la vista examinó, si temerosa,
la sombra que en violencias la amedrenta.
También Céfalo muere en luz dudosa³⁹²,
que una imaginación le ofende exenta,
y si ayer en la llama se vio helado, 615

³⁹¹ La segunda parte del *Céfalo* arranca con un guiño al mito de Ícaro, uno de los que disfrutó de más fortuna durante el Siglo de Oro. Relacionado a menudo con el de Faetón, Von Prellwitz (1997: 30), explica que «en la capitulación de la pluma, entregada al poder destructivo del fuego, parecen fundirse las historias de Ícaro y de Faetón, a través de las cuales se dibuja un mito del poeta como héroe del exceso con un destino trágico». Jammes (1987: 283-284) lo identifica con la «imagen de los envanecidos pretendientes a corte». Sobre su éxito en las letras áureas, *vid.* Turner (1976; acerca de Góngora, *vid.* las pp. 85-99). Remito por último a Micó (2001: 73-79).

³⁹² *Vid.* nota 184.

hoy en el propio hielo está abrasado.

LXXVIII

Desvanecido el trono de las flores,
careciendo de luz viste de luto,
y en fe de sentimiento los colores
marchitos niega a Febo en su tributo. 620
Los que antes eran fúlgidos albores
que el rosicler fragante bebió en fruto³⁹³,
hoy trémulo, en espinas macilentas,
del imperio rüido están sedientas.

LXXIX

Pisando horror suspende a los claveles 625
tiria corona que se ve dudosa³⁹⁴,
y siendo honor del campo a sus pinceles,
es ya escarmiento a toda flor vistosa;
que si en carmín su cetro dio el Apeles³⁹⁵
del prado floreciente el alba hermosa, 630
y entre tanto poder asombros huella,
riesgo tendrá la más florida estrella³⁹⁶.

LXXX

El crédito mayor del valle espeso
la gloria, luz, deidad de su ribera,
emula a su opinión con el travieso 635
olor que en suavidad el lauro³⁹⁷ espera.
También corona cede y demás peso,
pues la heredó por sangre vez primera,
cuando en candor la púrpura pintura

³⁹³ *Vid.* nota 102.

³⁹⁴ Acerca del adjetivo tirio, *vid.* nota 77.

³⁹⁵ Apeles (s. IV a. C.) fue un ilustre pintor griego. Retrató a Alejandro Magno, en cuya corte vivió. Ovidio nos dice «*si nunquam Venerem Cous pinxisset Apelles, / Mersa sub aequoreis illa lateret aquis*», *De arte amandi*, 3». Véase el *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum*, de Carolo Stephano. Se cuenta que ningún día dejó de ejercitar su arte aunque fuese tirando una sola línea. *Vid.* Covarrubias (2001).

³⁹⁶ La analogía entre «flores» y «estrellas» (o bien las «flores estrelladas») es frecuente en las letras áureas. González Quintas (2008: 291-302) la ha rastreado en textos de los siglos XVI y XVII, sugiriendo que quizá provenga de la latinidad, según la tradición del *adynaton*, pues nutre las letras italianas desde Boccaccio a Marino, Tansillo, Grillo o Preti.

³⁹⁷ *lauro*: «lo mismo que laurel. Úsase solo en el sentido metafórico, por premio, triunfo o alabanza» (*Aut.*).

mancha fue entonces lo que ya hermosura. 640

LXXXI

Ardíase en amor el alba cuando
con luz iluminó prado risueño,
en toda flor aliños preparando
que Flora logra con luciente empeño.
Búcaros de clavel iban gozando³⁹⁸ 645
del néctar más suave que a su dueño
Céfalo ofrece; mas veneno ha sido
que puso en confección a su sentido.

LXXXII

Condújole a ocasión que temeroso
dice que en fe vincula el ser constante, 650
y en recato cobarde y receloso
baña del alba en rosa su semblante.
La vida pierde todo lo amoroso,
el dulce premio el recatado monte:
que para olvido no hay de tanto precio 655
remedio una mujer como un desprecio.

LXXXIII

En el pecho del joven descuidado
una llama se engendra sospechosa
que lentamente usurpa lo sagrado
de la satisfacción más amorosa; 660
lo que apenas ayer era cuidado,
hoy se convierte en furia venenosa,
y cuando más el ocultar lo intenta,
revienta el alma pregonando afrenta³⁹⁹.

LXXXIV

Con segunda intención triunfan celos 665
con la capa de honrados, animosos,
en cuya sombra oculta viven celos

³⁹⁸ Imagen típica de Arnal; *vid.* nota 300.

³⁹⁹ *Vid.* nota 272.

de que los desembocen temerosos;
como oprimidos en confusos velos,
no publican la acción de sospechosos, 670
y cuando en fuego su ponzoña adquiere,
quiere buscar aquello que no quiere.

LXXXV

El semblante examina si risueño
mira al que tiene partes para amado,
tal vez en ocasión que fue halagüeño 675
por mostrar agasajo, no cuidado.
Cuando su esposa se entregaba al sueño,
libre de verla en infeliz estado,
de un efecto de vana fantasía
pendiente estaba hasta salir el día. 680

LXXXVI

Tal vez dormida, dábale los brazos
con una honesta acción de ser su esposa,
que le sirven a Céfalo de lazos
en imaginación tan ponzoñosa.
Batallando en su duda, son abrazos 685
que, tierna, daba libre y amorosa
a otro joven bizarro; y de esta suerte,
con este sueño despertó su muerte.

LXXXVII

Si el oro en su cabello se esparcía⁴⁰⁰
y en quebrantado lustre dilataba, 690
dando prisión al viento que temía⁴⁰¹
engolfase en las ondas que enredaba;
ya con sospechas mil le parecía
que su engaño en la duda averiguaba,

⁴⁰⁰ La idea del oro que se «esparcía» entre el cabello puede ser otro eco del ya mencionado soneto de Garcilaso (1996: 65) «En tanto que de rosa y d'azucena»; *vid.* las notas 272 y 508.

⁴⁰¹ En la imagen del cabello rubio que lucha con el viento se intuye alguna reminiscencia gongorina de la canción *Corcilla temerosa* (1582): «con ligereza tanta, / huyendo va de mí la ninfa mía, / encomendando al viento / sus rubias trenzas, mi cansado acento. / El viento delicado / hace de sus cabellos / mil crespos nudos por la blanca espalda» (Góngora, 2000: 27-29).

en cuyo golfo, que envidiaron cielos,
piélagos de crueldad hallaron celos⁴⁰². 695

LXXXVIII

Cuando aliñosa confusión de cintas
a argentado coturno dio el aseo⁴⁰³,
quedando sus colores más extintas,
su luz perdida en tan divino empleo, 700
fantasías se oponen que distintas
tal vez animan bárbaro deseo
de escudriñar el mal con que enloquecen,
de examinar lo mismo que aborrecen.

LXXXIX

Si en un clavel dos hojas dividía⁴⁰⁴, 705
bella ostensión haciendo en su tesoro,
áspero imaginar se le atrevía,
manchas echando al lustre del decoro;
si triste perturbaba luz al día,
dando en menudo aljófar tierno lloro⁴⁰⁵, 710
acusación de fácil se le atreve
cuando en vaso de dudas ansias bebe.

XC

¡Oh cuántas veces Procris reparando,
el cuidado de Céfalo inquiriendo,
su recatada acción fiscalizando, 715
sus pasos moderados previniendo,

⁴⁰² La asociación entre el color azul y los celos asoma varias veces a lo largo del texto; *vid.* la nota 589. Por lo que respecta a su significado, *vid.* Goldberg (1992: 221-337).

⁴⁰³ Sobre la recurrencia del verbo «argentar» en los versos de Góngora bastaría citar los vv. 25-26 del *Polifemo*: «Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo» (Góngora, 2010: 156). Como explica Ponce Cárdenas (2010: 193), «la asociación conceptual entre el pie y el matiz plateado puede motivarse con aquella práctica de argentar de oro y argentar de plata frecuente en los borcegués de Córdoba». Martos Pérez (2008: 265-280) ha estudiado la fortuna de este cultismo desde la poesía antequerano-granadina (Agustín de Tejada Páez, Luis Martín de la Plaza...) a la obra de don Luis.

coturno: calzado típico de los actores en la tragedia clásica. Francisco Lugo y Dávila escribe en su «Proemio» al *Teatro popular*: «te ofrezco en otro lo superior con la imitación trágica –esto se entiende según Aristóteles– las acciones graves de los príncipes dignos del coturno de Sófocles –como dijo Virgilio–». *Vid.* Bonilla Cerezo (2011: 54).

⁴⁰⁴ *Vid.* nota 164.

⁴⁰⁵ Las lágrimas metaforizadas como «aljófar» menudean por las letras del Barroco. *Vid.* al respecto Manero Sorolla (1990: 472-474) y Bodini (1964: 40-61).

los desdenes severos moderando,
ya obedeciendo, amando, ya temiendo,
toleraba su honor el más ardiente
veneno que vomita el accidente! 720

XCI

Si con dulce caricia le halagaba,
con el tierno favor se suspendía,
que todo engaño en sombras le cercaba
sepultada en furor su fantasía.
Si severo semblante revelaba 725
el gusto escaso en que el amor vivía,
cuidados de otro empleo receloso
se ceban en su pecho temeroso.

XCII

Con fuerte imitación de Prometeo
al duro imaginar estaba atado 730
cuando rapantes celos en su empleo⁴⁰⁶
el ya pecho infeliz le han devorado.
No el Cáucaso peñasco con trofeo⁴⁰⁷
se vio mejor, si entonces fue librado;
por Alcides aquel y este en abismos 735
se sepulta en mortales parasismos⁴⁰⁸.

XCIII

En curso y continuado movimiento
Ixión⁴⁰⁹ le dio fatiga ponzoñosa,

⁴⁰⁶ *rapar*: «vale también hurtar o quitar con violencia lo ajeno» (*Aut.*). En realidad, se trata de la misma raíz del adjetivo *rapaz*; por ello, «rapantes celos» suena aquí a perífrasis metafórica para referirse al águila de Zeus, mandada por el dios a comerse el hígado de Prometeo.

⁴⁰⁷ El Cáucaso es el monte en el que fue encadenado Prometeo tras la condena de Zeus, enfurecido porque el titán había robado del Olimpo el fuego y lo había devuelto a los hombres. Se trata de un mito del que existen muchas versiones y copioso material; para un resumen de buena parte de ellas que sea históricamente cercano a la época de Arnal, *vid.* los párrafos de Conti (2006: 242-251) y Vitoria (1676/1: 443-448).

⁴⁰⁸ *Vid.* nota 45.

⁴⁰⁹ Según el mito, Ixión, tras asesinar a su suegro, obtuvo el perdón de Zeus, que «absolvióle la culpa y quitole la pena que tenía, subióle al cielo e hizole su cortesano y secretario del consejo supremo» (Vitoria, 1676/1: 416). Ixión, sin embargo, no se mostró agradecido e intentó seducir a Hera, esposa de Zeus. Enterado del asunto, y habiendo comprobado mediante un engaño su veracidad, Zeus dispuso un castigo terrible para Ixión, el mismo al que hace referencia el verso de Arnal: «le echó en el infierno, dándole una pena insufrible, y

Sísifo su peñasco cuando, atento,
ejercitaba su pasión celosa⁴¹⁰.
El lastimoso Ticio cuando, hambriento⁴¹¹,
rigor del ave en furia temerosa
hizo nido en su pecho, le dio altivo,
como el Tántalo el curso fugitivo⁴¹².

740

fue que [tenía que estar] atado a una rueda de hierro, en la cual estaban muchas culebras y serpientes que le estaban atormentando, y andando la rueda siempre en continuo movimiento» (Vitoria, 1676/1: 417).

⁴¹⁰ Sobre Sísifo, rey de Corinto, existen numerosas leyendas, en las cuales se pone de relieve su inteligencia y astucia. Remito a Conti (2006: 449-454). El episodio al que se refiere Arnal es su condena definitiva por parte de los dioses, que quisieron castigarlo por haberlos burlado repetidas veces, hasta el extremo de que logró salir del infierno con un engaño y sin cumplir la promesa de regresar al cabo de tres días. La condena consistió en subir una piedra a lo alto de un monte cuya cumbre era tan aguda que, en cuanto Sísifo la coronara, la roca se precipitaría rodando por la otra ladera, obligando así al monarca a repetir tan gravoso alpinismo hasta la eternidad. El mismo episodio consta en los vv. 167-170 de la *Soledad I* de Góngora (1994: 233): «No de humosos vinos agravado / es Sísifo en la cuesta, si en la cumbre, / de ponderosa vana pesadumbre / es, cuanto más despierto, más burlado».

⁴¹¹ Ticio fue un gigante lujurioso de cuyo mito existen distintas versiones; la más relevante es aquella en la que se narra que, cuando intentó violar a Leto, fue alcanzado por las flechas de Apolo y Artemisa, que acudieron a defender a su madre. Su condena consistió en penar en el Infierno hasta la eternidad, de igual forma que Prometeo; o sea, con el vientre abierto y el hígado devorado una y otra vez por un par de buitres. *Vid.* Conti (2006: 455-457). El suplicio de Ticio es, pues, un mítema, pues coincide con el que sufrió Prometeo. Esta es la causa de la ambigüedad que caracteriza la alusión de los vv. 499-502 de la *Soledad I*: «quédese, amigo, en tan inciertos mares, / donde con mi hacienda / del alma se quedó la mejor prenda, / cuya memoria es buitre de pesares» (Góngora, 1994: 299). La cuestión acerca de cuál de los dos mitos se refería el cordobés fue debatida, como informa la nota de Jammes: «Jáuregui (*Antídoto*, pp. 117-117) y Salcedo (fo. 118 v.) ven en este verso una alusión al suplicio del gigante Ticio, fulminado por Zeus por haber intentado violar a Latona, y precipitado en los Infiernos, donde dos buitres devoraban continuamente su hígado. Pero convendría mejor aplicar la alusión al suplicio semejante de Prometeo, cuya “culpa” (audacia sacrílega) se parece más a las *temeridades* execradas en este discurso».

⁴¹² Tántalo es otro personaje mitológico cuyo destino se cifra en un nuevo castigo a perpetuidad. Las leyendas lo pintan como personaje especialmente negativo, sobre todo por el episodio del cruel asesinato de su hijo, en ocasión de una cena en la que tenía como invitados a varios dioses del Olimpo. Tántalo, considerado hijo de Zeus, quiso impresionar a sus huéspedes con algo que él consideraba digno de su gentilidad. Así, mató a su propio hijo, Pélope, y se lo presentó cocinado. Los dioses, avisados, no tomaron ni un bocado, con excepción de Deméter, que se atrevió a probar un hombro del muchacho. Apiados del fin del infortunado Pélope, los dioses lo resucitaron, pero no sintieron ninguna lástima por su padre, que fue condenado a un duro martirio: «dos dioses, por la maldad que había cometido, dieron contra él una justísima sentencia, y fue hacerle otro banquete de deseo, metiéndole en un río, el agua hasta la boca y un árbol, que le llegaba junto a la cabeza, con muy hermosas manzanas, y él muriendo de sed y pereciendo de hambre; y cuando arrojaba el labio al agua, le huía para abajo, y cuando extendía la mano a la fruta para apaciguar su hambre, se le alzaba arriba el árbol con su fruta, sin que pudiese alcanzarla» (Vitoria, 1676/1: 406-407). Nótese cómo Arnal se refiere al agua que escapa de la boca de Tántalo como «curso fugitivo», imagen vecina de aquella que Góngora reservó para este mito en los vv. 325-328 del *Polifemo*. En el texto del cordobés, Tántalo es traído a colación, de manera perifrástica, como «el siempre ayuno en penas graves», mientras que el agua y las manzanas son allí metáforas que sustituyen a las gracias físicas de Galatea: «Entre las ondas y la fruta imita / Acis el siempre ayuno en penas graves: / que en tanta gloria infierno son no breve / fugitivo cristal, pomo de nieve» (Góngora, 2010: 168). Remito por último a Kluge (2013: 162-163): «al abordar ahora al elemento moral del mosaico mitográfico-poético gongorino, quiero recordar inicialmente la cuestión perspicaz de Gerhard Poppenberg acerca de qué función conceptual tiene la referencia a Tántalo en la estrofa 41:30, ¿qué hace esta figura mitológica cargada de significado moral en ‘el pasaje más sensual de toda la poesía española clásica’ (en palabras de Dámaso Alonso)? Aunque los autores áureos, claro está, podrían haber tomado el motivo – bastante difundido en la literatura de la época desde Cervantes (*La Galatea* III: 464-7 y 551-6; el *Quijote*, I:14) a Góngora (el soneto “La dulce boca que a gustar convida”, hacia 1584)– directamente de las fuentes antiguas, es muy probable que también recurrieran a su versión moral difundida a través de la emblemática renacentista tardía y barroca, donde la figura de Tántalo, mítico rey de Frigia cuyo delito contra los dioses se castigó con

XCIV

Cual suele en borrascoso movimiento 745
 verse impelido tímido piloto,
 ya tocando en el más profundo centro
 el buque dividido, el árbol roto⁴¹³,
 ya con la mano haciendo el firmamento,
 piedad tramando tremulante voto, 750
 sus alas penetrando en rota pluma
 por montes de agua piélagos de espuma⁴¹⁴.

XCV

Cual suele el pasajero con pie errante⁴¹⁵
 de senda enajenado, y de camino
 entre sombras y dudas fulminante⁴¹⁶ 755
 cometa ser destrozo al grave pino,
 y en sazón tan pesada el habitante
 del bosque y gruta opuesto al peregrino,
 con hórrida atención, bárbaro y ciego,
 hielo causó cuando produjo fuego⁴¹⁷. 760

XCVI

Cual suele aquel que en descuidado lecho
 confusión repentina le ha turbado,
 fuego clamando al ya piadoso pecho,
 ansioso en el volcán que ve cifrado;
 devorador que al inminente techo 765
 fácil consume, ya tan elevado

sed y hambre eternas en las partes más profundas del infierno, se interpretaba como una alegoría de la Avaricia».

⁴¹³ Endecasílabo lejanamente inspirado en los vv. 15-21 de la *Soledad I*: «Del siempre en la montaña opuesto pino / al enemigo noto / piadoso miembro roto, / breve tabla, delfín no fue pequeño / al inconsiderado peregrino / que a una Libia de ondas su camino / fió, y su vida a un leño» (Góngora, 1994: 201).

⁴¹⁴ Claro homenaje al v. 44 de la *Soledad I*: «montes de agua y piélagos de monte» (Góngora, 1994: 207).

⁴¹⁵ Inevitable pensar en un eco del v. 1 de la *Dedicatoria al duque de Béjar* de las *Soledades*: «pasos de un peregrino son errante» (Góngora, 1994: 183).

⁴¹⁶ *Vid.* nota 184.

⁴¹⁷ Pasaje difusamente inspirado en este otro de la *Soledad I* (vv. 645-658): «al pueblo llegan con la luz que el día / cedió al sacro volcán de errante fuego, / a la torre de luces coronada / que el templo ilustra, y a los aires vanos / artificiosamente da, exhalada, / luminosas de pólvora saetas, / purpúreos no cometas. / Los fuegos, pues, el joven solemniza, / mientras el viejo tanta acusa tea / al de las bodas dios, no alguna sea / de nocturno Faetón carroza ardiente, / y miserablemente / campo amanezca estéril de ceniza / la que anoheció aldeas» (Góngora, 1994: 325-327).

que parece que en fúlgidas centellas,
en ceniza se bajan las estrellas.

XCVII

Tal se hallaba impaciente de escabroso
Céfalo que sus celos le usurpaban, 770
delincuentes de amor, todo reposo
y en confusión de abismos le anegaban.
Aún de su pecho vive temeroso
si en llamas insaciables le abrasaban,
de confusión tremenda airados cielos, 775
de tempestad penosa ardor y celos.

XCVIII

Prueba pretende hacer, o loco intento,
de su constancia y fe, bárbaro amante,
si inquiriendo su amor, justo tormento,
cera encontró cuando buscó diamante. 780
Requirió al desengaño, dio escarmiento,
firme la procuró, hallola inestable⁴¹⁸,
que es cual prueba en acero, que aún propicio
queda –si roto no– con algún vicio.

XCIX

Ausencia finge, voz, nación, vestido, 785
y el oficio cambiando en amoroso,
robador de su honor inadvertido,
escala pone al muro temeroso.
El interés conquista grato oído,
fácil es la defensa al poderoso, 790
que por más que se arme resistencia
no hay guerra en la mujer como una ausencia.

C

Lógranse los terceros cohechados⁴¹⁹,

⁴¹⁸ *inestable*: «poco firme o seguro» (*Aut.*).

⁴¹⁹ *cohechar*: «sobornar, corromper con dádivas al juez, al testigo o a cualquiera otra persona, para que diga o haga lo que se desea o está bien, aunque sea contra razón y justicia» (*Aut.*).

Procri pasó las ondas del Leteo,
entretiene de ausencia los cuidados, 795
satisface irritada su deseo.

Los medios poderosos, animados
con el metal de Arabia a libre empleo,
montes de inconvenientes arrasando,
van lo fragoso hendiendo y penetrando. 800

CI

Al interés se rinde –dulce encanto–
que con veneración el mundo admira,
y su imperio mayor dilata tanto
que a tanto hechizo toda gente aspira.
Imán de los sentidos es, y cuanto 805
los pierde aquel que por gozar suspira,
del dominio que al gusto le es propicio
halla en puertas del ocio libre al vicio.

CII

Capa de la ignorancia y la mentira,
mina que vuela con poder violento, 810
el honor mal figura de su ira
y toda ostentación para en el viento;
veloz cometa que centellas gira,
haciendo leve al monte corpulento,
todos te temen, todo te obedece, 815
con interés hasta la planta crece.

CIII

Este que el mundo vano tanto aclama,
de las leyes turbando lo preciso,
este que abrasa con ardiente llama
la corona más fija y, no indeciso, 820
fue padre de traición que, en ciega fama,
a los que nobles son, ponelles quiso
un verdugo de ley tan importuna,
vestir de calidad lo que es fortuna.

CIV

Cuando en helado pie las llamas pasa, 825
buscando en su región mortal reposo,
tocando en el carámbano la brasa
que de quietud anubla lo dichoso,
dardo de fuego y hielo que traspasa
lo más noble del pecho y, alevoso, 830
en la averiguación de un vil deseo
le usurpa el alma en brazos de su empleo.

CV

¡Oh joven loco, para qué alcanzaste
el desengaño vil que no quisiste,
pero en tu ceguedad nos enseñaste 835
el vano fruto que en tu amor cogiste!
Acerba muerte a dádivas compraste,
en la seguridad riesgo elegiste,
mas ¡ay, oh siglo fácil, te condenas
si el haz de los placeres son las penas! 840

CVI

De su hija triunfó Cíniras ciego,
Mirra torpe en lascivia ponzoñosa,
inadvertencia disculpó su fuego
en examen de acción tan peligrosa.
Airado acero no atendiera al ruego 845
si no le suspendiera temerosa
planta que, al monte destilada, en tanto
mató su fuego: tanto puede el llanto.

CVII

Codicia en arribar a la eminencia
de lo supremo, ansiosa solicita, 850
en su sed fomentado la imprudencia
que al castigo severo más irrita;
hace del precio justo a la advertencia,
bárbaro impulso de lo humano imita,
que quien se empina más en alto estado 855

puede un tropiezo darle más cuidado.

CVIII

Céfalo, pues, hallando en sus recelos
tanta facilidad de Procris bella,
quejas en su fatiga da a los cielos,
fundando en sinrazones su querella; 860
y exprimiendo temblante tantos celos,
sudor helado el mudo labio sella;
y, lastimado en infelice suerte,
quiere adquirir la vida con su muerte.

CIX

Venganza solicita temeroso, 865
con golpe blando del amor regido,
cuando en la ejecución se ve forzoso,
perdiendo en el sentir todo el sentido.
Titubante en rigores fervoroso⁴²⁰,
en lo que codició se vio perdido, 870
pues que, solicitándose su pena,
él propio a confusiones se condena.

CX

Procris atada con estrechos lazos,
temerosa, cobarde y encogida,
viéndose de su esposo entre sus brazos, 875
ganara –con perder– su ansiosa vida.
Desatarse quisiera de embarazos,
que en tan dura prisión se ve oprimida,
con planta fugitiva retirada
cuando se vio corrida y alcanzada⁴²¹. 880

CXI

En lo más fatigable de espesura⁴²²

⁴²⁰ Según *Aut.*, *titubante* es lo mismo que *titubeante*, de *titubear*. «metafóricamente vale dudar en algún punto o materia, no determinar a resolver en ella, vacilar con inconstancia en sus extremos» (*Aut.*).

⁴²¹ *Vid.* la nota 385.

que da golfo de un monte por su greña⁴²³,
fieramente traslada su hermosura
de su verdad dejando airosa seña.
Cifrar con lo zahareño su pintura 885
su perfección al arte le desdeña,
pues de vergüenza salen los colores
a poner en retiro a todas flores.

CXII

Con planta acelerada se retira
al monte espeso, en fuga preparando 890
el seguro mayor por quien suspira,
por ver que con su muerte está lidiando.
La faz baña en pavor cuando la ira
fatal golpe le estaba preparando,
y, desatada en llanto, da corriente 895
hermosa de sus ojos una fuente⁴²⁴.

CXIII

Pelado risco de empinada cumbre
en los hombros del monte que, eminente⁴²⁵,
osado toca la celeste lumbre,

⁴²² Puede ser un eco del v. 8 del *Polifemo* (Góngora, 2010: 155): «peinar el viento, fatigar la selva». Por otro lado, el término «espesura», junto con el «monte» del verso siguiente, remite de algún modo tanto al v. 303 de la *Elegía I* de Garcilaso (1996: 117): «y en tanto que los peces la hondura / húmida habitarán del mar profundo / y las fieras del monte la espesura», como al 363 de la *Égloga III* del toledano: «y en aspereza y monte d'espesura / se aventaja la verde y alta haya» (Vega, 1996: 225-226).

⁴²³ *Vid.* la nota 837.

⁴²⁴ Arnal homenajea aquí un terceto del soneto LXXXVIII –integrado en el ciclo de veinticuatro sonetos polifémicos– que Giovan Battista Marino incluyó en sus *Rime boscherecce* (1602): «Ah, che ben ti vegg'io, ti veggio, ahi lasso, / coppia impudica, e più mirar non voglio / ne' tuoi piacer furtivi il mio cordoglio, / ove ch'io volga sconsolato il passo». / Con questo grido una gran rupe al basso / spinse il fero Ciclope ebro d'orgoglio: / e'n aventar lo smisurato scoglio / parve la voce tuon, fulmine il sasso. / Sasso crudel, ch'al bel garzon tremante / nel più dolce morir la vita tolse, / ne la felicità misero amante. / Pianse la bella ninfa, e 'nvan si dolse, / e gli occhi appo l'amato sembante, / che già sciolto era in acqua, in acqua sciolse» («¿Qué bien te veo, te veo yo, ay triste, / impúdica pareja; y ya no quiero / ver mi dolor en tu placer / furtivo, / doquiera que dirija el paso triste!?. / Con este grito una peña abajo / lanzó el fiero cíclope, ebro de orgullo: / y al arrojar tan desmedido escollo / se hizo la voz trueno, la roca lampo. / Piedra cruel que, al bello garzón trémulo, / en más dulce morir la vida siega, / en su felicidad mísero amante. / Lloró la bella ninfa, pero en vano, / y los ojos junto al amado vulto, / resuelto en agua ya, deshace en llanto») (Bonilla Cerezo y Garosi, 2008: 218). Este soneto del napolitano gozó de cierto éxito, pues como ha mostrado Bonilla Cerezo (2012: 34-37), Cristóbal Suárez de Figueroa lo imitó –de forma, eso sí, menos fiel que Arnal por lo que toca a la proyección del segundo terceto de Marino– en otro («No tanto ardor por su rebelde Fedra») incluido en *El pasajero* (1617).

⁴²⁵ Más que probable el origen gongorino de este verso; véase el primero de la estrofa VII del *Polifemo*: «un monte era de miembros eminente» (Góngora, 2010: 157). *Vid.* también el párrafo VII.2. de la Introducción.

espaldas hace a un llano floreciente⁴²⁶. 900
El uno, siendo hermosa pesadumbre
del riguroso enero que, indecente,
está a sus ojos, y otro, en nieve cano,
caducos troncos precipita al llano.

CXIV

Ruina mayor de juventud lozana, 905
que su eminencia en la soberbia estriba,
pompa del bosque, pero pompa vana,
pues postrada se ve su cumbre altiva.
Voraz devora el tiempo lo que allana
cuando escarmientos por mi bien cultiva, 910
que hasta un tronco insensible nos advierte
desengaño fatal de infeliz suerte.

CXV

Ya por emulación de su fragancia,
mostrando su rigor en la defensa,
fulminando peñascos su arrogancia⁴²⁷, 915
sus intentos mostrando con la ofensa,
de breve se acredita la distancia
en que pobló lo ameno, que así piensa
perturbar su beldad, que aún le fastidia
hasta al monte más bruto ciega envidia. 920

CXVI

Grutas horribles eran habitadas
de animales feroces que en sangrienta
piel publicaban reses devoradas,
que en su espalda cargó la presa hambrienta;
señas de su despojo despojadas, 925

⁴²⁶ Estas imágenes de montañas y cordilleras no escaseaban –incluso orográficamente– en el Siglo de Oro, como explican Bonilla Cerezo y Tanganelli (2013: 38) a propósito de la *Soledad I*: «pensemos en las representaciones antropomorfas de los Apeninos en *La sconfitta dei Veneziani in Casentino*, de Vasari, en una lámina del *Amadigi* de Bernardo Tasso (1560) o en la homónima escultura de Giambologna (1580) para la florentina *Villa di Pratolino*–; no parece casual que, al concluir su montería, el duque se tienda a reposar bajo una encina, el árbol de Júpiter».

⁴²⁷ La imagen guarda algún parecido con los versos 356-359 del *Polifemo*: «Las cavernas en tanto, los ribazos / que ha prevenido la zampoña ruda / el trueno de la voz fulminó luego» (Góngora, 2010: 169).

de lo mejor a Procris representa
el desnudo marfil de hueso tanto
que, hórrido, la engendró mísero espanto.

CXVII

El lobo que de Tebas retirado,
con vista perspicaz, en sombra densa, 930
que si el hambre fatiga su cuidado
en el terrón satisfacer la piensa;
fatal parca de res que en el cayado
tiene custodia aunque recibe ofensa,
la más sencilla que la grama admira, 935
la más sabrosa que el redil retira⁴²⁸.

CXVIII

Magnífico el furor, que no fue albano⁴²⁹,
sino en ferocidad león nemeo⁴³⁰,
guedejuda corona de inhumano
rugir ofrece con hidalgo empleo; 940
en lengua lima que, por monte o llano,
voraz comenta hartando su deseo,
triumfos sujeta a sierra de su diente
que en poblada armazón es eminente.

⁴²⁸ En el *Polifemo* también aparece un lobo que devora las reses del cíclope con nocturnidad y alevosía: «Bala el ganado; al mísero balido, / nocturno el lobo de las sombras nace» (Góngora, 2010: 162).

⁴²⁹ El verso oculta una más que probable referencia a la leyenda de Rómulo y Remo: su madre, Rea Silvia, era natural de la mítica ciudad de Alba Longa, cuyo gentilicio es precisamente *albano*, como reza hasta la más reciente edición del *DRAE*: «natural de Alba Longa», o «perteneiente o relativo a esta antigua capital del Lacio». El lobo que salvó y crió a los gemelos que fundaron Roma se supone que era también albano, dado que las tierras de la ciudad llegaban hasta el río Tíber; y se trataba evidentemente de un animal manso, pues cuidó de los niños en lugar de hacerles daño. Por tanto, funciona el contraste con el león nemeo, bestia feroz e invencible: el lobo que ataca el redil no es como el albano, sino como el león nemeo.

⁴³⁰ El león nemeo era un monstruo mitológico, de ferocidad inaudita, que según la leyenda aterrorizaba al territorio de la antigua ciudad griega de Nemea. El primero de los trabajos de Hércules consistió precisamente en derrotar a esa fiera por mandato de Euristeo, rey de la Argólida. Así lo relata Vitoria (1738/2: 82-83): «obedeciendo Hércules al mandato del rey Euristeo, se fue a la ciudad de Cleona para informarse en qué parte andaba aquel fiero animal [...]. De allí se fue camino de la isla Nemea en busca del león [...]. En la misma selva cortó un gran tronco de acebuche para acometer con el fiero león; y viéndole de lejos, comenzó a disparar su arco (en el que era destrísimo), pero las saetas, aunque dieron en él, no le pudieron hacer mella más que si fueran de bronce. Como vio esto, Hércules fuese acercando a él y con su clava, o porra, dio en él fieros golpes y tales que en una peña hicieron señal, pero en él ninguna hicieron. Viendo Hércules el caso tan peligroso, arrojó su maza en tierra, abrazose con él y apretándole con sus fuertes manos la garganta, vino a ahogarle y rendirle; y echándole a cuestras (con ser grandísima bestia), le llevó a la ciudad de Micenas, y lo presentó al rey Euristeo».

CXIX

El oso allí habitaba que en jarales, 945
 como si fuera en Misia, se mantiene⁴³¹
 del alcornoque hueco en tan iguales
 estancias donde el néctar rubio tiene⁴³²;
 el animal cerdoso que en fatales⁴³³
 puntas, veneno, arsénico previene, 950
 también habitador del monte altivo
 por la muerte de Adonis fugitivo⁴³⁴.

CXX

Aquel que a todo viento desafía
 poblada de eminencia su cabeza,
 registrando en su frente día por día 955
 todo el curso los años con fiereza⁴³⁵;
 y el que, en lunada piel, con osadía,
 a la margen del Tigris la destreza
 del cazador con Babilonia traza⁴³⁶,
 por virtud de un espejo los enlaza. 960

CXXI

En un raudal que baja despeñado

⁴³¹ La Misia es una región histórica de la actual Turquía, situada en la parte noroccidental de la península de Anatolia y juzgada especialmente fértil por los clásicos. La existencia de una tradición acerca de los osos de esta región se ve reforzada por esta frase de la *Arvadía* de Lope (1997: 60): «El oso le dio una colmena de la fértil Misia».

⁴³² El antecedente más directo del término *néctar* para referirse a la miel es el v. 208 del *Polifemo*: «dulcísimo panal, a cuya cera / su néctar vinculó la primavera» (Góngora, 2010: 163).

⁴³³ La designación del jabalí como «animal cerdoso» no es original. La encontramos en varios textos, incluido un romance de Góngora (2000: 438), «Los montes que al pie se lavan» (1609), cuyo v. 6 es la probable fuente de Arnal: «un cerdoso animal fiero / terror del campo, y rüina / de venablos y de perros».

⁴³⁴ Adonis es un personaje mitológico famoso por su enorme belleza, que le aseguró los favores de las diosas Afrodita y Perséfone. A pesar de sus afortunadas conquistas, su destino resultó trágico. Muy aficionado a la caza, murió a causa de la herida de un jabalí, impulsado por los celos de Marte, dios de la guerra y amante de Venus. Al oír la diosa el grito de la muerte de Adonis, corrió a protegerlo. Por el camino, las lágrimas de sus ojos se iban convirtiendo en rosas, que se iban tiñendo del rojo de la sangre que salía de las heridas que le producían las espinas los rosales. Desde entonces estas flores están consagradas a Venus. *Vid.* Vitoria (1738/2: 438-439)

⁴³⁵ Se refiere a un sambar, cérvido de tamaño medio y pelaje castaño que vive en el sureste de Asia; como el resto de estos rumiantes, desarrolla tantas puntas en su cuerna cuantos años de vida tiene.

⁴³⁶ El Tigris es uno de los grandes ríos, junto con el Éufrates, que cruzan la región de Mesopotamia, en Iraq, bañando la capital de Bagdad. La antigua ciudad de Babilonia también se elevó sobre este río. La alusión a la «lunada piel» hace pensar en el tigre, que se cobra un cervo con destreza, justo en la margen entre Babilonia y el citado río, aprovechando que el sambar, descuidado, abreva en aquella zona («por virtud de un espejo los enlaza»).

con torrentes veloz a lo sombrío
del álamo que, a Alcides dedicado⁴³⁷,
por darle alfombras se transforma en río,
beben sedientas en cristal quebrado 965
el aljófara menudo, y en rocío
vistosa grama que vistió esmeralda
para bordar su dilatada falda.

CXXII

Entre sierpes de argento desatadas⁴³⁸
las más claras lisonjas del sentido 970
que admira el Aura, al valle dilatadas,
gratamente suspenden el oído.
Todas las plantas gustan murmuradas
ser de su acento en curso repetido,
que hasta una fuente en guijas halagüeña 975
el tiempo que murmura está risueña.

CXXIII

Tajada peña, que la hiedra enlaza⁴³⁹,
por otra parte abismos examina,
que confunde a la vista y embaraza,
que en perspicaz penetra peregrina, 980
donde se oculta retirada casa,
temerosa del arco de Ericina⁴⁴⁰,
también habitador del monte umbroso
que hace todo escondrijo pavoroso.

CXXIV

Cuya deidad, el seno fatigando 985
más oculto que sátiro ocupaba,
va sus hermosas sienas coronando

⁴³⁷ Alcides es Hércules, que al bajar al infierno, durante el último de sus trabajos, a la hora de cruzar el río Leteo, «cortó unos ramos de álamo blanco (que había muchos en aquella ribera) e hizo una guirnalda de ellos, con la cual rodeó sus sienas [...], por lo cual vino este árbol a ser dedicado y consagrado a Hércules» (Vitoria, 1738/2: 132).

⁴³⁸ La metáfora recuerda otras presentes a lo largo del texto; *vid.* la nota 376.

⁴³⁹ *Vid.* la nota 439.

⁴⁴⁰ Ericina es uno de los epítetos de la diosa Venus. Deriva del culto en su honor practicado antiguamente en el monte Érice, en Sicilia; *vid.* Zucca (1989: 771-779).

de diadema que al campo flores daba.
Crédito hermoso fue calificando
en el humilde bosque que adornaba, 990
cuando su pie sucinto daba en huella
en vez de flor la más luciente estrella.

CXXV

Cintia también por otra parte habita⁴⁴¹
del arte venatoria dilatado
milagro que rigores precipita, 995
áspero riesgo del mayor cuidado;
del hombro pende cuando airosa imita
a Citérea aljaba en preparado⁴⁴²
arpón que esconde, pues rigor y enojos
muchos más ejecuta con sus ojos⁴⁴³. 1000

CXXVI

Cuando en busca de Procri van midiendo
lo escondido del monte que el retiro
tal vez sustenta cuando va tejiendo
en triste queja fúnebre suspiro,
la pena en su delito está pidiendo 1005
cuando en su inadvertencia más admiro
atención si las fuentes la escuchaban,
o si su libertad la murmuraban.

CXXVII

Con embelesamiento lagrimoso,

⁴⁴¹ Cintia es un epíteto de Artemisa (o, para los romanos, Diana), que deriva del lugar del nacimiento de la diosa, el monte Kynthos en la isla de griega de Delos. Conocida como diosa de la caza, en realidad su figura atrajo varios cultos y se llegó a identificar con la Luna. De hecho, precisamente tratando de la Luna, Conti (2006: 204) explica que: «los poetas le atribuyeron flechas a esta, a la que llamaron Cintia por el muy célebre y elevado monte de Delos, lugar en el que se cree que nacieron Diana y Apolo. Y Diana es la misma que la Luna».

⁴⁴² Citea es otro epíteto de Venus. Deriva de haber nacido, según algunas leyendas, en las espumas del mar cerca de la isla Citera, al sur del Peloponeso. Así lo confirma Vitoria (1738/2: 358): «Cytherea [...] es una isla de las Cícladas del mar Egeo, y está frontero con la de Creta, como lo dice Estrabón [...]. Algunos quisieron decir que se llamó Venus Cytherea del monte Citheron de Boecia, que está cerca de Thebas; pero no es así que este fue consagrado al dios Apolo y a las nueve musas, y así se llamaron ellas Citheriadas. Mas Venus destotra isla se llamó Citherea, como lo dicen Homero, Hesiodo y Pierio». El significado de la presencia de Venus da sentido a la imagen y las flechas que se trata de una caza de amor y las flechas que Diana dispara son dignas de las de Cupido.

⁴⁴³ Se refiere al tópico petrarquista de los «espíritus de amor» o “rayos visivos”. *Vid.* nota 272.

sus dos bellos luceros suspendidos 1010
 en un ¡ay! dulce, pero bien penoso,
 daban encanto hermoso a los sentidos.
 Atentos, pues, a acento afectuoso,
 de dilatados ecos repetidos⁴⁴⁴,
 de estas piedades dos daba a su acento, 1015
 si sordo oído, su carrera al viento.

CXXVIII

La población lustrosa, sin aseo,
 en oro enmarañado se esparcía,
 pálido en vulto, en infeliz empleo,
 las rosas y claveles deponía; 1020
 tímida planta de cobarde reo
 tan veloz se mostró que parecía
 torpe el delfín en sitio proceloso,
 sin vuelo garza, el corzo perezoso⁴⁴⁵.

CXXIX

Rémora fue del curso apresurado⁴⁴⁶ 1025
 la fatigada voz que al más ferviente
 espíritu suspende, si cansado,
 con rendimiento alhaja su corriente.
 Inquirirá la causa de su estado,
 satisfaciendo dice el accidente 1030

⁴⁴⁴ Reminiscencia gongorina del v. 9 de la *Dedicatoria al duque de Béjar* en las *Soledades*: «donde el cuerno, del eco repetido, / fieras te expone que, al teñido suelo, / muertas, pidiendo términos disformes, / espumoso coral le dan al Tormes!» (Góngora, 1994: 186-187).

⁴⁴⁵ El delfín y la corza protagonizan una metáfora idéntica en los versos que cierran la estrofa XVII del *Polifemo*: «Huye la ninfa bella y el marino / amante nadador ser bien quisiera / ya que no áspid a su pie divino, / dorado pomo a su veloz carrera; / mas, ¿cuál diente mortal, cuál metal fino / la fuga suspender podrá ligera / que el desdén solicita? ¡Oh cuánto yerra / delfín que sigue en agua corza en tierra!» (Góngora, 2010: 160). *Vid.* asimismo Smith (1965: 198).

⁴⁴⁶ La *rémora* es un pez muy común en los océanos, de sobra conocido por tener «encima de la cabeza un disco oval, formado por una serie de láminas cartilaginosas movibles, con el cual hace el vacío para adherirse fuertemente a los objetos flotantes» (*DRAE*, 2001). En el siglo XVII, sin embargo, ese rasgo no llamaba tanto la atención cuanto otra característica legendaria, evidentemente falsa, según la cual ese pez tenía fuerzas suficientes como para frenar la navegación de un barco: «si se opone al curso de la galera, o de otro bajel, le detiene, sin que sean bastantes remos ni vientos a moverle» (*Cov.*). El error venía de antiguo y se refleja en muchos y variados textos, como explica el emblema 82 de Alciato (1985: 118), «Sobre los que se apartan fácilmente de la virtud», donde adquiere un fuerte valor simbólico: «así como una rémora pequeña como un caracol puede por sí sola detener una nave a despecho del impulso del viento y de los remos, así una causa insignificante detiene en mitad de su camino a algunos que se encaminan, por su ingenio y virtud, hasta los astros». Se entiende, pues, que en el verso de Arnal la acepción es precisamente la de “freno”.

que a la fuga obligó, y en su desmayo
Venus la alienta con celeste rayo.

CXXX

Anhelante espirar recibe aliento,
tremenda confusión quietud gozando,
treguas tiene en su guerra el sentimiento, 1035
paces va poco a poco preparando⁴⁴⁷;
arpón se comunica tan violento
que cuando pluma alada tremolando⁴⁴⁸,
de la tirana mano despedida,
es su mayor piedad quitar la vida. 1040

CXXXI

Unen las tres sus fuerzas superiores,
conformes en deidad tan portentosa
que, en resolver perpleja en los honores,
de lo hermoso se hallara acción dudosa,
cuando segunda vez, con más primores, 1045
poma se presentaba milagrosa,
dudara el dar aquel pastor troyano⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ Lograda reinterpretación de la octava XXIX del *Polifemo* (vv. 305-312): «Más agradable y menos zahareña, / al mancebo levanta venturoso, / dulce ya concediéndole y risueña, / paces no al sueño, treguas sí al reposo. / Lo cóncavo hacía de una peña / a un fresco sitio dosel umbroso, / y verdes celosías unas hiedras, / trepando troncos y abrazando piedras» (Góngora, 2010: 167). Como explica Ponce Cárdenas (2010: 299), Góngora –y en nuestro caso Arnal– «vuelve a [hacer] irrumpir en el relato el léxico marcial de la *militia amoris*. Más allá de los numerosos latinos del mismo, cabe recordar entre los modelos vernáculos el uso que hace Petrarca, que emplea en una canción unidos los términos “tregua” y “reposo”: “trovar parlando al mio ardente desire / qualche breve riposo e qualche tregua (*Canzoniere*, LXXIII, vv. 17-18)».

⁴⁴⁸ *Vid.* la nota 361. Se trata de un *usus scribendi* de Arnal, que asocia a menudo el sustantivo «flecha» con el verbo «tremolar».

⁴⁴⁹ El mito al que se refiere la octava es el de la disputa entre Venus, Juno y Palas por la supremacía entre las bellas del Olimpo. Se trata de uno de los más famosos de la mitología clásica, pues se considera que a raíz de este de esta querella se desencadenaron los acontecimientos que darían lugar a la guerra de Troya. El origen fue la boda entre Peleo y Tetis, a la que todos los dioses fueron invitados, con excepción de Eris, la diosa de la discordia. Esta, «corrida y afrentada de este menosprecio, se fue donde estaban los convidados, y llevando una rica manzana de oro del huerto de los Hespérides, la arrojó sobre la mesa, y en ella iba escrita esta letra: *Pulchrior accipiat*, “tómela la más hermosa”. Vista la belleza de la manzana y leída la letra, cada cual de las diosas la pretendía para sí, juzgando ser la que mejor la merecía; mas para quietar la mesa y apaciguar los convidados, de común consentimiento de dioses y diosas, se entregó a Júpiter, que como juez superior la sentenciase» (Vitoria, 1676/1: 144-145). Pero Júpiter renunció al encargo para no molestar con su elección a ninguna de las bellezas en liza, que se reducían a su mujer Juno y sus hijas Venus y Palas. Por tanto, decidió que el juez sería Paris, el «pastor troyano» aludido en el verso de esta estrofa del *Céfalo*, que vivía en el monte Ida. Las diosas se presentaron desnudas ante él para que pudiera elegir, previo intento de soborno con estímulos relacionados con sus respectivos campos de acción. Al final triunfó Venus, pues prometió al pastor que poseería a la bellísima Helena, mujer de Menelao, rey de Micenas. Así, Paris retuvo a Helena consigo en Troya, lo que provocó la reacción de los griegos y el principio de la famosa guerra.

a sujeto divino premio humano.

CXXXII

Crédito fue del bosque su belleza,
confusión de su esposo el dulce encanto 1050
que raíces echó en la torpeza,
cuando riega su planta con el llanto.
Coge inconstancia si sembró firmeza,
áspero azar prepara en flor, en tanto
que desdichas le dan en su tributo, 1055
amarga muerte de infelice fruto.

TERCERA PARTE

CXXXIII

Último valimiento de tu esfera
 solicita mi impulso que, canoro,
 ser de la luz más breve sombra espera,
 defendido a sus rayos su decoro; 1060
 aunque en despeño mida su carrera,
 si tu señor, a quien devoto imploro,
 con piedad generosa en lo propicio
 te me has de conceder al grato oficio.

CXXXIV

Era del año el tiempo más tirano⁴⁵⁰ 1065
 en donde el sol, debajo de cortina,
 con enojo asistió cuando, inhumano,
 en ceñudo esplendor muerto camina;
 la esquiva luz visita al monte cano
 si fácil pela la poblada encina, 1070
 puniendo en grillos la risueña fuente,
 dando toldo de vidro a su corriente⁴⁵¹.

⁴⁵⁰ Claro homenaje al incipit de la *Soledad I*: «Era del año la estación florida» (Góngora, 1994: 195). Hay que tener en cuenta que este verso fue muy imitado –y en todos los géneros– por otros autores del Barroco. *Vid.* al respecto Herrero García (1930: 139-352). De hecho, como se recordará, el mismo comienzo de *El forastero* es otro ejemplo del profundo surco que ha dejado dicho endecasílabo en las letras áureas. No obstante, conviene reparar, según ha señalado McGrady (1986: 292-294), en que los primeros versos de la *Soledad de los campos* deben lo suyo a *Os Lusíadas* de Camões (II, 72), quizá a la célebre «Rima III» de Petrarca («Era il giorno ch' al Sol si scoloraro») y, probablemente, a un verso de la *Aradia* de Lope: «Era del año la estación dichosa». Bonilla Cerezo y Tanganelli (2013: 49) han sugerido que otra fuente plausible para el arranque de las *Soledades*, en la medida en que coinciden el adjetivo («florido») y hasta la estación («abril»): la segunda octava de la carta (*Sobre el bien de la vida retirada*) que Francisco de Aldana escribió en Florencia antes de marchar a Flandes: «Ciñe la frente del metal que al mundo / desnudo al fin dejó del siglo de oro, / busca a Neptuno el seno más profundo / porque también dé feudo a tu tesoro; / cuanto el planeta caro y rubicundo, que el más florido abril goza en el Toro, / mire, te admire, y un millón de abrazos / la Fortuna te dé, puesta en tus brazos» (vv. 9-16).

⁴⁵¹ La octava es de veras magnífica. Como Arnal sitúa los hechos en invierno («Era del año el tiempo más tirano»), se antoja normal que los rayos del sol, debilitado («debajo de cortina»), y por ello menos cálido, al acariciar las cumbre nevadas («monte cano») se tope con un paisaje en el que la encina está pelada y la fuente congelada («puniendo en grillos»), en tanto que el agua parece aprisionada (“con grillettes”) y su corriente se eleva como una suerte de improvisado (y helado) dosel que la recubre. Nótese el rastro de la octava XXVIII del *Polifemo* (vv. 221-224) en el diseño metafórico de estos versos: «Huyera; mas tan frío se desata / un temor perezoso por sus venas, / que a la precisa fuga, al presto vuelo, / grillos de nieve fue, plumas de hielo» (Góngora, 2010: 164).

CXXXV

Pira funesta de abrasadas flores⁴⁵²,
 escuela en que se aprenden desengaños
 para toda beldad que en sus colores 1075
 copia advertencia conocidos daños.
 Túmulo macilento que en albores
 mustios son advertidos los engaños,
 dando aún en flor tan mísero tributo,
 en la ruina mayor, el mayor fruto. 1080

CXXXVI

Reconoce a sus pies el más gigante
 árbol en trono de hojas derruido;
 de su cielo copado bronco Atlante⁴⁵³
 que informa en voz retórica sentido.
 Melancólico ser habla inconstante, 1085
 despertando vivaz lo más dormido,
 pues que tiemblan sus hojas si se escucha
 en vida poca de la muerte mucha.

CXXXVII

Escuetos troncos, ramas despojadas
 de la florida gala que vistieron⁴⁵⁴, 1090
 perezosas se muestran dilatadas
 cuando sienten la pompa que perdieron.
 Temen –y con razón– aniquiladas
 las fuerzas ya que destroncar pudieron⁴⁵⁵

⁴⁵² Otra vez casi adelanta audacias expresivas como las del *Primero sueño* de sor Juana; *vid.* también las notas 356 y 725.

⁴⁵³ El árbol es tan enorme que sujeta su «cielo copado», o sea, las frondosas hojas de la parte superior, como Atlante sujetaba la tierra sobre sus hombros. A propósito de este personaje mitológico, *vid.* la nota 856.

⁴⁵⁴ La descripción del bosque en ruinas es más que eficaz. La «florida gala» se refiere al follaje de los árboles, ya algo mustio y desnudo, por desarrollarse el episodio durante el invierno.

⁴⁵⁵ He aquí uno de los estilemas gongorinos que permiten defender a Bonilla Cerezo (2012: 20) que los epígonos del cordobés –y en todos los géneros– pueden contribuir –mientras no dispongamos de una edición basada en criterios neolachmannianos de los poemas mayores de Góngora, si es que puede hacerse– a arrojar luz sobre una de las variantes adiaforas más debatidas del *Polifemo*. Como digo, uno de los apuros de la octava XLVI de la *Fábula* de don Luis es la dicotomía que los manuscritos en los que se nos ha transmitido plantean entre los verbos «troncó» y «tronchó»: «¡Oh bella Galatea, más süave / que los claveles que troncó la Aurora» (1612, 361-362). A favor de la primera lección, Pellicer indica que no hay que leer «tronchó», y tanto Vilanova como Carreira se acogen a su autoridad. La alternativa aquí recogida procede del ms. Chacón, así como de la

del gañán que en la nieve hielos bebe. 1095
¡Todo a fortuna mísera se atreve!

CXXXVIII

Osado pulso de insensible brazo
débil halla corteza endurecida
de tantos años que arraigaron lazo,
sustentando constante edad florida; 1100
a breves golpes vence el embarazo
de la nudosa leña derruida,
cuando robusto cuerpo se ha postrado,
severo espejo de feliz estado⁴⁵⁶.

CXXXIX

Descoge del zurrón trémula mano 1105
el pardo pedernal que en el acero
tan puntual se mostró, aunque inhumano,
si en la respuesta se mostró severo;
fuego vomita pero, más humano,
al temple helado dióse lisonjero 1110
si al golpe repetido le responde:
que hasta una piedra dura corresponde.

CXL

Cuando menudas rajadas entregadas
al más devorador que, ardiente y ciego,
en centellas hermosas dilatadas 1115
ni se paga de dádiva, ni ruego,
pausa va haciendo en luces mitigadas,
el hielo empieza consumido el fuego,

edición de Vicuña, seguida en este punto por Alonso y Micó; aunque el primero de ellos escribiera, sin complicarse mucho la vida, que puede elegirse entre cualquiera de las dos. Ponce Cárdenas (2010: 317-321) apuesta en su edición por «truncó», como latinismo («cortar»): es decir, Góngora se refería aquí a los claveles que se cortan al amanecer; entre otras razones porque el sintagma había aparecido ya en un soneto de 1582: «Mientras por competir por tu cabello». Sin embargo, en ninguno de los numerosos ejemplos aducidos por Ponce se documenta una construcción sintáctica en la que el complemento directo de «truncó» (o de «trunchó») sea precisamente «truncos».

⁴⁵⁶ En este caso *severo* se debe tomar como sinónimo de *fiel*, pues resulta compatible con la segunda acepción que este adjetivo tiene en *Aut.*: «vale también exacto, puntual y rígido en la observación de alguna ley, precepto o regla». Luego el árbol vencido de los golpes del leñador es un “fiel espejo”, una fiel reproducción, del «feliz estado» en que se hallaba antes; tan solo un remedo de la felicidad.

entra necesidad sin que se dude
que todo, al fin, a su principio acude. 1120

CXLI

Descuadernado libro donde leo
la más grave sentencia que al oído
golpes repite de fatal empleo,
despertando por puntos al sentido;
no es ilusión, no sombra, lo que veo 1125
sino en ceniza aquel que, ayer florido,
se vía pompa de abril, y hoy en sus daños
hojas me da que escriba desengaños⁴⁵⁷.

CXLII

Erizadaavecilla temerosa,
al polvoroso nido retirada 1130
donde el polluelo en queja lastimosa
sintió la ausencia de la madre amada,
la paja mal caliente en que reposa
por rigor de la nieve fue habitada,
que aun en tal sencillez se da vileza 1135
más a comunidad que no a fineza.

CXLIII

El bruto torpe, al cóncavo llevado
del escollo feroz por el abrigo;
tímido en su vivera sepultado⁴⁵⁸
el que en tanta violencia fue testigo, 1140
súbdita res de mayoral cayado,
a las espaldas del lentisco amigo,
que defiende piadoso su inocencia,
y en su balido repitió clemencia.

⁴⁵⁷ Las octavas relativas a la tala del árbol con un destal recuerdan a este pasaje de la *Soledad I* (vv. 691-700): «Deja de su esplendor, deja desnudo / de su frondosa pompa al verde aliso / el golpe no remiso / del villano membrudo. / El que resistir pudo / al animoso Austro, al Euro ronco, / chopo gallardo, cuyo liso tronco / papel fue de pastores, aunque rudo, / a revelar secretos va a la aldea / que impide Amor que aun otro chopo lea» (Góngora, 1994: 335)

⁴⁵⁸ *vivera*: «do mismo que *vivar*». *Vivar*: «el sitio o paraje donde crían sus hijos algunos animales de caza. Dícese particularmente del sitio cavernoso, cuevecillas, de los conejos» (*Aut.*).

CXLIV

Rústica edad en piel entretejida 1145
 del blanco copo que se armó de hielo⁴⁵⁹,
 simple zagal que en la robusta vida
 toda influencia padeció del Cielo;
 de malparada choza defendida
 su rota abarca, que en sencillo celo⁴⁶⁰ 1150
 lóbrega luz, que le prestó la tea,
 humilde enciende y duerme sobre anea⁴⁶¹.

CXLV

Despeñado raudal pende cobarde
 y, en macizo cristal depositado,
 en opresiones vive de que alarde 1155
 hace el rigor de tan violento estado.
 Llega a la falda de los riscos tarde,
 que el sol favoreció su dilatado
 curso cuando desata su corriente,
 que era veloz, en vidrio hilado, fuente⁴⁶². 1160

CXLVI

Todo, suspenso, Céfalo lo admira,

⁴⁵⁹ La octava anterior y la presente se refieren al ganado, que —como el de Polifemo— se resguarda en una cueva («[...] al cóncavo llevado / del escollo feroz por el abrigo»). Sin duda los versos más logrados son: «Rústica edad en piel entretejida / del blanco copo que se armó de hielo»; o sea, la piel de la zamarra del pastor, tan blanca como los copos de lana de las ovejas, de la que está hecha, sirve para calentarse y sortear las inclemencias del invierno («se armó de hielo»). Nótese que, una vez más, Arnal sigue los pasos de Góngora (1994: 323) en la *Soledad I*: «Mezcladas hacen todas / teatro dulce, no de escena muda, / el apacible sitio: espacio breve / en que, a pesar del Sol, cuajada nieve, / y nieve de colores mil vestida, / la sombra vio florida / en la hierba menuda» (vv. 623-629).

⁴⁶⁰ *celo*: «se toma también por al afectuoso y vigilante cuidado de la gloria de Dios, o del bien de las almas; y se extiende al del aumento y bien de otras cosas o personas» (*Aut.*). En cuanto a *abarca*, *vid.* la nota 806.

⁴⁶¹ Los diccionarios antiguos no ayudan demasiado a entender de qué vegetal se trata, pues en el *DRAE* de 1770 la *anea* se define muy genéricamente como «yerba que se cría en el mar y en lo profundo de los ríos». Pero si miramos la más reciente edición del *DRAE* encontramos una acepción científica de la planta que armoniza con este contexto: «de la familia de las tifáceas, que crece en sitios pantanosos»; y además se dice que «sus hojas se emplean para hacer asientos de sillas, ruedos, etc.».

⁴⁶² La imagen del «vidrio hilado» relativa a la fuente, antes congelada y ahora desatada en agua, escindiéndose por ello en hilos (regueros) similares a los que resultan de devanar un ovillo, posiblemente tenga que ver con una imagen del *Polifemo* (v. 400), aunque el producto natural allí «hilado» sea la miel. Al margen del cambio de referente, ambas octavas se basan en el mismo efecto visual: «troncos me ofrecen árboles mayores, / cuyos enjambres, o el abril los abra / o los desate el mayo, ámbar distilan / y en ruecas de oro rayos del sol hilan» (Góngora, 2010: 171). Tampoco andan muy lejos los vv. 865-871 de la *Soledad I*: «Manjares que el veneno / y el apetito ignoran igualmente / les sirvieron; y en oro no, luciente, / confuso Baco, ni en bruñida plata, / su néctar les desata, / sino en vidrio topacios carmesés / y pálidos rubíes» (Góngora, 1994: 375-377).

misterios exprimiendo de la arena,
careciendo del bien por quien suspira,
también el bosque le alimenta en pena;
tierno en su queja a la quietud aspira, 1165
el duro desengaño le condena,
su error disculpa, niega lo que dice,
insta el amor, honor lo contradice.

CXLVII

Busca a su esposa con la planta helada
y no quisiera hallarla en el retiro, 1170
pues su afrenta examina dilatada,
exhalando su fuego en el suspiro.
Escollos enternece en voz cansada⁴⁶³,
llorando a su consorte, que de Tiro⁴⁶⁴
sus mejillas bañó, si pavorosa 1175
de la verdad que escucha está dudosa.

CXLVIII

Olvida afrentas, disimula agravios,
introduce perdón, vive fineza,
para la culpa sello echó a los labios,
para la pena desmintió torpeza; 1180
olvido en quejas aprendió de sabios,
venganza en pecho noble fue vileza,
permítese rogar, muéstrase altivo,
véstese el sobrecejo de lo esquivo.

CXLIX

Tiene lugar la precación y cabe⁴⁶⁵ 1185
disculpa del error en lo amoroso,
niega entre sí lo que tan cierto sabe,
en el exceso se acusó celoso.

⁴⁶³ Céfalo luce su habilidad como poeta y cantor, hasta el punto de enternecer a las piedras. He aquí, pues, una clara nota de orfismo, habitual en muchas fábulas mitológicas del Siglo de Oro. *Vid.* al respecto Cabañas (1948).

⁴⁶⁴ Tiro, ciudad de donde procede la púrpura; se usa como metáfora del color rojo. *Vid.* la nota 77.

⁴⁶⁵ *precación*: «lo mismo que *deprecación*, que es como hoy se dice»; *deprecación*: «ruego, petición, súplica instantánea» (*Aut.*).

El duro imaginar hizo süave⁴⁶⁶,
vencer se deja de lo ya forzoso; 1190
si permitido ha engaño, enfrena ira,
con ultraje a verdad toda mentira.

CL

Al interior cuidado en lo aparente
niega todo buen fin, toda esperanza,
demostración severa le desmiente 1195
cuando ansioso aborrece la tardanza.
Pública acción oculta lo que siente
verse sin Procris, cuando en la venganza
tanta pausa interpuso que el deseo,
tierno, segunda vez triunfó de empleo. 1200

CLI

Vuelve encogida a brazos de su esposo,
abrasada en vergüenza y retirada,
aun cobarde mirar, el más hermoso
que matizó en clavel alba rosada⁴⁶⁷.
Céfalo en yugo estrecho y amoroso 1205
admite a su consorte que, bañada
en llanto puro, dice en su corriente
que no hay lengua de amor más eminente.

CLII

Las lágrimas enjuga con su aliento,
bebiendo el néctar que destilan graves⁴⁶⁸ 1210

⁴⁶⁶ En el original, este verso presenta «hicò». Ante la dificultad para corregir el error como *izò*, o bien como *hizò*, me decanto por la segunda lección. Es obvio que esta última no comporta problemas de sintaxis; por otro lado, *izar*, en *Aut.*, se considera término técnico del lenguaje náutico y no hay constancia de otros casos en el *usus scribendi* de Arnal de Bolea.

⁴⁶⁷ Endecasílabo de gran belleza, una vez más construido a partir del color del clavel, uno de los estilemas gongorinos que Arnal cita con más frecuencia y que podemos considerar como caracterizador del estilo poético del escritor sardo. *Vid.* las notas 299 y 230 y el párrafo VII.3. de la Introducción. En realidad, en este caso también se trata de un eco de don Luis, como se deduce de la lectura de los vv. 133-140 de un romance de 1610 sobre el mito de Leandro y Hero («Aunque entiendo poco griego»), donde constaban ya tanto el *alba* como el *clavel rosado*: «De rosas y de jazmines / mezcló el cielo un encarnado, / que, por darlo a sus mejillas, / se lo hurtó a la alba aquel año. / En dos labios dividido / se ríe un clavel rosado, / guardajoyas de unas perlas, / que invidia el mar indiano» (Góngora, 2000: 468).

⁴⁶⁸ Por la presencia del *néctar* y el destilado, recuerda al v. 393 del *Polifemo*: «sudando néctar, lambicando olores» (Góngora, 2010: 171).

alambiques del Sol, que, en luz atento,
 del alba perlas lucen menos suaves.
 Satisface en su gozo lo sediento
 que luces bebe, como regias aves,
 osadas a los rayos de hito en hito, 1215
 el átomo examinan infinito.

CLIII

En don le ofrece dardo –de sus ojos
 despojo bello– Procris soberana,
 sin prevención que oculta sus enojos
 en la que pluma tremuló tirana; 1220
 acero enherbolado que de rojos⁴⁶⁹
 rubíes bañó después, y que Diana,
 o Minos rey, condujo a su armería⁴⁷⁰
 para el logro fatal de fatal día.

CLIV

En trailla lebrel, Lelapa en nombre⁴⁷¹, 1225
 presa valiente en fuego desatada,
 también le consagró con más renombre,
 pues a las fieras es cuchilla alada;
 y porque más ferocidad se asombre,
 no hay golpe en vago en él, si acelerada⁴⁷² 1230
 planta acomete, fulminada en rayo,
 tanto que antes de visto dio desmayo.

⁴⁶⁹ En la *princeps* se lee *enarbolado* en lugar de *enherbolado*. *Enarbolado*, en apariencia, es un adjetivo coherente con al sustantivo *acero*, al que se refiere. Sin embargo, en este caso *acero* es metáfora de la flecha que mata a Procris, y no tiene mucho sentido que esté «levantado en alto» (*Aut.*), a modo de estandarte o de bandera. Así, corrijo el participio y lo sustituyo por *enherbolado*, que según *Aut.* significa: «envenenado, conficionado con hierbas venenosas». Lo juzgo más pertinente, aunque se use en sentido tropológico, pues la idea de la ponzoña oculta tras el amor que une a los protagonistas tiene mucha relevancia en este poema, como se evidencia en los versos pronunciados por Procris, casi moribunda: «Yo soy –le dice– tu infeliz esposa, / dichosa ya, pues a tus manos peno, / que, a sombra de esta rama temerosa, / guste en su copa tan mortal *veneno*; / mas la Parca violenta, *ponzoñosa*, / suave le preparó, pues me condeno / con gusto tanto a tan adversa suerte, / pues me has dado la vida con la muerte» (vv. 1545-1552).

⁴⁷⁰ La duda atañe al origen del dardo que matará a Procris, de acuerdo con las diferentes versiones del mito: «concordes ya Céfalo y Procris, gozando de buena paz los dos amantes, ella le dio un dardo y un lebrel, que le había dado Diana aquellos días que anduvo a monte, o según otros, se le dio el rey Minos» (Vitoria, 1676/1: 457).

⁴⁷¹ Lelapa, o Lelipa, es el nombre del perro que Procris regaló a Céfalo. *Vid.* Vitoria (1676/1: 458).

⁴⁷² *en vago*: «vale también sin el sujeto u objeto a que se dirige la acción; y así se dice: golpe en vago» (*Aut.*). De veras original, y coherente con la octava previa, la re-imaginación de este can como flecha («pues a las fieras es cuchilla alada»).

CLV

Únense en paz, repiten la dulzura
que fue aumento de amor en su ardimiento,
logros en colmo fueron de hermosura 1235
los que al joven le sirven de alimento.
Al donaire sazón con travesura
risueña dio, y al que se vio sediento
vivir en dulces brazos; su más gloria
es un recuerdo de su triste historia. 1240

CLVI

Destierran sombras, mueren fantasías
que en el pesar solían dilatarse,
felices en unión gozan los días
que estaban enseñados a enturbiarse;
campo bastante dan las alegrías 1245
en la demostración al festejarse,
y paz en los dos pechos preeminente
fija procura ser prevaeciente.

CLVII

Con dulces lazos tan prolija ausencia
enmiendan tiernos, gozan amorosos, 1250
preside en sus dos pechos complacencia
que se alentó de impulsos fervorosos⁴⁷³.
La envidia desabrida, en reverencia
de la quietud sagrada, en ponzoñosos
áspides poco osada, no se atreve 1255
su imperio perturbar si fuego breve⁴⁷⁴.

CLVIII

El ocio anulan, van al ejercicio
que es fiscal que castiga su pereza

⁴⁷³ Tenemos aquí la unión o amplexo de los enamorados, a partir del tópico latino de la *hierogamia* o cópula entre dioses. *Vid.* Madeleine John (2010: 10-13).

⁴⁷⁴ Arnal recicla uno de los emblemas más conocidos de Alciato, el de la envidia que come sierpes: «Pintaron una vieja que comía / víboras y con mal contino de ojos. / Su propio corazón muerde a porfía / y lleva un palo en la mano de abrojos / que le punzan las manos noche y día» (Daza Pinciano, 1549: 220)

por torpe engendrador del vano vicio,
también alimentado de vileza. 1260

Todo entretenimiento le es propicio
al natural de ninfa, que en belleza
cuidado dio a la muerte, al mundo daño,
leyes al Sol, al tiempo desengaño.

CLIX

Con la aguja tal vez copia claveles 1265
que el campo se querella de sus manos,

pues en matiz se animan los pinceles
que roba su beldad de verdes llanos.

De los originales tan fieles
retratos son que engañan vuelos vanos 1270
del volante escuadrón que liba flores⁴⁷⁵,
troncando rosas y bebiendo olores⁴⁷⁶.

CLX

Cástor y Pólux, jóvenes que dieron⁴⁷⁷
alma al valor y vida a la milicia,
los que en el arco y flecha dispusieron 1275
ingeniosa en violencia la malicia;

⁴⁷⁵ El «volante escuadrón que liba flores» es un enjambre de abejas. El término «escuadrón» tiene un antecedente culto, aunque metaforizado, en un texto de Góngora (2000: 352), «A los poetas que asistían en Ayamonte» (1612), en cuyos vv. 6-8, los poetas son un «sacro escuadrón de abejas / si no alado / susurrante y armado / de lirás de marfil, de plectros de oro». Esta octava del *Céfalo* y las anteriores contraen más de una deuda con el siguiente pasaje de la *Soledad I* (vv. 919-929): «Tantos de breve fábrica, aunque ruda, / albergues vuestros las abejas moren, / y primaveras tantas os desfloren, / que, cual la Arabia madre ve, de aromas, / sacros troncos sudar fragrantes gomas, / vuestros corchos por uno y otro poro / en dulce se desaten líquido oro. / Próspera, al fin, mas no espumosa tanto / vuestra fortuna sea, / que alimenten la Invidia en nuestra aldea / áspides más que en la región del llanto» (Góngora, 1994: 387-389).

⁴⁷⁶ *Vid.* nota 455.

⁴⁷⁷ Cástor y Pólux, los Dioscuros, son dos célebres hermanos y guerreros de la mitología griega. Junto con Helena y Clitemnestra, eran hijos de Zeus y de Leda. Protagonizan muchos episodios, pero de todo lo relacionado con ellos existen tantas versiones que incluso acerca de sus orígenes el cuadro resulta confuso y contradictorio. El detalle que más nos interesa, por lo que toca a los versos de Arnal, es la liberación de su hermana Helena, raptada por Teseo. Para un resumen de este episodio, remito una vez más a Vitoria (1676/1: 124-125): «fue la hermosura de estos dos príncipes rara [...]; en el arte militar fueron diestrísimos, y como tales fueron escogidos para ir a la conquista del vellocino de oro [...]. Era el uno gran hombre de a caballo, y el otro muy diestro en la pelea [...]. Estos dos príncipes inventaron los arcos, y el flecharlos, y fueron los primeros que enseñaron y industrializaron los perros para la caza. Para su caballería le dio Juno dos caballos, que le había presentado Neptuno [...]. El uno se llamó Xinto, y el otro Cílaro [...]. Teseo robó a su hermana Helena; fueron contra él y haciéndole guerra la cobraron, y concedieron perdón general a todos los atenienses, que habían sido cómplices; solamente a Etra, madre de Teseo, trajeron consigo cautiva. Y como a estos dos príncipes llamaban Dióscoros, vino a quedar en costumbre desde entonces de llamar Dioscuros a los reyes y príncipes que daban libertad y libran de cautiverio a alguno».

inventores primeros que pusieron
al can distinto con acción propicia⁴⁷⁸,
y tanto que en la busca de su aliento
presa figura fundan sobre el viento⁴⁷⁹. 1280

CLXI

Aquellos dos valientes por su acero,
y por tantos aceros temerarios,
en quien Juno dejó con fuego fiero
dos brutos racionales, aunque varios,
Xinto el uno, venciendo al lisonjero⁴⁸⁰ 1285
Céfiro en vuelo, cuando entre adversarios
se viese, en la conquista más fogosa,
Cílaro el otro en planta belicosa⁴⁸¹.

CLXII

Dádivas que le dio Neptuno cuando
al robador Teseo se opusieron⁴⁸², 1290
que en Helena, su hermana, procurando
iba su fruto que ellos impidieron⁴⁸³;
cuando a todo ateniense perdonando,
cómplices en maldad, restituyeron
a Etra; no se viniendo la cautiva⁴⁸⁴, 1295
por más castigo la dejaron viva.

CLXIII

De estos hermanos, pues, el arte hereda
Céfalo, la afición y el instrumento,

⁴⁷⁸ Las referencias a todo lo relacionado con Cástor y Pólux a lo largo de estos versos coinciden del todo con lo que explica Vitoria y he transcrito en la nota previa. Se confirma, pues, que fueron los primeros en valerse de perros («al can distinto con acción propicia») para cazar.

⁴⁷⁹ La imagen se refiere al olfato de los perros, que los faculta para oler la presa, seguir su rastro y cobrársela. De ahí, por tanto, que “fundan su éxito sobre el viento”.

⁴⁸⁰ Los textos modernos suelen transcribir el nombre de este perro como «Janto»; sin embargo, como hemos visto en la nota 477, la rara grafía «Xinto» ya figuraba en Vitoria. Luego los versos de Arnal remedan de tal modo el párrafo del autor del *Teatro de los dioses de la gentilidad* que nada impide suponer que pudiera manejar esta fuente mitográfica. Sobre la fortuna y reediciones de la enciclopedia de Vitoria durante el Barroco, *vid.* Serés (2003: 397-421).

⁴⁸¹ Otro perro mitológico ya mencionado. *Vid.* la nota 477.

⁴⁸² *Vid.* las notas 477 y 656.

⁴⁸³ *Vid.* la nota 477.

⁴⁸⁴ *Vid.* la nota 477.

que confirman valientes porque puede
el eco ser de valeroso acento. 1300

Y tanto logro dio que, aunque no exceda,
gloriosamente iguala, pues su intento,
en beligeró curso preparado,
Fedro le da opinión con su antenado⁴⁸⁵.

CLXIV

Ya los canes inquietos en cadena 1305
con el nuevo alborozo fatigados,
ya con halagos, ya gimiendo penas,
anhelantes repiten sus cuidados.
A la familia de inquietudes llena,
en varias prevenciones dilatados, 1310
la planta incita en el zaguán, violenta,
del que, tascando nieve, freno argenta⁴⁸⁶.

CLXV

Sigue la confusión alborozada⁴⁸⁷
hasta llegar al término vedado
donde, a fuer de milicia preparada, 1315
asiste acción en el mayor cuidado.
En varios sitios planta separada
al bosque atenta fácil ha fiado
del lebrél irlandés que, rayo, baja

⁴⁸⁵ La referencia a Fedro es un enigma que depende en buena medida del dudoso significado del término *antenado*. *Aut.* desafortunadamente no sirve de gran ayuda en este caso: «lo mismo que *alnado* o *andado*», siendo *alnado* «el hijo o hija que traen los casados al matrimonio, respecto del hombre o mujer con quien le contraen. Llámense también *antenados* o *entenados*». Tal vez *antenado*, en el sentido general de «hijo» o «hijastro», sea una metáfora que oculta una referencia a la obra del célebre fabulista Gayo Julio Fedro. En ese caso, se establecería una relación –concedo que atrevida– entre las flechas de Céfaló y las fábulas del escritor latino. El sentido de dicha asociación residiría en una circunstancia histórica: la desgracia en que cayó Fedro cuando el potente ministro romano Sejano le acusó de aludir a él en alguna de sus fábulas, utilizando los animales protagonistas como máscaras de personajes de la época (*vid.* Mañas Núñez, 1998: 22). En ese caso, la fábulas, o sea la obra de Fedro, su «hijastro», serían como las flechas de Céfaló, capaces de herir con precisión. Agradezco a Israel Muñoz Gallarte (UCO) su ayuda sobre este particular.

⁴⁸⁶ Nuevo préstamo del *Polifemo* (vv. 13-14): «tascando haga el freno de oro, cano, del caballo andaluz la ociosa espuma» (Góngora, 2010: 155). *Vid.* la nota 384.

⁴⁸⁷ Octava lejanamente inspirada –por lo que toca a la cinegética y al sintagma «confusión alborozada»– en este fragmento de la *Soledad I* (vv. 481-490): «De firmes islas no la inmóvil flota / en aquel mar del Alba te describo, / cuyo número, ya que no lascivo, / por lo bello, agradable y por lo vario / la dulce confusión hacer podía / que en los blancos estanques del Eurota / la virginal desnuda montería, / haciendo escollos o de mármol pario / o de terso marfil sus miembros bellos, / que pudo bien Acteón perderse en ellos (Góngora, 1994: 297).

si se desliga de tirante laja⁴⁸⁸.

1320

CLXVI

Despedidos en busca, trepadores,
gozques por la maleza que, eminente⁴⁸⁹,
de imposibles se armó más voladores,
vencen la mata con su sed ardiente;
celebrando su golfo en los horrores,
caza despiertan, venenoso diente
que da pavor en su fogosa espuma
a la que flecha se ayudó de pluma.

1325

CLXVII

Cuando valientes presas arrojadas
al canudo animal que armó de ira⁴⁹⁰
con voces y alaridos animados
en batalla campal feroz admira,
tal vez sus fuerzas torpes de acosadas,
tal vez su rabia despechada gira,
navaja aguda que ponzoña vierte,
dándose vida, cuando dio la muerte.

1330

1335

CLXVIII

Líquida en los ijares brota grana
del que trailla despidió primero,
veloz corriente que de herida mana,
la más fatal que bosque vio severo.
La refriega entretiene pero llana
fue la victoria si, en el fin postrero,
corazón palpitante en vencimiento
triumfos en su despojo dio sangriento.

1340

⁴⁸⁸ En la *princeps*: «laxa». No se refiere a *laxa* con esta acepción de *Aut.*: «piedra llana y lisa». Para encontrar un significado compatible con el sentido del verso hay que avanzar hasta el *DRAE* de 1925, que entre las definiciones de *laja* incluye: «trailla». Solo a partir de 1970 figura en el *DRAE* una definición más específica: «cuerda con que se llevan los perros en la cacería». Lo curioso es que *laja* se define en el *DRAE* como voz anticuada, confirmando que es la lección que buscábamos.

⁴⁸⁹ *gozque*: «perro pequeño, que solo sirve de ladrar a los que pasan o a los que quieren entrar en alguna casa» (*Aut.*).

⁴⁹⁰ *canudo*: «lo mismo que *canoso*. Es voz de poco uso». *Canoso*: «en lo literal vale lo mismo que cano o lleno de canas» (*Aut.*).

CLXIX

Bestia feroz postrada en la maleza 1345
 da lugar que se ceben belicosos,
 cruentos canes, cuando a su fiereza
 ministros intervienen codiciosos.
 Aplauda la algazara la destreza
 del libre acometer viendo, gozosos, 1350
 logro feliz de superior distrito,
 cogida la ocasión en su apetito.

CLXX

Sanguinoso plato preparado
 en medio muertas tamaras se ostenta⁴⁹¹
 mal prevenido pero bien logrado, 1355
 que más el gusto que el manjar sustenta.
 Hacen desprecio del mayor cuidado,
 gala del desaliño, que alimenta
 más el centeno en bulla y en campaña
 que ambrosia pura, que lo dulce engaña⁴⁹². 1360

CLXXI

Jabalí que, nacido de Erimanto,
 monte de Arcadia, destruidor valiente
 que Alcides sujetó, con tanto espanto
 no en las selvas se vio tan eminente;
 no la garza veloz volaría tanto 1365
 que de oro hermoso coronó su frente,
 y, fatigado en artemisio monte⁴⁹³,

⁴⁹¹ *Vid.* la nota 831.

⁴⁹² La ambrosía, manjar de los dioses, es por antonomasia comida de gusto extraordinario: «comúnmente, entre gente de letras, para encarecer un manjar delicado, le llaman *ambrosías*» (*Con.*).

⁴⁹³ Arnal parece fusionar dos leyendas. Por un lado, el cuarto trabajo de Hércules, que se enfrentó al jabalí de Erimanto, natural de los montes de Arcadia y capaz de hacer estragos en la población de aquellas tierras. Hércules (o Alcides) «se portó tan bien y tan esforzadamente que rindió al animal fiero, y muerto lo trajo a Micenas, y le presentó a su tirano rey; el cual, viendo tan horrenda bestia, aun muerta la temió, y se escondió debajo de una vacía de metal» (Vitoria, 1738/2: 92). Ahora bien, no figura en este cuento por ningún lado el monte Artemisio. Lo encontramos, sin embargo, en el tercero de los trabajos del héroe griego: el de la cierva de Cerinea. Hércules tenía que capturar a este animal inalcanzable, hasta el punto de que la persecución se prolongó durante un año y solo terminó cuando la cierva, fatigada, «se fue a valer al monte Artemisio» (Vitoria, 1738/2: 94). Es posible que el poeta sardo se confundiera y mezclara las dos historias, o bien que lo

el límite tocó del horizonte.

CLXXII

Movido, pues, del cebo tan gustoso,
Céfalo en el pensar tan divertido, 1370
si el ligero lebrel fue temeroso,
o el montaraz en fuerzas atrevido,
tal vez hurtaba tiempo a lo amoroso
puniendo sus finezas el olvido,
y tal vez, de su hechizo arrebatado, 1375
se vio de sus acciones olvidado.

CLXXIII

Tal vez el orden poco imaginado
con que perdió ocasión del lance cierto,
porque en la fuga aceleró volando
planta veloz el corzo que fue incierto; 1380
en pesares se estaba dilatando,
porque el paso dejaron descubierto,
que el que robusto afecta este ejercicio,
lo que es virtud honesta vuelve en vicio.

CLXXIV

Este bélico curso ejercitaba 1385
llevado de sus lances tan sediento
que solo en su inquietud quietud hallaba
y a su incomodidad estaba atento.
Apenas en el lecho reposaba,
estando aún con su esposa tan violento, 1390
que ella en tanto rigor clamó a los Cielos,
viendo que dudas animaron celos.

CLXXV

Un lento fuego ocupa de sus venas
la parte superior y enfurecida,
en cada instante se alimenta en penas 1395

hiciera con intención creativa, haciendo suya (y reelaborando) una tradición mitológica que consideraría más que gastada.

de punta venenosa malherida.
A un prolijo pensar, como en cadena,
con rabioso rigor se vio rendida,
siendo mayor verdugo el pensamiento
que obliga a que en sus llamas beba el viento. 1400

CLXXVI

Inquietudes la cercan con violencia
que resistir procura temerosa,
a la ocasión menor pide clemencia
en donde busca el mal que hallar no osa.
De discursos se viste su paciencia 1405
en que tropieza fácil, pavorosa,
y en celos sepultada, noche y día,
hace verdad su loca fantasía.

CLXXVII

Mide atenta la acción más descuidada
que en su opinión calificó por cierta, 1410
casi gustosa de encontrar culpada
la que fue sin amor libre e incierta.
Celos prolijos, planta acelerada
escudriña veloz, que la que alerta
vive y celó con fija pesadumbre, 1415
no por amor, los pide por costumbre.

CLXXVIII

Pensamiento en el aire fabricado
leve conocerá todo cimiento,
vano arribar a mal tan excusado
su mayor colmo parará en el viento⁴⁹⁴. 1420
Fácil imaginar de inquieto estado
rigor barato ostentará sediento,
dándose voluntario al homicida,
comprando muerte con escasa vida.

⁴⁹⁴ Recuerda lejanamente el concepto expresado en los vv. 5-8 de una letrilla de Góngora (1980: 50) de 1621: «Pensamiento, no presumas / tanto de tu humilde vuelo, / que el sujeto pisa el cielo, / y al suelo bajan las plumas».

CLXXIX

Quien los celos pidió sin conocerlos 1425
 mal sabrá a lo que saben sus enojos,
 querrá justa ocasión para tenerlos
 o envidiará en la muerte sus despojos;
 quien sin causa los pide, merecerlos
 podrá en razón, logrando sus antojos, 1430
 que el que busca su mal y su bien deja,
 ¿por qué de lo que halló fundó la queja?

CLXXX

Celos en la mujer no tan sentidos
 son como en hombre, que serán callados,
 que estos por el honor son oprimidos, 1435
 y aquellos en lo fácil declarados.
 Rigores se ayudaron más huidos,
 que los que no dijeron sus cuidados
 celos de condición tanto enfurecen
 cuanto de amor piadoso se agradecen. 1440

CLXXXI

Procris ensaya vigilante espía,
 que siempre para el mal vuelan correos,
 que su sombra le siga noche y día
 y que después revele sus empleos;
 obediente a su necia fantasía, 1445
 adivinar los íntimos deseos
 de Céfalo procura el que, tirano,
 introduce cizaña en paz, villano⁴⁹⁵.

CLXXXII

En ocasión que ya la nieve helada
 deshaciendo se está por ver las flores, 1450
 en cuya hermosa tabla matizada
 se animan tan bizarros los colores;

⁴⁹⁵ Violento hipérbaton: Procris manda a alguien a vigilar los pasos de Céfalo; de hecho, unas líneas antes, el «vigilante espía» era precisamente el villano, que, tirano, introduce cizaña en medio de esa paz.

en ocasión que Flora, dilatada,
en la disposición de sus primores
logra con tanto gusto los claveles 1455
que ponen en vergüenza a los pinceles;

CLXXXIII

En ocasión que el Can se muestra ardiente⁴⁹⁶,
destruyendo el rigor del erizado
hielo que se templó tan lentamente,
vistiendo verde al tronco más pelado; 1460
en ocasión que la fatiga siente
–a lo sombrío del risueño prado–
la fineza mayor que en sus ardores
aún no respiran anhelantes flores.

CLXXXIV

En ocasión que forma verde mata, 1465
dosel pomposo, honor de primaveras⁴⁹⁷,
donde debajo de sus ramas trata
Céfalo de advertir fuentes parleras;
donde, invocando al alba, que fue grata
a tal ardor en alas lisonjeras, 1470
refresco dio a su sed en movimiento,
vida a las plantas y fragancia al viento.

CLXXXV

En ocasión que pausa a su ejercicio
hizo por el ardor que, fatigado,
acepta de la sombra el beneficio 1475

⁴⁹⁶ El *Can* citado en este verso es el Can Mayor, la constelación que da paso a la estación más calurosa del año. Se trata de una metáfora similar a la del v. 186 del *Polifemo* (2010: 162): «latiendo el Can del cielo estaba», concisa cronografía del momento en el que Acis entra en escena. Ponce Cárdenas (2010: 253), en su comentario a este último endecasílabo, señala que «Acis aparece al mediodía, en plena canícula, momento donde todo está saturado de calor y ello hace el tiempo especialmente proclive a los amores sensuales». Aunque el contexto es muy distinto, el uso del adjetivo *ardiente* por Arnal sugiere una localización temporal de la escena del todo semejante a la del *Polifemo*.

⁴⁹⁷ Imagen digna del mismísimo Góngora, por más que sea del puño y letra de Arnal, que pudo inspirarse al bies en esta octava del *Polifemo* (vv. 309-312): «Lo cóncavo hacía de una peña / a un fresco sitiál dosel umbroso, / y verdes celosías unas hiedras / trepando troncos y abrazando piedras» (Góngora, 2010: 167). O tal vez en este pasaje de la *Dedicatoria al duque de Béjar* en las *Soledades* (vv. 22-25): «o lo sagrado supla de la encina / lo agosto del dosel, o de la fuente / la alta cenefa lo majestüoso / del sitiál a tu deidad debido» (Góngora, 1994: 187).

que le ofrece capaz el verde prado,
nunca el Cielo se dio menos propicio,
nunca el rigor se vio tan dilatado,
nunca con más ponzoña adversa suerte,
nunca con tanto acíbar dura muerte⁴⁹⁸. 1480

CLXXXVI

Sombra fue de su planta Procris bella,
llevada del rigor de sus enojos,
a los Cielos clamándolos querella,
bebiendo penas y pisando abrojos.
Macilentas las flores a su huella 1485
vistieron tristes fúnebres despojos,
y oculta en un laurel atento oído
apercibe la voz a su sentido.

CLXXXVII

Ojos fueron las hojas del lozano
árbol que especulaban lo sombrío 1490
—¡oh rigor infeliz de hado inhumano,
sombra de celos es el desvarío!—.
Inquietudes la obligan a que el vano
atender se deshoje, y que el desvío,
aun de sí propia, cuando está viviendo, 1495
se muestre por morir que está muriendo.

CLXXXVIII

Céfalo oyó el rumor que de la rama
fácil le penetró despierto oído,
y, juzgado de fiera, más se inflama,
a cuyo bulto atiende su sentido; 1500
trémulo pasador de ardiente llama⁴⁹⁹
cual cometa veloz ha despedido,
haciendo golpe más fatal que humano
puso en ejecución en monte o llano.

⁴⁹⁸ *Vid.* la nota 248.

⁴⁹⁹ *Vid.* las notas 338 y 361.

CLXXXIX

Fue a examinar sediento de su gloria 1505
 el acierto mejor que erró cuidado,
 escudriñando en compasiva historia
 lamentable dolor –¡oh infeliz hado!–.
 A su solicitud hizo notoria
 fatiga, que expresó cuando en helado 1510
 pie se suspende el mozo inadvertido,
 viéndose en sentimientos sin sentido⁵⁰⁰.

CXC

Cuando temblante acción articulada
 respiración cobró, si poco a poco,
 en tan grave espectáculo animada, 1515
 de cuerdo se acredita cuando loco:
 «¡Oh áspero curso de mi vida helada,
 permítete a mi mal, pues que le toco
 tan feroz, tan furioso, tan cruento!»,
 dijo sin voz, y desmayó su acento. 1520

CXCI

Un ¡ay! en triste queja duplicado
 de la que en celos engendró su muerte
 jazmines cubre de un sudor helado,
 muerto el clavel en tan adversa suerte;
 rompe la mata en infeliz estado, 1525
 entre congoja y ansia la más fuerte
 que ha visto humano pecho, y carmesíes,

⁵⁰⁰ Cuando Céfalo repara en lo sucedido, se crea un *impasse* en el que el cazador admira la figura de Procris. La intensidad del momento es análoga a la de los vv. 257-260 del *Polifemo*; o sea, el momento en que Galatea descubre a Acis yacente en la espesura: «El bulto vio y, haciéndolo dormido, / librada en un pie toda sobre él pende, / urbana al sueño, bárbara al mentido / retórico silencio que no entiende» (Góngora, 2010: 165). Este pasaje de la *Fábula* de don Luis ha sido interpretado como una «danza sin palabras» (Jammes, 1987: 457), e incluso como una «sucesión de escenas de ballet» (Pozuelo Yvancos, 1996: 438), lecturas que rigen para la estancia que nos ocupa. Remito también, por su interés para el análisis de estos versos, a las tesis de Agamben (2010: 14), a partir de una obra de Domenico de Piacenza –Domenichino, como lo llamaban amigos y discípulos–, maestro de baile en la corte de los Sforza en Milán y de los Este en Ferrara, quien en su tratado *De la arte di ballare et danzare* sostenía que el que deseara aprender el oficio «tenía que danzar por *fantasmata*, que es la súbita detención entre dos movimientos, tal que permita concentrar en la propia tensión interna la medida y la memoria de toda la serie coreográfica». Texto en sutil ondulación de un discurso recitado solo con el cuerpo («fatiga, que expresó cuando en helado / pie se suspende el mozo inadvertido»), la octava CLXXXIX del *Céfalo* es vivo ejemplo de esa interpretación pictórico-musical que Agamben atribuye a varias imágenes de las ninfas en el Renacimiento.

e hirviendo, brotan líquidos rubíes.

CXCII

Pequeña boca que habla sentimientos
de grande herida mira portentosa, 1530
su aliento limitado, cuando atentos
sus sentidos advierten luz dudosa.
Mira a su esposo torpe en movimientos,
con faz embelesada y temerosa,
con sus lazos le oprime, que, rendida, 1535
poco fue dar los brazos quien dio vida.

CXCIII

Míranse tiernos, háblanse en acciones,
enjúganse el sudor, su aliento beben,
en las manos atadas turbaciones
aun en lo fácil más, menos se atreven. 1540
Queja, dolor sentido en dilaciones,
libran demostración cuando se mueven,
con débil voz, con tierno sentimiento,
con duro articular, con tardo acento.

CXCIV

«Yo soy –le dice– tu infeliz esposa, 1545
dichosa ya, pues a tus manos peno,
que, a sombra de esta rama temerosa,
guste en su copa tan mortal veneno;
mas la Parca violenta, ponzoñosa,
suave le preparó, pues me condeno 1550
con gusto tanto a tan adversa suerte,
pues me has dado la vida con la muerte.

CXCV

El aura te movió, dulce homicida,
no mis celos en viento se escondieron,
no he podido hacer más que dar mi vida 1555
en la ocasión que alevos se atrevieron.
Postrada a su poder me ves rendida,

ya alcanzaron en mí lo que quisieron,
no quiero aliento, si aura me le ofrece,
el nombre imita, pues que no parece». 1560

CXCVI

Apenas forma en penas sepultada,
de su dudosa voz último acento,
cuando mortal desmayo turbó helada
la luz hermosa en su rigor violento;
boca divina en cárdeno bañada, 1565
en granizo el cabello dado al viento,
eclipsado su sol con poca vida,
ganó belleza en su color perdida.

CXCVII

Céfalo entonces, libre de accidente,
que le quiso dejar, para más pena, 1570
con fervoroso ardor formó corriente
que húmeda deja en partes el arena.
El no poder sentir lo que amor siente,
siente por más dolor el alma llena
de ansiosa angustia, de rigor inmenso; 1575
tardo dio voz en su sentir suspenso⁵⁰¹:

CXCVIII

«¿Qué es esto –dijo–, en qué consiste, esposa,
el poder en tus ojos dilatado
en donde se ocultó la tiria rosa,
donde el clavel se retiró turbado? 1580
¿Por qué tu luz se anula temerosa
siendo florido espíritu del prado?
¿Por qué tu muerte me usurpó la vida?
¿Por qué fue el golpe en ti y en mí la herida?

CXCIX

¡Oh infelice rigor de adversa estrella, 1585

⁵⁰¹ Hay que leer *tardo* como sinónimo de *lento*, según confirma la primera acepción de *Aut.* «lento, perezoso en obrar, o que sucede después de mucho tiempo».

oh cuán verdugo asiste la memoria,
tormento dando, cuando da querella
de tu fácil pensar, oh dura historia,
oh quietud perturbada, oh Procris bella,
ya se me anocheció la dulce gloria 1590
que tuve en tus halagos, que en mi suerte
tu vida no seré, pues soy tu muerte!

CC

Esta es la nieve de sus bellas manos⁵⁰²,
y nunca más, pues miro tan severa
en su trono de hielo los tiranos 1595
rayos que fueron vida a primavera;
estas sus luces son cristales vanos,
de tanto sol rompida vidriera,
por donde Amor comunicó, si ciego,
sabroso rejalgar, airoso fuego⁵⁰³. 1600

CCI

Alcáncete mi llanto presuroso,
veloz corriendo a tan mortal desmayo,
que es en tal accidente poderoso,
si no es que le retire tanto rayo.
Valga su curso poco perezoso, 1605
que en mí para este efecto hice el ensayo
cuando, absorto, advertí tanta corriente
que fue en jazmines de claveles fuente⁵⁰⁴.

CCII

Ya no podrá ni necia fantasía

⁵⁰² Otra vez la metáfora de las “manos de nieve”, que menudea por todo *El forastero*, aunque curiosamente no por el *Céfalo*. Sobre su uso, *vid.* VII.3. en la Introducción.

⁵⁰³ *Vid.* la nota 247.

⁵⁰⁴ Imagen muy intensa donde se cruza, por un lado, el valor cromático del clavel y el de los jazmines, que recuerdan el uno la sangre, y por tanto a la herida de Procris, y el otro a la blancura de su cuerpo («que fue en jazmines de claveles fuente»). Al mismo tiempo, la fuente de claveles sugiere un brote de pasión, fácil de asociar al valor simbólico de dicha flor. Conviene leer estos versos, al menos lo concerniente a los «jazmines» y la «fuente», a la luz de la octava XXIII del *Polifemo* (vv. 177-180): «La fugitiva ninfa, en tanto, donde / hurta un laurel su tronco al sol ardiente, / tantos jazmines cuanta hierba esconde / la nieve de sus miembros da a una fuente» (Góngora, 2010: 162). Sobre el debate que suscitó y las consideraciones de González Ollé, *vid.* la nota 85.

«mi bien» llamarte, pues «mi mal» ha sido; 1610
ya no podré decirte que eres mía
si Átropos vil tu vida te ha rompido⁵⁰⁵.
No me responde, ¡qué prolijo día!,
pero habla más ajena del sentido
la que en deidad, con esta acción tirana, 1615
bajó de ser divina a ser humana».

CCIII

Aquesto dijo cuando entre turbado
color suspende acento temeroso,
y, atento a su desdicha su cuidado,
solícito se muestra afectuoso. 1620
Cendal le aplica al restringir forzado⁵⁰⁶
la breve boca, que, en torrente undoso,
sobre una margen de llorosa plata
casi el coral sentido se desata.

CCIV

Ya el nevado jazmín de helado cuello⁵⁰⁷ 1625
a un lado se rindió más obediente,
ya en maraña el sudor a su cabello
con fatiga enredó penosamente;
ya su semblante de azucenas bello⁵⁰⁸
en lo confuso y yerto ver se siente, 1630
dando a sus rosas entre muerta llama
cárdeno lilio, pálida retama⁵⁰⁹.

⁵⁰⁵ Una de las tres Parcas. *Vid.* la nota 330.

⁵⁰⁶ *restringir*: «detener o apretar» (*Aut.*).

⁵⁰⁷ Este verso recolecta los tres sustantivos más utilizados por Arnal para metaforizar la belleza femenina: la nieve, el hielo y los jazmines. Es como si alcanzara aquí una suerte de clímax de poderoso dramatismo visual.

⁵⁰⁸ Continúan las imágenes florales, tan gratas al poeta sardo, en un tripudio estético y simbólico. La azucena es más rara en su obra, pero contribuye igualmente a la sublimación del tópico. De alguna manera, Arnal evoca uno de los más famosos sonetos de Garcilaso, donde el toledano incluía detalles estéticos y temáticos no del todo ajenos a esta sección del *Céfalo*, sobre todo por lo que se refiere al sexo y la caducidad: «En tanto que de rosa y d'azucena / se muestra la color en vuestro gesto, / y que vuestro mirar ardiente, honesto, / con clara luz la tempestad serena; / y en tanto que'l cabello, que'n la vena / del oro s'escogió, con vuelo presto / por el hermoso cuello blanco, enhiesto, / el viento mueve, esparce y desordena: / coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto antes que'l tiempo airado / cubra de nieve la hermosa cumbre. / Marchitará la rosa el viento helado, / todo lo mudará la edad ligera / por no hacer mudanza en su costumbre» (Vega, 1996: 65). *Vid.* ahora Cacho Casal (2014: 123-139).

⁵⁰⁹ Hipálage en quiasmo, extraordinariamente lograda y muy gongorina. Sobre la recurrencia de esta figura en el *Polifemo*, *vid.* Ponce Cárdenas (2009: 371-449).

CCV

Cubre el bulto infeliz el triste esposo,
 sello de su sepulcro por el hado,
 mármor en que, suspenso y bien quejoso, 1635
 fuera de sí se mira transformado.
 Tiernas las bellas Drías al penoso⁵¹⁰
 distrito acuden, anublando el prado,
 vistiendo troncos el funesto luto
 que en la sazón ofrecen por tributo. 1640

CCVI

¡Oh secreto del Cielo incomprensible
 que se niega severo al pecho humano,
 pues cuanto más agudo, más frejible,
 entorpecido se confiesa vano!
 ¡Oh verdad en engaños infalible, 1645
 poco importó el perdón a recta mano,
 que lo que la piedad excusa a veces
 suelen los Cielos castigarlo jueces!

CCVII

Fiscal es riguroso el cometido
 delito que el castigo está llamando, 1650
 Procris entregó las armas con que, herido,
 vio su pecho piedad estar clamando;
 grave despertador para el sentido
 que se está entre descuidos sepultando,

⁵¹⁰ Las Drías, más comúnmente Dríades, son ninfas silvestres, que Vitoria (1676/1: 256) define simplemente como «deidades de los árboles». Conti (2006: 244), con más exhaustividad, explica que, según los antiguos, «cada elemento, las hierbas, las raíces, los árboles y los frutos de los árboles o de la tierra tenían sus propios dioses. De ahí que a las diosas que guardaban todos los montes les dieran el nombre de Oréades o de Orestíades, a las de los bosques y selvas Dríades, y a las de cada árbol en particular Hamadríades. En verdad se pensó que las Dríades fueron una ninfas que nacían y morían a la vez que los árboles». Es sugerente la presencia de estas ninfas en algunos poemas de Garcilaso, especialmente en una escena, entre los vv. 217-232, de la *Égloga* III, en la que las Dríades lloran a una ninfa muerta: «En la hermosa tela se veían, / entretejidas, las silvestres diosas / salir de la espesura, y que venían / todas a la ribera presurosas, / en el semblante tristes, y traían / cestillos blancos de purpúreas rosas, / las cuales esparciendo derramaban / sobre una ninfa muerta que lloraban. / Todas con el cabello desparcido, / lloraban una ninfa delicada / cuya vida mostraba que había sido / antes de tiempo y casi en flor cortada; / cerca del agua, en un lugar florido, / estaba entre las hierbas degollada / cual queda el blanco cisne cuando pierde / la dulce vida entre la hierba verde» (Vega, 1996: 219). El parecido entre este episodio y el de la muerte de Procris no me parece baladí.

que, aquel que peca, a muerte se condena,
pues no el perdón excusa de la pena.

1655

CCVIII

Míralo, pues, atento, ¡oh pasajero!,
que vives muerto en dilatado engaño,
que, si lo atiendes, de este paso, espero
bien superior exprimirás del daño.

1660

Antídoto será en veneno fiero,
aunque a costa de Procris desengaño,
que figura en su muerte, tan propicia,
en su fil misterioso la justicia⁵¹¹.

Aplaudieron todos lo grave de esta fábula, celebraron el ingenio del forastero, pero particularmente a Laura; si la curiosidad la atendiera⁵¹², los colores de su rostro retrataban el afecto de su pecho con que se retiró a su cuarto. Y el duque, sin poder disimular el interior gozo, con entretenidos donaires se divirtió el tiempo que tardaron en recogerse los de su familia, esperando el conde la venidera aurora por hallar satisfacción su deseo en los cuadros del jardín⁵¹³, en donde Carlos, forastero, le esperaba para proseguir su historia, que dio principio de esta suerte.

⁵¹¹ El *fil*, según la última edición del *DRAE*, es el «oficial que asiste en el matadero al peso de la carne al por mayor». Este término resulta desusado en la actualidad, pero en el siglo XVII hubo de ser bastante común. Resulta esclarecedor el ejemplo que trae *Aut.*: «cuando las balanzas están en el *fil*, es señal que el peso está muy justo y cabab». De ahí se entiende que pudieran difundirse acepciones metafóricas relacionadas con la balanza de la justicia o el destino: «por semejanza, se toma por el equilibrio e igualdad en que se halla alguna cosa» (*Aut.*). Evidentemente, el matiz que adquiere en el último verso del *Céfalo* está vinculado con el destino, que se mueve según un criterio de justicia, o de equilibrio, no siempre comprensible.

⁵¹² *atender*: «significa también cuidar, poner todo el estudio y desvelo en mirar o en entender lo que a sí o a otros conviene» (*Aut.*).

⁵¹³ *cuadro*, en *Aut.* registrado como *quadro*: «se llama en los jardines aquella parte de tierra labrada en cuadro y adornada con varias labores de flores y hierbas». La estética de los jardines que aparecen en la novela corta (género con el que *El forastero* comparte las tipologías de espacios narrativos) ha sido estudiada por Isabel Colón (2014: en prensa) en un artículo donde explica que «las plantas se disponen en cuadros [...], como era costumbre ya desde los jardines musulmanes».

–Digo, pues, que cuando llegué a conocer aquel caballero de quien me valí en la ocasión en que fugitivo quería libertar mi persona, entrándome por sus puertas y guareciéndome del respeto noble de su casa, que cumpliendo con las leyes de su sangre me solicitó abrigo con piedad tan generosa y que era el propio a quien aquella noche procuré defender, exponiéndome al peligro con tantas evidencias, dejándome llevar de mi naturaleza, saliendo tan asortadamente⁵¹⁴ de aquel lance, y que él, reconocido, con tantas señas de agasajo, me hacía huésped de su casa, con deseo de satisfacción a lo afectuoso de su pecho y que, acordándose de mi semblante, repitió dos veces que yo era el que había dado muerte a su sobrino don García de Alvarado, inquiriéndomelo con instancias continuadas, teniéndolo en su juicio por constante y viendo que, averiguándolo sus ojos, echó un pie atrás y se afirmó con su espada como que quería solicitar en mí su venganza, considerado como quedaría hallándome culpado del delito, hielo cuajó mis venas, sudor mortal bañó mi rostro y entre turbación confusa, titubeante, no pude con palabras otorgarlo, que la turbación fue mordaza para mi lengua, aunque pienso que en las demostraciones de perder el color dije el «sí» muchas veces. Y hallándome en esta confusión atajado, prosiguió de esta suerte:

–Este acero que ves en mis manos varias ocasiones le solicitaba su infame pecho, que no fue mi sobrino, pues tanto atropelló la sangre de los Aragones⁵¹⁵ con tan bastardos resabios, pues en una prima suya que ya cела la clausura de un monasterio –hija mía y dignamente por su modestia en sus fieles costumbres– y ejecutó la mayor torpeza de su vicio, haciéndola fuerza en un jardín que fue testigo de esta desdicha que tan acabado me tiene en sus rigores, y así podré decir que os debo honor y vida. Honor entonces, en aquella infelice muerte, aunque asortada⁵¹⁶ para mi venganza –que el Cielo os eligió por instrumento para satisfacer la queja que le acriminaba mi pundonor–. Y vida, por la que me habéis restituido esta noche. Y así, con los brazos, quiero echar el mayor nudo en nuestra amistad, que no le separe sino la muerte, aunque la ausencia –embarcándoos– solicite olvido, que en mi reconocimiento será imposible. Hablad, ¿qué os suspendéis? Don

⁵¹⁴ Voz poco común, quizá un hápax de Arnal. No he registrado más casos. Su significado equivale a “afortunadamente”, “con suerte”. Lo confirma el diccionario de Alemany y Bolufer (1917), el único que recoge un término derivado de la misma raíz: el adjetivo *asortado*, es decir, «afortunado, dotado de suerte».

⁵¹⁵ Este personaje habla de su familia con carácter general, pues atiende, según se verá enseguida, por don Octavio de Aragón.

⁵¹⁶ *Vid.* la nota 514.

Octavio de Aragón⁵¹⁷ soy, que hago estimación de mi sangre, conservándola sin mancha que la deslustre; que cuatro criados míos os retiraron al templo para excusaros del tropel de la justicia riguroso.

–No sé lo que os responda –le dije– aunque, cobrando aliento, en vuestras manos me hallo para que severas ejecuten en mí el castigo que no merece el sentimiento que tuve con desdicha tanta, pues perdí el mayor amigo –dándole muerte– en la mayor infelicidad de su hado riguroso, llevado de una advertencia mal ponderada y del necio insistir de una mujer temerosa a los inoportunos rigores de unos celos de un marido poco cuerdo, que los dos inocentes pagaron su honor, el mayor contraste que fiscaliza el mundo.

Aderezáronme un cuarto curioso en el espacio que discurrió la cena; diome razón de un disgusto grave que tuvo en Sicilia, que le ocasionó tan dilatada ausencia, y que, queriendo volverse a su patria y hallándose en sus mares, tuvo aviso de que sus encuentros –fuego que le asoló su quietud y parte de su patrimonio– se habían encubierto en cenizas, para que, más encendido, operasen en su daño, y que entonces estaba peor que nunca. Acordome esta noticia el nuevo esposo de doña Ángela, y sentía no saber su nombre para preguntar a don Octavio –que este era el nombre de este caballero– las comodidades que gozaba, el gusto que tenía y si su mayorazgo era muy poderoso, que este cuidado me tenía inquieto por desearla tantas felicidades en su fortuna.

Por la mañana, los soldados de las galeras con los de la tierra trabaron una pendencia desalumbrada en donde quedaron muertos y heridos de una parte a otra mucha gente, encendiéndose el fuego de suerte que las galeras se retiraron del puerto y haciendo vela me dejaron en tierra, en donde quedé algo confuso por no poder seguir mi peregrinación y el asunto que tomé en mi derrota, llevado suavemente del veneno que doña Ángela me había dado a beber en sus ojos. Conociolo don Octavio y la incomodidad de ropa blanca y vestidos, pues tres baúles que traía, y en uno trescientas doblas, se quedaron en las galeras, aunque con esperanza de cobrarlos.

Procuraba divertir don Octavio mis prolijas imaginaciones, haciendo estudio de puntual por tenerme gustoso; pues una mañana –¡oh cuánto puede en un pecho un beneficio!–, abriendo mi criado las ventanas de la pieza, hallé un contador de marfil y

⁵¹⁷ El nombre de este personaje es más que verosímil. Hubo un famoso don Octavio de Aragón, siciliano, general de las galeras del reino de Nápoles, que alcanzó su gloria máxima como soldado justo en la segunda década del siglo XVII. Se le menciona en numerosos textos, entre ellos una carta de Quevedo (2005: 336) que data de 1645. El militar y erudito Fernández Duro (2006: 222-235) le dedicó un capítulo en su libro de historia castrense sobre la figura del duque de Osuna. No excluyo que tanta fama haya influido en la elección de este antropónimo del *El forastero*, pues, como digo, era también oriundo de Sicilia.

ébanos encima de un bufete y a un lado, en una salva⁵¹⁸ de plata, dos llaves, una de sus gavetas⁵¹⁹ y otra de un baúl que depositaron a un lado de la pieza. Y abriéndolos mi curiosidad, hallé en el escritorio un bolsillo de ámbar con doscientas doblas y otras brujerías curiosas de guantes y pastillas que ocupaban su vacío; y cantidad de ropa blanca en el baúl que socorrió mis cuidados y satisfizo su agradecimiento.

Quedé atajado en demostración tanta y cada día me apretaba con mayores ligaduras de obligaciones, fiándome a lo del alma secretos íntimos de su pecho, que con silencio veneraba y con admiración me suspendía, dándome razón que tenía esposa y que su condición inquieta entre celosas imaginaciones no le daba lugar a que en público la permitiese ni fiase su vista de persona nacida, pues debajo de cuatro llaves por un torno se gobernaba su casa. Alabó su belleza, hizo cargos a su condición de necia, pues no podían frenarla por haber nacido en aquella infelice estrella. Alababa a su esposa de casta, de virtuosa, de recatada, sin que a estos prolijos celos les hubieran ocasionado acción libre en la modestia de sus costumbres, con ponderación del gusto con que toleraba retiro tanto, haciendo muchos elogios a la cultura de doña Ángela⁵²⁰, que así dijo se llamaba su esposa. Con este nombre se me renovaron mis desdichas, con estas memorias se me representaron mis tragedias y, saltándoseme algunas lágrimas, di a leer en mi pecho o amor grande que le encendía o flaqueza que le gobernaba.

De repente en aquellos días se entró por sus puertas un primo hermano de su esposa que había desembarcado en la otra parte del reino y, habiendo sido sus cunas vecinas en las primeras flores de la primavera de sus años, era aún más entre ellos el vínculo de llaneza que el de hermanos. Y así don Octavio le permitía que la viese todas las horas que quisiese, dándole para este efecto una llave maestra de que se valía, extrañando los

⁵¹⁸ *salva* sería lo mismo que *salvilla*: «pieza de plata, o estaño, vidrio, o barro, de figura redonda, con un pie hueco sentado en la parte de abajo, en la cual se sirve la bebida en vasos, barros, &c.» (*Aut.*).

⁵¹⁹ *gaveta*: «especie de caja corrediza, y sin tapa, que hay en los escritorios, armarios y papeleras, y sirve para guardar lo que se quiere tener en orden y a la mano» (*Aut.*).

⁵²⁰ El hecho de que se aluda positivamente a la cultura de doña Ángela es un dato sugestivo y poco común. Según Colón Calderón (2001: 48), «abundan en los Siglos de Oro las referencias a las mujeres como lectoras [...]. En las novelas [...] aparecen mujeres a quienes los escritores dedican sus textos, pero lo cierto es que, luego, en el interior de las narraciones o en los marcos, no se encuentran ejercitando la misma actividad, resulta más frecuente que oigan las historias. Con todo, hay excepciones». Recientemente, Albert (2014: en prensa) ha puesto de relieve un caso semejante en una novela de las *Piacevoli notti* de Straparola: «El tópico humanista de la noche dedicada a la meditación y el estudio solo es atestiguado por Straparola, quien lo encarna, sorprendentemente, en un personaje femenino. Casi impensable en la España áurea, fuera del modo irónico, la italiana Costanza se entrega «agli studi delle buone lettere», pasando ‘las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio’: Costanza, essendo pervenuta all’età di dodeci anni, aveva già imparato ricamare, cantare, sonare, danzare, e far tutto quello che ad una matrona onestamente si conviene. Ma non contenta di ciò, tutta si diede agli studi delle buone lettere; le quali con tanta dolcezza e diletto abbracciava, che non pur il giorno, ma anche la notte in quelle consumava, afforciandosi sempre di trovar cose che fossero molto isquisite». A esta corta estirpe literaria pertenecería por tanto la mujer de don Octavio.

criados tal exceso en su extrañeza celosa, y juzgaron que la satisfacción que tenía de su virtud hacía degenerar a su condición.

Era un mozo Lisardo, galán entendido y airoso, que así se llamaba su primo. Armáronle otra cama en mi cuarto y con apacibilidad grande nos portábamos el tiempo que le duró esta suerte, pues, a pocos días, una mañana hallaron al infelice primo que dos balas le habían pasado el pecho dejándole en ceniza su corazón⁵²¹. Lastimose el lugar con esta desdicha; no se averiguó el homicida aunque la diligencia se interpuso por medio.

Don Octavio padecía graves melancolías, yo grandes suspensiones. Hallé confusión secreta en sus criados: ninguno expresaba su ánimo. Hasta que una tarde que hallé a don Octavio sepultado en un profundo imaginar y preguntándole con instancias la causa, tropezando en prolijo mi afecto, se levantó de una silla en donde estaba, cerró la puerta con llave y, acercándonos a una ventana, con un ¡ay! confuso me dijo estas razones –apretándome la mano lastimosamente, pálido el vulto⁵²² y con alguna turbación en su lengua⁵²³—:

⁵²¹ No se condena de forma explícita en el texto el uso de las armas de fuego. Sin embargo, la forma en que Arnal presenta la muerte de Lisandro engendra en el lector cierta asociación mental entre la crueldad del delito y la ejecución del mismo. De hecho, el narrador no brinda descripción alguna del sucedido y es evidente que el joven no pudo defenderse con honor de sus verdugos. Teniendo en cuenta la veneración ideológica que merece el tópico del honor a lo largo del texto, no sería sorprendente que a Arnal no le plazca lo más mínimo un instrumento que condena a un individuo sin darle la posibilidad de luchar. En este caso, su postura sería totalmente compatible con la de otros autores de su tiempo. Ejemplar es el caso del capítulo XXXVIII de la Primera parte del *Quijote*, donde el ingenioso hidalgo execra las armas de fuego tal que así: «Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero, y que sin saber cómo o por dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala (disparada de quien quizá huyó y se espantó del resplandor que hizo el fuego al disparar de la maldita máquina) y corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía gozar luengos siglos» (Cervantes, 1998: 448). Considérese, no obstante, el extraordinario desarrollo de la artillería a lo largo del Quinientos, como subraya Cacho Casal (2006: 34-35) a propósito de la silva de Quevedo *Execración contra el inventor de la artillería* («En cárcel de metal, ¡oh atrevimientos!»): «El poema [...] trata un motivo muy difundido en el Renacimiento: la invectiva contra las armas de fuego. Esta invención, que había revolucionado las estrategias militares, fue vista por muchos autores como una degeneración del espíritu noble de la guerra y de los ideales caballerescos. Con poco esfuerzo y sin saber manejar una espada, un solo individuo podía causar estragos en las líneas enemigas. Esta idea se convirtió pronto en un tópico literario que encontró una de sus más afortunadas expresiones en los cantos IX y XI del *Orlando furioso*, en los que Ariosto habla del arcabuz del malvado rey Cimosco. Sus numerosos imitadores italianos y españoles incluyeron a menudo en sus obras ataques a la artillería, como se aprecia por ejemplo en el famoso discurso de las armas y las letras del *Quijote* (I, 38). La difusión de esta invectiva asociada al poema ariostesco fue tal que Sebastián de Covarrubias la incluye en su *Tesoro de la lengua castellana* o española (1611) al definir la voz *arcabuz*, donde además cita por extenso los versos del *Orlando furioso*. Pero la misma cuestión fue tocada también en otras obras que gozaron de mucha popularidad. Polidoro Virgilio le dedica el capítulo II, 11 de su *De inventoribus rerum* (1499), que fue empleado como fuente por Pedro Mexía en el capítulo I, 8 de su *Silva de varia lección* (1540) y por Fernando de Herrera en sus comentarios a Garcilaso (1580). Machiavelli se ocupó de las armas de fuego en su *Dell'arte della guerra* (1521) y en sus *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* (1531), mostrando una postura más práctica, alejada de idealismos poéticos».

⁵²² *Vid.* la nota 358.

⁵²³ Se avanza aquí un motivo que resucitará en la obra y en otras novelas cortas del Barroco: el de la burla de la llave. Lo ha explicado Martín (2006), quien lo rastrea en una novela en octavas de Cristóbal de Tamariz

—Señor don Luis de Céspedes, en vuestro proceder se lee distintamente la generosidad de vuestra sangre. A vos os debo la vida, como tantas veces lo he confesado, y os he de deber el honor, pues pende⁵²⁴ el que le tenga de vuestra mano y de la confianza que hago de vos en secreto tan del alma; y en la muerte que disteis a don García hicisteis nobles ensayos para perfeccionar esta deuda que os he de deber en la ocasión presente. Si no me engaño, os he dicho otras veces la suerte con que me hallaba, pues merecía esposa tan cuerda que, ajustada a mi celosa condición, daba a un encerramiento su gusto y su belleza al retiro de un cuarto de esta casa, sin permitirle que aun el Sol la registre, que vivía celoso de su sombra. Mis desdichas han perturbado esta seguridad con nublados tan densos que, escureciendo mi quietud en confusiones tantas, me hallo desalumbrado al poder de la impaciencia que, reventando el alma, temo que me ha de postrar en tierra difunto. Ese Lisardo, ese vil primo de esa mujer que no lo es mía, pues tan mal corresponde con las leyes del honor casto, con la licencia de permitirle que la viese todos los días, dándome luz de la ceguedad en que estaba una esclava cristiana que la asiste de la desenvoltura libre que ejercitaba con su aleve primo entre tantos recelos, —acechándole— le vi una tarde que en sus amorosos afectos tenía doña Ángela, ingrata, de sus manos, manoseando su nieve con tanta alevosía que vino a ajar el ampo de su pureza casta⁵²⁵. Y así, para corregir tan graves inconvenientes en mi honor, dos días ha que amaneció postrado a esas puertas, haciéndole volar la mina de mi fuego para quedar con algún desahogo en mis confusiones. Y a esta ingrata, causa de tanta infamia en mi sangre, quisiera —y no lo excuséis si os halláis obligado a mi voluntad— que le deis a beber en aquel vaso el veneno que en confección le tengo prevenido. Este secreto le fío de vuestra prudencia, esta acción la fío de vuestro pecho, este desagravio le fío de vuestra amistad. Esas dos llaves maestras⁵²⁶ han abierto la puerta a mi deshonor y ahora le abrirán para mi venganza. Id discurriendo por esas piezas y, como fuéredes abriéndolas, idlas cerrando, que temo que los bultos de pincel fabulosos que las adornan han de salir a pregonar mi afrenta.

(Cuento de una burla que hizo una dama a un caballero que andaba de tierra en tierra con un libro, escribiendo faltas de mujeres, por vengarse de una de quien fue despreciado) y en el *Prevenido engañado* de María de Zayas, la cuarta de sus *Novelas amorosas y ejemplares*, ambas de clara raigambre boccacciana (*Decamerón* VII, 2).

⁵²⁴ *pende*: «se toma también por lo mismo que depender» (*Aut.*).

⁵²⁵ La sintaxis resulta confusa, a resultas de la distancia entre el sujeto y el verbo de la frase principal. El pasaje se podría reordenar como sigue: «[A] ese Lisardo, acechándole, le vi una tarde que, con la licencia de permitirle que la viese todos los días, en sus amorosos afectos tenía doña Ángela de sus manos, manoseando su nieve con tanta alevosía que vino a ajar el ampo de su pureza casta». En la descripción de Lisardo, «ese vil primo» es aposición del sujeto, y comprende, en un segundo nivel de subordinación, la referencia a doña Ángela, o sea, «de esa mujer que mía no lo es, pues tan mal corresponde con las leyes del honor casto». El elemento más anárquico por lo que toca a la sintaxis probablemente sea la subordinada implícita en la que se menciona a la esclava que avisa a don Octavio de la supuesta infidelidad de su mujer, aunque este tipo de conexión lógica es en realidad un rasgo característico del estilo de Arnal.

⁵²⁶ *Vid.* lo dicho en la nota 523.

—¿Veneno, señor —repliqué—, a vuestra esposa? ¿Y por mi mano? ¿Y que ella sepa que allí viene su muerte disfrazada? ¿Cómo, señor don Octavio, tenéis averiguaciones ciertas de esta infamia? Y si las tenéis por seguras, rebozádsele en la comida. Daréis satisfacción de esta suerte a vuestra afrenta, que tanto perturba las luces de vuestra limpia sangre.

—No, don Luis —replicó—, quiero para más rigor que el castigo le tome por sus manos y que, ya que por voluntad desenfrenada corrió tan torpe su carrera, atropellando su vida con tan lastimoso fin, con su voluntad propia solicite también la dura satisfacción a las leyes del mundo y entienda que muere no con rebozo, sino corrido el velo del engaño, para que, en sentidos arrepentimientos del alma, † también⁵²⁷ satisfacción † en ley cristiana. No os excuséis con piedades; valga la fineza con que me correspondéis en lugar primero.

Y dándome en una mano el vaso con el veneno y en la otra una bujía⁵²⁸ encendida y las llaves maestras, me encaminó a esta resolución que no pude contradecir, obligado a los favores recibidos. Dejeme llevar con inadvertencia de esta acción, pues, abriendo las puertas temblando y en la última embarazándose las guardias⁵²⁹ —impidiéndome que la abriese—, escuché una voz que me dijo:

—Mi bien, mi esposo, no te canses, dame la llave por el resquicio de la puerta, que yo que te solicito tanto tu gusto te la franquearé con más diligencia.

Hízolo así y a pocas vueltas que dio la llave abrió la mujer, que estaba sin chapines⁵³⁰, que al ruido, imaginando que era su esposo, se debió de levantar de una tarimilla que tenía con seis almohadas en la estancia que la daba prisión tan estrecha, bien adornada aunque con poco aliño⁵³¹. Cuando se me representó a los ojos —¡oh sueño!, ¡oh fantasía!, ¡oh desdicha impensada!—, se me representó a mi querido dueño con quien hacía soliloquios en el alma, a mi doña Ángela, hermoso cuidado de mi imaginación, a la viuda infelice de don García. Y echándome los brazos airosamente, imaginándome su esposo, me recibió en ellos en ocasión que yo, turbado, en tan no prevenido susto de muerte,

⁵²⁷ Opino que detrás del adverbio «también» falta una palabra, en concreto un predicado, probablemente «solicite», citado un par de líneas antes. Sin embargo, a la luz de las acrobacias sintácticas que inundan la novela, tampoco excluyo que el sintagma «satisfacción en ley cristiana» sea el complemento directo del verbo «solicite», y que se trate por ello de un violentísimo zeugma.

⁵²⁸ Existen numerosos ejemplos de este término en obras del siglo XVII, pero no se documenta ninguna entrada en los diccionarios antiguos. Lo registra por vez primera el *DRAE* en 1837: «vela de cera blanca como de media vara de largo [...]. El candelero en que se pone la bujía o vela manual».

⁵²⁹ Se refiere a los individuos encargados de la guardia de doña Ángela.

⁵³⁰ *chapín*: «calzado femenino presente en el traje del siglo XV y posteriores, que se usaba conjuntamente con otro calzado. Realizado con materiales fuertes, sin punta ni talón, con gruesa suela de corcho, que aumentaba la altura de las mujeres. Era calzado de lujo que se forraba con ricas telas. De origen español» (Sousa Congosto, 2007: 451).

⁵³¹ *Vid.* la nota 241.

baldadas⁵³² mis acciones, reparé que, dormidos sus ojos, entre gozo y media risa afligidos, arqueando las cejas, apretando blandamente sus manos, inquieto el cuerpo, suspendiéndole en un pie a veces, retirándose dos o tres pasos⁵³³:

—¿Quién eres, hombre —me dijo— que así me persigues? Déjame en mis desdichas, te pido, que no son pocas, te prometo.

Y acercándose una silla, se dejó caer en ella como que algún accidente le sobreviniera. Yo entonces, suspenso, con severidad gozoso, entre dudas inquieto, entre mi amor con temores, nunca el discurso se apoderó de mí como entonces, representándoseme a una parte la obligación que tenía a don Octavio de Aragón, su esposo, la confianza que había hecho de mi persona con tantos secretos que fió de mi pecho, haciéndome ministro fiel de la venganza de su honor, tan bien ejecutada en desenvolturas tan libres. Por otra parte, el amor que a doña Ángela tenía, criado de tantos años que —no niño sino gigante— se había apoderado de mis sentidos, me hacía guerra con poderosas imaginaciones que a veces se revestían de furia con el acuerdo que era fácil en la fe de su honor, que había de ser tan firme. Y resolviéndome a atropellar mis pasiones, le dije:

—Yo, doña Ángela, soy amigo obligado de tu esposo. Este es un vaso de veneno que has de beber al punto y te dará tiempo de tres días para cumplir con las obligaciones de cristiana. Tú le has ofendido con tu primo Lisardo con liviandades locas y antojos desvanecidos que te engañaron. Él solicita su honor de esta suerte y yo soy de quien se ha fiado y he de asistir a esta diligencia puntual a las obligaciones con que he nacido. Mi sangre me alienta, la piedad me acobarda, el pundonor me esfuerza, la compasión me retira, el amistad me empeña, la ocasión se resiste. Y entre estas guerras, entre estas confusiones, la resolución bizarra de mi ánimo prevalece firme y se señorea victoriosa.

Estas razones iba diciendo con la voz temblante, con ánimo débil, con esfuerzo rendido, con acento balbuciente, cuando, conociendo quizá lo desalentado del corazón, tomando algún aliento con un «¡ay!» bebido, me dijo:

—¿Qué es esto, don Luis? ¿Don Luis? Que no quiero llamarte mío porque no me hagas nuevos cargos de liviandad y traición. ¿Yo a mi esposo? ¿Yo con mi primo Lisardo? ¿Qué es esto, Felicia?.

Y volviéndose a una esclava que la hacía compañía, prosiguió:

⁵³² *Vid.* la nota 116.

⁵³³ Ligeramente eco de los ya citados vv. 257-258 del *Polifemo* de Góngora (2010: 165): «El bulto vio y, haciéndolo dormido, / librada en un pie toda sobre él pende». La frase del forastero parece incompleta, pero hay que tener en cuenta que el predicado principal es el «me dijo» del narrador, interpolado en las siguientes palabras de doña Ángela.

—¿Tú no eres testigo de mi inocencia? ¿En qué se pueden fundar estas averiguadas sospechas de don Octavio? Será por dicha o por mi poca suerte —¡ay, cómo lo temo!— el haber querido valerme curiosa de las garantías de mi primo, dándome a entender, por divertir el tiempo, quizá, que en las rayas de mi mano desentrañaría lo feliz o lo adverso de mi fortuna, el peligro o el riesgo del daño que suele amenazar el tiempo. Como si en las rugas⁵³⁴ de la piel humana —¡oh barbaridad de mujeres!— se pudieran examinar secretos juicios del Cielo, que una persona infelice se deja llevar de estas tropelías necias y, pidiendo por fuerza la ventura que el hado riguroso le niega, ¿será por dicha el cogermela mano para esta diligencia, dejándome llevar inadvertida de tan insulsas bachillerías? ¿Tú no estabas aquí cuando con juegos airosos y suertes grandísimas de naipes nos divertíamos los dos estos días, en ocasión que escuchamos ruido en la segunda puerta y quizá entonces, por el vacío de la llave, debió de atendernos mi esposo, sin prevenir la curiosidad de mi intento? ¡Habla, Felicia! ¿Qué te enmudeces? Si no es que aleve⁵³⁵ como otra vez me hayas hecho traición con acusaciones fingidas y manchando el armiño de mi castidad hayas destruido a mi honor con tantas apariencias que por tan constantes las deben de tener don Octavio.

Y sacando un lienzo de la manga, empezó a enjugar cantidad de perlas con desperdicio hermoso de sus ojos⁵³⁶.

Yo entonces, más tierno y fácilmente creyendo lo que me decía, acompañándola en su sentimiento, la dije:

—Doña Ángela, mi bien, que no puede más disimularse mi afición, yo tomaré el veneno por ti, que estando en mi pecho moriremos los dos juntamente, aunque ya me le has dado a beber en tus ojos, que por eso padezco en mis sabrosas confusiones.

—No faltés, no —respondió doña Ángela, con severidad— a la publicación⁵³⁷ de tu amigo. En ley cristiana no puedo recibirle porque me hallo con sospechas que tengo prendas⁵³⁸ de mi esposo en algún infante tierno que quizá debajo de cortina está culpando en don Octavio su riguroso atropellamiento, en ti la puntualidad con que le has obedecido, con la lástima de verme inocente entre tantas desdichas. Seis meses me faltan solamente para hallarme libre de este cuidado. Y alumbrándome el Cielo entre tantas confusiones y

⁵³⁴ *rga*: «lo mismo que arruga» (*Aut.*).

⁵³⁵ *aleve*: «vale lo mismo que infiel, desleal, pérfido, alevoso y traidor» (*Aut.*).

⁵³⁶ *Vid.* nota 101.

⁵³⁷ Es ambiguo el significado de *publicación* en esta frase. En realidad ni la supuesta culpa de doña Ángela ni la venganza de don Octavio se hacen públicos. La interpretación oscila, pues, entre “denuncia” y “solicitud”, y quizá incluya ambos matices.

⁵³⁸ *prenda*: «se llama asimismo la dádiva u don, que los amigos o enamorados se dan recíprocamente, en señal de la seguridad o fin de su amistad o amor» (*Aut.*). Se vislumbra cierta ironía en estas palabras, pues no hay duda de que las *prendas* en este caso no son sino el hijo que está en el vientre de doña Ángela, embarazada de tres meses.

librando a este ángel que no merece igual castigo, no un veneno, treinta venenos, no un puñal, treinta puñales apetezco sedienta para daros satisfacción y librarme de tantas muertes que cada día me quieren atropellar el alma.

Volví a cerrar su clausura y retiro con esta respuesta. Díselo a don Octavio, que, humedeciendo los ojos, hizo no sé qué cargos a su honor de puntual. Pasose el tiempo de cinco meses, pero no con él las melancolías que don Octavio se sepultaba. Y pareciéndome que segunda vez se valdría de mi diligencia para su venganza, por hallarme pisando tantos horrores en aquellas piezas que tan solitarias vivían, me postré en el lecho y, con fingido achaque de arte para divertir⁵³⁹ su intento riguroso, pasé casi un mes embelesadas mis acciones en semejante encanto. Divulgose el parto de la infelice doña Ángela y que había sacado a luz un hermoso niño y a pocos días, con la ocasión de accidente repentino, se pronunció su muerte. Fingió don Octavio sentimiento grande; hiciéronse las funerales honras con ostentación y cuando, atento en su desdicha, una mañana que, por divertir el pensamiento triste, me salí a caballo a la orilla del mar, advertí concurso de gente que, amontonado a trecho de donde yo estaba, con lástimas expresaban piedades y con acciones figuraban sentimientos, curioso, quise examinar el secreto y hallé que el mar había echado a su orilla un bulto de una mujer que, atropelladas sus facciones con heridas, no dibujaba su rostro aunque aliñada con buen vestido. Reparé en él atento y conocí que era el mismo que doña Ángela tenía puesto cuando le leí la sentencia de su muerte con el veneno en mis manos, que era de tela de plata de flor de romero con guarnición de caracolillo⁵⁴⁰ de hojuela⁵⁴¹ lucido.

Enternecíame muchas veces con ponderaciones de su infelicidad, lastimándome su malograda belleza, pues juzgué luego que la habían muerto a puñaladas para más venganza, habiéndose valido de otra persona con un soborno para ejecutar tan riguroso intento, y que el entierro sería de apariencia para desmentir las sospechas del vulgo, que todo lo facilita el interés.

Acudió la justicia a la averiguación, no se conoció que faltase mujer en el lugar y más que indiciaba ser de prendas, por lo costoso de su adorno. Juzgaron ser despojo de algún naufragio, con que quedó en silencio el rumor que se había despertado en el vulgo.

⁵³⁹ En *Aut.* se lee que *divertir* vale «apartar, distraer la atención de alguna persona para que no discurra ni piense en aquellas cosas a que la tenía aplicada, o para que no prosiga la obra que traía entre manos»; no se trata por tanto de entretener a don Octavio, sino de alejarlo de su propósito.

⁵⁴⁰ *caracolillos*: «especie de guarnición, que solía echarse al canto de lo vestidos» (*Aut.*).

⁵⁴¹ En la *princeps*: «Oguela». *Hojuela* aparece en el *DRAE* de 1803: «hoja muy delgada y angosta de oro, plata u otro metal, que sirve para galones, bordados y otras cosas».

Hallábame entre tantas desdichas con temores de peligrar en la salud, que tan graves melancolías me afligían. Reconocía desdén en las sequedades de don Octavio y poca comodidad en su casa por haberse encendido fuego en ella aquellos días, habiéndose volado la mayor parte. Presagio del fuego que examinaba entonces entre tan lastimosas tragedias. Y esperando las galeras de Génova para volverme a España, una tarde en que la devoción hizo empleo con acción piadosa, visitando un templo grave, casa de una imagen celestial que llaman de Buen Aire⁵⁴² y la gobiernan religiosos de Nuestra Sra. de la Merced, suntuoso santuario y en donde una navecilla de marfil –que está pendiente de una pequeña puerta que apenas se conoce, por antigua, que entre las manos se deshace con injurias del tiempo, polilla la más solícita⁵⁴³– con un milagro continuado, señalando los vientos que corren, muestra el buen aire que tiene en repetir prodigios, en señalar asombros a las divinas luces de una estrella que goza su asiento fijo en el cielo de su soberana frente⁵⁴⁴, norte hermoso de toda navegación confusa, hallé a mi lado una mujer airosa que con el manto se celaba, muy a lo de Madrid en lo prendido⁵⁴⁵ –aunque divertía esta sazón un descuido que le atropellaba–, que, haciéndome señas que la siguiese me sacó del templo, llevándome a la orilla del mar, en ocasión que ya la noche se dilataba con horrores en confusas sombras, abriendo claraboyas el cielo por varias partes, amenazando sediciosas

⁵⁴² Se refiere a una efigie de la Virgen María, aún situada en la basílica de Nostra Signora di Bonaria, en la ciudad de Cagliari. Esta estatua atesora una historia piadosa. Se trató en principio de una imagen de la virgen de la Candelaria que en 1370 se trasladó de España a Italia en un barco. Según la leyenda, atestiguada por varios documentos oficiales de la Iglesia, el barco se enfrentó a una tormenta mientras transitaba al sur de las costas de Cerdeña. El capitán del barco mandó arrojar al mar el cargamento que llevaba a bordo para evitar el hundimiento, pero mientras todo lo lanzado al agua se perdía en el abismo, la caja de la Virgen seguía a flote. De esa manera llegó a la costa de la isla, arribando a una zona próxima a una colina que en catalán se diría del Bon Aire y acogía a su vez una iglesia regida por frailes mercedarios. Nadie fue capaz de abrir la caja hasta que un niño corrió a llamar a los religiosos, que la llevaron a la colina y lograron descubrir allí el tesoro que custodiaba. La imagen se completa con la añadidura de una navecilla de marfil, donada pocos años después del milagro por una peregrina que pasó por Cerdeña camino de Jerusalén. Dicha navecilla también se consideraba milagrosa, pues, al girar de manera casi imperceptible, su proa indicaba la dirección del viento. La fama de la imagen y de los prodigios que la acompañaban se difundió en breve y convirtió a la Virgen del Bon Aire, o del Buen Aire, o de los Buenos Aires, en objeto de devoción por parte de los navegantes, que la eligieron como patrona. A ello se debe el que Pedro de Mendoza, adelantado de la expedición que en 1536 exploró el Mar de la Plata, después de una travesía llena de adversidades, dedicara al nombre de la Virgen sarda el asentamiento que fundó en la ribera derecha del gran estero, llamándolo Puerto de Nuestra Señora de los Buenos Aires. Siglos después, esa aldea se convertiría en la gran metrópolis que comúnmente denominamos como Buenos Aires, actual capital de la República Argentina. *Vid.* Porrà (2011) sobre este particular.

⁵⁴³ La asociación de la polilla con el tiempo es bastante intuitiva, pues ambos consumen y corroen aquello que les rodea: la una los objetos y el otro la dimensión terrena de la vida. Posiblemente, la imagen más famosa de la polilla como emblema de la destrucción material sea la del evangelio de Mateo (6, 19-20), donde Cristo defiende la necesidad de invertir en la vida futura y no confiar en los bienes terrenos: «No acumulen tesoros en la tierra, donde la polilla y la herrumbre los consumen, y los ladrones perforan las paredes y los roban. / Acumulen, en cambio, tesoros en el cielo, donde no hay polilla ni herrumbre que los consuma, ni ladrones que perforen y roben».

⁵⁴⁴ Recuerda a la descripción gongorina del ojo del cíclope en los vv. 51-51 del *Polifemo*: «de un ojo ilustra el orbe de su frente / émulo casi del mayor lucero» (Góngora, 2010: 157).

⁵⁴⁵ Se refiere a las prendas que luce la mujer, según una acepción de *prender* recogida en *Aut.*: «vale también ataviar, adornar y engalanar las mujeres».

lluvias⁵⁴⁶. Y descubriéndose el rostro, vi –aún me atemoriza imaginarlo–, vi –aún me amedrenta el decirlo– a doña Ángela, que tuve por difunta, infelice esposa de don Octavio. Yo que vi semejante sombra a mis ojos, pues ellos fueron fieles testigos por una parte de su entierro, aunque le juzgué fingido, y por otra habiendo visto su cadáver desfigurado que por las señas del vestido conocí a la orilla del mar, que era confuso bosquejo a lo perfecto del original de su hermosura valiente entre el concurso de la plebe que la admiraba. Y sin prevenir acción ninguna, dejándome llevar por mi natural acción, desnudé mi espada, juzgando a su acero por medio brioso entre tantas confusiones. Y ella, afligida y temerosa, me alentó diciendo:

–Don Luis no temas, no soy la sombra que imaginas: doña Ángela soy, aunque desdichada; vida alienta mi espíritu, no cadáver se sepulta en la arena. Cobra el color perdido, vuelve en su lugar al acero, que el cielo quiso piadoso volver por mi inocencia, dejándome con vida para que en desengaños conozca los errores del mundo. Diligencia debió de ser de don Octavio la funeral pompa con que al mundo hizo engaños, desmintiendo los rigores violentos de que se valió para su injusta venganza, pudiendo con menos nota y más suavidad rebozar la muerte como lo intentó por tu mano. Un bulto de una mujer que el mar undoso vomitó a la orilla⁵⁴⁷ con señas en su vestido de que era mi persona y que habrás conocido en el sitio donde la depositaron público para rastrear quién fuese, pues era el mismo que me adornaba entonces cuando me solicitabas con el veneno, cadáver fue de Felicia, aquella aleva esclava que me servía y me vendió a mi esposo con acusación de adúltera, que después el Cielo, juez, castigó severo. Pues entrando Alejandro, criado español –que español había de ser para usar con una mujer infelice tan hidalgas piedades y tan corteses compasiones– a obedecer a su dueño con un puñal buido en la solicitud de la venganza, y aunque conocí en su semblante no gusto de ofenderme, pues con débiles fuerzas se alentaba al ejecutar lo que su valor generoso resistía, y ocultándome al blando golpe temerosa detrás de Felicia, socorriéndome de su sombra para excusar el duro acero que con tantos amagos intentaba hallar en mi pecho satisfacción tan injusta y tan diligente en reparar las heridas, y Alejandro tan poco diestro en asegurar las que se lograron felizmente en el pecho y cuello de la esclava que me servía de defensa en el riesgo

⁵⁴⁶ Artificiosa y lograda cronografía nocturna (sobresale el tecnicismo arquitectónico «claraboyas»). *Vid.* Simón Díaz (1947) y Lida de Malkiel (1975: 119-164) sobre este particular.

⁵⁴⁷ La idea del mar que «vomita» el cuerpo en la orilla la tomó Arnal con toda probabilidad de los vv. 22-23 de la *Soledad I* de Góngora (1994: 203): «Del Océano pues antes sorbido / y luego vomitado». Según explica Jammes (1994: 202), en realidad se trata de un tópico, ya que «sorber y vomitar fueron utilizados con tanta frecuencia por los autores de la Antigüedad, cada vez que se trataba de tormentas y naufragios, que llegaron a convertirse en verdaderos clichés».

fatal en que me hallaba confusa, que, viéndose con los mortales parasismos de su desmayo, confesó a voces mi inocencia y facilitó su delito con muestras de arrepentimiento.

Esta satisfacción animó el golpe de Alejandro, de suerte que, dejándola ahogada en su sangre, me desnudó el vestido y se le vistió a la esclava para hacer engaño a mi esposo, pues juzgó por constante que, echando el difunto cuerpo en el mar, desfigurándole sus facciones por no ser conocido, les volvería a la playa, con que don Octavio quedaría con satisfacción en su venganza. Previno este secreto con diligencia, fiándose de otro criado que el interés le previno atento; dejome a mí sola en el cuarto y me advirtió que cuando la luz dudosa pudiese ocultar nuestra traza, que echase una cuerda por unas claraboyas que daban luz a una estancia que tenía, y que me valiese del socorro de un vestido que me entregaría a sus nudos⁵⁴⁸. Volvió a cerrar las puertas y cuando ya la noche me pareció que podía ocultar el intento —que ignoraba—, halleme confusa de no hallarme con la prevención que me dijo; pero, como la necesidad aviva el ingenio más torpe⁵⁴⁹, y más en lance tan apretado, dividí en cuatro partes una sábana que bastante ocupó el espacio que había hasta el suelo, hizo seña con un dormido silbo⁵⁵⁰ subir con poco peso lo pactado y hallé que era un vestido de hombre⁵⁵¹ que, en confusión turbada y entre hierro temerosa, no sé cómo me apliqué a vestírmele, cuando a poco tiempo alboroto grande de fuego perturbó la actitud de la casa y conocía por el aire hermoso centellas ardientes que trepaban a abrasar las estrellas⁵⁵².

Y por la confusión de las voces que ya se iba encendiendo grandemente en el espacio de una hora que se expresaban más los alaridos, me hallé cercada de infinitas confusiones, que con ahogamiento me atropellaban violentas. Abrieron la puerta de mi estancia por librar las alhajas que la vestían, conocí a Alejandro, sacome atropelladamente del abismo de desdichas en que estaba anegada y, acompañándome hasta una casa que

⁵⁴⁸ Quizá falte una palabra para aclarar que el vestido en cuestión se entregaría atado a los nudos de la cuerda. En cualquier caso, la interpretación de la frase no suscita especiales dudas.

⁵⁴⁹ Se trata de un dicho popular, muy generalizado, que cuenta con ejemplos en otras novelas de la época. *Vid.* por ejemplo *Aventuras del bachiller Trapaza* de Castillo Solórzano (1986: 172): «Viéndose, pues, sin blanca, como la necesidad aviva el ingenio, dio Trapaza en un capricho para tener dineros, que les remedió por entonces aquella necesidad».

⁵⁵⁰ Aunque no he hallado este matiz en otros textos, *dormido* parece adquirir aquí un sentido próximo a *silencioso*, de forma que el silbo en cuestión pasaría desapercibido al resto.

⁵⁵¹ Como en otras circunstancias, estamos ante un recurso teatral. De hecho, la presencia de mujeres vestidas de hombre es un tópico de las representaciones escénicas. Sobre este asunto, *vid.* Bravo-Villasante (1957), Figure (1987) y González Martínez (2004).

⁵⁵² Aunque se refiera a un fuego natural, detrás de la hermosa imagen de las “centellas trepantes” hay una idea de artificiosa ligereza que hace pensar en ese peculiar catálogo metafórico de las letras hispánicas relacionado con la pirotecnia. De hecho, en varios pasajes de la novela se percibe la afición de Arnal a ese arte; por ello, según anota Bonilla Cerezo (2013: 321), «quizá *El forastero* sea la novela más pirotécnica de todo el Barroco. Una falla de metáforas, zeugmas y retruécanos dispuesta a estallar en cualquier momento y en los lugares más inesperados. Un incendiario juego de pólvora verbal».

estaba muy distante, me encomendó a una deuda suya que con religioso tratamiento en mortificación áspera es ejemplo seguro de esa ciudad. ¡Oh cuánto puede el querer con ánimo beneficiar una mal segura vida! Pues Alejandro, sediento de que la gozase, él mismo fue instrumento del fuego que voló el edificio; pues cuando le dio a entender don Octavio que había dispuesto su venganza en mi inocencia, le entregó las llaves del cuarto, quedando ajena de todo género de remedio de esta suerte. Aquí he estado recogida estos días y ahora me retiro a uno de esos monasterios que con tanto ejemplo dan honor soberano a la clausura en donde, a fuerza de desengaños, destroncaré de mis locas imaginaciones las flores ya marchitas de mi malograda belleza⁵⁵³, que, reducida a vanidad, su loco devaneo es una breve flor ajada en su deslustre antes de nacer, todo confusión, todo encanto, todo sombra, todo hechizo, todo viento y todo un miserable parasismo de la muerte⁵⁵⁴: el gusto más firme, la belleza más pura, la gala más airosa y el donaire con más espíritu animado.

Y diciendo estas razones, se me retiró fugitiva de entre mis manos, dejándola en semejante embelesamiento divertido, atribuyendo a sueño tantos prodigios que apenas les daba crédito cuando más los manejaba el discurso.

Algún espacio de tiempo estuve para volver en mí, que me enajenó de suerte este suceso que llegaba a dudar si eran vanos sueños en los que la seguridad daba de ojos. Retíreme a mi posada por ser ya tarde, hallela embarazada con ministros de justicia que, por indicios que habían rastreado de que había dado muerte a su esposa, llevaban a don Octavio a una torre. Avisome un amigo que me ausentase, porque hallaban también contra mí indicio de que había sido cómplice en el delito. Bajeme al muelle en ocasión que estaba un bergantín⁵⁵⁵ para dar velas⁵⁵⁶, tomando su derrota⁵⁵⁷ para Nápoles. No quise perder tan buen punto: logrelo tan felizmente que en siete días me hallé en su puerto. Tuve aviso de

⁵⁵³ La pérdida de las ilusiones terrenas comparada con el marchitar de las flores es tópico que aparece en varias ocasiones a lo largo de *El forastero* (vid. la nota 508). Una vez más, el antecedente pudo ser Góngora (1986: 318-320), pues a don Luis se debe el romance «Aprended, flores, en mí», que gozó de éxito en su día; a tal punto que fue objeto de numerosas reinterpretaciones que difícilmente escaparían a nuestro novelista, óptimo conocedor de la obra del cordobés. Vid. Pedrosa (1998: 81-92).

⁵⁵⁴ La conclusión de doña Ángela es coherente con el resto de su discurso y con un tipo de sentimiento propio del Barroco, pues se tendía a subrayar la caducidad de la vida y su intrínseca inconsistencia. En ese sentido, se detecta aquí una coincidencia de tono con los cierres de dos poemas más que distintos. El primero es un célebre soneto de Góngora (1986: 101), «Mientras por competir con tu cabello», a imitación de Bernardo Tasso, cuyos tercetos rezan: «goza cuello, cabello, labio y frente, / antes que lo que fue en tu edad dorada / oro, lilio, clavel, cristal luciente, / no solo en plata o viola troncada / se vuelva, mas tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo en sombra, en nada» (vv. 9-14). El otro es de Quevedo (1999: 184), también muy conocido: «Miré los muros de la patria mía», cuyo segundo terceto se abrocha tal que así: «Vencida de la edad sentí mi espada, / y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte» (vv. 12-14).

⁵⁵⁵ *bergantín*: «embarcación de bajo bordo, de diez a doce remos, y bancos de un hombre en cada uno» (*Aut.*).

⁵⁵⁶ *dar velas* es «salir del puerto para navegar» (*DRAE*); por tanto, está claro que el bergantín se disponía a zarpar.

⁵⁵⁷ *derrota*: «rumbo de la mar, que siguen en su navegación las embarcaciones» (*Aut.*).

Cerdeña que a don Octavio en su prisión le oprimió un accidente mortal que en cuatro días acabó los infelices de su vida y que doña Ángela, en la clausura de su monasterio, daba olor⁵⁵⁸, en las ásperas mortificaciones que ejercitaba, de santidad grande. Y tomando el camino de Ferrara, en donde tengo deudos y un mayorazgo que se conserva con algún crédito, me sucedió el lance que habéis visto, debiéndoos a vos la vida, que, hecho clarín de vuestra grandeza, publicaré por el mundo las generosidades de vuestro pecho⁵⁵⁹.

Ésta es mi historia prodigiosa⁵⁶⁰ y la que os habrá cansado tanto, suplicándoos perdonéis, señor, lo grosero de las menudencias, que la satisfacción que tengo de la grandeza de vuestra generosidad me ha ocasionado alcances que pudiera excusar no conociéndola.

—Dejad —respondió el conde— lugar para que, alentando el ahogo con que se ve mi pecho respire admiraciones, que la atención con que os he escuchado ha sido tanta que, dejándose llevar de lo afectuoso y lo bien razonado de vuestra historia, me ha dejado suspenso y con razón confuso que en tan pocos años hayáis hecho experiencia tanta de los lances tan lastimosos que la fortuna os ha preparado en tan evidentes riesgos. Esta casa tendréis por vuestra el tiempo que durare vuestra prolija peregrinación, fiándoos de mi pecho con licencia de amigo, aunque en público, más severo, me dé solamente por aficionado, que me he de ajustar con las leyes importunas del pundonor del mundo para hacer con el duque verdadera la ficción de que nos hemos valido para libraros del riesgo en que os habéis visto, prosiguiendo con el nombre de Carlos, que es bien recelaros de esta suerte para el seguro de vuestra persona. Pero no os perdono en mi curiosidad la relación del torneo que me decís que con tan bizarra ostensión ejercitó la nobleza de la ciudad de Cáller en el festejo de su patrón santo⁵⁶¹, que siendo tan introducida la garante urbanidad de sus generosos hijos con tanta ostentación de grandeza e ingenio, mucha materia de admiración me prevengo en el aplauso de mi conocimiento. Ni tampoco os perdono el que hagamos examen en el ocio en que vivimos de los amorosos papeles y versos que doña Ángela os depositó del que fue su infelice esposo, que siendo de ingenio como me parece

⁵⁵⁸ *Aut.* propone dos definiciones para el sintagma *dar olor*. Una primera, muy sintética y literal: «exhalarle alguna cosa que se comunique»; y una segunda, con un sentido metafórico que es sin duda el adecuado en este contexto: «en lo moral, vale lo mismo que dar buen ejemplo, alentar a la virtud con la edificación, mover el ánimo de otros con las buenas obras».

⁵⁵⁹ El tono panegírico recuerda al de las primeras octavas del *Polifemo*, especialmente los vv. 21-24: «Alterna con las Musas hoy el gusto / que si la mía puede ofrecer tanto / clarín (y de la Fama no segundo) / tu nombre oirán los términos del mundo» (Góngora, 2010: 155-156).

⁵⁶⁰ Al definir su cuento como «historia», el forastero parece otorgarle veracidad, dado que la elección de ese término no es casual, como sugiere Bonilla Cerezo apoyándose en las consideraciones de Stewart (1979: 69; 1986): «"Historia" se reserva [en el *Decamerón*] para los hechos que realmente han sucedido o son asumidos como verdaderos por el narrador» (Bonilla Cerezo, 2010: 12). Luego parece haber aquí un oxímoron entre el sustantivo y su calificativo («prodigiosa»).

⁵⁶¹ Se refiere otra vez a San Saturnino. *Vid.* la nota 283.

que le habéis pintado y habiéndole dado Madrid en comunicación sus primeras luces de galantería y buen aire, es fuerza que estos papeles tengan mil sazones.

–Galantísimos son –dijo Carlos–, aunque el tropel de mis desdichas no me ha permitido que los solemnice, como lo admirara si el gusto más constante me hubiera acompañado con más fineza. Fielos de una maleta que traía con alguna ropa blanca entre algunos que merecí de la afición de doña Ángela y un jardinero vuestro la halló desvalijada los días pasados a la espalda de este monte, que tengo por fin duda que los papeles que solamente halló maltratados, por no ser alhajas de codicia en su genio, se desposeyó de ellos, entregándoselos a Hipólita, que, como se sazona con tan buen gusto, habrá hecho con ellos mil donaires, de que he fundado juicio por razones que me ha dicho al vuelo en la permisión de su llaneza que, como no traté sino de libertar mi vida de la persecución continuada de los criados y monteros del duque, desamparé el caballo cuando me arrojé por esas tapias. Y os prometo señor que no quisiera manejarlos por no despertar en el alma tan lastimosas memorias, que en tanta apretura le han puesto. La relación del torneo se podrá exponer a vuestra censura, castigando los versos –o premiándolos– con la corrección, si lo fatigado de mi historia os permite gusto para escucharlos, aunque para diversión de mi penosa tragedia bien se puede permitir este asunto para aligerar su cansancio; y pues os habéis ya resuelto a que merezca tantas honras de vuestra mano, escuchad señor y veréis la más galante bizarría de aquel reino y el fervor más justo que solicitó piedad afectuosa. Y sacando Carlos un papel, viendo en el conde gusto y atención que le animaba a que rompiese aquella dificultad de su desconfianza, leyó de esta suerte:

TORNEO

Que defendió el Exc[elentísimo] Señor don Gerónimo Pimentel⁵⁶², Marqués de Bayona, virrey, y Cap[itán] general en el Reino de Cerdeña, por la devoción con que festeja todos los años la Congregación de los Caballeros de la Ciudad de Cáller la fiesta del glorioso San Saturnino, caballero natural de la misma ciudad.

⁵⁶² Gerónimo Pimentel «fu marchese di Bayona, luogotenente regio con appellativo di vicerè del Regno di Sardegna complessivamente per due trienni: dal 24 dicembre 1624 al 1631» (Casula, 2001: 1206). Era natural de Benavente, aunque su familia poseía origen portugués, «de cui prime notizie risalgono al XIV secolo quando un Giovanni Alfonso cavaliere si trasferì dal Portogallo in Castiglia, al seguito dell'infanta Beatrice che andava sposa al re Giovanni I» (Floris, 2009/2: 78). Resulta curioso el hecho de que en esta dedicatoria se lo refiera como virrey de Cerdeña, a pesar de que en 1636, cuando se publicó *El forastero*, Pimentel ya había muerto. Ello se debe a que efectivamente era virrey durante la época en que se imprimió por primera vez el *Torneo*, que remonta a 1627. Acerca de Pimentel, *vid* Mateu Ibars (1968/2: 15-16), quien alude a la publicación del *Torneo* como hecho significativo en el capítulo dedicado a este virrey.

I

Este que ves efecto generoso⁵⁶³
es solamente amargo suspendido
de el impulso más noble y fervoroso
que está en heroicas venas escondido;
este que ves afecto que, piadoso, 5
del celo tan devoto es prevenido,
es intención del que en su ardiente lumbre
su blasón no es vencer, sino costumbre.

II

Permite, oh, pues, que con humilde canto,
con tosca pluma, con pincel tan rudo, 10
a luz sacando tan divino espanto,
no sea el efecto en mi alabanza mudo,
mas si es la causa Saturnino santo,
tan glorioso Trofeo no le dudo,
pues que a su sombra, con sus luces bellas, 15
mis sienes ceñirán tantas estrellas.

III

Con bostezos de luz daba el Aurora
señal hermosa de que no dormía⁵⁶⁴,
y de contento tantas perlas llora
cuantas, naciendo el Sol, ostenta el día; 20
despertando risueña, en sí atesora
más gloria, más blasón, más bizarría,
pues su lúcida pompa, pues su empleo,
crédito honroso fue de su deseo.

IV

Para la acción bizarra y belicosa 25
que el fingido furor copiaba enojos,
Palas con Venus se mostró piadosa⁵⁶⁵,

⁵⁶³ El hipérbaton con el que se abre el poema guarda una evidentísimo parecido con el del primer verso del *Polifemo*: «Estas que me dictó rimas sonoras» (Góngora, 2010: 155).

⁵⁶⁴ No es descartable aquí la influencia de los *Ocios de la Soledad* de Jacinto Polo de Medina (1987: 195): «el alba duerme aquí que, lisonjera, / bosteza en cada aliento primavera, / y en vez de hacer calor, con bizarría / hace auroras el sol a mediodía» (vv. 62-65).

previniéndole a Amor tiernos despojos.
Dejó él juzgar severa y rigurosa
a las que hechizo celan en sus ojos, 30
pues con deidad matando de esta suerte
la sentencia mejor les fue de muerte.

V

En diversas bellezas reducido,
vive el Amor, y en una y otra parte
su más ardiente fuego está escondido 35
cuando su hermoso encanto se reparte;
aquí entre flores áspid prevenido⁵⁶⁶,
la muerte con belleza, ingenio, y arte,
y allí rayos fulmina un Sol hermoso,
que el más muerto de amor es más dichoso. 40

VI

En un clavel, o búcaro de rosa⁵⁶⁷,
el hechizo mayor bebe sediento
quien en breve distrito, prodigiosa,
muerte apetece con tan vano intento,
Ciego el Amor, con flecha venenosa, 45
en unos ojos negros vive exento,
gozoso de acertar tantas heridas,
flechando arpones y usurpando vidas.

VII

Los rizos al descuido y con cuidado
lazos son ya de amor, prisión querida⁵⁶⁸, 50

⁵⁶⁵ La imagen se construye sobre el simbolismo metafórico de las deidades citadas, pues Palas es Atenea, diosa de la guerra, mientras que Venus se asocia a las nociones de belleza y amor. Evidentemente Arnal disfruta construyendo imágenes a partir de ese contraste, recurrente en varios lugares de su texto. Por ejemplo en la corrida de toros, al principio del discurso III, donde se mezclan el violento ardor del espectáculo con la ternura de los sentimientos amorosos que desata en los espectadores; *vid.* las pp. 175-180.

⁵⁶⁶ *Vid.* la nota 91.

⁵⁶⁷ El clavel y del búcaro en imágenes relacionadas con los besos son dos estilemas de Arnal. *Vid.* la nota 300.

⁵⁶⁸ Sobre el simbolismo del entrelazado de los cabellos, *vid.* Colón Calderón (2007: 43-65; 2010: 240-250), quien observa que «algunas composiciones referidas al cabello son de carácter erótico. Así, ciertas descripciones femeninas comienzan precisamente por su pelo: “Tu cabello me enlaza ¡ay, mi señora!” (Alzieu, Jammes & Lissorgues 50). El soneto de Góngora “Ya besando unas manos cristalinas” presenta las quejas del “enamorado, el cual, al llegar la aurora, tiene que dejar el lecho donde se encuentra con su dama, y, con respecto a su cabellera indica: “ya esparciendo por él [el cuello] aquel cabello / que Amor sacó entre el oro

el extremo menor es extremado
 encanto hermoso que perturba vida.
 En nieve de unas manos el cuidado
 templar quiere su llama, que, encendida,
 injustamente desmintió al sosiego, 55
 ardiendo más entre la nieve el fuego⁵⁶⁹.

VIII

La superior deidad igual corona
 a las que en junta son unidas;
 en tribunal de amor la acción abona 60
 de cautivar las almas más rendidas,
 que aun hasta al mismo Sol no le perdona,
 culpándole de luces atrevidas,
 cuando el registro de sus bellos rayos
 le causa, con razón, tantos desmayos.

IX

El Sol, entre vergüenza y esplendente, 65
 su diadema mostró, que, presuroso,
 por los balcones del lucido Oriente⁵⁷⁰,
 ya con la emulación fue tenebroso;
 y viendo a la deidad que la desmiente,
 con tal ventaja –dijo pavoroso–: 70
 «pues a gloria tan alta me conduces,
 sácame a luz mis superiores luces».

X

Entonces, pues, bizarra y más hermosa,
 el planeta mayor de aqueste cielo⁵⁷¹,
 a su esplendor concede, ya piadosa, 75

de sus minas”. Se trata de una composición que ha sido fechada en 1582 (Góngora 1985, 125), y por esa misma época se data un manuscrito en el que se incluye un sueño erótico (“Soñaba, señora mía”), donde no se habla directamente del cabello, pero, dentro de los preliminares amorosos, el galán le quita a la mujer algún tipo de arreglo que tiene sobre la cabeza, como evocación del encuentro sexual: “Soñaba que os destocaba / con un suave dulzor” (*Cancionero de poesías varias* 328)» (Colón Calderón, 2010: 240).

⁵⁶⁹ Una vez más, acerca del contraste «nieve/fuego», remito a la última parte de la Introducción (VII.3.).

⁵⁷⁰ La misma metáfora fue acuñada por Góngora (1994: 277) en la *Soledad I*, donde explica cómo la Estrella Polar, cuando se halla encima de la aguja imantada, «la inclina / ya de la Aurora bella / al rosado balcón» (vv. 388-390), o sea, hacia el este.

⁵⁷¹ Se refiere evidentemente al Sol.

el lustre perturbado en su recelo;
y viéndose en su trono belicosa,
dejó de ser en el cerúleo velo⁵⁷²
pesquisidor de el Sol, si en luces bellas
dio perfección a las demás estrellas. 80

XI

Noblemente el teatro guarnecido
de el aplauso confuso, aunque animado,
librando en las acciones lo entendido,
por no quedar tan corto en lo admirado,
más despierta la vista que el oído, 85
examinando más lo ponderado,
justa exageración de mi deseo
pide a voces la fama y este empleo.

XII

El que es lucido, de la artillería¹
General Comisario, y diligente, 90
aunque de negro, airosa bazarria
sirve de blanco entonces a la gente;
lícita suspensión de aqueste día,
aplauzo merecido justamente,
pues que, curioso de saber quién era, 95
se paró a verle el Sol en su carrera.

XIII

No con menos valor ni menos brío

⁵⁷² *cerúleo*: «cosa perteneciente al color azul, y con más propiedad que imita al cielo» (*Aut.*).

¹ A lo largo del *Torneo*, al igual que en la dedicatoria a don Blasco de Alagón, la *princeps* presenta varias glosas marginales. Sin embargo, en este poema no existe ningún tipo de marca que relacione la glosa con la voz o la frase que pretende comentar el autor. Por tanto, y para resaltar la diferencia respecto a mis notas, utilizo como signo de referencia los números romanos. De la misma forma que en la dedicatoria al marqués, el texto de las glosas figurará entre corchetes, introducido por el acrónimo GDA. En este caso, el texto de la glosa es el que sigue. GDA: «El capitán don Miguel Pérez de Xea, caballero del hábito de N. Señora de Montesa». Sabemos que fue «ufficiale dell'esercito spagnolo e scrittore di opere di argomento militare, nato a Cagliari alla fine del XVI secolo [...]» y que era «figlio di Andrea Pérez, appartenente a una nobile famiglia di Exea in Aragona» (Casula, 2001: 1187). Debido a que en el texto de *El forastero* consta como Pérez de Xea, y no como Pérez de Exea, sería lícito dudar de que se trate de la misma persona. La duda se disipa al confrontar los versos de Arnal con la información que proporciona Tola (1837/3: 44), quien explica además que los hijos de Andrés Pérez de Exea «aggiunsero poi sempre al casato proprio l'appellativo di *Exxa*, o de *Xea*, che fu la patria antica degli avi loro». Miguel murió en combate en Guipúzcoa, en 1638.

don Antiogo Sanjust⁵⁷³ al lucimiento
alma le infunde, y con galán desvío
da respecto al bastón y al pensamiento; 100
igualmente los dos, con señorío,
marchando entraron con valiente intento
de despejar, con su despejo airoso,
el teatro más feliz y más pomposo.

XIV

Adornaron su entrada los Marciales, 105
ministros diestros con acción unida,
si bien en las hileras tan iguales
de una breve señal estaba asida:
postrados a las aras celestiales,
a un mismo tiempo devoción y vida 110
ofrecen juntamente tan rendidos
cuanto después soberbios y atrevidos.

XV

En partes dos su afecto se reparte,
vibrando de sus armas la violencia,
ira forjó fingida ardiente Marte, 115
rayos forjó Vulcano de apariencia;
mil culebras de fuego, en vaga parte,
treparon su región sin resistencia,
con densa nube y con ardiente giro
se vio al acometer, más no el retiro. 120

XVI

De parda sombra fue poblado el viento,
dilatando la niebla tenebrosa
el más voraz y fúlgido elemento⁵⁷⁴
que solicita muerte presurosa.

⁵⁷³ La familia Sanjust, de origen catalán, llegó a Cerdeña en la primera mitad del siglo XVII, y su larga historia llega hasta nuestros días, pues el apellido no ha desaparecido y sigue ostentando cierto renombre en la capital sarda. Antiogo Sanjust no fue un miembro destacado de este linaje, pero nos consta que «nel 1632 fu nominato *regidor* del ducato di Mandas [villa de Cerdeña] ed ebbe numerosa discendenza» (Floris, 2009/2: 182).

⁵⁷⁴ Acerca de la definición de *fúlgido*, *Aut.* remite al sinónimo *fulgente*: «resplandeciente, brillante». Ambos términos son considerados «voz poética».

De su propio morir está sediento, 125
si cuando vive, muere en llama hermosa,
siendo su alivio en su rigor tan fuerte
que solo vive con su propia muerte⁵⁷⁵.

XVII

La confusión del pífano sonoro⁵⁷⁶,
el estruendo del parche, que, alentado, 130
eco fue altivo del sonante coro⁵⁷⁷
que en el viento mayor iba templado.
Al orden observando su decoro,
de la mayor admiración guiado,
rigiendo al Pimentel, honor de España, 135
dieron principio a entretenida hazaña.

XVIII

El rumor codicioso se reparte
en el vulgo novel, que ya tenía,
logró el cuidado, y de una y otra parte
solicitan el ver la bazaría; 140
entonces, pues, espíritus de Marte,
aunque en igual compás daba armonía,
pareciendo en estruendo tan violento
que se desquicia el alto firmamento.

XIX

Aquí la voz suspensa y admirada^{II} 145

⁵⁷⁵ El fénix, cuyo origen se sitúa en los desiertos de Libia y Etiopía, fue considerado un ave mítica, una suerte de semidiós que se consumía por acción del fuego cada quinientos años. Entonces una nueva y joven surgía de sus cenizas. Para los griegos consistía en un pájaro que, con sus alas perfumadas de deliciosos olores, se dirigía hacia el altar del sacerdote Heliópolis, donde se incendiaba él mismo. Al día siguiente de su muerte, aparecía un gusano pequeño en el mismo lugar que se transformaba un día después en un gran pájaro adulto. *Vid.* Plinio el Viejo, X, ii, y Lope de Vega (1988: 333-334).

⁵⁷⁶ *pífano*: «instrumento militar bien conocido, que sirve en la infantería acompañado con la caja. Es una pequeña flauta, de muy sonora y aguda voz, que se toca atravesada» (*Aut.*).

⁵⁷⁷ La sonoridad del eco recuerda al de los vv. 1-10 de unas décimas de Góngora (1986: 142-143), «De un monte en los senos donde» (1603), a las que Arnal acude varias veces: «De un monte en los senos, donde / daba un tronco entre unas peñas / dulces sonorasas señas / de los cristales que esconde, / Eco, que al latir responde / del sabueso diligente, / condujo, perlas su frente, / fatigada cazadora, / que blancos lilios fue un hora / a las orlas de la fuente».

de su loco y profundo devaneo,
por ver la empresa con rigor armada
del imposible, que siguió el deseo.
Con cuanta más razón, menos usada,
por soberano y tan divino empleo 150
temblante acento vence si, cobarde,
de sus temores hace nuevo alarde.

XX

El mayor lucimiento acreditado
quedó en la gala del feliz que ostenta
nueva vida en su ser, si, matizado, 155
de más admiraciones se alimenta.
Con superior espíritu logrado,
deja a la loca emulación sedienta
por ver que en el aplauso, que le aclama
justamente, le dan feliz por fama. 160

XXI

El prodigio mayor, que aun a los Cielos
tanto les asombró, les causó enojos,
pues admirando en sí nuevos desvelos
se opone tan lucido a sus despojos;
la más gigante admiración que en celos 165
abrsa al Sol, cegándole sus ojos,
en cada acción un alma suspendida,
tiene por más victoria estar rendida.

XXII

¡Oh portento del amor, oh dulce encanto,
quién podrá dilatar fines a tanta, 170
y quién la cifra de su airoso manto
sabrán cifrar en voz, si al mundo espanta!
Por ser su amor prodigio, por ser tanto,
le comunica en cifras, pues, que encanta

¹¹ GDA: «El Mantenedor, el Excelentísimo Señor Don Jerónimo Pimentel, Marqués de Bayona, virrey y capitán General de reino de Cerdeña. Su nombre: el Caballero Feliz». Se trata del mismo al que dedica este *Torneo*.

su unión divina, que suspensos tiene
plectro de Apolo, canto de Hipocrene⁵⁷⁸.

175

XXIII

Pensando que era robo a su belleza,
deslumbrando con luces y esplendores,
en vez del záfir, si no la destreza⁵⁷⁹
encastrando esmeraldas, lució flores;
vergonzosa quedó Naturaleza,
confesando vencida sus primores,
cuando, viendo su campo con estrellas⁵⁸⁰,
contra este manto el cielo dio querellas.

180

XXIV

Villa Padierna en todo tan lucido^{III}
cuanto se vio en su ingenio acreditado,
de su sombra pretende ser marido
por no ser de sus rayos abrasado,

185

⁵⁷⁸ La fuente Hipocrene, situada en el monte Helicón de Beocia, forma parte de la mitología griega. Brotó bajo los cascos del caballo Pegaso y se la consideraba un venero poético, consagrado a las musas. Carolo Stephano (1606) escribe: «equus alatus, ex Medusae sanguine procreatus in fontes oceani natus sit, ubi Gorgones habitabant. Hic cum in Helicon evolasset, faxum ungula feriens aperuir, quie ex eo Hippocrene, id est, fons equinus est appellatus. Postea vero cum ex Pirene Corinthio fonte biberet, a Bellerophonte, quid id temporis expeditionem in Chimaeram parabat, captus est. Cumque is rerum terrestrium raedio ductus, in coelum evolare conaretur, indeque terram despiciens, timorēq. Perculsus e sublimi decidiste, pegasus nihilominus cursum servans, in coelum dicitur evolasse, ibique inter sidera constitutus, Arcticum circulum spectare, pedibusque aestiuo orbi adnixus, extremo ore caput Delphini tangere, et acuarij manum dextram cervici suae adiungere». Es curioso que Cervantes (1990: 95-96) la cite en el capítulo III del *Viaje del Parnaso* (v. 312), donde alude precisamente a otro destacado escritor hispano-sardo, Antonio Lofraso, ya referido en el *Quijote* (*vid.* pp- ... de la Introducción): «...Yo lo creo, / dijo Lofraso, y llega a la Hipocrene».

⁵⁷⁹ Para respetar la métrica del verso, mantengo la tilde en la voz *záfir*.

⁵⁸⁰ Según Besomi (1969: 200), la identidad metafórica entre las flores y las estrellas en el Manierismo remonta a Gian B. Marino, y tiene sus precedentes en Tansillo (*Rime*, canz. XIV «Corrono il freddo borea e l'umid'austro» (estrofa 6): «Sì stellato di fior ride il terreno»), y Grillo, *Rime* de 1589, soneto CCIII: «Or il ciel con la terra si marita / E quasi emula sua tanti aver fior / Procura, quanti egli ha lumi e splendori». También la encontramos en Casoni, *Ode* de 1602, 13: «O bellissima Clori, / Vaga di Amor, che giri / Me ne' tuoi lumi, e te ne' miei desiri, / Mira que' vaghi fiori / Che tra l'erbette belle / Sembrano in ciel fiorite stelle»; Stigliani, *Rime* de 1605, madrigal 71: «Stelle fiori del cielo / E voi fioretti stelle de la terra: / Voi vedete, che sferra Ver me già morte il telo / Per troppo amar costei. / Fatene prima fe', pregovi, a lei: / Poi prendete di me voi stelle l'alma. / E voi fiori la salma»; y Preti, *Rime*, 79: «Ad essi [fiori] in varie guise, / Quasi stelle odorate, / O di vario color gemme minute, / Rappresentano / altrui / Un bel fiorito ciel, stellante un prato». Según González Quintas (2008: 298), «el hecho de que esta metáfora (*estrellas*, para *flores*) aparezca solo en una ocasión en Góngora (en el romance 82, compuesto en 1620) y lo haga con mucha más frecuencia en Quevedo (quien además [...] la enriquece y la trasciende con múltiples formas y variantes nuevas) parece que permite inducir que fue este último el que la aclimató en España y que el primero, ansioso también por superar las anquilosadas metáforas renacentistas, la retoma y [re]utiliza».

^{III} GDA: «Acompañaban al Mantenedor Don Francisco de Villa Padierna, Comisario General de la Caballería, y don Pedro de Altamirano». Sobre Villapadierna *vid.* la nota 902. En cuanto a Pedro de Altamirano, ha resultado infructuosa la búsqueda de información válida.

porque sí es Sol en Marte convertido,
cuerda es la prevención de su cuidado, 190
pues que, granjeando su elección y suerte,
suave será el furor, dulce de la muerte.

XXV

Perdona oh tú, que solicitó empleo,
indigno de mi plectro, si ferviente,
este premio merece mi deseo, 195
aunque ya tu valor me le desmiente.
Eco será no más de este Trofeo
mi corta pluma, de tu voz pendiente,
y pues tan poco mi ignorancia alcanza,
tuya será –si es buena– mi alabanza. 200

XXVI

Don Pedro Altamirano en compañía
mide el compás, si diestro valeroso,
siendo el nácar y plata bizzaría
dilatada en los dos, con oro hermoso.
Valor comunicado y osadía 205
fuerza tanta le infunde, que, fogoso,
apresurando el tiempo, ya quisiera
hacer volar las astas por la Esfera.

XXVII

Al cielo enriqueciendo, y dando al viento^{IV}

^{IV} GDA: «Don Pablo de Castelví, Caballero de hábito de Santiago, Presidente del Consejo de la Hacienda de su Majestad en el Reino, hermano del Marqués de Laconi; la generosidad de su condición describe el buen gusto y lo ostentoso de su gala. / Acompañábanle don Jerónimo Cetrillas, Caballero del hábito de Calatrava, Mayorazgo de la casa del Marqués de Siete Fuentes; / don Jaime Artal de Castelví, hijo mayor de don Pablo y don Ángel de Litala, Caballero del hábito de Santiago y Caballerizo de su Majestad en el Reino». «Cetrillas» es un alomorfo de «Zatrillas» o «Zatrilla». Juan Baptista Zatrillas, marqués de Siete Fuentes, nacido en 1584, tuvo dos hijos que recibieron por nombre el de Gerónimo, pero solo uno de ellos fue legítimo. Es probable que Arnal se refiera a este. De él sabemos que murió joven, antes incluso que su padre, que falleció en 1650 (*vid.* Floris, 2009/2: 364). Los Zatrilla marqueses de Siete Fuentes eran importantes feudatarios, pero pertenecían a una rama familiar distinta a la de José Zatrilla y Vico, marqués de Villaclara y conde de Villasalto, el citado autor de *Engaños y desengaños del profano amor*, la segunda gran novela hispano-sarda tras *El forastero*. En cuanto a los Castelví, se trata de miembros de uno de los linajes más notables e influyentes de la Cerdeña española. Pablo fue el primer marqués de Cea, *procuratore reale* desde 1634 y militar valiente, pues en 1620 «aveva difeso Quartu [villa cerca de Cagliari, que hoy forma parte de su área metropolitana] da una incursione di turchi» (Floris, 2009/1: 205). Jaime Artal de Castelví, hijo de Pablo, fue una de las figuras más relevantes de la isla en el siglo XVII. Tuvo una vida muy intensa y su final fue trágico. Militar en su juventud y jefe del Tercio de

rico despojo en hebras esparcidas, 210
 con más vistoso y más sonoro acento
 alabanzas adquieren repetidas.
 El que en brillante luz, el que en su intento
 ofrece al Sol lisonjas tan lucidas,
 es Castelví, milagro peregrino, 215
 que ya que no fue sol, fue vellocino⁵⁸¹.

XXVIII

Créditos son, en su cuadrilla airosa,
 del más rubio metal los que, ceñidos
 de fuego ardiente y llama luminosa,
 son a todos, en todo, preferidos. 220
 Era su gala por extremo hermosa,
 engaño entretenido a los sentidos,
 pues centellando cuando más lucía,
 pereció en la vislumbres que se ardía.

XXIX

Cuerpos de fuego, bultos de esplendores⁵⁸², 225
 si los rayos del Sol hieren sus rayos,
 cuando más examinan sus primores,
 para ser soles hallan más ensayos.
 Casi por⁵⁸³ la apariencia dan ardores,
 y casi se perturba con desmayos 230
 la milagrosa luz del horizonte,
 que raya y dora el elevado monte.

XXX

En grande espacio vista suspendida

Cerdeña desde 1637, fue capturado por unos corsarios y liberado en 1644, después de vivir como esclavo en Biserta. Luego ocupó el cargo de gobernador de Sassari y en 1668 lideró la conjura que culminó en el asesinato del virrey de Cerdeña, Pedro de Camarasa. Descubierto, tuvo que huir de la isla, pero después de pasar por Córcega y Francia, regresó a su tierra, víctima de un engaño. Fue detenido y después ajusticiado en Cagliari en 1671 (*vid.* Floris, 2009/1: 205; Casula, 2001: 378). Ángel de Litala fue uno de los numerosos representantes de la estirpe de los Delitala, familia corsa que dio lugar a varias ramas en Cerdeña a partir del Cuatrocientos (*vid.* Floris, 2009/1: 269 y ss.).

⁵⁸¹ El verso oculta una referencia al vellocino de oro, símbolo clave del mito de Jasón y los argonautas, glosado con detalle por Conti (2006: 422-429).

⁵⁸² Según he indicado en la nota 552, la pirotecnia es una constante fuente de inspiración para Arnal. *Vid.* asimismo la nota 129.

⁵⁸³ En la *princeps* «per». Lo corrijo porque se trata de un italianismo del componedor.

no examinó la máquina febea⁵⁸⁴,
que de su luz confiesa estar vencida 235
cuanto más admirada la rodea.
Cercan el sitio cuando, más fingida
ira acomete en la feliz pelea,
y también saben el fingir enojo,
que casi se temió triste despojo. 240

XXXI

Mezcló entre lo bizarro y lo lucido
don Lorenzo Collantes lo alentado,
el furor más valiente y atrevido,
que dio aun hasta el cuidado más cuidado.
Nunca el enojo vi tan prevenido, 245
y nunca el brío vi tan dilatado,
nunca en veras acción más belicosa,
y nunca en burlas ira más airosa.

XXXII

Don Antonio de Robles, dando gloria^V
a desesperación en este día, 250
sazona con más vida la victoria
que dispuso en los dos la bizarría.
Marte le erija estatua a su memoria,
Que, aunque en ensayo, luce la osadía
en su acometimiento de tal suerte 255
que parece que al bárbaro da muerte.

XXXIII

Nunca lo negro fue tan atrevido,
pues, a la plata opuesto, lució tanto
que casi el lustre y su valor corrido
quedó en su gala, con airoso espanto. 260
El Maestre Racional, más prevenido,^{VI}

⁵⁸⁴ La «máquina febea» se refiere al Sol. «Febo» es uno de los epítetos más habituales de Apolo.

^V GDA: «El capitán don Antonio de Robles, Caballero del hábito de Santiago». Se trata de otro personaje sobre cuya identidad nada he podido averiguar.

con lo encarnado que tejió su manto,
puso incierta y dudosa la victoria,
llevando él solo tan vistosa gloria.

XXXIV

De entre sus venas el furor más vivo, 265
con llama activa en fervoroso acento,
descuidos previniendo de lo esquivo,
daba a entender su belicoso intento.
Con impulso admirado cuanto altivo,
logros de su valor dio el pensamiento, 270
cuando en la pica y en batir la espada
lució su aplauso en voz articulada.

XXXV

Entró el Marqués de Villasor, Atlante⁵⁸⁵
de una elevada esfera que, ceñida
de varias plumas, de esplendor volante⁵⁸⁶, 275
opuesta al mismo cielo fue atrevida.
Entre su luz vistosa, que cambiante,
suspensa admiración dejó vencida,
el Sol fue sombra suya, codicioso
por quedar con su lustre más honroso. 280

XXXVI

La competencia de arte y artificio
con apacible variedad unía,
ya del ingenio el milagroso oficio,
y ya de lo ostentoso la memoria,
Flora, con el empeño más propicio, 285
cuando copiaba tanta bazaría,
por librarlas de el tiempo y sus rigores,

^{VI} GDA: «Francisco de Ravaneda, Caballero del hábito de Nuestra Señora Montesa». «Francesco [de Ravaneda] fu personaggio di rilievo nella Cagliari della prima metà del Seicento [...]. Nel 1611 fu nominato vicario reale di Cagliari e nel 1622, dopo la morte del fratello, resse l'ufficio di maestro razionale data la minore età del nipote» (Floris, 2009/2: 133-134). En 1652 sería detenido por orden del virrey Beltrán Vélez de Guevara a causa de su actividad política.

⁵⁸⁵ Acerca de Atlante, *vid.* la nota 856. En cuanto al marqués de Villasor, es el mismo al que Arnal dedicada su obra; *vid.* la nota 1.

⁵⁸⁶ *Vid.* la nota 191.

con sus armas armó diversas flores.

XXXVII

No en campo inútil, marchitando el viento,
de su gala la vida tan vistosa, 290
dejó de florecer su noble intento,
si mereció la empresa más gloriosa;
no de gozos su afecto fue sediento,
pues que, logrando palma tan dichosa,
por ver el digno asombro que admiraba 295
hasta una breve flor se deshojaba.

XXXVIII

El relieve lustroso más válido,
no se vio nunca, ni tan admirado
el aliño curioso, entretejido, 300
satisfecho dejó ningún cuidado.
El arte con justicia fue vencido
del artificio con divino agrado,
con tanta admiración, con fuerza tanta,
que aun a la misma suspensión espanta.

XXXIX

El oro de sus luces y belleza 305
luce Criseo con su gala airosa⁵⁸⁷;
la esmeralda con líquida presteza
le ofrece Tetis en su playa undosa.
Comunica a su aliño la riqueza,
dando en sus crespas ondas plata hermosa, 310
y con el rosicler entre arreboles
matiza el cielo nuevos tornasoles⁵⁸⁸.

XL

Con paso igual y con extremo airoso,
tercia la pica su valor triunfante,

⁵⁸⁷ *Criseo*: se refiere a Apolo de Crisa, ciudad de Frigia en la que fue adorado (*Ovid. 13. Metamorfosis*).

⁵⁸⁸ Se puede notar el parecido léxico con los vv. 780-781 de la *Soledad I*: «Ven, Himeneo, donde, entre arreboles / de honesto rosicler, previene el día» (Góngora, 1994: 355).

que es tanto su caudal, tan poderoso, 315
que a sí propio se teme por Gigante.^{vii}
Ya su impulso enfrenado, ya curioso,
su diestro brazo admira vigilante,
y en dos padrinos que previno armados
repartió su valor y sus cuidados. 320

XLI

Costoso velo de orlas argentadas,
pende del hombro con airoso vuelo,
y entre copadas rosas animadas
aun hasta el Cielo le causó desvelo.
Augusto lauro en plumas dilatadas 325
ciñen sus sienes, libres de recelo,
pues en los dos la pompa más lucida
a la luz más hermosa ofreció vida.

XLII

Aunque de falso la mayor fineza,
era el oro de amor el que lucía, 330
y con la unión de celos la belleza
acreditó soberbia fantasía.
Malogros ya de la mayor firmeza,
Cuando, adornando tanta bizarría,
oro y azul matizan nuevos cielos, 335
que nunca luce amor si no es con celos⁵⁸⁹.

^{vii} GDA: «El capitán Pedro Fortesa y el Alférez Buenaventura Otxer». Pedro Fortesa fue una figura de cierto relieve, pues el 24 de enero de 1637 –diez años después de la publicación del *Torneo*– su acción militar resultaría decisiva en una contienda entre el ejército del reino y unas tropas francesas que habían ocupado la ciudad de Oristano, en la costa oeste de Cerdeña. No solo impidió el avance de los franceses, sino que, atacándolos en su retirada, causó enormes bajas entre sus tropas (Casula, 2001: 632). El acontecimiento es sugestivo porque el que dio la orden de atacar la retirada francesa fue el general Diego de Aravall, con el que nos topamos en la siguiente glosa del autor. Nada he logrado averiguar acerca de Buenaventura Otxer.

⁵⁸⁹ La explicación de estos versos estriba en un tópico de la época: la asociación entre el color azul y los celos. *Vid.* por ejemplo un romancillo de Góngora (2000: 436) de 1608, cuyo estribillo (vv. 1-4) reza: «Las flores del romero, / niña Isabel, / hoy son flores azules, / mañana serán miel». Es en el primer cuartete donde se explicita la relación entre esas *flores azules* y los celos (vv. 5-18): «Celosa estás, la niña, / celosa estás de aquél / dichoso, pues le buscas, / ciego, pues no te ve. / Ingrato, pues te enoja, / y confiado, pues / no se disculpa hoy / de lo que hizo ayer. / Enjuguen esperanzas / lo que lloras por él, / que celos entre aquellos / que se han querido bien, / hoy son flores azules, / mañana serán miel». De acuerdo con Lanot (1994/II: 619-631), el azul simboliza los celos por la homofonía que se establece entre *caelum* y *zelum*. *Vid.* finalmente Goldberg (1992: 229-230).

XLIII

El cielo hermoso de zafir tejido,
de sus divinos ejes desatado,
de las luces airosas prevenido,
a don Diego Aragall quitó el cuidado^{VIII}. 340
Premio divinamente merecido,
lauro a su timbre justamente dado,
pues se vio, con extraña maravilla,
que vistió con su manto a su cuadrilla.

XLIV

Después que el cielo liberal franquea 345
su mayor gala con lucido espanto,
viendo que en ellos su feliz librea,
también enriquecida, luce tanto;
casi su misma dádiva desea,
¡oh cuánto puede lo bizarro, oh cuánto! 350
pues envidiosos viéndose los cielos,
aun de su propio manto fundan celos.

XLV

Gobernador al fin que en sus acciones
luce también el nombre, pues, medidas
a su sangre y valor las prevenciones, 355
se ven por lo ostentoso preferidas.
Lícitamente en justas suspensiones

^{VIII} GDA: «Cabeza de esta Cuadrilla el Gobernador de los Cabos de Cállor y Gallura, Caballero del hábito de Santiago; el aplauso con que le recibieron fue clarín que puso en vez lo bien querido que es del Reino. / Acompañábanle Don Antiogo de Castelví, hijo mayor de don Juan Baptista de Castelví, deñor de la Baronía de Samassi; / don Juan Baptista Sanna, señor de Gésico; / y el capitán don Juan de Castelví Aymerich». La primera línea de esta glosa se localiza una más arriba. He cambiado su posición porque el personaje al que se refiere, sin nombrarlo explícitamente, es precisamente Diego de Aragall, que fue gobernador de los Cabos de Cállor y Gallura, además de virrey en múltiples ocasiones (*vid.* Casula, 2001: 66-67). De hecho, la glosa llega hasta la última línea de la página, con lo cual es evidente que se situó una línea más arriba para que cupiera en la plana. Los demás personajes nombrados en el *marginalium* no destacaron apenas. Sanna es aún hoy el apellido más común en Cerdeña y lo fue también de varias familias aristocráticas. Este Juan Baptista perteneció a una rama originaria de Sicilia que se hizo con la baronía de Gésico en 1542 (*vid.* Floris, 2009/1: 198-199). En cuanto a los Castelví, ninguno de los dos fue miembro destacado de su linaje y, en virtud de la genealogía presente en el texto de Floris (2009/1: 206-208), ambos plantean problemas de identificación. En el primer caso, Juan Bapstista Castelvì, barón de Samassi en la época en que se compuso el *Torneo*, no tuvo ningún hijo llamado Antiogo, con lo cual cabe suponer un error por parte del poeta o una laguna en su dominio del árbol genealógico. En el segundo caso, el capitán Juan de Castelví Aymerich, sin más título que nos guíe en la búsqueda, es difícil de identificar, incluso si nos detenemos en todos los cruces que se dieron entre los Castelví y los Aymerich.

hallan lugar, pues, de su luz regidas,
sus acciones gobierna suave y fuerte,
que airoso fue por elección y suerte. 360

XLVI

Nunca el azul previno tantas celos
de la más tersa y más bruñida plata,
nunca menos la plata a hermosos cielos
teme con causa, pues su luz dilata;
nunca en tanta razón se ven desvelos, 365
si su lustre por márgenes desata
el esplendor más puro entre arreboles,
dando envidias al Sol, y al cielo, soles.

XLVII

Ya don Alonso Guálbez, fervoroso,^{IX}
con valor superior, gala luciente, 370
a don Francisco Avella generoso⁵⁹⁰,
le comunica su intención ardiente.
Robusta fuerza, brazo poderoso,
pecho con alma, espíritu valiente,
furor nuevo en su pulso les reparte, 375
dando leyes al Sol, pavor a Marte.

XLVIII

Objeto milagroso de los ojos
es espejo del cielo soberano,
pues, en él retratado, los enojos
con tal beldad recibe por su mano. 380
Pavón lucido triunfa en sus despojos,

^{IX} GDA: «Don Alonso Gualbes y Zúñiga, Mayorazgo del Marqués de Palmas, Caballero del hábito de Santiago, en sus bizarros descuidos se acreditó su gala de superior». Este Alonso (o Alfonso) Gualbes se convirtió en los años siguientes en un notable de Cerdeña, hasta el punto de que, «dopo la morte di Diego Aragall, nel 1646 fu nominato governatore del Capo di Cagliari» (Floris, 2009/1: 373).

⁵⁹⁰ No sabemos demasiado acerca de Francisco Abella (o Avella). Se supone que «nel 1617 fu nominato capitano della guardia del governatore del Logudoro; nel 1620 sposò Anna Naharro de Rucas, ottenne il riconoscimento della nobiltà, si legò al vicerè Vives e lo sostenne nella sua politica ispirata alla *Unión de Armas*. Per questo finì per scontrarsi con il maestro razionale Ravaneda e con gli altri nobili contrari alle idee dell'Olivares. Nel 1622 prese parte al parlamento Vives come sindaco di Alghero. Nel 1631 fu nominato capitano degli alabardieri del vicerè, si trasferì a Cagliari dove fissò la residenza della famiglia» (Floris, 2009/1: 15-16). Sin embargo, hay que ser prudente con estas noticias, pues en otro lugar el mismo Floris (2007/1: 19) atribuye parte de estos acontecimientos a Julián Abella, padre de Francisco.

por ver que es ya divino más que humano,
y la esmeralda, que engastaba el oro,
publica su color y su tesoro.

XLIX

Las armas son la propia bizzaría, 385
que, con visos azules animada,
muestra con el acero valentía,
de el aplauso mayor acreditada,
¡oh milagroso espanto de este día,
pues el menor batir de fuerte espada, 390
valientes despertando las centellas,
son ya nueva diadema las estrellas!

L

Cuando el eco confuso de cadenas,
causando espanto y previniendo horrores,
pregona ya las infernales penas 395
entre lóbregas luces y esplendores;
naciendo, pues, por las estigias venas
horribles furias, mágicos primores,
se apareció un castillo que, en encanto,
aun al propio Aqueronte causó espanto⁵⁹¹. 400

LI

Divididas sus fuerzas ingeniosas,
un Mongibelo fue, volcán sediento⁵⁹²,
que en escala de llamas presurosas
quiso trepar su furia al firmamento:
nueva Troya se vio, que en luminosas, 405
astucias vence al griego pensamiento,
o pareció que el cielo, desatado,

⁵⁹¹ La tradición sobre el río Aqueronte incluye multitud de leyendas y detalles, para los que remito a Conti (2006: 164-167). Aquí me limitaré a citar la definición que da Grimal (2008: 79): «El Aqueronte es el río que han de atravesar las almas para llegar al reino de los muertos. Un barquero, Caronte, se encarga de llevarlas de una a otra orilla».

⁵⁹² Mongibelo es el otro nombre por el que se conoce al Etna, el gran volcán de Sicilia. Este topónimo alternativo es muy recurrente en las obras del Siglo de Oro. *Vid.* por ejemplo un soneto de Quevedo (1999: 425) a la memoria del duque de Osuna: «En sus exequias encendió al Vesubio / Parténope, y Trinacria al Mongibelo; / el llanto militar creció en diluvio».

precipitó sus ejes abrasado.

LII

De nube densa, de región oscura,
salió el marqués de Láconi brillante,^x 410
en la más concertada coyuntura,
que en acento sonoro fue triunfante;
en dos breves padrinos su ventura,
luce con más sazón, pues que, gigante,
dispuso dos pigmeos tan lucidos, 415
que robando las almas son Cupidos.

LIII

Nunca el nácar divino fue estimado
tanto como este día, ni lucido
con tanta pompa y tan hermoso agrado,
que casi el oro fue medio vencido; 420
bien cuerda prevención de su cuidado,
si entre luces aliño entretejido
fue su grandeza, pues que sus colores
escurrió el esmalte a hermosas flores.

LIV

El superior valor y la destreza, 425
con milagros de furia repetidos,
unos ostentan su mayor braveza,
cuando dan suspensión a los sentidos;
otros en su compás y en su firmeza
al viento dan despojos esparcidos, 430
y quebrantadas astas, que volaron,
pareció que en el cielo se quedaron.

^x GDA: «Sus dos hermosos hijos don Francisco Luxorio, y don Juan de Castelví, que hoy es Marqués de Láconi». Esta glosa suscita un problema: Arnal hace referencia al hecho de que Juan de Castelví es marqués de Laconi y también hijo del marqués de Láconi. Esto supondría una fecha de redacción distinta entre el momento en que se escribió este poema y aquel otro en el que el autor lo glosó. Podemos conjeturar que el padre de Juan y Luxorio, Francisco de Castelví, murió justo cuando Arnal estaba revisando su poema. La data de las glosas es, en cualquier caso, previa a la impresión de *El forastero*, pues Luxorio era marqués de Láconi en 1636, ya que en 1633 el mismo Juan había muerto, heredando el título su hermano. Para la genealogía de los Castelví, *vid.* Floris (2009/1: 206-209).

LV

Ensayo fue de bélica costumbre
 este escuadrón armado de esplendores,
 suave furor, ligera pesadumbre, 435
 que copia primaveras y colores;
 mentido enojo, inquieta mansedumbre,
 revestida de afectos y de flores,
 es el pomposo, y es lucido empleo
 que ha dado Marte, en vez de su trofeo. 440

LVI

En la valla feliz plantó Vulcano⁵⁹³,
 –mas no con hierros– yunque más ardiente,
 que aciertos fueron de una heroica mano
 que dispuso sus golpes eminente,
 cuando, con el impulso más tirano, 445
 forjando asombros, su furor consiente
 que fueran tan continuas las centellas
 que asombran con su luz a las estrellas.

LVII

Lucidamente premios repartieron,
 en el juicio de amor acreditado, 450
 de las admiraciones que nacieron
 de ver también logrado este cuidado:
 las que tan justamente previnieron
 la justicia mayor que ejercitaron,
 mas no piedad, pues que amorosa muerte 455
 alguna dio, tal vez, por premio y suerte.

LVIII

Los consultores eran tantos soles
 que en ternuras previenen sus despojos,
 y adornados de varios arreboles
 ven esta causa con tan buenos ojos. 460

⁵⁹³ La iconografía tradicional de Vulcano representa al dios golpeando con un martillo sobre un yunque para forjar las armas. La imagen en cuestión compara aquí el fulgor de las centellas originadas por sus golpes en la fragua con las que se desprenden del choque de las espadas durante el torneo.

Retíranse entre hermosos tornasoles,
excusando a las almas más enojos,
pero el juzgar también es lo de menos,
pues que sus pareceres son tan buenos.

LIX

Aquí la Fama levantó su vuelo, 465
estribando en regiones más vecinas,
y dilatada, en el Empíreo cielo,
sus plumas con razón hace divinas.
Con veloz paso mide el paralelo,
pregonando grandezas peregrinas 470
del más feliz que, con valor profundo,
pone leyes a Marte, freno al mundo.

Celebró el conde lo célebre de la fiesta, el lucimiento de sus galas y la ostentación de tanta fineza, repitiéndole nuevos agasajos con que se retiraron al palacio, hallando en su pecho desde entonces mayores demostraciones, con que el forastero quedó con muchos grillos⁵⁹⁴ en su reconocimiento, que afectuoso se dilataba en publicarlas.

Ya el Sol con ardientes luces, sediento, bebía el sudor que en los cogollos de las flores depositó el Aurora⁵⁹⁵ y, ajando en alguna manera sus coloridas hojas al rigor de sus rayos, las dejaba en su marchito lustre sentidas de ver en su belleza tan poca constancia, que también se introducen desengaños fieles entre las plantas, cuando también la malicia se ha comunicado entre ellas, si advertimos que se pagan de sobornos y dádivas para dar agrado en su crecer florido y en el ámbar fragante que despiden, en ocasión que Laura, cercada de mil confusas melancolías con la importuna noticia que el duque Felisardo – explicándose en sus demostraciones– quería ser dueño de su belleza, ya libre de la convalecencia de la herida, cuando tan atenta vivía a los lances que se le ofrecían con el forastero, se dejaba comunicar a un espeso golfo de jazmines; que la excusaba la nota de verla con aquella llaneza los de su familia, pues había orden del conde que aquellos cuadros no vulgares se dejasen pisar de otra persona que de su hija Laura y de las damas que la

⁵⁹⁴ *Vid.* la nota 135.

⁵⁹⁵ Como hemos indicado en otras notas, Arnal hace gala de cierta originalidad a la hora de componer sus cronografías: en este caso destaca la elección del sustantivo «cogollos», mucho más desusado que los tópicos «pétalos», «corola», «ramillete», etc. Tal vez sea esta originalidad el rasgo que atrajo la ironía de Icaza (1901: 243), que cita precisamente esta frase como ejemplo del estilo (que él evidentemente censuraba) de *El forastero*.

servían, pues por un caracolillo⁵⁹⁶, desde su cuarto, descendía todas las horas que le dictaba su antojo para la diversión de sus prolijas tristezas, que casi la iban perturbando la salud y hermosura. Tuvo noticia Carlos de este nuevo retiro. Granjeó a las guardas del jardín para que le permitiesen ocultarse entre un bosque apacible de naranjos que su dicha pregonaban en el azahar de sus copas, y una tarde que Carlos pisaba aquel sagrado con respeto, seguro que nadie era testigo de su licencia libre, halló a Laura dormida, fiando su cuerpo de una alfombra de esmeraldas bizarra⁵⁹⁷, que la debió de comunicar las flores con que fundaba el matiz vistoso las muchas que despedía su belleza en aquella lúcida ocasión.

El traje era airoso, con alguna desenvoltura libre, lo prendido con mil almas, y su descuido un milagro, pues dio permisión a los ojos que admirasen, en el espacio más breve, la más grande hermosura, y en cuatro puntos solos que se embelesase el mayor discurso, descubriendo mucha parte del nácar que cerraban cortinas venerándole⁵⁹⁸. El susto del gozo copió en su mismo semblante de Carlos el color atrevido que admiraba en tan bizarra columna⁵⁹⁹, con que se volvió loco repasando la pequeña parte que se descubría a todas luces y, hallándose tan vecino a tan superior milagro, se resolvió a templar el fuego de su pecho con el ampo puro de su mano. Y lográndolo felizmente, y conociendo en Laura permisión honesta a sus entretenidos divertimientos y que, con molestia, casi le permitía a que osado tuviese amagos de intención aspirando a su hermoso encanto –hallando tan dormidas las guardas de sus sentidos–, quiso también –¡oh cuántas travesuras ejercita un amor cuando halla con seguro pie sus esperanzas–, asegurado que ninguno de la familia del conde sería testigo de tan dulce fullería, valerse del más galante donaire que imaginó estratagema amorosa; pues con satisfacción de muchos lances apacibles en que hizo experiencia de su suerte, conociendo en sus bellos ojos la más sabrosa tiranía que ensayó entretenido veneno, quiso darle señas de su voluntad en un curioso reloj que guarnecían algunos diamantes, porque tuviese prenda suya o por hacer trueque de alguna que el descuido de Laura le permitiese en sus manos, que este intento le ocasionó a tan extremado lance para dar a entender con esta demostración que, si en su poder guardaba prenda de aquella estima, argüía ser su calidad mayor que prometía su persona. Y juntamente, inclinando la breve flecha a las horas más vecinas, para que a un mismo tiempo, señalando su dicha, ejecutase el tiempo el agudo golpe en esta sazón, para que en el apacible susto –

⁵⁹⁶ Se refiere a una pequeña escalera de caracol.

⁵⁹⁷ *bizarro*: «vale también lucido, muy galán, espléndido y adornado» (*Aut.*).

⁵⁹⁸ *Vid.* la nota 813.

⁵⁹⁹ La metáfora del cuerpo como columna es un estilema de Arnal. De hecho, en las primeras páginas de la novela ya empleó otro término del mismo campo semántico, *basas*, para aludir a los pies de Laura. *Vid.* la nota 89.

no prevenida a la novedad— extrañase el airoso ruido, despertando entonces, o para acabar también de conocer Carlos qué quilates tenían las esperanzas del oro fino de su amor, viéndola libre del embargo del sueño; o si con rigor le reprendía severa, o si con modestia lo disimulaba amorosa. Se le puso en sus divinas manos, robándole a un tiempo una lazada que con bizarría servía de adorno a su tocado. Logrose felizmente esta diligencia; empezó el reloj al dar las horas.

Y Laura, extrañando novedad tan grande, pues no tenía noticia de que le hubiese en su casa ni en el aldea en donde vivía, con mil donaires despierta y con mil melindres animada, entre turbación soñolienta, entre claveles vergonzosa, castigó su proceder libre con malentendidas razones que se perdieron, entregada segunda vez al sueño. No sé si esta acción ocasionó a Carlos a más libres desenvolturas, pues la soledad del ameno sitio le daba licencia a más apretados lances, aunque el respeto debió de entrenar mucho su valiente osadía y considerarla ya dueño de las acciones del duque, que entre tantas ternuras se estaba también deshaciendo con un embelesamiento amoroso. Y divirtiéndose algo retirado en la rara beldad que la perfilaba sus facciones, oyó rumor que se repetía a la puerta de donde él había granjeado las guardas. Y receloso del peligro en que estaba, se retiró para la espalda de un laurel frondoso que servía su copa de dosel a Laura. Y estando en acechanza suspenso, vio que entró el duque, que había tenido la misma diligencia que Carlos y, hallándola dormida en sitio tan umbroso, y sin ningún testigo que le registrase, poniendo la rodilla en tierra, empezó también a manosear la nieve de sus manos. Y Laura, pensando que era el forastero, volvió otra vez a darle reprehensiones blandas, castigándole con amenazas malentendidas, fingiendo decirle —como entre sueños—:

—¡Ay, qué rigurosa batalla es en la que me pone vuestra determinación atrevida⁶⁰⁰! ¡Cómo el honor y recato se resisten valerosos, temiendo solamente la mina que habéis puesto al corazón, intentando con tanta violencia humanarle⁶⁰¹! ¡Ay, dura ley rigurosa de mi estrella infeliz! ¿Qué he de hacer sujeta a tantos vaivenes? Dejadme vivir entre mis fatigas y, aunque muera a manos de mis varios pensamientos, el silencio, que es mayor verdugo en mis imaginaciones —por no poder fiarlas de la lengua— servirá de desahogo en el pundonor de mi recato. Dejadme Carlos, Carlos...

Esto repetía varias veces Laura con un hermoso quejido; y el duque, atento a tan notable efecto del sueño que la tenía enajenada con tantas muestras de congoja, lastimado de verla padecer en sus melancolías, sin prevenir que eran demostraciones fingidas en su

⁶⁰⁰ Acerca del tópico de la *militia amoris*, vid. la nota 150.

⁶⁰¹ *humanar*: «convertir en hombre» (*Aut.*). Está claro que el sentido aquí es el de “hacer más humano”, o sea, un sinónimo de «ablandar».

voluntad, pues ignoraba el amoroso desvelo que tenía en su cuidado, apretándole las manos tiernamente, le pareció lance forzoso librarla de tan penosa apretura del corazón, a cuyas señas Laura, dejando su fingido sueño y reconociendo que era el duque, se levantó en pie entre muchas turbaciones atajada y le dijo:

—¿Qué es esto, señor? ¿Vos en lugar tan vedado y con tanta licencia? ¿Qué atrevimientos son estos, con tanta descompostura libres? Mi padre el conde tiene la culpa, que tal consiente, que, aunque mi patrimonio es tan corto, bien sabéis vos que mi sangre es igual a la vuestra y no ha de permitir mi honor tantas groserías; y perdonadme que no he hallado término más decente que este para fundar el agravio de que se querella mi honestidad a vuestra grandeza.

De tanta ira se revistió Laura, echando tan hermoso ceño a sus ojos y tan dulce capote a su agrado, que dejó al duque en suspensión confuso, y fueron tan poco comedidas las voces con que se alentaba su queja que llegaron a los oídos del conde, su padre, que, discurriendo por el jardín, acudió al último acento de su enojo. No tuvo el duque, en su atajo, con qué explicar su disculpa si no es diciendo:

—Conde, vuestra hija... conde, mi esposa me trata muy mal y estas ingratas esquiveces, estos severos desdenes, estos prolijos rigores no los merece la voluntad con que la solicito dar agrados; sed medio en estas paces y, para concluir las mañana, quiero capitular las conveniencias y señalar el día de nuestro desposorio, cerrando con llave de oro tan considerable dicha, mereciendo en su mano la palma del mayor triunfo de una voluntad que en secreto, no con ostentaciones, la quiero dar logro, sin permitir a la publicidad⁶⁰² que en Calabria se ejercita en ocasiones semejantes.

Acudió el conde con rendimiento a sus pies, besándole su mano, y mandó a Laura que le imitase, que vergonzosa y encogida, y entre airosas turbaciones indecisa, no fue muy pronta para la obediencia, fiando el conde en demostraciones afectuosas el alborozo que no cabía en el pecho, declarándole por los ojos, con tiernos sentimientos que no podía la disimulación ocultarlos. Pero teniendo el duque tan presentes las razones que Laura fio entre sueños de la lengua, diciendo «Dejadme Carlos, Carlos...», no pudo dejar de preguntarla qué sombra de la imaginación, qué sueño, qué fatiga la ocasionó entonces tanto exceso; a que, en satisfacción, con desenfado le respondió a la instancia que el duque la hacía de esta suerte:

—Mis melancolías, señor, mis importunas tristezas se dejaron llevar el afecto que habéis visto con tanta licencia; el repetir «Carlos» algunas veces fue ocasionado de mi

⁶⁰² *publicidad*: «se llama también la forma o modo de ejecutar alguna acción, sin reserva ni temor de que la sepan todos» (*Aut.*).

fantasía, soñando que ese forastero, este hombre no conocido y a quien, más por tema que por méritos que tiene, ha dado mi padre en favorecerle con tan excusados agasajos, llevado de su libertad y demasiada licencia, intentó —oh sueños importunos— en mi presencia desenvolverse libre con Hipólita, atropellando el pundonor de mi respecto y la ley de mi decoro, y, aunque con severidades y reprehensiones quería darle castigos, con bárbaro desprecio y proceder arrojado libremente inquietaba mi retiro; ya con festejos públicos, ya con señas secretas, ya con papeles amorosos, pudiendo juzgar mi padre con tantas demostraciones que era yo sola la causa de su cuidado grosero, y así, cuando no podía vencerle con amenazas, le intentaba obligar con ruegos, persuadiéndole que me dejase en mi queja.

Solemnizó el duque la hermosura de su enojo dormida; reprehendíala el rigor extraño de sus tristezas y, alborozándose con la ocasión presente, libraba en lo público la gloria que había alcanzado el alma en tan apacible posesión.

Carlos, que había sido fiel testigo a lance tan apretado, se bebía la respiración por no ser sentido; y al tiempo que el duque Felisardo y el conde salían, acompañando a Laura para retirarla a su cuarto y se adornase⁶⁰³ con la decencia y autoridad, que justo permitió la fortuna que el curioso reloj —que en el sobresalto de Laura el descuido depositó en la alfombra de flores, que cobraron nueva vida con opresión tan dulce— prosiguiese su curso, dando las horas segunda vez, en desconcierto tan travieso con que todos se suspendieron, y particularmente Laura, por ver que los atropellaba su poca suerte con rigor tan grande, pues si el duque viese prenda de tanta estima en su poder había de inquirir por fuerza el dueño y había de engendrar malicia en su sospecha, y más si alguna turbación se exponía en averiguarlo. Y hallándose en confusión semejante, dijo el duque —extraño a la novedad de la ocasión—, volviéndose a Laura:

—¿Reloj? ¿Y sin que yo tenga noticia? No, Laura, mas no me maravillo, que viéndole de sol en vuestra belleza, ¿qué mejores horas podrá tener el alma que cuando viva a su sombra? Veamos por vuestros ojos, que tendrá mil donaires gobernado por vuestras manos.

Y haciendo acción que se le quería buscar en su persona, caricioso la obligaba a que hiciera demostraciones de su curiosidad. Laura, que, aunque dormida, había estado tan atenta a las traviesas finezas del forastero, viendo que con tropel tanto la fortuna los

⁶⁰³ La construcción sintáctica resulta extraña, pues los dos verbos unidos por un nexo copulativo (*retirarla y se adornase*) no concuerdan siquiera en el modo verbal. La razón no es sino la omisión de otro nexo final que aclare la función del segundo verbo, del tipo de *para que*: «acompañando a Laura para retirarla a su cuarto y [para que] se adornase».

maltrataba de aquella suerte, por librarse de aquel género de amago que la amenazaba, respondió con media risa:

—No señor, soy más constante, os prometo. No tengo afición a instrumento que tan fácil se desconcierta, pendiente su firmeza de tanta mudanza. De Hipólita es el reloj pequeño que habéis oído y con la turbación le habré dejado entre esas flores que hacen matiz a estos cuadros y me sirvieron de hermosa alfombra en donde me hallasteis dormida.

El conde, que ya a Laura no la trataba como a hija sino como a duquesa de Calabria —que tanto puede la mudanza de estado en la fuerza del interés, aun entre los padres más severos—, por hacerla lisonja, oficioso fue a examinar las flores, solicitando entre ellas la olvidada prenda en sus matices, en ocasión que Hipólita había descendido por el caracolillo al mismo sitio, llevada de las voces de su dueño a inquirir la causa de su descompostura. Y habiendo hallado el reloj —que las luces de sus diamantes avisaron a sus ojos— en el lugar en donde se ocultaba y viendo que no era prenda de Laura, juzgó luego lo sería del duque, que la había examinado su silencio en lance tan apretante en que se había visto con su acechar curioso.

Y viéndola algo divertida el conde, hizo reparo de su cuidado y halló a Carlos que en confusión sombría unos árboles le ocultaban; y extrañándolo grandemente y queriendo preguntarle la causa de su retiro, halló por respuesta acción que le decía que callase, con que, disimulado, no le hizo otra instancia, y acudiendo a Hipólita, extraño en su género de embelesamiento, se preguntó por el reloj que había dado a su hija, y no dándole satisfacción a su cuidado, pues, enseñándosele, le respondió que no era de Laura sino del duque, juzgó el conde por turbación lo que no fue sombra de malicia y engendró segura sospecha que Hipólita se inquietaba a los lances del forastero, teniendo en su juicio por constante que sería aquella prenda de Carlos y que se la habría comunicado que era verdadera su historia, pues prenda que en su curiosidad introducía tan noble precio daba vislumbres que era su dueño de tan buen nacimiento como se había declarado.

Hizo acuerdo del sueño de Laura, alabó la sutileza de su ingenio, pues juzgó que por aquel camino quiso dar senda para que fuese en conocimiento del proceder libre de su secretaria, librando la respuesta de Carlos satisfacción a su escrupulosa duda, que le dejó suspenso, y estimó la maña de avisarle su hija para que, atento en el gobierno de su casa, hiciera enmienda de allí adelante en el descuido en que vivía, con que siguió al duque, entre muchas dudas vacilando, con deseos de verse con Carlos para averiguar la sospecha que con tanta seguridad había nacido y con tanto fundamento criado.

Carlos salió confuso, imaginando cómo se había de liberar del conde y con qué excusa saldría bien de su nota. Culpaba las infelices horas de su estado, pues dieron en aquel punto, señalándole nuevas desdichas la cuerda, por el tormento que se le esperaba, sus ruedas, por ser las de su fortuna, su volante por ser tan parecido a su dicha con tan poca constancia, culpando mil veces a su inadvertencia de no haber prevenido este peligro que tanto le amenazaba inquietudes. Retirose a su estancia con mil sentimientos, que venía a ser en el mismo paso en donde se ejercitaba el concurso de la familia y por donde el duque solía pasar muchas veces de su cuarto al de Laura; y encendido en muchos rigores de amor, con que le ardió la nieve de sus manos, quiso expresar en afectuosos versos la dicha que mereció entonces, acordándola los favores pasados, dándole en quejas amorosas alguna luz del sentimiento con que se delataba en llanto con discursos de muy buen gusto. Y habiendo logrado su ingenio tan sazónada ponderación, y teniendo la puerta de su estancia abierta, se entró el duque en ella, con la ocasión que quería dar de su casamiento razón a Lavinia, prima suya, para que los asistiese en tanto alborozo. Carlos, que había concluido ya su intento y viéndose al duque en su presencia, porque su curiosidad no registrase lo escrito, con disimulación cuerda lo volvió hacia el bufete, ocultando con este resguardo el amoroso intento que lo había dictado. Y no reparando el duque en el género de la turbación con que Carlos hizo aquella diligencia, escribió a Lavinia –en el primer pliego que le ofreció a sus manos– la resolución de su pecho, y llevándole al cuarto de Laura, y llamando al conde para que en aquella misma conformidad escribiesen y a Carlos para que cerrase el pliego, conocieron al doblar la carta que por la otra parte estaba toda la llana⁶⁰⁴ escrita. Culpose la inadvertencia, acudió la curiosidad a repararlo y desentrañar el alma que encerraba, y halló el duque estos versos escritos, que con apacible rostro fue leyendo:

Hermoso imposible mío,
 ¿cómo podrá mi deseo,
 viéndome a mí sin sentido,
 decirte a ti lo que siento?

Viote el alma y, suspendida,
 poco a poco fue bebiendo
 en tu hermosura un hechizo,
 en este hechizo un veneno.

No se atrevió a querellarse,

5

⁶⁰⁴ *llana*: lo mismo que *plana*, que así «se llama también la cara o haz de una hoja de papel impreso o escrito» (*Aut.*).

temerosa que aun el viento, que entonces era su alivio, sirviese después de incendio.	10
Gozaba penosa glorias y, aunque es loco el devaneo, por elección tan divina nunca pudo ser más puerto.	15
Mas como Amor es tan niño permite traviesos juegos, que hacen veras de sus burlas, pues que tan burlado quedo ⁶⁰⁵ .	20
Atrevime a declararle, y entre el labio y el aliento pasé al decir «yo te adoro» mil imposibles de hielo.	25
Y tú en vergüenza bañando el exceso más honesto, el peligro más divino, el más estimado riesgo; hurtándole tus mejillas a la escarlata mi fuego, a las rosas su purpúreo ⁶⁰⁶ y lo encendido a mi pecho, con media risa en la boca y entera gloria al deseo, del alba menudas perlas dieron nueva luz al cielo.	30
Cuando abriéndose un clavel vi con extremo un extremo, y vi el prodigio mayor	35

⁶⁰⁵ El tópico sobre hablar «de veras» o «de burlas», o bien «de veras y de burlas» al mismo tiempo –lo que dio lugar al estilo heroicómico– ha sido bien estudiado por Joly (1981: 7-45; 1982: 77-83), al igual que por Pérez Lasheras (1994: 137-183).

⁶⁰⁶ Arnal se apoya aquí en la idea de la asociación entre el color púrpura y la juventud, presente ya en la obra de Góngora. *Vid.* por ejemplo el v. 287 de la *Soledad I*, donde dicha ligazón resulta muy evidente, sobre todo si lo leemos enmarcado en su contexto: «Vulgo lascivo erraba / al voto del mancebo / (el yugo de ambos sexos sacudido), / al tiempo que (de flores impedido / el que ya serenaba / la región de su frente rayo nuevo) / purpúrea ternerueta, conducida / de su madre no menos enramada, / entre algobues se ofrece, acompañada / de juventud florida» (Góngora, 1994: 257-259). Podemos considerarlo un estilema, si tenemos en cuenta que aparece varias veces en la obra del cordobés. Como explica Jammes (1994: 258), todo el concepto se basa en el parecido entre la púrpura y el color de los primeros rayos de sol, metáfora de la juventud.

en el lugar más pequeño, 40
 y saliendo tan glorioso
 del que juzgué vencimiento,
 di la norabuena al alma
 del imaginado empleo;
 y cuando pensé dichoso 45
 hacer triunfo del deseo,
 nunca mi amor fue entendido
 que te pareció muy necio.
 Mas póngole por testigo
 de mis dulces pensamientos, 50
 mas no es testigo de vista
 pues que te adora tan ciego.
 No será testigo falso
 pues que tan fino le veo,
 mas, ¡ay!, que está apasionando 55
 y no dirá mi tormento.
 Porque cuando entre desdichas
 de malogrados intentos
 se sienten más las pasiones,
 entonces se dicen menos. 60
 Acuérdate que una tarde,
 cuando el sueño lisonjero
 en tributo de claveles
 pagaba a tu nieve el feudo,
 cuando entre divinos rizos 65
 del Sol bello, rayos crespos,
 descuidadas tus acciones,
 daba tu sueño desvelos.
 Acuérdate que en tu mano
 puse mi labio sediento, 70
 pensando que nieve tanta⁶⁰⁷
 mitigara tanto fuego.
 Acuérdate que advertida
 de este loco atrevimiento,
 despertaste no al rigor, 75

⁶⁰⁷ De nuevo una metáfora en la que el autor juega con el contraste entre la nieve y el fuego. *Vid.* la Introducción (VII.3).

pues me castigó el silencio.

Y retirando tu mano
con mal entendido acento,
entre dientes me reñiste,
volviendo otra vez al sueño. 80

No sé si diste licencia,
despertando en aquel tiempo,
para que segunda gloria
gozara el alma en su centro;
o no sé si fue animarme 85
para que el cobarde intento,
venciendo en sí sus temores,
pusiera en mí sus trofeos.

Mas venciendo mi imposible,
que fue atreverme a tu cielo, 90
aunque veneré sus aras
con amoroso respeto,
intenté ser más cautivo
con ser libre, pretendiendo
que tus lazos en los míos 95
hicieran un nudo eterno.

Que siendo nudo de Amor,
claro está que sería ciego,
no dividiendo su fuerza
los más importunos celos. 100

Llegué al fin, ¡ay Dios!, que en vano
estas dichas te refiero,
que no serán más de dichas⁶⁰⁸,
pues será frágil su efecto.

Hallé mi muerte en mi vida, 105
y en un resistirse cuerdo
una piedad rigurosa,
un lisonjero tormento;
el veneno más sabroso,
el desdén más hechicero, 110
el favor más comedido

⁶⁰⁸ Obsérvese el juego de palabras: «no serán más de dichas» significa que no pasarán de citadas, luego serán efímeras.

y el más recatado extremo.

Mas, ¡ay!, que ya tus colores
dicen que ponga silencio
el labio más comedido, 115
pues bebió tan dulce aliento;
pues como a la breve flor,
dulces susurros haciendo,
la abejuela codiciosa
solicita su sustento, 120
así yo, bebiendo vida
en el más travieso cebo,
dando sazón a mi gusto
añadí gloria al trofeo.

Si pude ser más dichoso 125
dígalo honor y el respeto,
que él enfrenó mis pasiones
y el honor logró sus medios.

Adórote tiernamente,
justos serán tus desprecios, 130
pues que no fundo en mentiras
las verdades de mi pecho.

No haya más, cesen enojos
si por amante te ofendo;
candados pondré al oído 135
y a mi vista un triste velo.

Yo procuraré olvidarte,
pero qué te ofrezco, ¡ay Cielos!,
que mal te puedo ofrecer
aquello que nunca puedo. 140

Porque bebiendo mis ansias
en desabridos tormentos,
envidiando tanta suerte
al fin viviré muriendo.

–No era pequeño el error que hacíamos, Carlos –dijo el duque–; afectuosísimos están estos versos que vuestra ternura ha dispuesto el estilo más humano, reduciendo en dulce y halagüeño la galantería de las voces que usáis en vuestro casto idioma. ¿Fue lance

en España? Parece que os retiráis en confesarlo; que vuestra juventud bien ha podido dilatarse a este género de exceso, y más si hallábades correspondencia en vuestro daño.

Carlos, que estaba decorando –confuso– razones para animar su disculpa dando satisfacción al conde y desmentir sospechas de los que habían asistido, con despejo bizarro respondió al duque:

–Os prometo, Señor, que me hallo atajado que experimentéis en estas mocedades tan civiles la puericia de mis empleos. Estos versos hoy se me han ofrecido a la memoria y por no perderlos he querido fiarlos de la pluma de esta suerte para poder divertir a las damas de Laura, que tan curiosas me hacen instancias todas las noches en vuestra presencia para entretener la penalidad de vuestros cuidados con ejercicio tan de gusto.

–Os certifico –dijo el duque, moderando la voz con recato de no ser entendido–, os prometo que habéis dado un susto de alborozo al alma, juzgando que con los galantes pinceles de vuestro ingenio habíades copiado diestramente algún amoroso lance que, no ha mucho tiempo, le tuve original en mi dicha, aliñado con lucidos retoques de vuestra agudeza, y más cuando pintábades en templar el fuego con la nieve, entregada al sueño la hermosa causa de vuestro cuidado.

–No señor –respondió Carlos–, no había de ser tan osada mi pluma, que esa grandeza la sabe venerar mi silencio con modestia cuerda, pues desvanecida desde tan alta cumbre caería abrasada de tan superiores rayos a mil abismos de confusiones.

Todo este tiempo estuvo Laura retirada en su misma vergüenza, en confuso juicio, dudosa si por acciones se había demostrado en atreverse libre el forastero, enlazándose tan rigurosamente los peligros con disposición tan extraña, con mil inquietos cuidados si en los encendimientos de su rostro había dado a leer sombra de culpa en el género de sospecha que imaginaba en el duque su esposo, a quien debía temer con más recelo que a su padre. No dejó de hacerla suspensión su oficio, en los que se hallaron presentes, siendo peligrosísima la duda que los ocasionó a maliciosos discursos, pues aunque Carlos procuró desmentir su atajo con airoas acciones, valiéndose de su bizarría para ocultarle, no anduvo tan diestro que muchos que le reparaban⁶⁰⁹ con malicia no desentrañasen el alma de su pensamiento, y Laura, para aligerar la fatiga de su vergüenza, excusó –con el retirarse– el lance de que se expusiese⁶¹⁰ en público la demostración, que imposible fue echarla freno

⁶⁰⁹ *reparar*: «vale también mirar con cuidado alguna cosa» (*Aut.*).

⁶¹⁰ La voz *expusiese* suscita un problema filológico parecido al que veremos detenidamente en la nota 812. Se halla en la *princeps*, dividida entre las pp. 272 y 273, siendo la sílaba «ex-» el último lexema de la p. 272. Por tanto, la p. 273 comienza por «-pusiese», lo que resulta incoherente con el reclamo al pie de la 272, donde se indica que la siguiente empezará por «-pres». En este caso, la causa del error parece residir en un desliz del componedor, que a la hora de disponer la p. 272 confundió el correcto «expusiese» con un hipotético «expresase».

por su demasía. Quedaron en poder del duque los afectuosos versos, aunque no dejó Hipólita de castigarlos con la censura de fáciles. En la humildad de sus voces, volvióse otra vez a hacer el pliego para Lavinia, con que Carlos tuvo ocasión de alentar en tan apretadas confusiones que tanto le oprimían su ánimo.

DISCURSO VI

El alborozo generalmente en todos se portaba con poca modestia, dando ocasión a que con alguna licencia se comunicase Hipólita, favoreciendo con donaires a Carlos, aunque reconocía en la ya duquesa Laura inclinación a sus muchas partes; pero bizarra, desembozando su travieso brío aquella misma noche, hallando con sazón al duque en su entretenimiento amoroso, solemnizando con él ocasión tan festiva de su casamiento, valiéndose de ella empezó a jugar sus donaires en esta conformidad:

–Pues que la bulla nos permite, señor, estos días tanto desenfado, le sabré dar logro con gusto, que me habéis de permitir os divierta este breve espacio de tiempo leyendo unos papeles amorosos que más hacen ostensión de ingenio que de ternura, disponiendo una correspondencia apacible, aunque no se libró de los rigurosos enemigos celos, que por ser ingenios españoles, según me ha dicho un jardinero que me los ha fiado, podéis atenderlos con particular gusto; que también he de tener yo parte en los asuntos que repartís estas noches entre el lucimiento de los de vuestra noble familia. Y Carlos, con vuestra licencia, me podrá ayudar a castigarlos, que no han de quedar libres de nuestra censura, que pienso que los ha comunicado con familiar trato y podrá, obrando piedades, suavizar mis rigores.

Mostró gusto el duque en darla atención; conoció el conde serían estos papeles los que le dio noticia el forastero al fin de su historia; suspendiose Carlos con la prevención que se había hecho, con acuerdo triste de sus glorias pasadas, teniendo sus sentimientos tan presentes. Y sacando Hipólita, en forma de cuaderno, algunas pocas hojas ligadas con curiosidad, estando todos pendientes de su voz, con donaire leyó de esta suerte⁶¹¹.

FIRMIO

A un dulce yugo rendí
mi albedrío y siempre amé;
no pudo hacer más mi fe
si hermoso dueño escogí.
A sus leyes me rendí,
y en premio de esta afición
ejercitando la unión,
más firme que tuvo palma

5

⁶¹¹ Aquí empieza una pequeña novela dentro de la novela, estructurada a partir del intercambio epistolar entre Firmio y Celia. Envuelve también una dedicatoria al Amor por parte del supuesto autor. *Vid.* lo dicho en la «Introducción».

gozó en sus glorias el alma
la más dulce posesión.

10

AL AMOR

Piedad me mueve a que te ampare, Amor, para que la tengas de mí o hagas justicia en la ocasión que mi corta suerte me sujetare a tu imperio. Véote desnudo y quiero vestirme con estos papeles, que ya son de Amor, pues te los dedico; y pues lo estás de verdades, te vestiré con estas que te ofrecen dos firmes amantes. Mas no haré mucho, pues valen tan poco; mas ¡ay!, Amor, que si de ellas te aliñas, ¿quién –dime– te solicitará por huésped? Que la verdad tiene en sí el acíbar⁶¹² que en dulce convierte la lisonja. Dícenme que, siendo Amor perfecto y verdadero, eres hijo de la razón y padre del deseo, y que aunque tienes a la razón por madre, no te sujetarás a ella, inobediente a sus preceptos; con razón culparán tus sinrazones, llamándote fuente de desdichas, si esto es verdad⁶¹³.

Véote sin vista y quiero enseñarte el camino y senda que has de seguir para conseguir el efecto que desees, pero responderasme que voluntariamente estás ciego y que te vendas los ojos por no ver las tiranías y tratos dobles que a tu sombra ejecuta quien se disculpa maliciosamente con tu poder. O ya que, ardidoso, solicitaste el no ver, por no ver quejosos y hacer a todos iguales en las heridas de tu arpón venenoso. Píntante con alas porque el Amor de este siglo vuela y pocas veces queda firme y estable en un sujeto, o porque penetras con celeridad el corazón del amante, saliendo de sí mismo por buscar el sujeto amado, viviendo el enamorado siempre en cuerpo ajeno. Píntante niño, porque te ves recién nacido y pocas veces logrado sin llegar a la madura edad que trae consigo la consideración y el juicio, que el que considera no se pone en el riesgo del peligro evidente, y así cuerdo, se abstiene del daño, efecto tan en su provecho y con tanta advertencia prevenido.

Desnudo estás, porque el fuego que en tu pecho habita no puede ocultarse con disimulación, y así hago lástima de estos papeles, pues con razón pueden vivir temerosos de la

⁶¹² *Vid.* la nota 248.

⁶¹³ La representación del Amor personificado y de sus metafóricos vínculos familiares parece alejarse en este caso de la iconografía mitológica. De hecho, Arnal reproduce al pie de la letra las palabras que Filón dirige a Sofía en los *Diálogos de amor* de León Hebreo (1986: 56): «el amor verdadero y perfecto, como es el que siento hacia ti, es padre del deseo e hijo de la razón». En la página siguiente de los *Diálogos*, Filón explica que dicho vínculo entre el amor y la razón no implica que el primero obedezca a la segunda, sino que, «nacido que es, no se deja más ordenar ni gobernar por la razón, de la cual fue engendrado, antes calcitra contra la madre y se hace [...] desenfrenado, tanto que sale en perjuicio y daño del amante». Las palabras de Filón son el antecedente indudable de Arnal para la dedicatoria al Amor. Una vez más, tenemos aquí una prueba de que las lecturas del autor de *El forastero* eran variadas y tendía a interiorizarlas y reinterpretarlas. Este caso resulta especialmente valioso por rebasar la imitación estilística y ayudarnos a perfilar la dimensión intelectual de nuestro sardo. Se registran otros ecos de la obra del filósofo lisboeta a lo largo de todo este bloque del libro, lo que en modo alguno debe sorprendernos. De hecho, los *Diálogos de amor* fueron la base para planteamientos teóricos sobre el amor que asoman en numerosas obras del Siglo de Oro. Un ejemplo evidente es la *Diana* de Montemayor (1991: 298), en cuyo «libro cuarto» la sabia Felicia explica: «no me parece que porque el amor tenga por madre a la razón se ha de pensar que él se limite ni gobierne por ella. Antes has de presuponer que después que la razón del conocimiento lo ha engendrado, las menos veces quiere que le gobierne. Y es de tal manera desenfrenado que las más de las veces viene en daño y perjuicio del amante, pues por la mayor parte los que bien aman se vienen a desamar a sí mismos, que es contra razón y derecho de naturaleza».

sinrazón de tus llamas, que sin perdonar sus finezas se verán consumidos en su propio afecto. Pero sus cenizas, en donde quedara depositada la memoria, servirán de último consuelo y alivio a un alma, siendo este medio breve mitigador de sus penas⁶¹⁴. Mas ¡ay!, Amor, vestido estás de afectos, venerado por rey supremo; no tirano, piadoso sí, pues con el buril de la razón, ya con enmienda en el pecho más duro, en la tabla inmortal de un diamante, tallando imprimes glorioso tu misma verdad⁶¹⁵; pues siendo de Amor, bien merece este premio y lauro, tan justamente adquirido en la batalla de las opresiones, del recato, vergüenza y retiro, venciendo siempre el atrevimiento por superior. Y así, pues que esta correspondencia se retira a tu sagrado⁶¹⁶, échala el nudo inseparable, para que, eternamente dividida, con unión amorosa logre la gloria de sus trofeos, que, aunque victoria, será vencimiento en cuyos apretados lazos se verán estos dos corazones más libres en sus afectos. Y si es de Amor, será nudo ciego, que no le podrá cortar sino el corvo instrumento de la muerte, émula a tanta gloria, teniendo en la ejecución vida el efecto imperioso en el mundo. Vale.

PRIMER PAPEL DE FIRMIO

Humilde acometimiento teme desentrañar en su ceño de vuestra merced violentos rigores cuando se pondera a un tiempo afectuoso y osado, libre y cautivo. Permision han conseguido esos ojos a estas osadías, dígalos la beldad con que se animaron, pues me ocasionan a que mi pluma se remonte a su cielo, teniendo en mi llanto y en sus rayos dilatado el riesgo, que me amenaza con seguridad, pues no hay cera más tierna que mi corazón, pensamiento más remontado que el que a esos pies, humilde, confiesa su rendimiento, ni mar tan abundante que en el que me ahoga con ternura mi rigurosa queja. Desconfiado de mi suerte, quisiera ser entendido, no discreto, que este fin me bastara por premio, pues el que yo tengo es amar por amar solamente. Fin que favorece el principio de mi amor, tan hijo del conocimiento cuanto bastardo, por verse sin méritos. Esto es, señora, saber querer, pues elijo la infelicidad de mi hado por satisfacción de mi fatiga, que originada de tanto cielo, sus penas serán glorias, sus quejas satisfacciones, sus desdenes premios, y todo el rigor que me aseguro estado felicísimo que venero. Guarde Nuestro Señor a vuestra merced mil años.

⁶¹⁴ *Vid.* el parecido entre este párrafo y el soneto de Quevedo (1999: 657) *Amor constante más allá de la muerte*: «Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que me llevare el blanco día, / y podrá desatar esta alma mía / hora a su afán ansioso lisonjera; / mas no, de esotra parte, en la ribera, / dejará la memoria, en donde ardía: / nadar sabe mi llama la agua fría, / y perder el respeto a ley severa. / Alma a quien todo un dios prisión ha sido, / venas que humor a tanto fuego han dado, / medulas que han gloriosamente ardido, / su cuerpo dejará, no su cuidado; / serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado».

⁶¹⁵ El diamante es inquebrantable y símbolo de la invencible fortaleza de espíritu. Gracián escribe en el *Oráculo manual*, con el mismo uso que le da Góngora: «La condición del amante tiene la mitad de diamante en el durar y en el resistir» (n. 173). Se trata de un eco emblemático muy común en la época. Valga como ejemplo el capítulo que Pierio Valeriano le dedica en su *Hieroglífica*: «Inexpugnabilis».

⁶¹⁶ *sagrado*: «metafóricamente significa cualquiera recurso, o sitio que asegura de algún peligro, aunque no sea lugar sagrado» (*Aut.*).

SEGUNDO PAPEL DE FIRMIO

Si en la voluntad limitación se hallara, fueran estas osadías más calladas y con menos atrevimiento; pero como negó naturaleza lo primero, ha sido forzoso salir a lo segundo, con alientos de solo merecer en su gracia de vuestra merced la permisión que se debe a un buen deseo; este desalumbamiento, si lo es, va a ventura y a merecer por fe, en el poder amar por amar, intento que aun en el fin publica lo casto de la imaginación, y así suplico a vuestra merced favorezca tan honrados alientos, dando vida a esta afición; pues es cierto que en todos casos ella ni yo no faltaremos a desear vuestra merced la tenga, ni a que deje de ser voluntad hasta la muerte.

TERCERO PAPEL DE FIRMIO

Aunque vuestra merced olvide el hacerme favor, no dejará mi voluntad de llamar al descuido con intento de persuadirle obre piedades como rigores, pues si se admiran ruinas de lo uno, se vean ejemplos de lo otro en las tablas de la estimación, que esto, y más, merece cuando es tan hija del recato y, cubierta del color de la vergüenza, desea merecer en el tribunal de la gracia, ya rogando la piedad o incitando al amor. Válgame lo uno o lo otro en esta segunda osadía, que lo es por no caer en el pecado inexcusable del descuido, suplicando a vuestra merced tome la satisfacción que fuere servida en prueba de esta constancia para que mis méritos adquieran la satisfacción de alentados y yo el de verdadero amante. Guarde Dios a vuestra merced los años de su deseo, que aún del mío no le oso fiar. En estos versos procuro brevemente hacer cifra de mi queja amorosa; no los castigue vuestra merced con desdenes, pues, aunque cifra⁶¹⁷, merece el ser entendida por la nobleza de su intento.

Mal tu belleza me trata⁶¹⁸,
mas, si se repara bien,
nunca dejaste con quien
te ama de ser ingrata.

GLOSA

Es mi intento aborrecer
para ver si soy querido,

⁶¹⁷ *cifra*: «modo u arte de escribir, dificultoso de comprender sus cláusulas, sino es teniendo la clave» (*Aut.*).

⁶¹⁸ El poema sobre la ingratitud de la dama (*belle dame sans merci*) participa de motivos que se remontan al Cancionero. *Vid.* Whinnom (1981).

pues cuando quise no querer,
 nunca pude merecer
 más gloria que eterno olvido. 5

Porfiando, persevero
 en mi pena, ¡ay dulce ingrata!,
 cuando más por tu amor muero,
 porque ves que bien que quiero
 mal tu belleza me trata. 10

Cuando es el alma forzoso
 el reparo para el daño,
 de un pensamiento amoroso
 remedio –aunque riguroso–
 suele ser un desengaño. 15

Es alivio celestial
 a violencias de un desdén
 que sucede en caso igual,
 si no se repara mal;
 más si se repara bien. 20

Si tal vez comunicado,
 en la fuerza del rigor
 cobra descanso un cuidado,
 siempre el mal de un desdichado
 con la memoria es mayor. 25

No pretendes remediarle
 y, negándome este bien,
 dime ¿a quién podré contarle?,
 si aun para comunicarle
 nunca dejaste con quién. 30

¿Posible es, mi Celia, en cuanto
 rigor me tienes desecho,
 pudiendo conmigo tanto,
 pueda tan poco mi llanto
 que no enterezca tu pecho? 35

No con finezas de amante
 debo conquistarte grata,
 pues –con alma de diamante–
 das muestra, al que más constante
 te ama, de ser ingrata. 40

RESPUESTA DE CELIA

Breve le debe de haber parecido a vuestra merced la conquista que animoso y confiado emprende, pues fía de su atrevimiento el resolverme fácil, y entra en ella, dejando la ostentación de las armas fuertes del amor, y elige por más aceradas las del entendimiento, cuya muestra funda en su buen decir. Blanco de los tres papeles –que aunque por engaño– han llegado a mis manos, pareciéndole excusadas las demostraciones de amor que en un buen sentir debía tener echadas, felices para coger fruto amoroso de sus cuidados. Confianza me parece que tiene animados sus esfuerzos, pues tan poco exagera el imposible que tanto encarece mi recato, y advierto que, porque no se atribuya a soberbia lo que en mí sería fuerza de costumbre, he querido fiar de la pluma este desengaño, para que vuestra merced, advertido, no deje de hacer de la estimación, que es justo, por ir tan unido a la piedad, no licencioso lo venere por favor, pues en su correspondencia solamente han sido querer ejercitar la cortesía que tan bien recibida es en otros tiempos. Nuestro Señor a vuestra merced guarde de fingimientos y de dar escándalos.

CUARTO PAPEL DE FIRMIO

Al sagrado –digo a su cortesía de vuestra merced– apela mi atrevimiento, cuando ve ser ofensa lo que por vana ilusión imaginó mérito, naciendo en lo inadvertido la osadía, aunque no tan ciega que ofendiese la estimación con pecados de esperanza. Y aunque en dolor convertido el sentimiento, no por eso dejó de quedar distinto en los sentidos para juzgar eran mis intentos tan para amados posibles, como imposibles pretendidos; fe que tiene más ejecución que palabras, si ya por mía no es tan justa a la desgracia como yo.

El desengaño, aunque no me desengaña, estimo y ofrezco a vuestra merced, si es tanto el enfado, librar en mis penas su disgusto, siendo antídoto el veneno para que, si ofendiere la vida, la dé inmortal, y en la consideración eterna de mis imposibles pague la confianza que vuestra merced acusa, que aunque es la defensa natural, no por lo que debo a mis sentidos siento pueda caber pasión en lo que es deidad. Y así suplico mejore la advertencia, permitiendo voluntad de este deseo, para que con solo querer alimente la vida y haga constante lo que mi poca suerte tiene dudoso; suficiente principio para que se crea la fineza de mi afición, salvándola de lo que es fingimiento y escándalos siquiera por lograr la merced que vuestra merced me hace en mandarlo.

PAPEL DE CELIA

Mucho obliga la humildad y propio conocimiento advertido de la desconfianza, pues cuando más severa resisto el no admitir afición tan fundada en el viento, mi natural estrella me obliga a que, ya que no lo agradezca, lo estime, pues lo uno fuera abrir la puerta al amor para que ciego ejercitara sus efectos, y lo otro es forzosa materia de estado, que guarda el recato más recluso, si tiene algún conocimiento, para no verse en el riesgo y peligro que le den título de soberbio, cosa que mi condición aborrece tanto; y así hago de su papel de vuestra merced –si no es fingido– la estimación que es justo, no para que persevere en sus demostraciones y se desacredite en mi opinión de mal gusto, sino para que entienda que ya que tiene nombre de sagrado mi cortesía, aunque sin ocasión, de sagrado doy más fuerzas a sus afectos, valiéndose con el perdón en el delito y causa que confiesa, absolviendo su culpa y dándole por pena que diga verdad, que no es el menor castigo para un hombre.

QUINTO PAPEL DE FIRMIO

Más alentada considero ya mi afición, pues tiene la justicia su lugar en el pecho de vuestra merced Efecto que previno el amor mucho antes, pues no podía faltar –aunque lo impidiese mi desprecio– el sagrado de su cortesía a mi fe, para que, valiendo este conocimiento, mereciese lo que no se puede merecer sino por gracia. Doy por testigo de esto su papel de vuestra merced, tan severo como piadoso, para que luzca si en lo uno lo que debe así, en lo otro lo que obra la lástima, confianza que da valientes esfuerzos, considerando que quien tiene tanto acierto en todo, la tendrá de mi voluntad con creer de ella, que siente más de lo que dice y dice menos de lo que siente, daño que tiene el realce en el sufrimiento, y le tendrá mientras pudiere sacrificarle en las aras del silencio, ley rigurosa y mal irremediable, y que solo tiene el consuelo en el favor que vuestra merced fuere servida de hacerme, alentando esta constancia con la permisión debida a su honra, que es no pretender más de lo posible decir verdad y morir en la demanda.

El tan firme como verdadero amante.

Esos versos son hijos de mi afecto. vuestra merced no los castigue con severidades, admítalos en su gracia, pues se valieron del sagrado de su cabeza, alabando las flores que se introducen en la primavera de su hermosura.

El Sol, envidiando flores
de mi Celia peregrina,

rayo a rayo y luz a luz
 a su beldad desafía.

Ocasionado de verla, 5
 temeroso se retira,
 que como de amor le mata
 hasta el Sol teme su vista.

¿Puede haber mayor donaire?
 Más perfección es mentira, 10
 pues, unidas tantas gracias,
 le ofrecen gracia infinita.

Como confiada puede
 verse en deidad tan divina,
 todo el tiempo gasta en flores, 15
 que es flor de la maravilla.

Vergonzosas aunque alegres,
 si de congoja sentidas,
 en primavera de rayos
 de más flores se acreditan. 20

Flores son de su belleza
 las que dulcemente hechizan,
 que por flor tiene el matar,
 linda flor tiene la niña.

Si a la preciada de hermosa 25
 suelen decir tiene días,
 aunque niña, no tan pocos
 que años no tenga de linda.

Mas ¡ay! que esperando el fruto
 entre mis tiernas fatigas, 30
 en flor se me pasa el tiempo,
 que es flor de almendro en mis dichas⁶¹⁹.

A cualquier lance se abate,
 a cualquier viento se humilla,
 a cualquier rigor se muere, 35
 ajada su luz marchita.

⁶¹⁹ Según consta en la emblemática áurea, la flor de almendro es una flor temprana, que brota antes que las demás pero precisamente por eso, si las condiciones climáticas no son favorables, basta con que sople fuerte el viento para que se caiga sin llegar a dar fruto. *Vid.* el emblema 39 de las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto, recogido en la *Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados*, de Bernat Vistarini y Cull (1999: 65).

Pero solo aquesas flores,
que hacen diadema lucida,
a tu deidad en mi queja
dan a un tiempo muerte y vida.

40

PAPEL DE CELIA

Diera crédito a su firma de vuestra merced si anoche no hubiera conocido que por la vista daba recreos al alma con inquietudes de gozo, divirtiendo su pensamiento con elecciones más cuerdas cuando reparaba mi descuido en la vigilancia de su cuidado, desvelo justo por ser el empleo más acertado y tener causa más disculpable para su devaneo o para su demostración; y así me doy el parabién del nuevo conocimiento, para que, desengañada, quede advertida que en ocasiones de mudanza sigue vuestra merced su natural a fuer de hombre. Y si me responde que por desmentir espías sabe fingir también, para engañarlas, la misma disculpa, agrava su pecado, pues la funda en fingimientos; ley que V. mercedes guardan inviolablemente, pues en ellos, en nuestros engaños, siendo máxima cierta que el que da disculpa se confiesa culpado, y si me da vuestra merced razón que con razón venza esta dificultad, su voluntad acepto agradecida y quiero que la ejercite en bien querer, sin querer más de aquello que yo quiero menos, pues teniendo peligro mi recato y honor, no se podrá proseguir en nuestra correspondencia; pues si vuestra merced bien me quiere, no querrá la inquietud que suele atropellar el pundonor, que es el sagrado de mi honestidad y adonde me acogeré si hubiere delinquido con algún pensamiento tan peligroso en la ocasión que vuestra merced me ofrece.

Quien recatada agradece.

Las flores de su ingenio de vuestra merced he estimado en los versos que he recibido, pero temo las espinas que por lo agudas me pueden picar airosamente.

SEXTO PAPEL DE FIRMIO

Agravio conocido hace vuestra merced a mi afición en pensar puede violentar otro fin el gusto que el estar a sus ojos, viviendo en ellos por ser el mayor bien que alcanza la imaginación, y fuera de mayor nota si con la rienda del recato no se suspendieron los sentidos, aunque tal vez vence el atrevimiento, confesando ser culpa y antojo del amor, que agradecido paga a los ojos la obligación de haber visto con permitillos ver. Y de ahí nace, si bien se mira, el gozo que vuestra merced ha notado y yo sentido, pues por él se ha dudado de mi fe, afeando mi firmeza con la

sombra de la inconstancia: tormento en que sufro la rigurosa sentencia de un engaño hasta que sepa está vuestra merced desengañada lastimándose de mi mal, y conociendo por enemigos de nuestro sosiego los celos y sospechas que, aunque no podrán los mayores contrastes mudar esta afición, podrán impedir el afecto a los beneficios, asegurando a vuestra merced que desde que el conocimiento tirado de su destino eligió el servilla, no ha caído en pecado contra su obligación. Válgame esta justicia, si ya la pasión no engaña el conocimiento, con negar la piedad el obrar ordinario, a quien suplico el premio de este sentimiento permita al amor el trato más llano y locuciones más suyas, pues le es ofensa la de cumplimientos.

Quien ofendido ama.

PAPEL DE CELIA

Aunque la satisfacción no oprime la duda de mi recelo ni desmiente el alma de mi cuidado, quiero recibir a su sentimiento de vuestra merced por testigo en la defensa de su causa, para que, con tal resguardo y abono, queden en mi juicio acreditadas sus acciones por firmes, mereciendo sentencia en favor en el tribunal de la piedad, no de la justicia, que esta todos la aplauden y ninguno la solicita, por no ponerse en el riesgo y peligro de la pena por juzgar tan desapasionadamente.

Yo quiero ser la engañada en esta ocasión y quiero dar crédito a sus finezas, que por merecer yo tampoco las juzgué por fingidas, pero ya más segura, para premiar la nobleza de su pensamiento, quisiera no tener que guardar la obligación que aclama el honor y procura mi retiro, pues más libre entonces pudiera seguir el cautiverio que amor suele estrechar en la mayor fuerza de sus travesuras, librando en las heridas el remedio de su enfermedad contagiosa; aunque por agora será imposible permitir la llaneza que vuestra merced pide.

Lo que puedo agradecida

SÉPTIMO PAPEL DE FIRMIO

Por mil modos veo mi voluntad rendida al favor que me haces, añadiendo a las obligaciones nuevos empeños, si el ver tan dudosa mi fe no me afligiera. ¿Yo querer a nadie, mi señora? ¿Yo ver a nadie, si no es a quien por elección permitieron los hados y yo me aficionase? Ea, dueño mío, cesen sinrazones, sepa el agravio que no ha lugar en tu pecho y sepa yo que venció mi inocencia la batalla contra chisque sinrazones y engaños. Sea la victoria de la verdad y mueran nuestros enemigos, celos y sospechas, que de tantos y tales con razón se puede temer. Harán suerte en mí si hallaren tu clemencia descuidada; y si acaso nace tu incredulidad de la sospecha y te han dicho de cierta afición mía que, años ha, la malogró el olvido, suplicote consideres fue con

admirable acuerdo de mi suerte para que sirviese de ensayo a esta voluntad y en ella, como de principio, ley el dar las velas al aire de las ocasiones en el océano del querer, para que, fluctuando desdichas, siga el fin de mis esperanzas el norte de tu piedad, valiéndome contra las olas de la desgracia el seguro puerto de esta fe para que, más asegurada, cierta me honres y desengañada premies. Perdone vuestra merced mi atrevimiento. Amor dictó, yo no sé quién tiene la culpa.

Firmio

PAPEL DE CELIA

No puede ser su amor de vuestra merced muy fino, pues tan tiranamente previene la muerte a los celos, incitando mi voluntad a ira, para que, inadvertida, ella misma se tome la muerte con la venganza en su propia sangre, sin reparar que es padre el Amor y que ha de sentir la muerte de sus hijos, y, calificándose vuestra merced tanto, morirán inocentes. Baste el enojo, no quiera vuestra merced tanta quietud en su correspondencia, que al paso que hubiere desabrimientos se estimarán los favores, que sabe mal de glorias quien no siente bien sus penas, siendo ellas su piedra de toque al conocimiento de su quilate. Y pues vuestra merced está tan marinero, no tema anegarse, que yo por desdichada siento ya haberme engolfado en este mar de agradecimiento que me cuesta cuidado. Le prometo la consideración del peligro en que camina el recato y honor, librando en mi vergüenza el mayor interés de este trato que, temo, viéndose con tantas deudas empeñada, ha de quebrar, perdiendo juntamente el crédito y el alma. ¡Ay, Dios!, no sé si se ha de haber reconocimiento de este riesgo, que ya reparo en el efecto de mi rigurosa estrella, con las inquietudes que empiezo a sufrir por tu causa. Navegue vuestra merced seguro no por las ondas del Leteo⁶²⁰, sino por la corriente del amor. No sea rémora algún cuidado para detenerle en su firme corresponder; corra vuestra merced la costa y límpiela de enemigos para su seguridad, y no sea a mi costa, por su vida. Tenga fe con las áncoras de su esperanza, que, habiendo en mí caridad, tendrá por feliz el conocido riesgo y por favor el peligro. Guarde Dios a vuestra merced como deseo.

Celia la firme agradecida

OCTAVO PAPEL DE FIRMIO

En la confianza que prometes ha puesto los ojos mi deseo, creyendo de tu piedad me hará venturoso, porque no la hay mayor que amar y ser amado; para cuyo granjeo daré a logro deseos y estima de penas con seguridad de que en tu conocimiento vale el sentir a todo trance, crisol del

⁶²⁰ El Leteo, o Lete, era un río, presente en la mitología clásica, cuyas aguas tenían la capacidad de provocar el olvido de las cosas pasadas. *Vid.* Conti (2006: 220-223).

mérito y en donde solo caen por justicia las penas del premio pocas veces merecido y tantas deseado. En fe de lo cual yo no sentiré el sentir como tú quieras creer.

Mira Celia, digo, mira mis ojos sin sombras de duda, el lance ya en la satisfacción, confesando mil veces que te adoro y que vivir sin tu gracia será imposible. Ya no como solía me defiende por la razón de estado de que no me ofendas; ya tu belleza, discreción y partes me vencieron. Digo esto, mis ojos, para que lo adviertas y no para que lo premies, que eso es imposible y yo no he de querer más de lo que fuere tu gusto y conviniese al pundonor. Por uno de mis mayores consuelos tengo tus cartas: con ellas hablo, cuando las leo, solemnizando esta fiesta soliloquios en la imaginación; y, respondiéndome a mí en tu nombre, severo de esto, apelo en anocheciendo a que amanezca mi cuidado en tus umbrales. Allí me hallan y dejan la Luna y estrellas, hasta que el Sol... No el Sol, lo que debo a tu honra y recato me aparta de donde me deja. Digo esto para que lo adviertas y por si acaso llamare mi poco sufrimiento de que queda mi ánimo con la estimación justa de tan cuerdo intento

Tu Firmio, mi Celia

PAPEL DE CELIA

«No tengas, mi bien, por atrevimiento la estimación del bien que adoro. No tienes que hacer resistencia a su fuego en donde tantas llamas no hay llanto que las aplaque ni consuma por el incendio amoroso de mi pecho. Permite que mis brazos enlacen dulcemente tu cuello para que, con él aprisionado, no falte un punto de tus ojos. Pues adorándote tan firme no merece menos premio que este. Ea, dueño mío, cesen enojos, deja que logre mi amor su fin, pues aunque fin, será principio de amor en su deshacerse gustoso y en su inquietud dulce».

Estas y otras tiernas razones esta noche soñaba que vuestra merced me decía, envuelto en su amorosa porfía, intentando rendir mis brazos con alguna fuerza. Y mi vergüenza, batallando con este atrevimiento, salió cansada, aunque no rendida de su resistir cuerdo, y con alguna congoja culpaba su demasiada osadía de vuestra merced, pues nunca un árbol da por fuerza su fruto sabroso, sino que se sazona con el tiempo, incitándole con diligencias codiciosas que apresure su natural y abrevie su curso, aunque se suele engañar la vista y lo que parece no madurez, su natural examinando el hortelano, viene a ser sazón, que si no se coge y corta con tiempo viene en manos de otro que no esperaba tanta suerte. Pero aun en sueños quedo ofendida de esta imaginación, culpando tu memoria; pues si no me acostara pensando en ti, no se hubiera atrevido esta fantasía a hacerme semejantes ofensas, y siento de suerte estos atrevimientos que el enojo me hace verter muchas lágrimas. ¡Ay Dios, ya que me cuestas llanto, mucho me debes! Págame en la propia moneda, que será bien fina, dándome la palabra que tu memoria no me ha de ofender segunda vez, porque si no me vengaré en tu alma, que, estando en mi pecho, bien lo podrá hacer. Dios te guarde.

NONO PAPEL DE FIRMIO

Cuando vi en tu papel tanto favor, desconocí mi suerte y pagué bien este desalumbramiento, acordándome que era sueño, probando si en lo uno lo que hay de agrio en el bien, en lo otro lo que es menester sufrir en el mal. ¿Quién, si no yo, pudiera con tanta facilidad pasar de uno a otro extremo, naciendo el atrevimiento con alas cuando no podías oírme, suceso que ha dado mano a la advertencia, para que, con verdad, diga que los sueños, sueños son⁶²¹?

Conmigo me enojara y pudiera; digo con el otro yo, que tan atrevido forcejeaba tu gusto pretendiendo el mío. Quiérote persuadir, mi alma, a que de mí no creas ni aun en sueños tanto atrevimiento de tanto amor. Las armas de mi arrogancia es la humildad, la valentía de mi esfuerzo el quererte, que de ahí no ha de pasar el deseo como a fin último, dejando lo demás en las manos de tu clemencia y piedad. Del enojo que tienes contra tu memoria apelo y te pido libres el castigo en mis cuidados, porque por justicia lo pague la ocasión y sea granjeo de las lágrimas que me dices te debo, asegurándote, porque no des lugar a segunda sospecha, están los sentidos tan en tu memoria que no oso imaginar sino en ti. Pasando de esto a la consideración del llorar, dícesme que, si te ofendiere, te vengarás en mi alma que allá tienes; venturoso yo y desdichado: venturoso por lo que dices y creo con más fe de la que de mí tienes, y desdichado porque ni a ti ni a mí me tengo. Ayer anduve cuidadoso por decirte con los ojos, lenguas del alma⁶²², lo contento que estaba a los tuyos, tan codiciosos de verte que mil veces deseé tener cien ojos⁶²³; pero, maldigo, cien corazones habían de ser para sacrificarlos todos en las aras de tu voluntad. Estimaré me digas si fueron demasiado bachilleres⁶²⁴ para que los castigemos. Lo que me queda que suplicarte es adviértas en la mala orden que tenemos para nuestra comunicación, pues sin saber tu gusto me anochece y amanece en

⁶²¹ Arnal parece citar de manera explícita a Calderón (1997: 165): «que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son». Es realmente difícil saber cómo el sardo llegó a conocer *La vida es sueño*: esta comedia apareció impresa por primera vez en 1636, el mismo año de publicación de *El forastero*, pero se estrenó en 1635. Es plausible que el ingenio isleño viera la obra de Calderón representada antes de manejar siquiera su texto impreso. El problema, de momento irresoluble, es dónde pudo asistir a tal representación. Quizá durante algún viaje a la Península, lo que induciría a ampliar considerablemente el panorama de frecuentaciones y ambientes sociales a los que Arnal tuvo acceso; por otro lado, tampoco es descartable que la obra maestra de Calderón consiguiera llegar a Cerdeña antes de que Arnal terminara de redactar *El forastero*. En este caso, tendríamos una prueba sorprendente de la rapidez con la que los mayores logros dramáticos españoles lograban difundirse por la isla. Téngase en cuenta, además, que, según Rodríguez López-Vázquez (2002: 2), *La vida es sueño* «está escrita y representada en el período comprendido entre la publicación de la novela de aventuras *Eustorgio y Clorilene* (aprobación el 10 de junio de 1629) y la redacción del *Castigo sin venganza* (manuscrito de Lope el 1 de agosto de 1631)».

⁶²² Una vez más los ojos funcionan como medio privilegiado para encender el sentimiento de amor. *Vid.* la nota 201.

⁶²³ Arnal se vale aquí del tópico de Argos Panoptes, el pastor de los cien ojos. *Vid.* al respecto Guarino Ortega (2006: 397-404).

⁶²⁴ *bachiller*: «comúnmente, y por vilipendio se da este nombre, y se entiende por el que habla mucho fuera de propósito, y sin fundamento» (*Aut.*).

tu calle, siendo de más escándalo y provecho; y así porque esto tenga aliño, podrás advertir que al pasarme la mano yo en los ojos –cuando nos veamos– será suplicarte me hagas favor aquella noche. Si gustares, podrás decir que sí con calzarte o descalzarte un guante, recato que nadie podrá llegar a él. Y adiós.

El que como debe te adora

PAPEL DE CELIA

Cuidadosa mi imaginación de su provecho hace burlas al alma con varios discursos, pues cuando más libre se atreve a satisfacer sus deseos, le pone límite mi recato a que no pase un punto del término que le señala mi honra. Burlas son que paran en veras⁶²⁵ y siento de suerte que quisiera no tener ojos, pues ellos, parleros del corazón, tal vez dicen mucho viendo tan poco, pues ciegos se precipitan del agradecimiento y despeñados pagan el tributo del llanto con el cambio de pesares, teniendo por interés, en este granjeo, desdichas; pues correspondiéndote tan firme, quisiera no ser quien soy para más libre –sin los grillos de las obligaciones– ostentar la voluntad que te tengo, calificación que acreditaría mi conocimiento si a rienda suelta dejara correr al Amor en nuestra correspondencia. Y advierto que, aun con tanto límite, me veo casi corrida⁶²⁶ y alcanzada de la vergüenza, y culpando estos desvelos, me retiro a sagrado muchas veces, en donde solicito verte sin la menor nota del mundo; y así en él estoy contenta por considerar en tus ojos el descuido cuidadoso tan cuerdamente advertido, retórico del alma, en donde leo las muestras de tu voluntad. Y me parece bien la seña del descalzarme el guante, pues, al taparte tú los ojos, porque no caigas, es bien darte la mano, que no quiero por mi respeto tengas ningún riesgo, que en tanto te estimo.

Proverbio me será favorable si en el efecto de nuestro fin reconozco la verdad de mi seña, aunque siempre me ganarás por mano⁶²⁷; y te la daré gustosa, que si por cortesía y fineza la sueles llamar nieve, será templanza al fuego de tu pecho, que se comunica al mío con tantos ardores. Pero yo seré la gananciosa, aunque con pérdida del alma. Y adiós, que te guarde más que a mí, Firmio.

La que firma afirmando que es más firme

DÉCIMO PAPEL DE FIRMIO

De cualquier ofrecido favor, cuando es el trato honrado, hace recibo la confianza. Digo, mi alma, que es tanta la seguridad que tengo de lo que prometes que me prometo lo que no puedo

⁶²⁵ *veras* es el plural femenino de *vero*, del que dice Corominas que no es sino un sinónimo desusado de *verdadero*.

⁶²⁶ *Vid.* la nota 385.

⁶²⁷ *ganar por la mano*: «es anticiparse a otro en hacer alguna cosa, o lograr alguna utilidad» (*Aut.*).

merecer, si el decirme en tu papel que son burlas no me anularan los rayos de esta consideración, pues es cierto que no pueden el gusto y pesar correr hombro a hombro la carrera del amor sin que la satisfacción de lo primero no llegue al puesto donde se granjean agradecimientos, para cuyo fin me dices querías dejar de ser quien eres; no siendo de menos aceros este deseo en mí, para que, barajando tú y yo las suertes, pudiese sujetar con mayor dificultad y peligro la cerviz de mi gusto a la disposición de tu albedrío y ganar con empeños de codicia triunfos de agradecimientos.

Lo de la contraseña estimo infinito por lo que me favorece tu ingenio, y porque entiendas que no hay mano que impida el ver ni velo que lo sea al recato, siendo que él allana dificultades y penetra estorbos, que, como me precio tan de enamorado, querría parecer Cupido amando sin abonos de la vista, para que, como ciego, sea bien menester la mano que me ofreces, para que vaya por el acierto de la satisfacción, y porque, si perdieres el alma como dices, pierda yo alma y cuerpo.

El más indigno dichoso

PAPEL DE CELIA

Por el tiento con que camina su amor de vuestra merced por la vereda de la satisfacción le considero ciego, pero, examinando y reconociendo, desmiente esta opinión mi advertencia, pues quien tan cuerdo no ejercita los arrojamientos tan hijos de la fineza cuanto armados de disculpa por ser de Amor, más se acredita de severo que de amante; y no quiero yo que pierda vuestra merced el alma, que sin ella no podrá hacer estimación de lo que agradezco sus ternuras. Y si también pierde el cuerpo, no tendré a quién corresponder si no es al viento, y no querrá vuestra merced que me sujete a él, por el peligro que corre de tener amagos de veleta, y este epíteto en una mujer es algo enfermizo, por tenerle adquirido con el riesgo de mudanza. Y vuestra merced debe de haber amado siempre con la seguridad de la unión y cierta correspondencia, pues tiene su imposible por cierto, que el gusto y pesar no corren igualmente en la carrera del amor, y en mi opinión es engaño, pues tanto puede correr el disgusto como el contento, la ventura como la desdicha y azar; y en esta oposición se ve lo uno en conformidad de lo otro, pues si no hubiera desabrimientos, desdenes, celos, desconfianzas y dudas, no se estimaran tanto los favores, unión y amorosa correspondencia, que con el agrio de la poca seguridad y mucha inquietud sabe mejor el manjar del amor y pone apetito para que se desee, sirviéndole de salsa en cualquier plato.

Opinion es esta de los que han querido más bien que vuestra merced Examínela y hallará constante esta verdad.

Si extrañares el estilo por tus ojos, perdónale, pero si están ciegos no verán el hechizo que han bebido los míos; y así quedo sintiendo que no sientas lo que yo siento, pues si fuera igual el sentimiento, dejaras el ropaje de las locuciones y manifestaras la verdad desnuda que, como Amor, lo está por el fuego en que vive, aborrece lo contrario y solicita el efecto también desnudo por el

calor que habita en su pecho. Dios te guarde de amor disfrazado y te dé conocimiento de lo que me debes.

Quien paga aún más de lo que debe

UNDÉCIMO PAPEL DE FIRMIO

¿Quién creyera, mi Celia, que lo válido de la estimación había de tenerse por cobardía y descuido, no valiendo razones de respeto donde tanta satisfacción se juzga y ve, entre el miedo y poco merecimiento, sacar pies al recato, parando la rienda de veneración el mayor balance de voluntad? Y cuando esto no valiera, véase bastante el conocimiento de tan divino natural en cuya presencia los oradores griegos y latinos dieran de ojos en la turbación. Cuánto y más quien, como yo amando, le falta lengua y sobra temor, y si tal vez obliga la ocasión a despeñarse, procuro tenerme a las ramas de bien parecer, ¡ay, Dios!; y como ya a mi costa leo en el daño ser el todo en todo la buena fortuna, siendo opuesta a la razón el premiar con justicia, cosa debida por donde se llama con razón dichoso el que sin méritos merece, dígalo la culpa que en tu papel das a mi encogimiento, de que juzgo si fuera libertad la castigaras, para que se vea cuán poco aprovecha el desear aciertos a quien no puede acertar. Y lo que más temo es el ser mártir de la culpa y no de la pena que sentiré en el alma porque no conste ni aun en duda que puede el sufrimiento desmerecer; pero dejando en ojos dí, dueño mío, por qué me llamas ciego, aunque pluguiera a Dios lo hubiera sido para que a ciegas me empeñara en lo dificultoso y perdiera de atrevido. Y aunque mi poca suerte lo ha negado, yo lo haré, pues es de tu gusto, suplicándote des la propia facultad a las obras, para que adquieras la gloria de ánimo liberal⁶²⁸ y yo el premio de mis deseos, gozando juntos el morir dichoso en las llamas de amor, de cuyas cenizas renacerá una sola alma, una sola voluntad y un solo cuerpo, gozando en la conformidad el néctar del gusto, para que, comunicando alientos, consulten con los sentidos el primor de las experiencias, para que, asegurándome con tenerte en mis brazos, diga, como Alejandro⁶²⁹, «ya te tengo!», y esta voluntad celebren cuerpo y alma con alma y cuerpo, el corazón en su amoroso fuego, la imaginación en su gloria, en la boca el gusto de poder decirte: «tuyo soy, mi alma; tuyo, mi vida».

Quien es más tuyo que suyo

⁶²⁸ *liberal*: «generoso, bizarro, y que sin fin particular, ni tocar el extremo de prodigalidad, da y socorre» (*Aut.*).

⁶²⁹ Probable error de Arnal, que estaría quizás pensando en Arquímedes, aunque la conjetura no deja de ser atrevida, pues tampoco la frase del sabio griego fue exactamente así.

PAPEL DE CELIA

Con ostentosos aplausos mi conocimiento solicita con sus sentidos recibir la correspondencia que, adornada de tantos extremos, traslada en el timbre⁶³⁰ de sus armas la excelencia de su estirpe glorioso, y con majestuosa grandeza deposita en los efectos de la fama la opinión de un agradecimiento, título que realza su calidad por superior blasón, heredado lícitamente del entendimiento, padre de la memoria y voluntad, hermanas tan conformes y entendidas cuanto adornadas de lo válido de la estimación por el dote que naturaleza les ha comunicado con acción tan liberal y espléndida. Venía la correspondencia acompañada de la Razón, y el Amor su hijo joven bizarro, publicaba ser padre del deseo para acreditarse que no es tan niño como pregonaban sus émulos. Y para dar mayor gravedad a su estado, traía puestos unos antojos que eran de larga vista con amagos de lince. Venía este amor muy grave y su hijo, el Deseo, marchito y enfermizo de frialdad; y como mi amor y deseos son tan entretenidos por los juglares y tan poco parecidos a estos, pregunté con curiosidad en mi lenguaje cómo era este Amor y Deseos tan cuerdos. Respondiéronme que eran tuyos; creílo y he conocido el efecto de la reprehensión que te di en el último papel, en el fin postrero de tu discurso, que has querido cuerdamente darme por fin el principio, para que conozca que no hay más que servirme en el convite que tu amor me hace, bien prevenida estratagema para que se advierta que, cuando había de ser el fin gustoso de nuestra comunicación, quieres eternizar el principio con mayores lazos de fineza; y pues el fin del Amor es solamente ejercitar el premio que se adquiere con un severo obligar con unión amorosa, con un firme proceder, justo será que la continúes de aquí adelante. Aquí cierra mi vergüenza este papel, echando el sello de sus armas, que es el honor, pero sirve blanda cera de instrumento fácil de abrirse y dificultoso de guardarse del fuego amoroso.

Quien quiere ser entendida

Perdóname el estilo, que he querido en este parecerme a ti, respondiéndote por las mismas frases y locuciones, tan excusadas en un amor sencillo.

DUODÉCIMO PAPEL DE FIRMIO

Bien vi, dueño mío, en tu papel ser la pluma el pincel vivo⁶³¹ que copia las virtudes de los ánimos y el instrumento por quien el ingenio derrama gracias, exagera virtudes y dilata asombros. ¿En qué escuela, dime, diste a tanta elegancia el punto, a tanta sabiduría sazón y a tanta belleza extremo? Para que, si venero tu deidad, alabe su destreza, de lo que sí doy a la Naturaleza gracias,

⁶³⁰ *timbre*: «la insignia que se coloca sobre el escudo de armas, para distinguir los grados de nobleza» (*DRAE* 1780).

⁶³¹ *Vid.* la nota 633.

temo Amor no se enoje y tu entendimiento no me castigue. De este descuido vivo cuidadoso y, por más que la imaginación solicita emprendello, remontando la consideración al cielo de tus méritos, halla tan igual la competencia que dando puntas quiere hallarse en todo y no faltar a nada.

Sabes lo que leo, Celia, en la elegancia de lo que dices, que quiso Amor fueses historiador de tus donaires para que igualase la historia al sujeto y para que advirtieses que en cosa tan memorable no era bien contase borrón de crueldad; pero maldigo, pues por conocello quiso que con lo divino de tu elegancia desconociese el mundo lo que aun yo, con haber sentido, he olvidado.

Mil cosas tenía que suplicarte, si el cuidado no negara el papel. Lo que aún de mi corazón está celoso, huya, porque temo perder por falta de afecto lo que mi pasión merece; duda que anima la osadía para que te ruegue lo que todos los días hago con la seña de que días ha te supliqué fuese el sí piadoso del poder hablarte. Cosa que, si a mí me está bien, no le debe de estar mal a tu sospecha, pues podrá ver la realidad de mi ánimo y, franqueadas las finezas de mi voluntad, por tus ojos que logres esta fe; o, por mi vida, que concedas esta gracia, siquiera para que yo tenga más de hacer estimación y tú menos que negar.

Quien desea merecer este deseo

PAPEL DE CELIA

Como tengo al honor por padre y me tienes oprimida con los grillos del pundonor y recato, me sujeto a sus leyes y consejo, escarmentada de la reprehensión que me ha dado estos días por no sé qué travesuras que hizo mi Amor como muchacho y ciego, disculpándose con mis ojos, que parleros revelan secretos del alma. No abono sus demasías, pero bastábales por pena las penas que han sufrido, no teniendo ellos la culpa; y así, como hija obediente, le he pedido licencia para irte correspondiendo, y me la ha dado para que te agradezca la merced que me haces en tu papel, pero advierto que no me pago de alabanzas de ingenio en lo que me debes, que quiero paga en moneda más fina; que como es tan fina mi voluntad, no se contenta sino con su mismo precio y valor. Hoy, sin que mi vergüenza lo supiera, te respondí con la seña para que esta noche vengas a hablarme a las doce, que hasta ahora no he podido por los imposibles que me han tenido sujeta, cuyos inconvenientes, si los facilito, no será poca empresa de mi voluntad vencerlos. Y así, no sé si podré esta noche hablarte, pero saldrá una criada a quien yo quiero muy bien, criada conmigo⁶³², que servirá de vivo papel, en donde podrás trasladar tu corazón seguramente con la pluma de tu ingenio, que se remonta tanto que no la alcanza mi ignorancia. Y pluma con puntos tan delicados en materia de amor transforma en puntas los puntos, y quedándose con la misma pluma sirve de

⁶³² Nótese el uso dilógico de «criada» en la misma frase: en el primer caso, indica el oficio de la mujer en cuestión; en el segundo, no es más que el participio pasado de «criar», a fin de indicar que fueron compañeras durante su infancia.

flecha aguda⁶³³, que no la puede resistir el corazón más valiente. Cuánto más el mío, que es tan cobarde que a los primeros lances se rinde; y así, en piedad con mi flaqueza, pues no tienes necesidad de tanta prevención de armas para matar, mi bien, remitiéndome a esta noche para acabar de conocer y admirar la fuerza superior de tu brazo, que tanto temo –sábelo, amor–.

Quien se ha rendido a sus leyes

DECIMOTERCIO PAPEL DE FIRMIO

Jamás creí que pudiera un exceso de contento poner la vida en el término que un pesar, por la razón de que los sentidos, llevados del aplauso, dilatan la consideración y olvidan el ánimo, si la experiencia no me hiciera ver en la satisfacción lo contrario y que casi me burlara a tu burla, porque, como el amor es tan hijo de la fe, creí sin entrar en lo vedado de la consideración, y fue –aunque no sin poca duda– fineza de amor verdadero hablar la criada, en cuyo conocimiento no pudo la advertencia decir más que con miedo en el ánimo, hierro en la lengua y torpeza en el entendimiento, evidentes señales, si la perturbación no me dejara, de que eras tú; y ya, cuando acordé, vi la sospecha alterada y los sentidos en el desengaño. Y aunque yo y mis pocos merecimientos lo defendimos, como amor tiene más a mano el sobresalto que la consideración, no advertí lo que después noté en el acierto con que respondías y, pasando a la comprobación la consulta, admiré tus razones, solo al recato notorias, que, satisfecha la seguridad, falló la osadía. A esto pude llegar para que tú me hicieras merced de confesar lo que yo dudaba, quedando en mis obligaciones nuevos empeños de tal favor y con alientos de gozar divinísimos ratos con la merced que me ofreciste hacer, de que alimentó el alma en su consideración, siendo sainete al deseo para que ni aun en sueño no dejase esta noche gozando de amagos dichosos, de satisfacciones liberales. Y permitiéndome el llegar contigo a brazos, no para vencerme, que ya lo estaba, pero para tenerte y tenerme con tanta ventura que, usurpando mis labios vida de tus corales, quedé, mi vida, tan contento como loco por tu ingenio.

Quien cuerdo quiere si loco ama

⁶³³ Nuevos ecos gongorinos, concretamente de los vv. 269-272 del *Polifemo*: «A pesar luego de las ramas, viendo / colorido el bosquejo que ya había / en su imaginación Cupido hecho / con el pincel que le clavó su pecho», en virtud de la identidad entre la pluma y el pincel. Acerca de la tradición del Amor pintor, *vid.* las observaciones de Ponce Cárdenas en su nota a los versos en cuestión (Góngora, 2010: 287). En la estancia XXXI, el pecho de Galatea, tras descubrir la flecha-mirada de Acis, «se hace carcaj, si no aljaba», isotopía que continúa en la XXXII con un giro sorprendente, casi una metáfora por analogía metonímica: la ninfa transforma el dardo en un «pincel de fantasía», revitalizando la imagen, que podría parecer tópica («si bien pincel suave lo ha bosquejado ya en su fantasía»); dibuja, según el motivo de los espíritus de amor, un retrato de Acis en su mente y en su alma. Metáfora (pincel) construida sobre otra metáfora (flecha), de igual forma que el dibujo de la número XXXII, solo en blanco y negro, se transforma en «bosquejo colorido» durante la XXXIV. Cancelliere (1990: 95-104), ha escrito varias páginas al respecto, vinculando el «pincel poético» de Góngora con los de Tiziano y Velázquez. *Vid.* asimismo Pozuelo Yvancos (1996: 456 y ss).

PAPEL DE CELIA

Mi bien, ya que vencida he gozado la victoria del amor, no tengas por facilidad lo que ha sido fuerza suya y tanta, que sin fuerza has venido a alcanzarme, pero como no iba huyendo, no ha sido grande empresa. Mayor será si firme me correspondes y obligado pagas; mas ¡ay! que, aunque es obligación, es voluntaria. Ya eres mi dueño, ya los hierros cometidos contra mi recato publican en el cautiverio, pero son de amor y no merecen este título, y la esclavitud es libertad en tu poder. Libre he andado, es verdad, pero quien me guía, amor, no te espantes que haya tropezado mi conocimiento de esta suerte; y pues ya la ocasión tan segura tienes entre manos y nos hemos de ver cada noche, dejemos esta correspondencia, que es tan peligrosa si algún papel se pierde, que, aunque yo estoy más perdida por ti, sabré mejor disimular pasiones del alma, rómpele al punto, pero romperasme el corazón que en él pretendía. Abrasa las demás que en tu poder tienes, pero ya estarán convertidos en fuego y me holgaré que sus cenizas servirán de memoria en algún tiempo, ruinas que ya pronostican mi desdicha⁶³⁴. A Dios, mi vida.

Tuya mil veces

CELIA

Triunfos apacibles son
los que en aquestos papeles
afectos hablan fieles
de un ardiente corazón.
Desmintió a la sinrazón 5
verdad noble, si fineza
le dio al alma más belleza,
pues en constancias se ve,
que en las aras de una fe
se consagra mi firmeza. 10
Desnudo rapaz y ciego,
solo de verdad vestido,
vi a este Amor tan desvalido
que la humildad fue su ruego.

⁶³⁴ Cenizas y memoria remiten otra vez al citado soneto de Quevedo *Amor constante más allá de la muerte*. Vid. la nota 614. Por otro lado, el tono sombrío de esta última carta de Celia guarda cierto parecido con otro soneto del poeta madrileño, ya citado aquí parcialmente: «Miré los muros de la patria mía, / si un tiempo fuertes, ya desmoronados, / de la carrera de la edad cansados, / por quien caduca ya su valentía. / Salime al campo, vi que el sol bebía / los arroyos del yelo desatados, / y del monte quejosos los ganados / que con sombras hurtó su luz al día. / Entré en mi casa; vi que, amancillada, / de anciana habitación era despojos; / mi báculo más corvo y menos fuerte; / vencida de la edad sentí mi espada. / Y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte» (Quevedo, 1999: 184-185).

Cariciosamente al fuego	15
de mi pecho la apliqué	
sabroso abrigo le fue	
pero ingrato a la razón.	
Puso el fuego al corazón	
por dar alivio a su fe.	20

Acabó Hipólita de leer con mil donaires estos versos y Carlos empezó a enternecerse, representándosele en su imaginación tan finos lances que Laura reconoció y se encendió atajada, ponderando entre sí tan ardientes afectos que no había podido el respeto enfrenarlos. El duque sintió mal de tan bien sentir, aunque le hizo cargos a la afectación de prolija y de mucho cuidado en las voces. El conde previno embarazar la materia para desterrar del forastero, por aquella noche, tan penosos discursos.

DISCURSO VII

Hallábase Laura inquieta en sus traviesas cuanto enamoradas imaginaciones; avivó más el fuego que le ardía su pecho la correspondencia amorosa de los papeles que leyó Hipólita con tan bizarra desenvoltura, sabiendo que habían sido efectos encendidos de la causa de tan ardientes cuidados. Y batallando con su honor, alentadamente enfrenaba tal vez acciones de su pecho, y tal vez se desahogaba con alguna publicidad. Lastimábase de su desdicha, culpaba a su infeliz estrella, que se señoreó con tan poderoso dominio de sus recatadas costumbres. A todos estos lances vivía Carlos dulcemente enajenado de sí propio, combatido en muchos rigores de respeto que le ponían a raya pensamientos tan libres. Y hallándose solo con Laura, la comunicó en cifra⁶³⁵ su amoroso desvelo de esta suerte:

—Mucho me lastiman, señora, vuestras importunas tristezas, que ya no eclipsan vuestra belleza, por ser tan grande. Dan algún género de molestia a su agrado, y así no es razón que tan oprimida viváis con leyes tan rigurosas de melancolía desabridas; y así quiero, con la licencia que tengo en las honras que merezco de vuestro padre, divertir vuestro ánimo con alguna maña, solicitando el conseguir este fin con la diversión de los amorosos versos en que el ingenio se ejercita estas noches tan traviesamente, que esto me ha ocasionado a que, con alguna licencia, se porte mi modestia entre vuestro respeto. Y tuvo Hipólita muchos donaires con la correspondencia de papeles que tanto celebró su censura la pasada noche. Un amigo mío fue testigo de aquellos sabrosos lances, y quizá serví yo de consultor⁶³⁶ de tan tiernas finezas que sazoadísimamente se lograron en el mayor colmo de sus gustos entretenidos.

—Amigo vuestro —dijo Laura—, y muy rendido a las inhumanas violencias de amor tirano⁶³⁷. Decidme, Carlos, muchas cosas, que os prometo que me desahogo notablemente en mis prolijas imaginaciones y no con atajo os quedéis suspendido, que os permito licencia para que con alguna llaneza declaréis vuestro ánimo.

—Prosigo, pues, señora —dijo Carlos—, ya que vuestra grandeza ánimo infunde en mi retiro con tantas señas de agasajo; que entre muchas ocasiones que le preparó su dulce veneno se lució una infinito con la mayor galantería de gusto que pudo prevenir animada dicha y, movido del afecto que gobernaba, le decía con tierno rendimiento: «mi bien,

⁶³⁵ Como hemos visto en la nota 617, el término *cifra* sugiere algún tipo de mensaje secreto que necesita una clave de lectura; de hecho, *en cifra* aparece en *Aut.* como: «modo adverbial que se usa cuando se refiere algún caso u otro suceso oscura y misteriosamente». Sin embargo, y en este caso de forma verosímil, puede valer otra acepción de *en cifra*: «significa también breve y compendiosamente» (*Aut.*).

⁶³⁶ *consultor*: «el que da, o a quien se pide parecer, dictamen o consejo» (*Aut.*).

⁶³⁷ Otra posible evocación del famoso romance gongorino «Ciego que apuntas y atinas». *Vid.* las notas 86 y 92.

señora, dueño mío, ¿qué infelicidad es esta que me persigue? ¿Qué culpa tiene el alma para que pague tan rigurosa la pena? Pues vuestros ojos hermosos me ocasionaron a tan gran golpe de rigores; sabroso rejalgar fue el que bebí en ellos, o nunca los míos se atrevieran a tanto. ¡Cielos!, ¿qué encanto es el que me molesta con violencias tan insufribles? Ay, ¿quién pudiera poner en olvido vuestra perfección hermosa? ¿Qué inquietudes me afligen? ¿Qué pesares me ahogan? ¿Qué rigores me atropellan? ¿Qué desdichas me siguen? ¿Qué donaires me encantan? ¿Qué agudezas me hechizan? No quiero, no, otro premio sino que sepas que te adoro, que la vanidad de tenerte por divino dueño en mis acciones me podrá servir del lauro en mis fatigosas querellas. Cesen, cesen enojos; y si te ofendo, adorándote, castiga a tu hermosura, que ella solo es causa de tanto atreverme».

Estas tiernas razones las decía Carlos tan afectuosamente amoroso, tan tiernamente afligido que, olvidado de su discurso en demostración pública, intentaron al descuido algunas lágrimas mitigar el fuego que le ardía su pecho. Laura, viendo que se le acercaba con divertimento tanto, le dijo –retirándose con hermosa turbación confusa–:

–¿Qué es esto, Carlos? Tened el paso, no trasladéis tan fino el afecto de vuestro amigo ante mi honestidad y decoro. No con tanta pasión declaréis su sentir libre, que si él en su sabroso cuidado supiera decir su fatiga en comunicación tan amorosa y la diera a leer con tan bizarros colores, ¿qué mármol no se lastimara a tan afectuosas quejas?

Aquí dio fin Laura con un ¡ay! bebido cuando, oyendo que le inquietaba tan entretenidos discursos, conoció que era el conde de Belflor, su padre, que por lo vecino que estaba juzgaron que había sido fiel testigo de finezas tan poco disimuladas; y por excusar el desaire de su atajo y que el incendio de su pecho se conociese por las llamas que le ardían el semblante, se escondió diestramente, quedando Carlos expuesto a la evidencia de este peligro cuando, llegando el conde demudado, le dijo estas razones:

–Señor don Luis de Céspedes, si vuestra calidad es tan grande como me habéis comunicado y se llega a conocer por vuestro hidalgo pecho, no ese crédito perturbe entre sospechas mal nacidas que me alteran el ánimo atrevidamente; y pues sabéis el empeño con que vivís en mi casa, habiéndoos generosamente comunicado la vida con demostraciones tantas de agasajo, villana correspondencia os acrimina vuestro delito; y si, como son imaginaciones desnudas de prueba, llegaran a ser averiguadas, buscara satisfacción de otra suerte en mi queja.

El secreto del jardín en donde os depositastes la otra tarde con tan atrevida licencia os fiscaliza mucho sin otros indicios que os acusan ante el tribunal de mis canas y respeto, que el honor de mi casa es sagrado, que no le ha de violar sino algún mal nacido; y pues vos

hacéis precio de no serlo, mirar en qué fundáis vuestra sensación para que descansa el peso de mi cuidado, que tanto me oprime con varias imaginaciones.

—Muchas honras confieso de vuestra mano —dijo Carlos— y os las pago en reconocimiento con fidelidad en vuestra casa, pero es tan grande el agravio —de que fundaré mi queja siempre— en esa desconfianza y poca seguridad en mi buena fe que casi borra en un instante lo que todo este tiempo ha perfeccionado vuestra mano en esta humilde hechura, que tanto confiesa serlo vuestra todo lance de reconocimiento.

Aunque tenéis razón, señor, ya por curiosidad o por recelo, en desentrañarme en la duda con que os halláis inquieto hasta satisfaceros, llegué al jardín llevado de la afición con que me alimento entre sus flores. Hallé a Laura dormida y con la llaneza que pedía seno tan oculto de aquellos cuadros, y por no darle el susto que pudiera cobrar, hallándome a sus ojos libre del embargo del sueño, me oculté entre unos azahares que os anunciaron entonces vuestra dicha en ocasión que llegó el duque mi señor a aquel sitio, con prevención más cuidadosa que pensaba; pues por la celosía de unas hojas vi que, valiéndose su voluntad de sazón tan dulce y del imperio de su grandeza, atropellando todo género de pundonor, depuso su respeto, intentando humanar los rigores de la divinidad de Laura con más licencia que yo me prometía. Y defendiéndose valerosamente con descompuestas voces y temiendo el duque que su eco despertase los ánimos descuidados de ese palacio, intentando apaciguarla con razones y recorriendo de una parte a otra con la vista, receloso que alguno fiscalizase su descompostura, y descubriéndome quizá oculto y acudiendo vos al reparo, fue poderosa esta ocasión a que, ablandando la violencia de este atrevido proceder, y aun estando el rigor amoroso con que se había portado, la apaciguase con el nombre de esposa, dándole su mano entre tanta dicha que gocéis con felicísima sucesión muchos siglos. Y por dar mayor sainete a la ocasión, solemnité su gloria en aquellos versos y, fingiendo el error en lo que fue diestra cautela, se los puse en sus manos por hacerle lisonja, dando culpa a mi inadvertencia de grosera, y en lo que me dijo en secreto conocí estimación de mi cuidado, aunque con término decente a su autoridad. No os deis por entendido, señor, os pido de esta diligencia, que para vuestro pecho no hay secreto que lo pueda ser en mi fineza.

No podía Laura hacer olvido de lo que había escuchado a su padre cuando habló con Carlos, dándole amenazas en la sospecha que le tenía inquieto, pues al considerarle don Luis de Céspedes, y de tanta calidad como le había vestido en su reprehensión, le abrió senda, facilitó camino, allanó el paso, aligeró el peso de la duda que la combatía en el resolverse al corresponderle fácil y dejarse picar amorosa en los rigores y combates del

Amor tirano, viviendo en los mismos desabrimientos en que estaba, y más hallándose ejecutado el golpe en el efecto del casamiento del duque, que esto le servía de más fuertes grillos y de más ásperas cadenas en el portarse en el devaneo tan loco que la hacía vivir con muchos alimentos de muerte.

Quedó el conde con alguna satisfacción de Carlos, desechos ya los nublados de sospechas que le perturbaban las luces de la confianza que tenía en su seguridad. Quedó Carlos confusamente contento de ver los lances que le habían seguido tan apretados, hallándose tan felizmente con el socorro de su mañoso ingenio, que tan puntual le había acudido a remediarle; culpaba la inadvertencia de haberse valido del reloj, que tan despierto anduvo cuando solicitaba tanto silencio; confundíale el error del pliego, pues cuando quiso, recatado, ocultar los versos, se vieron más expuestos a la nota del duque, sacando tan en público lo íntimo de su secreto. Dio gracias a su fortuna, reprendía el amor que tenía a Laura, castigábale con amenazas de olvido, con firme resolución de proseguir su carrera con demostraciones en Hipólita, que tan buena acogida le había dado en su pecho, respondiéndole con sus ojos a los del alma. Envidiaba en el duque su dicha, pues aunque sus años eran cerca de sesenta, la robusta complexión de su naturaleza los desmentían, fieles testigos que se los sustentaban en su rostro con atrevimiento libre, aunque en esta ocasión no se quedó en blanco su intento.

No podía el conde disimular el interior gozo con que se hallaba, viendo a su hija, tan sin prevenirlo, duquesa en Calabria, pues la necesidad en que vivía le aprisionó en aquel pequeño distrito, que era vecino a una corta aldea del duque, en donde los sustentaba con renta comedida que los había consignado con generosidad cuerda, sin permitirle que se concediese a la voz del mundo, que tan sepultado vivía en sus menoscabos. No podía el duque ocultar su dicha en sus demostraciones, aunque hasta entonces la había embarazado la ejecución de su matrimonio ponderaciones cuerdas, abominaciones increíbles de la ley áspera del mundo que condena tan bárbara al honor más intacto a tan evidente riesgo, siendo la joya de más relevante estima que el hombre alcanza depositarla en vidrio tan quebradizo como es lo frágil de una mujer; y más alentando este peligro la opinión del vulgo, que tan ciego atropella la acción más descuidada, acriminándola por alevosía. Pero el desear sucesión en su casa deshizo estas tinieblas, atropelló estas imaginaciones para conseguir tan feliz intento, dando diecisiete años el más florido esmalte a una belleza que era más advertida al enlazarse las dos almas, viendo tan opuestas las edades.

No hubo necesidad de retratos cuando los originales se comunicaban con tanta llaneza⁶³⁸; y el arte, vergonzosa de que la lisonja anduviera tan valida, pusiera las colores de su parte cuando hiciera empleos en esta ocasión retirada en su mismo carmín; ya por mentir tan claro en el del duque, y ya por el agravio tan conocido en el hermoso de Laura, desde el más abreviado esquicio⁶³⁹ y confuso bosquejo al más pulido retoque y perfección aliñada, confesándose con vencimientos el pincel más valiente del clavel tirio de sus mejillas⁶⁴⁰.

Logrose este gusto con sazón de diversidad de fiestas, que no puede haberlas más sabrosas que las que permite la llaneza de aldea, aunque lució a un tiempo lo curioso con lo espléndido, lo rico con lo deleitable. Feneciose en efecto tan embarazoso ejercicio para el gusto, pues vive –lo que dura– inquieto, desterrando con prolijidad alma a todo donaire, sal a todo gusto y sainete a todo entretenimiento. Quedáronse en palacio los dos consortes en unión tan apacible que las más finas tórtolas⁶⁴¹, entre arrullos amorosos envidiaban sus entretenidas fiestas, dándoles comodidad apacible la frescura que comunicaban por unas rejas –en rizos de oro aliñados⁶⁴²– hermosas vides, que, imitando sus dueños, formaban apretados lazos con desahogada confusión dispuestos.

Con amoroso imperio el duque Felisardo la acariciaba con título de hija, y ella, obediente en su rendimiento, besándole todos los días su mano con honestidad y modestia, le llamaba «duque, mi señor». Nunca la unión y el gusto más felizmente ejercitaron sus efectos; nunca la dicha se vio en el mayor imperio con tan lucidos colmos⁶⁴³, faltándole el logro solamente de hallarse con sucesión feliz, que este fue el blanco en donde quería acercar el duque, determinándose a romper el fuerte de su prolijo imaginar con tan importuna continuación. Este deseo le obligó en su estado a dejarse quitar tan agudamente del Amor, a las bellas luces de la hermosura de Laura, pues pudiera entretenerse en su

⁶³⁸ La mediación de retratos en el desarrollo de la intriga es un tópico de la novela cortesana, como ocurre por ejemplo en un episodio de *La prodigiosa* de Pérez de Montalbán (*vid.* edición de Bonilla Cerezo, 2010: 221). Arnal parece burlarse de ese tópico. *Vid.* al respecto Ponce Cárdenas (2012: 71-100).

⁶³⁹ *esquicio*: «el apuntamiento de dibujo» (*Aut.*). Se trata, pues, de un dibujo hecho con rapidez, a modo de esbozo, tal como se registra en el *DRAE* a partir de la edición de 1950.

⁶⁴⁰ *Vid.* la nota 153.

⁶⁴¹ La alegoría de la tórtola en el discurso amoroso ha gozado de tanto éxito a lo largo de los siglos que aún hoy pervive en el lenguaje común. Tradicionalmente, este ave es símbolo de fidelidad conyugal, como sugiere el emblema 47 de Alciato (1985: 83), relativo a la castidad: «la tórtola, si su pareja profana su morada con el adulterio, queda abatida y muere de dolor. La causa está escondida en los arcanos de la Naturaleza: sea este símbolo cierto del dolor sincero». Antes de ser codificado por la emblemática, el tópico de la tórtola monógama, con todas sus acepciones positivas, ya había disfrutado de cultivo literario, cuyo origen remonta a los clásicos. *Vid.* Bataillon (1964: 144-166).

⁶⁴² «Rizos de oro» es un sintagma utilizado comúnmente como metáfora del cabello rubio. Pero Arnal se aleja del tópico y crea una imagen muy original, dibujando como «rizos de oro» las trepantes ramas de la vid, que en cierto modo se “humanizan”. La sugerencia erótica es evidente y armoniza con la simbología de esta planta; *vid.* la nota 74.

⁶⁴³ *colmo*: «se toma también por el complemento, fin o último término de una cosa» (*Aut.*).

cordura, que la edad que le daba ser entonces no hacía ponderaciones finas en sus amorosos discursos como pudiera si años más jóvenes le ayudaran.

Con estas esperanzas continuaban el gusto conformes, aunque de cuando en cuando se suspendía en Laura, por ver tan mal empleada su belleza, y en el duque, por los recelos que le acusaba su pecho, examinando en Carlos un aliño con mucho descuido, una bizarría de muy buen talle, una galantería con mucho ingenio; y reconocía en Laura inclinación a sus acciones, gusto que le acudiesen sus versos, codiciando muchas noches que su ingenio se ejercitase con los demás criados lucidos y damas de Laura; que, con permiso del duque, se comunicaba en su presencia, dando asuntos Hipólita y castigándolos con airosas correcciones, permitiendo este género de licencia el aldea⁶⁴⁴, usando de una libertad recatada, hija de su agudeza, que todos solemnizaban infinito⁶⁴⁵.

Y en una, que presidió el donaire con más almas que nunca –¡oh cuánto la desdicha atropella una quietud amorosa cuando, libre, se desenvuelve a jugar sus rigores!–, examinó el duque otro segundo lance que le dio más guerra a sus sentidos y avivó más la sospecha en que la imaginación fatigaba; pues habiendo elegido al forastero por secretario suyo, aunque en las honras que le hacía rozaba casi a igual de su persona, no con pequeña emulación de los antiguos, que en su lucimiento no le permitían ventajas, y habiendo dado orden que la respuesta que Lavinia había hecho, volviéndola con el propio que llevó la carta, se la entregase a la duquesa, y, teniendo el forastero en su pecho un papel amoroso de que se quería valer, entregándosele a Hipólita con ánimo de estudiar olvido en la voluntad –con que se ardía– de Laura, aplicando a su llaga la medicina de este divertimento nuevo, y en ejecución de lo que el duque le había dicho, por entregarle la carta de Lavinia, prima del duque, le entregó el papel a la duquesa que tenía prevenido para Hipólita, que recibió sin leerle entonces, dejando para el principio de la conversación el hacerlo. Y teniendo ocasión el forastero de lograr su intento, juzgando dar a Hipólita el alma de su pensamiento íntimo, le dio la carta de Lavinia, quedando con satisfacción de lo asortado⁶⁴⁶

⁶⁴⁴ Hay ciertas notas de cortesanía en esta «aldea», como a lo largo de todo el libro. Y es que en las reuniones del legítimo cortesano, desde mediados del siglo XVI, se mezclaban todos los géneros. Así lo autorizan desde Timoneda a Santa Cruz, pasando por Gracián Dantisco y, por supuesto, la *Corte na aldea* de Rodrigues Lobo (1619). Así, Menéndez Pelayo (1943: 150-151), evocó unas páginas de Rodrigues Lobo donde se traduce esta costumbre. Chevalier (1975: 18), añadiría un fragmento de Lorenzo Palmireno (1573: 80-81) quien en *El estudioso cortesano*, libro dirigido al hijo de aldeano rico que ha llegado a ilustrarse y consigue oficio en casa de un señor, recuerda a su discípulo que, de vez en cuando, a la hora de la siesta, ha de procurar el recreo de sus amos: «En verano luego se duermen, pero en invierno podrá ser moverse conversación al fuego. Deja un rato esa gravedad estoica, cuéntales con que se recreen, cosas que son poco familiares, como la historia de don Juan de Mendoza y la Duquesa, o la de Romeo y Julieta en Verona, la de Eduardo y Elips, condesa de Salbarique. Están en francés, son muy suaves, durará contar cada una media hora, sin que se fatiguen los oyentes. Llámase el librico *Les histories tragiques*, año 1557».

⁶⁴⁵ *infinito*: «usado como adverbio, vale lo mismo que muchísimo» (*Aut.*).

⁶⁴⁶ *Vid.* la nota 514.

que había sido, pues sin nota de ninguna se le puso en sus manos, quedando Hipólita con mil deseos que se feneciese aquel ingenioso ejercicio para reconocer en su dictamen la agudeza del dueño, con que se dio principio al divertimento que habían introducido, cantando los músicos:

En tres deidades, tres cielos,
tres milagros peregrinos;
en tres extremos bizarros
el más lucido prodigio;
 en primavera de rayos 5
mezcla Amor con laberintos
lo ingrato con lo amoroso,
lo apacible con lo esquivo:
 Galatea, Nise, Cloris,
glorioso honor de este siglo⁶⁴⁷. 10
Bello encanto, pena hermosa,
airoso mal, cuerdo hechizo,
 dulcemente Galatea,
libertad dando al sentido,

⁶⁴⁷ En los poemas de *El forastero* se localizan muchas referencias a las ninfas, criaturas mitológicas que Pérez de Moya (1995: 431) definía tal que así: «como los antiguos tenían opinión no haber lugar público ni secreto que careciese de algún poderío de Dios, para incitar a los hombres al temor y amor suyo, y significarles que estando en todo lugar, todo lo veía y gobernaba, ordenaron unas diosas hembras, llamadas ninfas, que particularmente presidiesen en fuentes, ríos, bosques y árboles, y dijeron ser hijas de Océano y Thetis, y amas de Bacho y Ceres, y madres de todas las cosas, y diosas de los pastos y pastores». Al ocupar tantos y tan variados ambientes, las ninfas constituyen un grupo a la vez numeroso y heterogéneo, dividido en tipologías según el elemento al que las deidades pertenecen, de las que son eco los siguientes versos (608-631) de la *Égloga II* de Garcilaso (1996: 166-167): «¡Oh náyades, d'aquesta mi ribera / corriente moradoras; oh napeas, / guarda del verde bosque verdaderal, / alce una de vosotras, blancas deas, / del agua su cabeza rubia un poco, / así, ninfa, jamás en tal te veas; / podré decir que con mis quejas toco / las divinas orejas, no pudiendo / las humanas tocar, cuerdo ni loco. / ¡Oh hermosas oreadas que, teniendo / el gobierno de selvas y montañas, / a caza andáis, por ellas discurriendo!, / dejad de perseguir las alimañas, / venid a ver un hombre perseguido, / a quien no valen fuerzas ya ni mañas. / ¡Oh dríadas, d'amor hermoso nido, / dulces y preciosísimas doncellas / que a la tarde salís de lo escondido, / con los cabellos rubios que las bellas / espaldas dejan d'oro cubijadas!, / parad mientes un rato a mis querellas, / y si con mi ventura conjuradas / no estáis, haced que sean las ocasiones / de mi muerte aquí siempre celebradas». Por su belleza y su pureza, en las leyendas mitológicas las ninfas son a menudo el objeto de los cuidados amorosos de todo tipo de seres, tanto mundanos como divinos. Es el caso de Galatea, náyade bellísima amada por el cíclope Polifemo (*vid.* Vitoria, 1676/1: 277-280), o el de Cloris, que se casó con el dios Céfalo y se convirtió en la diosa de las flores, conocida como Flora (*vid.* Vitoria, 1676/1: 585-586). Nise es una figura menos conocida: es una de las ninfas que aparecen en la *Égloga III* de Garcilaso (1996: 211), en cuyo verso 56 se afirma que «en hermosura par no tiene». Lo que resulta interesante es que en época moderna la hermosura de las ninfas se volvió emblemática. De hecho, a lo largo del Siglo de Oro, si por un lado es común hallarlas como protagonistas en composiciones basadas sobre sus mitos, como la *Fábula de Polifemo* de Góngora, por otro lado prestan sus nombres a un sinnúmero de personajes femeninos con rasgos idealizados de pureza y belleza. Posiblemente Arnal, al definir las como «glorioso honor de este siglo», esté haciendo referencia tanto a figuras mitológicas cuanto a personajes femeninos de obras de su tiempo que él consideraba ya inmortales.

sabrosa prisión al alma	15
oculta entre crespos rizos, de sus dos graves luceros	
hasta el Sol es fugitivo; ya de temor retirado,	
ya de vergüenza escondido.	20
Cloris, inquieto milagro, tiranamente atractivo, gozando imperio en amor, rinde valiente sus tiros.	
Nise, portentoso asombro,	25
cuyos celestes zafiros por preciosos, por ingratos, nunca más piedras han sido.	
En cuya deidad tirana, con acordado castigo,	30
deposita su dureza en sus dos cielos divinos.	
Entretenidos tormentos, sazonados basiliscos,	
muerte al sol, vida a las plantas,	35
gustoso engaño, áspid libio ⁶⁴⁸ ,	
tribunal forman severo de un balcón en que, encendido, siendo oriente de sus rayos	
le causa al Sol parasismos ⁶⁴⁹ .	40
En su consejo de guerra —si hay consejo en Amor niño— tan valientes pareceres dan más guerra a los sentidos.	
Mas si es de amor el consejo,	45
temeroso me retiro, que consejo apasionado	

⁶⁴⁸ Difícil afirmar si la caracterización geográfica del áspid entraña algún significado, pues son escasas las referencias a este ofidio. Sin duda, la fama de su peligrosidad es antigua, según atestigua Claudio Eliano (1989: 253): «una leyenda cuenta que el áspid libio hasta deja ciegas a las personas con su respiración». Curiosa su presencia, en el v. 110 de la *Soledad I* de Góngora (1994: 221), de un «áspid gitano», que, como anota Jammes, no es sino un áspid «egipcio, por alusión al [...] que mató a Cleopatra».

⁶⁴⁹ *Vid.* la nota 45.

hará el mérito delito.

Yo, zagalas, me presento
de este amor tirano herido: 50
él me ha muerto, yo soy preso,
mirad que injusto castigo⁶⁵⁰.

Vos, Cloris, en esta causa
juez podréis ser y testigo,
pero será causa propia, 55
pues vos la causa habéis sido.

De vuestras manos se fía,
cobarde cuanto atrevido
mi afecto si en armas blancas
no hay riesgo de agudos filos. 60

Acabando de cantar los músicos, el forastero Carlos dio principio con esta canción, que todos escucharon con gusto.

⁶⁵⁰ En los últimos cuatro versos se perciben lejanos ecos de un par de romances gongorinos: por un lado, «Ciego que apuntas y atinas», en concreto de su estribillo (vv. 9-10): «Déjame en paz, Amor tirano, / déjame en paz» (Góngora, 2000: 152); por otro, «Guarda corderos, zagala», por lo que respecta al término «zagala», ya en el primer verso (Góngora, 2000: 615).

AL DOCTOR EN DERECHOS GERÓNIMO MELI ESCARCHONI, CATEDRÁTICO DE VÍSPERAS EN LA UNIVERSIDAD DEL REINO DE CERDEÑA, REGIDOR GENERAL DE LOS ESTADOS DEL MARQUÉS DE VILLASOR, ABOGADO DE SU CASA⁶⁵¹.

Al exceso de su continuo estudio de vuestra merced, mis excesos le solicitan ocio, diligencia excusada cuando no puede permitirle en su naturaleza lo grave de las materias que ejercita en la Jurisprudencia que profesa, Facultad que, como ahora ilustra sus acciones de vuestra merced, realzó en otros tiempos su familia, introduciendo en ella el honor del Magistrado, el esplendor de la Toga Senatoria, ya en los Tribunales de este Reino, ya en los sacros del mayor Monarca. Será pues – ya que no ocio– desahogo o suspensión de su fatiga; de cualquier suerte vuestra merced los admita y los dé represiones en su censura, que este es el interés que negocio, pues en sus manos entre nuestra amistad, el castigo le será favor, la corrección caricia. Guarde Nuestro Señor a vuestra merced

Su mayor amigo y servidor
Jacinto Arnal de Bolea.

EXCESOS DEL MUNDO

CANCIÓN

Suspensa voz a la piedad que implora
premio merezca en logro desatada,
llegando al colmo su feliz intento;
cante advertida, y cante lo que llora,
y en cóncavas cavernas dilatada 5
tenga lugar su repetido acento.
Admiraciones canten ciento en ciento
aquel primer estado, que, inocente,
fue perdiendo su ser de gente en gente.
Represente a la vista más dormida 10
su hidalga sencillez y el pecho grato
que hoy se alimenta de villano trato,

⁶⁵¹ Jerónimo Meli Escarchoni fue un jurista muy apreciado en Cerdeña durante la primera mitad del siglo XVII. Gracias a Tola (1837/2: 246-247) sabemos que fue «professore di diritto civile nella regia università di Cagliari, ed esercitò in pari tempo l'avvocatura con fama grandissima d'ingegno e d'integrità. Ci rimangono di lui molti allegati forensi scritti in latino ed in spagnuolo [...]. S'ignora il luogo ed il tempo, in cui questo distinto legista cessò di vivere. Però nel 1639 occupava ancora in Cagliari la cattedra di pubblico insegnamento». El uso explícito de la voz «amistad» en esta breve dedicatoria, sugiere la existencia de un vínculo real entre este personaje y Arnal. Nada sorprendente, pues, al ser uno regidor general y abogado y el otro secretario del marqués de Villasor, debieron de colaborar a menudo.

pues, verdad oprimida,
 viéndose en riesgo, e inquietud incierta,
 sepultada en el daño, 15
 para poder vivir vistió de engaño
 cuando la edad, en curso presuroso,
 veloz al mal en bienes, perezoso,
 al vicio le abrió puerta.
 Entró el exceso, presidió la ira, 20
 reinó interés, privilegió mentira.
 En la primera edad y ser primero
 que de la luz flamante vistió al mundo,
 dándole lumbré en todo misteriosa;
 en el siglo apacible y lisonjero, 25
 en donde con razón la envidia fundo,
 careciendo de vida tan dichosa,
 contemplo quieta, juzgo deleitosa,
 aquella humana acción que sin malicia,
 vestida de verdad, no de avaricia, 30
 gozaba del favor más soberano
 ponderando el pincel, que en sus colores
 alma infundió hasta en plebeyas flores,
 cuando divina mano,
 en dilatado lienzo, en campo hermoso, 35
 misterios discurriendo,
 esquicio solamente disponiendo,
 amago solamente dibujando,
 sombra de su poder fue retratando,
 mostrando poderoso, 40
 aun en las obras que eran menos bellas,
 rasguños de deidad, líneas de estrellas.
 Nunca bizarra, nunca más luciente,
 purpúrea cuna –en donde el Sol risueño
 nace de ver llorar rosada Aurora– 45
 habrá ostentado lustre diligente
 de tan vistoso cuanto rico empeño,
 pues de codicia perlas atesora;
 y nunca más que entonces bella Flora
 habrá lucido, siendo sus colores 50

vida del mayo y gala de las flores;
 y nunca Cintia con mayor belleza
 se habrá valido –aunque con muerta llama–
 en fría sombra de estrellada cama;
 y en tal naturaleza 55
 reparo, admiro, considero, atento,
 que se atreve animado
 vapor en sombra parda congelada,
 ceñido en denso y dilatado velo,
 esclarecer al Sol, turbar al cielo: 60
 contrapeso violento,
 pues vemos que les da con osadía
 horror a las tinieblas, nubes al día.
 En la divina y soberana esfera
 que en cinco zonas vemos dividida, 65
 entre líneas lustrosas de oro puro⁶⁵²,
 en peregrina y lucida carrera
 que desde Pez al Aries ves ceñida⁶⁵³,
 el planeta mayor no está seguro;
 y cuando en su deslustre más procuro 70
 cebar la inteligencia, más atento
 la vuelve atrás cobarde atrevimiento,
 viendo que el cielo en su mayor tesoro
 nos enseña a temer –prisión que siente–
 el que en lugar supremo y eminente, 75
 mentido su decoro,
 fiando del poder que ser le ha dado
 en real naturaleza,
 queda eclipsada su mayor grandeza.
 Miente la vanidad, miente el sentido 80
 que el trono grave se ha desvanecido.
 ¡Oh tú, primer estado!,

⁶⁵² El término *lignas* no me parece un error. Aunque no aparece en los diccionarios, su uso, con el significado de «líneas», cuenta con antecedentes en otros textos, como la *Varia fortuna del soldado Píndaro* de Céspedes y Meneses (1975/2: 118).

⁶⁵³ Lope de Vega (2006: 132) emplea una metáfora casi idéntica en el v. 21 de su *Arte nuevo de hacer comedias*: «desde el Aries a los Peces». Según anota Santo-Tomás en la misma edición, se trata de «una perífrasis astronómica muy al estilo de Lope para indicar el transcurso de un año; en Aries empezaba el año zodiacal; aparece, por ejemplo, en su *Égloga a Claudio*: “Mi peregrinación áspera y dura / Apolo vio pasando siete veces / de Aries a los Peces”».

vuelvo otra vez a tus sencillas plantas,
veneno en tu humildad, grandezas tantas.

Desnuda habitación, leve guarida, 85
edad primera al hombre dio bastante
a defenderse del helado enero,
la débil caña mal entretejida,
a los rayos del Sol poco constante,
con inclinarse dice el ser primero 90
y en opresión, sujeta al tiempo fiero
—ya más sensible en el adversa suerte—,
nos enseña a sufrir contraste fuerte;
y obediente a su estrella rigurosa,
obligando a perdón y a sentimiento, 95
temblante humilla su cerviz al viento,
dando, en acción piadosa,
defensa honesta a fúlgida carrera⁶⁵⁴,
abrigo entre la furia
de hielo y nieve que amenaza injuria; 100
mas ya la habitación ennoblecida
con el alma de mármor cobró vida,
y viéndose en su espera,
desprecia al Sol, que en bárbara bonanza
fácil se atreve quien soberbia alcanza. 105
A los montes de Candia, de Etiopía,
de Numidia, de Lesbos, han abierto⁶⁵⁵
en sus entrañas seno más profundo,
fatigando las naves tanta copia
de remotos países; y en el puerto 110
se advierte —aunque abreviado— todo un mundo,
donde en un edificio solo fundo
que el poder y el esfuerzo dilatado
de tan varias provincias se ha juntado.

⁶⁵⁴ *Vid.* la nota 574.

⁶⁵⁵ Las referencias geográficas denotan cierto exotismo que confiere mayor intensidad a la sucesiva descripción del variopinto ambiente del puerto. Hay que poner de relieve que la elección de estos cuatro lugares no se debe a la distancia física o cultural entre ellos y el mundo del autor, sino que responde a criterios artísticos: Lesbos y Candia (antiguo nombre de la actual Creta) son islas griegas, mientras que Numidia y Etiopía son regiones de África. Ambas categorías (islas y África) son a su vez tópicos del exotismo que presidía la novela bizantina, género al que Arnal fue muy aficionado. *Vid.* lo dicho en capítulo V de la Introducción y González Rovira (1996: 130-143).

Cuando un cimiento en su profundo abismo, 115
 en quien tan grave máquina se encierra,
 ultraja el seno a la piadosa tierra,
 casi descubre él mismo
 el reino de las sombras que ya toca
 pues entre ardiente llama 120
 al propio infierno con la azada llama
 para mover con vana pesadumbre
 guerra a los cielos con su altiva cumbre.
 Oh, pirámide loca,
 si te avvicinas al ardiente rayo 125
 ¿no estás más cerca de mortal desmayo?
 Levántase a los cielos eminente
 laberinto en estancias dividido
 que intrica a aquél que Minos puso en Creta⁶⁵⁶,
 a cuya inteligencia diligente 130
 no es el hilo de Teseo reducido
 si no la geografía está sujeta.
 Apenas mide, apenas la interpreta
 la codicia del hombre –vano oficio–,
 pues vivo le sepulta un edificio, 135
 cuando en pórvido y mármol miro atento
 que hasta las piedras, en acción tirana,
 no están seguras de ambición humana.
 Qué bárbaro portento
 si, discurriendo, voy desentrañando 140
 entre varios labores
 de un valiente arquitecto los primores:
 nichos, cornisas, frisos, pedestales,
 que duración pretenden inmortales,
 relieves animando 145
 en basas, arquivadas, capiteles,

⁶⁵⁶ Según la mitología griega, Minos es el nombre de un legendario rey de Creta que, tras ganar una guerra con Atenas, logró que esta ciudad le entregara cada nueve años siete muchachos y siete muchachas que él encerraba en el famoso laberinto del Minotauro, criatura monstruosa con cuerpo de hombre y cabeza de toro: «ideó Dédalo un laberinto en Creta, en el que eran encerrados los jóvenes enviados a Minos bajo el nombre de tributo, quienes se pensaban que eran devorados por el Minotauro. Pero, tras haber navegado Teseo hasta allí, fue instruido por Ariadna, la hija de Minos, con el invento de Dédalo, de qué modo, una vez muerto el Minotauro, se libraría de la inextricable trampa de los caminos y volvería a la entrada, donde había atado el hilo» (Conti, 2006: 525).

ya con el oro, ya con los cinceles.
Miro en orden lo vario y lo sucinto,
la gravedad del dórico valiente⁶⁵⁷,
mediocridad del jonio dilatado⁶⁵⁸, 150
la destreza bizarra del corinto⁶⁵⁹,
variedad del compuesto que, eminente,
al mosaico le da tanto cuidado.

Y entre pulido y tan vistoso estado,
y entre tan varias y distintas plantas, 155
que están brotando confusiones tantas,
aún del gran Mitridates la memoria⁶⁶⁰
confusa admirará tan vano empleo,
que al tiempo en su ruina dan trofeo.

¡Oh solo humana gloria, 160
aquella que, en quietud desengañando,
está con la luz pura
negando a la ambición toda hermosura,
y quien del cielo con movable casa
pusiera su rigor límite y tasa; 165
y tanto bien gozando
que pudiese –según del tiempo el filo–
a clima trasplantarse más tranquilo!

Mal aliñada piel manifestaba
piadoso el monte en palpitante fiera 170
para ocultar nuestra primer malicia;
benigno el cielo su piedad nos daba
para cubrir la desnudez primera

⁶⁵⁷ El orden dórico es el más sencillo de la arquitectura clásica. Como los demás, se codifica mediante la fijación de algunas reglas compositivas, cuya aplicación es fácil de observar en las columnas y, sobre todo, en los capiteles. Según la última edición del *DRAE*, es «el que tiene la columna de ocho módulos o diámetros a lo más de altura, el capitel sencillo y el friso adornado con metopas y triglifos», teniendo en cuenta que *metopa* es «en el friso dórico, espacio que media entre triglifo y triglifo», siendo *triglifo* el «adorno del friso dórico que tiene forma de rectángulo saliente y está surcado por tres canales».

⁶⁵⁸ El *orden jónico*, aquí llamado *jonio*, según la más reciente edición del *DRAE*, es «el que tiene la columna de unos nueve módulos o diámetros de altura, el capitel, adornado con grandes volutas, y denticulos en la cornisa».

⁶⁵⁹ El *orden corintio* es el más elaborado de los clásicos; en el último *DRAE* se lo define como «el que tiene la columna de unos diez módulos o diámetros de altura, el capitel adornado con hojas de acanto y caulículos, y la cornisa con modillones». A su vez, un *modillón* es un «miembro voladizo sobre el que se asienta una cornisa o alero, o los extremos de un dintel».

⁶⁶⁰ El adjetivo *gran* permite suponer que, de entre los muchos Mitridates de la historia, Arnal se está refiriendo a Mitridates el Grande, rey del Ponto entre el 111 a.C. y el 63 a.C., cuya fama se debe a las tres guerras que lideró contra Roma y que hacen que se lo recuerde como uno de los más gloriosos enemigos de la república.

que ejecutó en lo humano la justicia,
 pero con tanto exceso beneficia 175
 su efecto vanidad –qué loco intento–,
 pues que no halla lugar el pensamiento
 viviendo aún el deseo en ocio puro.
 Cuando el flamenco con alado pino
 funda sus sutilezas en el lino, 180
 gozando más seguro
 del Arabia espirantes los olores⁶⁶¹,
 perlas que hombre posea,
 en nácar le rindió concha eritrea⁶⁶²,
 diamante en la Etiopía congelado 185
 lustre le presta al cielo, al Sol cuidado.
 Fenicia da colores⁶⁶³,
 el español, inglés la seda y lama⁶⁶⁴,
 que al Sol desprecia si esplendor derrama.
 Con arte, con ingenio y con viveza, 190
 con artificio en el matiz florido,
 con sobrepuestos de relieve hermoso,
 casi cobarde está Naturaleza,
 y casi su poder está comprimido
 del brazo humano en fuerzas poderoso. 195
 Aquí reparo en ondas deleitoso
 volar el pez, y allí con aura suave
 nadar vistosa con milagro el ave;
 aquí en carmín se tiñe blanca rosa,
 allí luciente cárcel acogida 200
 el pajarillo da que infunde vida,
 aquí en la estofahermosa⁶⁶⁵
 el diseño valiente se perfila
 y el puñal se ensangrienta,

⁶⁶¹ Los aromas, olores y perfumes de Arabia son elementos típicos que connotan la imagen que varios textos del Siglo de Oro transmiten de esa región. Un ejemplo pertinente en los vv. 922-923 de la *Soledad I*: «cual la Arabia madre ve de aromas / sacros troncos sudar fragantes gomas» (Góngora, 1994: 389).

⁶⁶² Acerca del nácar, *vid.* las notas 85, 97. También encontramos perlas de nácar en la octava XIV del *Polifemo* (vv. 109-112): «De su frente, la perla es, eritrea, / émula vana; el ciego dios se enoja / y, condenado su esplendor, la deja / pender en oro al nácar de su oreja» (Góngora, 2010: 159).

⁶⁶³ *Vid.* la nota 77, teniendo en cuenta que Tiro era una ciudad de la Fenicia.

⁶⁶⁴ *lama*: «se llama asimismo cierta tela de oro o plata, que hoy más comúnmente se llama restaño» (*Aut.*).

⁶⁶⁵ *estofa*: «cierto género de labor, como bordadura, hecha con relieve a manera de colchado, por henchirse con algodón o con estopa para que sobresalga y resalte hacia afuera» (*Aut.*).

allí inocente guerra se presenta. 205
 Veloz caballo, que engañó el sentido,
 parece que del paño se ha salido;
 un campo se aniquila
 y, en hórrido deleite combatiendo,
 tienen más vida los que están muriendo. 210
 No doncellas del Asia pespuntaron
 con tal aliño, nunca fue historiada
 con tal primor de Tetis colcha bella⁶⁶⁶,
 nunca Aracnes, ni Palas animaron⁶⁶⁷
 la aguja entre sus manos celebrada, 215
 que daba emulación al alta estrella,
 todas fundando con razón querella.
 De nuestro tiempo las reparo unidas,
 en tanto vencimiento reprimidas;
 del múrice en la concha, mentirosos⁶⁶⁸, 220
 en lana se disponen los colores
 que de su sangre imitan tantas flores,
 los vientos presurosos
 del ave más veloz que peina el viento⁶⁶⁹,
 en dilatadas sumas, 225
 hacen robos airosos de sus plumas;
 y en mar desnudo de tan blancas perlas
 el alba intenta en el clavel cogerlas.
 El cazador atento,
 con sus amigos en el bosque fieles, 230
 sangrientas roba maltratadas pieles.
 De ciertas venas de quilate hermoso,
 la codicia han dejado en oro y plata,
 que aún no libra un abismo de sus manos;

⁶⁶⁶ Se trata de una versión del mismo tópico de la *Égloga III* de Garcilaso, en la que las ninfas historian telas con el oro del Tajo; *vid.* Vega (1996: 209-226).

⁶⁶⁷ En la mitología griega, Aracne fue una joven de Lidia, cuya habilidad a la hora de tejer la llevó a desafiar a la misma diosa Palas Atenea. Ambas bordaron una hermosa tela, pero la de Aracne resultó tan perfecta que la diosa la destrozó y golpeó a la tejedora. Aracne, avergonzada y ofendida, corrió a ahorcarse, pero la diosa la convirtió en araña antes de que muriera, a fin de que pudiera hilar eternamente. *Vid.* la voz *Aracne* en el diccionario de Grimal (2008: 43-44).

⁶⁶⁸ *múrice*. «cierta especie de marisco, cuya concha es pesada, densa y sólida, desigual por defuera, y a veces armada de puntas, y por de dentro de color blanco y que tira a purpúreo. Con este marisco hacían los antiguos una tinta, que servía para teñir las ropas de color de púrpura» (*Aut.*).

⁶⁶⁹ *Vid.* la nota 178.

la tierra con el seno más piadoso 235
 quiso librarlas, aunque, voz de ingrata,
 solícitos la aclamen los humanos.
 Desentrañando están los más tiranos
 el corazón más duro, que porfía
 vence imposibles hasta en tierra fría; 240
 y sufriendo rendida y acosada,
 viendo que le violenta su decoro,
 revela en sus entrañas el tesoro.
 Dejándola ultrajada,
 triunfan del interés –qué vil intento– 245
 después de un bien gozado
 que entre el desprecio –o infeliz estado–
 visto en necesidad rostro halagüeño,
 después de la amistad, áspero ceño.
 ¡Oh humano pensamiento 250
 todo interés, todo codicia vana,
 y todo sed de la ambición tirana!
 Toma lugar la gula en su distrito,
 la vida ofrece en copas de esmeraldas;
 acendrado color en oro hermoso⁶⁷⁰, 255
 triunfa de los sentidos apetito.
 Traí oloroso néctar, y a sus faldas⁶⁷¹
 todo manjar le dedico vicioso,
 en golfo, en playa, en lago más undoso,
 en torrente veloz pez inocente, 260
 se abalanza a su muerte diligente;
 y selva por el hombre fatigada⁶⁷²,
 a cansancio de la triste, tributo
 a solo un gusto tan sangriento fruto,
 la sazón preparada 265
 en variedad de ingenio preferido,
 a la invención que imita
 no extingue el hambre, no, sino la irrita.

⁶⁷⁰ El verso presenta un problema textual: la segunda palabra, en la *princeps*, es «colos». Se trata de un error evidente cuya solución más lógica es la corrección por *color*, teniendo en cuenta el significado del participio pasado *acendrado*: «purificado, limpio sin escoria» (*Aut.*).

⁶⁷¹ En la príncipe «tray», que corrijo por *traí*, forma arcaica de «traje».

⁶⁷² *Vid.* la nota 178.

Y el limitado estanque está encerrado
 con el bullicio inocente más guardado, 270
 pescado prevenido,
 que codicioso en el peligro intenta
 que tenga gula puerto, no tormenta.
 Unas en otras miro confundidas,
 al mismo exceso excesos añadiendo 275
 en torpeza sazones ingeniosas,
 en la ocasión que el Can, secando vidas,
 fuerzas con el León estaba uniendo
 por mostrarlas al mundo poderosas.
 Fimeras anticipa ponzoñosas⁶⁷³ 280
 su ambiente natural, mas no se atreve
 en la bebida penetrar su nieve,
 y tanto hielo entre el calor admiro
 que parece su sitio preparado,
 que debajo del polo está plantado. 285
 Por tu quietud suspiro,
 ¡oh tú que estás a la risueña fuente
 rompiendo sus cristales,
 aljófara ya de frescos manantiales,
 cuando en dientes de guijas cristalinas⁶⁷⁴ 290
 de planta undosa reconoces minas!
 La torpe gula miente,
 pues en tasa que el vicio la condena
 goza más gloria quien alcanza pena.

Aplaudieron el duque y Laura lo bien sentido grave de estos versos, que, dejando la diversión de sus amorosos cuidados, habían atendido a Carlos con curiosidad. Y siendo eco a esta alabanza las demás que asistían a divertir también al duque, le quisieron desvanecer con acciones en aplauso confuso, que por respecto no se dilataba en público. Pero Carlos, que vivía desconfiado en su fortuna, no quería persuadirse que tenía méritos para el menor

⁶⁷³ No corrijo *fimera* porque, según Corominas, «efimero» y «fímero» son formas alternativas de la misma palabra. En este caso, usado como sustantivo, *fimera* tiene el significado que se asigna a *efimera*, también empleado como sustantivo, en el primer *DRAE* (1780): «calentura, o incendio, que dura regularmente un día natural».

⁶⁷⁴ La imagen es muy original: la descripción como «guijas cristalinas» de las piedras que asoman en el curso del río permite congelarlas por un instante en el contexto, consiguiendo un efecto de ralentí casi cinematográfico.

reparo, estimando con modestia lo favorecido que se hallaba; y dando lugar a que prosiguiesen los demás asuntos, leyó Felicio estas décimas.

Rompido un espejo en manos de Celia.

Celia templa tu rigor
si otra vez pide consejo
a la luna de su espejo
el sol de su resplandor.
Entre tan valiente ardor 5
no permitas vez alguna
discursos tan importuna
que engendren en sí aspereza,
que hace eclipse su tristeza
entre ese sol y esta luna. 10
A rayos tan inhumanos,
Celia, el espejo que ves
soberbio se ve a tus pies,
si humilde se vio en tus manos.
Con impulsos soberanos, 15
habiendo sido crisol,
en tanta luz su arrebol
que cuerdo el cristal ha sido,
pues en piezas dividido
hizo mil soles de un sol⁶⁷⁵. 20
De tan valientes aceros
el vidrio se vio ofendido,
si tus ojos le han rotpido
no lo excuses con agüeros.
¿De qué sirven tantos fieros, 25
Sol, que tantos rayos gira,
si cobarde se retira
ocultando la crueldad?
¿Por qué niegas la verdad
si él confiesa su mentira? 30

⁶⁷⁵ El cristal, al romperse, refleja el Sol en cada uno de sus pedazos, haciendo «mil soles de un sol». Es una imagen, pues, digna de comentario.

Excusar pudo el rigor
del fuego que quiso ver,
pues si le dio el primer ser
le da el peligro mayor.
Cerca de tanto esplendor 35
que en tus ojos conocí,
rompido el cristal que vi
con amagos de pincel,
no te puedes ver en él
y él se puede ver en ti. 40

Alejandro, que con desengaños de amor se querellaba de su infeliz estrella, expresó su afecto en este soneto contra la esperanza.

SONETO.

Seguro del vaivén de la mudanza,
gustoso entre mis penas me sustento,
que no hay más dicha que vivir exento
del infelice fin de la esperanza.
Cuanto, ceñida más de la tardanza, 5
sin límite da vuelo el pensamiento,
tanto una sombra, sueño, gloria o viento
se estima menos cuanto más se alcanza.
Mientes, ¡oh tú que en la mayor fortuna,
siendo instante de un bien, codicias verte 10
sediento de ambición tan importuna!
Que mayor advertencia de mi suerte
presagio fue lo que lloré en la cuna,
que nací en los umbrales de la muerte⁶⁷⁶.

⁶⁷⁶ Aunque no presente citas directas, este soneto se acerca, por lo que atañe a los temas, a varios de los metafísicos de Quevedo, regidos por los motivos de la extinción de la vida y la omnipresencia de la muerte. De manera especial, *vid.* la reflexión acerca de la vanidad que el autor del *Buscón* desarrolla en el soneto n° 9, siempre de acuerdo con la edición de Blecua: «Si me hubieran los miedos sucedido / como me sucedieron los deseos, / los que son llantos hoy fueran trofeos: / ¡mirad el ciego error en que he vivido! / Con mis aumentos propios me he perdido; / las ganancias me fueron devaneos; / consulté a la Fortuna mis empleos, / y en ellos adquirí pena y gemido. / Perdí, con el desprecio y la pobreza, / la paz y el ocio; el sueño, amedrentado, / se fue en esclavitud de la riqueza. / Quedé en poder del oro y del cuidado, / sin ver cuán liberal Naturaleza / da lo que basta al seso no turbado» (Quevedo, 1999: 154). Sin embargo, el cierre del poema leído por Alejandro se aleja de este desengaño barroco, alcanzando un pesimismo absoluto en el que

Siguió el mismo asunto⁶⁷⁷ Gerardo con este romance, que entre todos no hubo cosa más airosa.

Abanillo⁶⁷⁸ verde desvanecido de las manos del Cloris.

Dulce Clori, hermoso hechizo,
de tu vista me querello
a la justicia de Amor,
pues que sin causa le ha muerto.
Miré tus divinos ojos 5
cuando con arpones negros
en el blanco de desdichas
hizo el ciego dios su acierto.
Tus niñas me dieron vida
con el más dulce veneno 10
y Amor también como niño
con travesuras me ha muerto.
Como han sembrado suspiros
mis bien nacidos deseos,
y como son ellos aire, 15
aire por el fruto tengo.
Juzgarás que estoy, serrana,
con el favor satisfecho,
y no advertirás que el aire
encenderá más mi fuego. 20
Si en el aire de tus ojos
tienes prevenido el cebo,
el aire de tus favores
mate el incendio del pecho.
Ya que esperanza me has dado, 25
no la fundes en el viento,
mas ¡ay! que de esta esperanza

el hecho de nacer conlleva en sí el sufrimiento que caracterizará toda una vida. Corolario extremo, sin duda, similar al que expuso, sistematizándolo, el italiano Leopardi dos siglos más tarde en su famoso *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*: «Forse in qual forma, in quale / Stato che sia, dentro covile o cuna, / E' funesto a chi nasce il di natale».

⁶⁷⁷ Vid. la fe de erratas de la *princeps*; en el original, «asiento».

⁶⁷⁸ *abanillo*: «el abanico pequeño» (*Aut.*).

temeroso desespero.
 Si con la esperanza matas,
 ¿qué tendrá que hacer violento 30
 un desengaño, pues ya
 tan sin armas le veremos⁶⁷⁹?
 Todo es aire tus favores,
 rigurosos son tus premios,
 todo es viento mi esperanza, 35
 y al fin viviré muriendo.

Y siguiendo Octavio airoso ingenio y lo lograba con facilidad en las ocasiones que se le ofrecían, dijo así a una dama que lo había sido de muchos y puso por armas en su sepultura un armiño⁶⁸⁰.

EPITAFIO.

En este mármor yace Laura hermosa,
 sin presunción de que la parca fiera,
 en la flor de su estado libre, pudiera
 trocar en lilio la purpúrea rosa⁶⁸¹.
 Alcanza de su vida tenebrosa 5
 la luz cuando en su muerte reverbera,
 ¿qué mucho que se abrevie la carrera,
 si va sin freno al daño presurosa⁶⁸²?
 Del vulgo, que el deleite ciego aclama,
 tomando blancas armas se asegura, 10
 aunque su misma prevención la infama.
 Que en vano intenta con la insignia pura
 de armiño casto desmentir su fama⁶⁸³,

⁶⁷⁹ Se repite la imprecación contra el Amor que vincula el texto de Arnal con el romance gongorino «Ciego que apuntas y atinas». *Vid.* por ejemplo la nota 92.

⁶⁸⁰ El simbolismo del armiño, que se aduce aquí de forma irónica, lo aclara el mismo autor del epitafio en el penúltimo verso, definiendo a este animal como «casto». Curiosamente, es todo lo contrario de lo que se lee en el emblema 79 de Alciato (1985: 115), donde nos lo presenta como imagen de la lascivia. Posiblemente se deba a la variedad de símbolos elaborados alrededor de este mamífero, tal como se deduce de la multitud de interpretaciones que ha merecido su presencia en el cuadro de Leonardo da Vinci, *Dama con armiño*. *Vid.* Bernis (1986: 147-170).

⁶⁸¹ *Vid.* Góngora (2010: 159): «Purpúreas rosas sobre Galatea / la Alba entre liliros cándidos deshoja» (vv. 105-106).

⁶⁸² Asoma una vez más el tópico de la mariposa quemada por el fuego. *Vid.* la nota 159.

⁶⁸³ *Vid.* la nota 680, en esta misma página.

pues luce más, opuesta a su blancura.

Prosiguió después Lisardo, ingenio cuerdo, que se dejaba llevar de esta afición con natural bizarro, siendo este romance el primer parto de su ingenio.

Viento inquietaba la grama
cuando pinceles de día,
perfeccionando campos,
triumfos de flores admiran.
Hojosos⁶⁸⁴ álamos cercan 5
con animada armonía
los más risueños matices,
que los lejos iluminan.
Confusas hojas se oponen
en la ya pompa florida, 10
sirviendo a rayos del Sol
de menudas celosías.
La vid en hermosas copas
de esmeraldas nos convida
con el néctar oloroso 15
que en verde agraz deposita.
Tierna se enlaza en sus brazos
con apretadas caricias,
y para ser más hermosa
el oro rubio se enriza⁶⁸⁵. 20
Qué bien parece en las plantas
el mostrarse agradecidas,
logrando el verde dichoso
de la esperanza marchita.
Más alentado un raudal 25
superiores fuerzas cría,
que por ser del mar vecino
soberbio se precipita.
Calzando coturnos de oro⁶⁸⁶,

⁶⁸⁴ La *princeps* presenta: «ojosos». La voz figura en el *DRAE* a partir de la edición de 1915, pero es poco probable que Arnal la utilizara; por tanto, la corrijo con un término más coherente con el texto.

⁶⁸⁵ *Vid.* la nota 642.

⁶⁸⁶ Acerca del *coturno*, *vid.* la nota 403.

con piezas de plata corría, 30
 que si sus ondas aumenta
 es porque aumenta sus dichas.

A ver despeñado baja
 las sirenas en su orilla,
 nunca mucho costó poco, 35
 no hay interés sin codicia.

Admiré nuevas deidades
 sin prevenir tiranías,
 porque el rigor de unos ojos
 solicitó mis desdichas. 40

En tribunal cristalino
 se dio sentencia en revista,
 que hubo junta de bellezas
 para quitarme la vida.

Piedad de su mano espero, 45
 tanto cielo hará justicia,
 que tan buenos pareceres
 es imposible la impidan.

Firmó la sentencia un ángel
 que, con tan tiranas firmas, 50
 cuando llegue a ser piadosa
 de más firme se acredita.

La que fácilmente quiere,
 con facilidad olvida,
 que son prueba los desdenes 55
 para acrisolar las dichas.

El Sol se escondió, que cuando⁶⁸⁷
 hay ventajas conocidas,
 el retiro vale más
 que la batalla vencida. 60

Aprendiendo a ser hermosas,
 nuevas colores matizan,
 pero Flora entre sus flores
 es sol entre estrellas fijas.

No admite, no, competencia, 65

⁶⁸⁷ La conjunción «que» adquiere valor causal, pudiéndose sustituir, para entender mejor el sentido de la frase, por el sintagma «ya que».

que si es su gracia infinita,
cuerdas fueron en rendirse,
que así su beldad animan.

Como sus manos son nieve,
rosa fue desvanecida 70
la que por blanca se ausenta
y desciende fugitiva.

Retirada en tal opuesto,
casi la advertí encendida,
ya por su propia vergüenza, 75
ya por ajena malicia.

¿Qué mucho que breve flor,
que fácil se ve marchita,
tanto la consume el fuego
si tanto abrasan sus iras? 80

En tan ardiente escarmiento,
no más, no más fantasías,
que importara poco el llanto
cuando descubren cenizas.

Volví la rosa a su mano, 85
que culpó mi grosería
y castigó mi ignorancia
risueña con admitirla.

Más favorable mi suerte
se dio en ocasión precisa, 90
que se deshojó la flor
para ver mi cobardía.

Quedeme con las dos hojas,
que son alma de mis dichas,
mas como son hojas blancas 95
harán en mí nueva herida.

A Fabio le dio el duque un asunto: que pintase a Eneas buscando su esposa en el fuego, que todos atendieron con gusto por hacer lisonja al tan buena elección.

MADRIGAL.

Perdiendo la quietud, hallando el daño,
 llama –sedienta de su propia muerte–
 examina el troyano valeroso,
 no atendiendo al rigor de adversa suerte.
 El deseo resiste al desengaño, 5
 no teme el fuego ya, que riguroso
 le excede el amoroso,
 no en sus cenizas viéndole desecho.
 Que de amor encendido,
 cuanto más tarde menos satisfecho, 10
 busca su bien perdido,
 sin reparar que en vano se previene,
 pues busca el alma que en su pecho tiene.

Ludovico siguió después con este soneto a la hermosura de una boca, que por ser no de los mejores ingenios, todos estuvieron pendientes de su voz.

SONETO.

Amor dispara al campo de belleza
 y acierta con el hierro en su blancura;
 brotaba sangre, baña la llanura,
 que en perlas le nevé Naturaleza.
 Admira lastimado con terneza 5
 belleza herida, boca en tal pintura,
 corto el espacio, grande la hermosura,
 mezclando en su beldad tanta aspereza.
 Siente ciego el rapaz la breve boca
 que, cual lanceta, mira por su efecto; 10
 acude con la venda a tal sangría.
 Mas como ven sus ojos que le apoca
 su vista un sol a rayos tan sujeto,
 ciego quiere vivir con su porfía.

Solamente Liseno había quedado sin asunto y, por no desagradarle, el duque le mandó que dijese algunos versos aunque no fuesen propios, que con buen aire recitó estas liras.

El Doctor Gerónimo Meli Escarchoni hace sentidas ponderaciones de la muerte de una dama hermosa.

LIRAS.

Ya tus bellos zafiros,
ya el cielo en cifra, ya las luces bellas,
Clori, que a mil suspiros
provocaron al Sol, ya tus estrellas
–¡oh lamentable suerte!– 5
cerró la Parca y eclipsó la muerte.

El cielo de la tierra
cubre de un mármol la tiniebla oscura,
angosta losa encierra
un portentoso monstruo de hermosura, 10
y el fuego de Cupido
yace en tristes cenizas convertido.

Del precioso tesoro
de un sur de perlas, de las vivas rosas,
de los rubíes, del oro 15
que compusieron partes tan hermosas,
un túmulo pequeño,
un insensible mármol queda dueño.

Dulces ricas rüinas
de un soberbio edificio de hermosura, 20
de blanco eterno dignas,
destrozo bello de la muerte dura,
¿quién de Aretusa el caso⁶⁸⁸
pudiera renovar en vuestro ocaso?

¿Cómo –¡ay, suceso triste!– 25
si eran tus ojos trono de la muerte
morir Clori pudiste?
¿Cómo entregaste a aquesta débil suerte

⁶⁸⁸ Aretusa es una náyade (ninfa del agua) que, según la mitología clásica, fue objeto del amor del dios Alfeo, al que rechazó para cumplir su propósito de no perder la virginidad. Huyendo de Alfeo, la ninfa pasó bajo el mar y fue a parar a la isla Ortigia, en Siracusa, donde se transformó en fuente, mientras que el dios se metamorfoseó en río para mezclar sus aguas y así, por fin, juntarse con su amada. De este mito existen muchas versiones, retomadas por varios autores españoles. Para un reseña de las mismas, *vid.* Cossío (1998).

tus celestes despojos,
 pudiendo prevenirla con los ojos? 30
 Sin duda fue tu gusto
 rendirte de la Parca a la fiereza,
 Clori, que no era justo
 que el tesoro y la flor de tu belleza,
 armadas a tus daños, 35
 robasen días y marchitasen años.
 Si no es aquesta flaca
 este fatal, inexecrable monstruo
 a quien ninguno aplaca,
 contra la luz divina de tu rostro 40
 movió la fiera aljaba
 porque el oficio suyo la usurpaba.
 ¡Ay, prendas celestiales,
 milagrosos prodigios de belleza,
 al fin fuistes mortales, 45
 todo os comunicó naturaleza!
 Divino y soberano,
 solo, Clori, el morir tuviste humano.
 Moriste, al fin, moriste,
 y te uniste muriendo al Sol eterno 50
 de quien un rayo fuiste;
 dejaste en todos un dolor interno,
 y en tu partida al Cielo
 a Amor sin armas, sin belleza al suelo.
 Llora en tristes endechas, 55
 postrado su poder, el niño ciego,
 inútiles las flechas,
 sin fuerza el arco, sin ardor del fuego;
 pero Clori, mal digo,
 no llora Amor, que amor murió contigo. 60
 Al fin Clori volviste
 a enriquecer de ti la empírea esfera
 de donde descendiste;

ya mundos de cristal pisas ligera⁶⁸⁹,
y con tus luces bellas 65
das agravios al Sol, al cielo estrellas.

Entre incesables cantos
habitas ya la más excelsa rueda⁶⁹⁰
de los cristales santos,
y aunque nos faltas, un consuelo queda, 70
que de tu sol difunto
en este sol gozamos el trasunto.

Callar tú que perdiste⁶⁹¹
tan soberano bien, prenda tan alta
funesto luto viste, 75
de tu gloria mayor llora la falta
y en una misma pira
a Clori y al Amor muertos suspira.

En el túmulo, en tanto
que es el veril de prenda tan preciada⁶⁹², 80
este epitafio a llanto
mueva: «aquí con las gracias sepultada,
Clori del cielo yace,
lo que compuso amor, muerte deshace».

⁶⁸⁹ Recuerdo de los vv. 394-395 de la *Égloga I* de Garcilaso (1996: 145): «Divina Elisa, pues agora el cielo / con inmortales pies pisas y mides».

⁶⁹⁰ El alma de Clori está en el paraíso, que, según la adaptación cristiana del modelo aristotélico-ptolemaico, ocupa las altas esferas o *ruedas* del cielo. Las referencias al cristal obedecen a la naturaleza de las esferas celestes, que son cristalinas por su pureza. De hecho, Dante Alighieri (1995: 75), en el *Convivio*, hablando del «Primo Mobile», o sea la novena y última esfera antes de llegar a Dios y que origina el movimiento de todas las demás, define así su apariencia: «do nono è quello che non è sensibile se non per questo movimento che è detto di sopra, lo quale chiamano molti Cristallino, cioè diafano o vero tutto trasparente». Arnal vivió en una época en la que, aun entre mil dificultades, la validez del modelo heliocéntrico iba conquistando el mundo científico, incluso, aunque no de manera explícita, en España (*vid.* Esteban Piñeiro, 2006: 267-391). Sin saber qué nivel de conocimientos astronómicos pudo tener nuestro novelista, e ignorando, pues, si conocía el sistema copernicano, solo cabe leer la mini-cosmología de estos versos como un recurso poético que no deja de ser relevante, en tanto que confirma, una vez más, la amplitud de intereses que caracterizaron su formación.

⁶⁹¹ El uso del infinitivo *callar*, en lugar del imperativo «calla», más lógico dentro de este período, es bastante curioso pero no lo juzgo un error. Tampoco excluyo que responda a la necesidad de respetar la prosodia del verso.

⁶⁹² *veril* aparece por primera vez en el *DRAE* de 1884, como término marino: «orilla o borde de un bajo, sonda, placer, etc.». Está claro que esa acepción no encaja en este caso; sin embargo, en la edición de 1925, el *DRAE* acompaña a esta última con una segunda definición, incluida como voz propia de Zamora, que sí allana una correcta interpretación: «faja estrecha de terreno colindante con una camino o una carretera».

Generalmente se aplaudieron los versos y el duque dijo a Hipólita que ya sabía que era la obligada a darlos sazón con algún tono gustoso, que, obedeciendo con mucho donaire, tomó una vihuela y cantó estas coplas.

COPLAS.

De su mal pagado amor
ninguno Fabio se queje,
si hallándose desdichado
a los peligros se atreve.

Perdí el sentido adorando,
aunque imposible parece,
deje de tener sentido
quien tan bien sus males siente.

5

Dejeme vencer cobarde
de hermosa Clori valiente,
que en los riesgos conocidos
no es cuerdo aquel que no teme.

10

Mas, ¡ay!, que sufriendo agravios,
si los rigores me advierten,
cuando adoraré imposibles
es imposible atreverme.

15

Y estando firme siempre,
solo dudas me ofenden, no desdenes.

DISCURSO VIII

Cantó Hipólita con su voz apacibilísima cuando Laura, queriendo ver la carta de Lavinia su prima, la empezó a leer entre sí y a encenderse su rostro, mezclando entre su nieve hermosa escarlata⁶⁹³. El duque, que hizo reparo de su mudanza, cogiéndole el papel de sus manos, dijo:

–Debe de ser la respuesta de mi prima, que tan escrupulosa vive de Hipólita.

–Este papel –acudió luego Laura– me ha dado Carlos, y he extrañado lo que en él se encierra; veamos, duque, ¿qué misterio es este?

Y el duque, demudado el semblante, con voz algo turbada leyó así:

PAPEL

Señora mía, no me podéis culpar de desalumbrado si a las luces de vuestra belleza me atrevo de esta suerte. A vos propia os podéis hacer cargos, pues me han ocasionado vuestros donaires a resolución tan amorosa. Mi estrella infelice me ha condenado a tan suave yugo, dándome a beber en vuestros ojos tan sabroso hechizo. Mi fin es amar solamente; el premio que codicio es el ser entendido, que con estas glorias entre mis penas viviré gustoso. Y habiéndoois elegido por dueño de mis pensamientos y amándoos tan firme que mayor fortuna puede tener un alma, Dios os guarde.

–Divertidísimo anda estos días Carlos –dijo el duque–. Muchos errores hace su inadvertencia y son tantos que a mi pundonor no le conviene darse por entendido. Laura, repreendedle severa y cobrad la carta de Lavinia, que ya me cansan tan amorosos divertimientos; y procurad cerrar la puerta a estas llanezas que se han introducido, que así conviene a vuestro recato.

Y diciendo estas razones, el duque vistió su agrado de severidad, retirándose a su cuarto y quedando Laura en confusión amedrentada a la entereza de su esposo, a quien tan puntual le solicitaba veneraciones.

Hipólita, que deseaba ver a Laura sin la sombra del duque para comunicarle la travesura del forastero, rompiendo entre las dos la nena de su secreto, y hallando sazón para conseguirlo, se encerraron en un camarín⁶⁹⁴ y, muy gustosa, Hipólita la dijo así:

⁶⁹³ El contraste metafórico entre nieve y escarlata es muy recurrente. *Vid.* VII.3. de la Introducción.

⁶⁹⁴ *camarín*: «apuesto o sala pequeña, retirada de la común habitación» (*Aut.*).

–Operación ha hecho en Carlos, Laura, el cebo inquieto de mis ojos. Ya ha caído en la red amorosa este Macías⁶⁹⁵; ya muy a lo de Portugal se deshace en ternuras y ya, con demostraciones semejantes, se deja leer el incendio de su hecho en este billete que me ha dejado esta noche en las manos con la mayor destreza que puedes imaginar.

Y sacando el papel con alborozo Hipólita y Laura escuchando con modestia –que aún no había vuelto en sí del ceño escabroso del duque–, leyeron de esta suerte:

PAPEL

De la felicidad con que habéis concluido vuestro casamiento con la hermosa Laura os doy muchas norabuenas, y el acierto de esta elección merece justamente el premio que habéis adquirido con su belleza. Pero me habéis de permitir que, con la licencia que me da la edad que tengo y me confirma vuestra sangre, os advierta que, en sus pocos años, no habrá hecho las experiencias que en el mundo son necesarias para el reparo de sus daños. Y así, por ahora, para evitar inconvenientes que no se pueden fiar a la pluma⁶⁹⁶, conviene que le quitéis de su lado a Hipólita, que la licencia y desenvoltura de su donaire es perjudicial a la honestidad de las costumbres de Laura, que, aunque no desconfío de su valor, me ha parecido preveniroslo. Dios os guarde.

Quedó Hipólita helada con lo que había leído y, en confusión, no pudo levantar los ojos del papel, porque ignoraba el error del forastero. Pero Laura, aunque en su pesadumbre, no pudo dejar de con media risa decirle:

–En verdad que está Carlos picadísimo⁶⁹⁷ de vuestros ojos. Bien ha caído en el cebo de vuestros donaires. Pero para evitaros confusiones, habéis de saber que, inadvertidamente, barajó los papeles y el amoroso me le entregó por orden del duque, juzgando sería esa respuesta necia. Y el duque le ha visto y se ha retirado impaciente, no sé si con sospechas –que lo sentiría el alma que tiene pundonor noble– y veo que tú has sido la dichosa, pues le has merecido.

Alentó Hipólita con estas razones y, vestida de enojo, dijo:

⁶⁹⁵ *Macías*: poeta gallego (Padrón (?)-Arjonilla, 1434) al que se le atribuyen veintiuna cantigas, compiladas en el *Cancionero de Baena*, que incorporan a la lírica castellana medieval elementos de la poesía cortesana. «Según cuenta la tradición, estando al servicio del marqués de Villena se enamoró de doña Elvira, dama de la corte de la marquesa. Aprovechando una ausencia de Macías, el marqués casó a Elvira con un rico hidalgo, pero su amor era tan fuerte que los amantes no abandonaron su relación. Enterado de la circunstancia, el marqués mandó recluir a Macías en la cárcel de Arjonilla, desde donde el poeta siguió declarando a los cuatro vientos sus sentimientos (según la versión de Gonzalo Argote de Molina en su *Noblezza del Andalucía*). Enloquecido por los celos, el marido entró en la cárcel y mató a Macías (Cortijo Ocaña, 2003). Otras versiones hablan también de suicidio (se decía que había muerto de pena al no ser correspondido por su dama)» (Bueno Serrano, 2012: 214).

⁶⁹⁶ En el original, «plumas». Mi corrección coincide con la de la lista de erratas de la *princeps*.

⁶⁹⁷ *Vid.* la nota 256.

—No me ahogan, señora, semejantes prevenciones, que estas licencias las he copiado de España, que no son libertades —como dice Lavinia— sino donaires, que las hijas de Italia no los han merecido⁶⁹⁸. Y si tú quieres degenerar de quien eres, con la ocasión de hallar tan mal empleada tu belleza, sin mi lado podrás conseguirlo, y tú misma me estarás confesando esta verdad. Y para excusar escándalos y ocasiones que tus pocos años no han experimentado, yo me retiraré en casa de mis padres, pues que la desdicha me trata tan mal, aunque pierda las honras que me comunica tu grandeza.

Y sacando un lienzo, Hipólita enjugaba algunas lágrimas que apaciguó Laura con agasajos, pues en su compañía consistía su gusto. Trataron de enfrenar las demostraciones que permitía el aldea con el forastero, que, sabiendo el suceso, se volvía a querellar de su fortuna, pues tan poco firme estaba en su razonable estado, temeroso que se desenvolviese⁶⁹⁹ y que, con sus duros contrastes, empezara a hacer nuevas suertes. Enfríose el duque en proseguir el favor que le hacía; el conde lo sentía con exceso; Laura y sus damas no se permitían⁷⁰⁰ en público. Y el forastero, retirado en sí mismo, pasaba con profundas melancolías, representándosele de nuevo las memorias tristes del pasado tiempo con que vivía lastimada el alma penosamente.

Mucho tiempo se pasó con silencio tanto, valiéndose Laura de remedios que le parecían poderosos para la disposición del feliz logro que estaban deseando, pues en tener sucesión consistía su ser, que nunca conoció el duque podía faltar este feliz suceso por los años que le molestaban entonces, pues lo verde de su agilidad y robustez de su complexión ponían a raya al joven más doblado, el ánimo más fuerte y la naturaleza más sana. Pero viendo que los remedios humanos no facilitaban sus deseos, acudieron con precauciones a los divinos, librando en la celebración del culto divino la mayor ostentación de sus ánimos, siendo estos encendidos afectos medianeros a tan solícito intento. No abriéndose la puerta a la gracia por entonces, por secretos juicios del Cielo, negando el celo⁷⁰¹ tan piadoso favor, tan deseado, al duque ya le oprimían achaques nacidos del poco gusto con que se alimentaba. A Laura melancólicas penas se le oponían, y tal vez atrevidas con alevosías a su belleza describían en su semblante penosos sentimientos.

⁶⁹⁸ Las palabras de Hipólita confirman el arraigado españolismo de Arnal. Es difícil saber en qué se basa esta observación acerca de las diferencias entre las mujeres españolas y las italianas, pero no hay duda de que el autor sardo se posiciona del lado de las que siente como compatriotas, por hermosas que pudieran ser también las transalpinas.

⁶⁹⁹ Voz de difícil interpretación. Las acepciones presentes en *Aut.* para *desenvolver* no encajan del todo con su sentido en esta frase, pero tienen en común el matiz del cambio, de la alteración, y de esa forma ha de interpretarse; o sea, como sinónimo de «mudase», pues se refiere al estado o condición de Carlos.

⁷⁰⁰ *permitirse*: «dejarse ver, mostrarse benigno y favorable» (*Aut.*). La acepción más plausible es aquí la de 'mostrarse en público'.

⁷⁰¹ En la *princeps*, «negando a celo». Discrepo de la lista de erratas de la *princeps*, que corrige con «el Cielo».

Hipólita, pues, de sus sentimientos secretaria, viendo con aflicción a su hermosura y con descontento su apacibilidad, intentó darle consuelo con su ingenio, trazando eficaz medio para desterrar de sus imaginaciones tan confusas sombras que le perturbaban sus divinos rayos, viéndolos ya medio confusos, lineando la perfección de tantos donaires.

Consultaba Laura su parecer con el espejo, pensando hallarle mejor que el que le daba, mas tal vez se admiraba agradable y se desvanecía risueña, que aquel pequeño gusto de imaginarse hermosa restauraba lo perdido con sus sentimientos –que cría buena sangre la propia satisfacción⁷⁰²–. Hacía entre sí ponderaciones del dueño que la gobernaba, que, aunque el regalo y la caricia, la fineza y la ternura, lo halagüeño y lo apacible y el requiebro y la demostración la obligaban a reconocer estimaciones tan justas, el ponderarle ya de tantos años conductores a tan impertinente desabrimiento de tan continuos achaques, la combatía terriblemente, y más cuando examinaba en los jóvenes que cortejaban⁷⁰³ a su esposo y caballeros que le servían, y particularmente en el forastero –que tan ventajosamente se señalaba entre todos–, el tufo con el aliño, lo curioso con lo extremado, lo discreto con lo airoso, lo cortés con lo agudo y el brío con lo alentado, siendo todos poderosos enemigos a lo floreciente de su edad y a lo extremado de su opinión.

Ingeniosamente Hipólita repetía la lección del consuelo, de arte para divertirla⁷⁰⁴ de tan extraños discursos, pero era de alquitrán el fuego que con el agua se encendía y se alimentaba de su contrario. Conocía en la tierna esposa más ambición a hacienda que al recreo y gusto, y que sentía más la esterilidad presente en la esperanza poca de la sucesión por la comodidad de la renta feliz –que el duque poseía prósperamente todos los años– que corta el alborozo que se introduce con los hijos en sus extremadas sales y gustosas pesadumbres. Considerábala ya duquesa en Calabria su esposo hasta entonces inhábil en la fecundidad por sus muchos años, doblando el número los achaques que le tenían consumido y sujeto, pagando a su escasa salud pensión tan desabrida. Laura, sin hacienda y sujeta a que un breve golpe de la muerte en su esposo el duque la echase a las puertas la destrucción, desvalida de deudos y con empeños oprimida, pues, fiando del secreto, su cuidado socorría a sus parientes del préstamo que vasallos poderosos la fiaban; porque, aunque el duque la tenía en adoración, no el amor llegaba a hacer excesos demostrativos en materia de interés, porque imperaba tiranamente la apretura en sus frías acciones y le helaba las manos para que no condescendiese con la voluntad que le comunicaba con ternura.

⁷⁰² Simplificación del cantarillo popular «Alégrate corazón, / aunque sea por la tarde, / corazón que no se alegra / nunca cría buena sangre».

⁷⁰³ En el original, «Cortesaban». Mi corrección coincide con la de la fe de erratas de la *princeps*.

⁷⁰⁴ *Vid.* la nota 539.

Tenía Hipólita vivaz espíritu, airoso rostro, veinte y seis años, ingenio agudísimo, autor de diabólicas sutilezas que divertían a Laura. Solicitábanla, por su donaire pícaro y condición traviesa, mancebos poderosos, ya con dádivas, ya con méritos, ya con festejos. Tenía gusto Laura de ser testigo a estos galanteos solo por poder gozar de la sombra del forastero, con quien Hipólita mostraba corresponderse tiernamente; con que divertía sus penosas imaginaciones, por estos pasos disponiendo su ánimo bastantemente para el intento de Hipólita, que, hallándolo un día con sazón su impulso atrevido, haciéndola prevenciones de silencio y perdón –si fuese osada con demasiada licencia que se tomaba en lo que quería revelarla, aunque desmentía toda sombra el celo que la había gobernado hasta entonces, pues era hijo de amor desatado en afectos increíbles que la forzaba–, y Laura atorgando a todo estos vínculos y leyes con que la conjuró tan mañosa, la dio silencio amigable, y ella, sesuda y mesurada, la dijo de esta suerte:

–Laura, señora, amiga, perdona si este último título es atrevido a tu grandeza, que, por haberse movido mi lengua del amor tan entrañable que te tengo, no me carecía que llegaba a cumplir con sus leyes, si no humanara mi estilo con tanta ternura. Yo soy Hipólita, hija de padres nobles; mi crianza ha frizado con la tuya los años que la naturaleza nos dotó con el uso de la razón, y aún mucho antes eran nuestras cunas vecinas por la comunicación que mi padre tenía con el conde, aunque guardándole el decoro por lo inferior, que era justo. Nadie más que yo tiene causa para acudir al reparo de tantos disgustos, pues tantas veces hallaba tus ojos eclipsados con lágrimas, ocultando tan lastimoso extremo la disimulación de una sazónada media risa, que más me enternecía que me engañaba, favoreciendo el retiro de suerte que es ya pecar en condición intractable que no en acumulación de virtud honesta.

Todo el mundo me aclama tu privanza, y así, valiéndome de favor tanto, tendré licencia de comunicarte un pensamiento que, a los primeros pasos que se me ofreció a mí idea, resistí valerosa y me defendí con maña, observando en tanta resistencia el divino sagrado de tu honor, que venero atenta y reconozco advertida. Hame combatido con asistencia tanta que, dando a mi discurso apariencia de acierto, me rendí a su consentir, atajada⁷⁰⁵, que ahora pondero por superior milagro de mi ingenio, por las conveniencias grandes de tu alivio, pues en él estriba quedar cómoda a tu calidad y méritos, tan dignos de mayores grandezas. Después del nuevo estado del duque mi señor –que prospere el Cielo su vida–, hallaste esposa suya combatida de disgustos, sin esperanza –por la mucha edad– de sucesión en su estado, que, siendo el más poderoso en Calabria, son tus sentimientos

⁷⁰⁵ *Vid.* la nota 116.

justos y abonadas tus penas, pues, faltando su vida, tan fácil accidente en tantos achaques y, muriendo sin declarar su ánimo en favorable cláusula del testamento, aunque en duda restauradora entonces de estos cuidados sus parientes poderosos y mal afectos a tu persona, te llegarás a ver imposibilitada de remedio, anegada en desdichas, corriendo tormenta en golfo tanto de tus sentimientos, sin que pequeña esperanza sirva de Santelmo⁷⁰⁶, pasados tantos rigores que pondrán tan a pique tu vida, cuando salgas afortunadamente de estos trances; y aunque es verdad que lo estéril que te encareció puede ser mentiroso, pues, en el primer matrimonio que tuvo esposo, el duque mereció con la ilustre Camila, que pisa tan virtuosamente el Cielo, acompañándola sus dos hermosos hijos, estrellas ya fijas en su divino asiento, y sesenta y seis años de su edad en su primera robustez no eran poderosos para desmentir estas esperanzas, no las anubla ahora la continuación de la enfermedad que le persigue, originada de sus penas, hijas bien legítimas de su mucho discurso y cordura, de suerte que, en la presente era, es más seguro el daño que el provecho, el disgusto que el contento y lo estéril que lo fecundo. Quisiera –no sé si te lo diga– darte un arbitrio para que consigas tu deseo; ya me lo permites, va de afición y voluntad, que en él estriba la máquina⁷⁰⁷ de tan superior estado. Testigos han de ser solamente el Cielo, que lo ha de permitir; yo, que lo he de trazar; y tú, que has de ser el todo de este intento para la ejecución feliz de mis deseos.

En tener fruto de bendición estriba todo tu reparo –esto es constante–. Dos caballeros, de los muchos que merecen servirte, secretamente me galantean. Tal vez me muestro esquivada con el uno, favorable con el otro, zahareña en alguna ocasión y otra con halagüeños ojos, dándoles tal vez risa y tal dándoles ceño, haciéndoles cara cuando los reparo inclinados al retiro, llamándolos con reclamo al puesto –airosa fullería⁷⁰⁸ en todo buen gusto–, porque muchas en este siglo nos pagamos de este género de vanidad o

⁷⁰⁶ En la última edición del *DRAE*, el *fuego de Santelmo* es definido como «meteorito ígneo que, al hallarse muy cargada de electricidad la atmósfera, suele dejarse ver en los mástiles y vergas de las embarcaciones, especialmente después de la tempestad». Se trata de un fenómeno físico natural, del que hay numerosos ecos en las letras áureas, también bajo otros nombres, vinculados con la tradición clásica. En *Aut.* se lo considera sinónimo de *Helena*, o sea: «especie de meteorito. Es una llama pequeña que en tiempo de tempestades suele aparecer en los remates de las torres y edificios, y en las antenas de los navíos, a quien vulgarmente llaman Santelmo, y cuando se aparecen dos juntas, las llaman los navegantes Cástor y Pólux». Los mismos términos ya habían aparecido, por ejemplo, en la *Arquía* de Lope (1997: 370), a propósito de la definición de *Géminis*: «aquél signo de los dos niños abrazados, que fingen ser Cástor y Pólux, que parió Leda juntos; este es aquella estrella que se ve después de las tormentas, y que los marineros llaman Santelmo». El significado cultural de Santelmo es, por tanto, el del mensajero de esperanza, al manifestarse cuando acaba el peligro, como sucede aquí y en los versos 4040-4043 de *La lealtad contra la envidia* de Tirso de Molina (1993: 191), sin ir más lejos: «Pero ya en las tempestades / que os persiguieron prolijas / el Santelmo se aparece / que bonanzas certifica». A propósito de la tempestad y el naufragio de amor, que también se dejan sentir sobre este pasaje, *vid.* las consideraciones de Sarmati (2009).

⁷⁰⁷ En *Aut.* consta como «máquina» y «metafóricamente significa la fantasía o traza que uno idea o imagina para forjar alguna cosa». Parece claro que el narrador se refiere al plan de Hipólita.

⁷⁰⁸ *fullería*: «astucia, cautela y arte con que se pretende engañar a alguno» (*Aut.*).

embeleso, damos ocasión con fingimiento incitando con leves⁷⁰⁹ favorcillos, y cuando los advertimos picados del anzuelo, tiramos el sedal en seco y hacemos pesca de toda libertad, dejando sus esperanzas marchitas, sus cuidados abrasándose, sus deseos en ayunas y sus almas en pena, acogiéndonos después al fuerte de nuestro honor, a la defensa de nuestro recato y retiro. Falsa y mal imaginada treta para la honra, pues la opinión es la que alega en su abono o fiscaliza rigurosa, aunque la virtud esté encumbrada con secretos ejemplos, si lo aparente es desenvuelto, y libre es para con el mundo mal pleito, manjar para la murmuración, engendrando efecto de lo que se ofrece con la apariencia⁷¹⁰. ¡Oh cuántas, Laura, oh cuántas, teniendo sepultadas en el secreto sus demasías y vanidades, profanando viles el tálamo de su esposo, el mundo las venera por castas y puras, y otras, observando en el secreto las leyes y preceptos del honor, la publicidad las condena por libres y las acusa reos! En efecto uno de estos jóvenes me solicita puntual, cobrando en esperanzas parte de sus finezas y ternuras que ha tenido por seguras en los años que me solicita, siglos dilatadísimos para sus abrasados deseos. Yo, con tu licencia, quiero una noche darle entrada en mi estancia, en donde, oculta, te he de prevenir con silencio, de suerte que él se imagine hablar conmigo y tú, a sus razones muda, le responderás a tu gusto, que tampoco he de permitir que le conozcas, que en este género de secreto ha de estribar el gozo que verás tan dilatado en tan dichoso efecto. Arduo parece, a los principios, el bien; bien evidente se te muestra. Mi atrevimiento hartamente disculpable será a tus ojos, pues, inclinado a tu comodidad, arriesgo mi opinión, que quedará en la de este joven que mereciere esta suerte –ignorándola– destruida para siempre, dando cargos de fácil a mi arbitrio, perdiendo yo voluntaria lo que ganarás permitida a esta traza. El Cielo podrá ser que con esta diligencia te dé logro de tu deseo, consiguiendo con ella tus comunidades, tus placeres y, al fin, tu universal remedio.

⁷⁰⁹ En el original, «lucce». Coincido con la fe de erratas de la *princeps*.

⁷¹⁰ Reminiscencia de una máxima de Ausonio, reformulada, entre otros, por Lugo y Dávila al comienzo de *Las dos hermanas*: «*In duas sorores diversorum morum* (Ausonius, [E]p[ig.]). Enseña cuánto dañan a las mujeres los trajes y acciones libres, aunque las costumbres sean virtuosas, y cuán poco aprovecha la ceremonia ni el hábito honesto para encubrir las falacias en las obras; y cómo aquellos fines que se pretenden por malos medios, deseando defraudar al prójimo, resultan –sin valor la astucia– en mayor daño, en lugar del pretendido aprovechamiento: *Delia, nos miramur, et est mirabile, quod tam/ disimiles estis, tuque, sororque tua. / Haec habitu casto, cum non sit casta videtur / Tu pr[a]jeter cultum n[on] h[ab]et meretricis babes. / Cum casti mores tibi sint, huic cultus honestus, / te tamen, et cultus damnat, et actus eam*. Vid. Bonilla Cerezo (2010: 159), que explica en nota: «Este epigrama no figura en las ediciones modernas que he consultado. Aparece, sin embargo, bajo el título de *Ad Deliam lascivientem cultu*, con el número 32 y también –entre corchetes– con el 104 en la sección XXIII de la edición *Decimi Magni Ausoni Burdigalensis Opuscula* (Recensuit Rudolphus Peiper), 1886. Manejo la reproducción facsímil [1976: 434]. La citada sección XXIII viene intitulada como *Italarum s. XV Epigrammata*, seguida de un elocuente subtítulo: *Ausonii poetae Epigrammata nuper inventa et ab eruditissimo viro Bartholomaeo Merula Publicata*. Parece obvio que en alguna impresión cuatrocentista este y otros poemitas circularon bajo atribución ausoniana. La filología clásica de nuestro tiempo ha descubierto que se trataba de una superchería, eliminándolo de las ediciones más autorizadas [...]. Por tanto, el epigrama no es de Ausonio pero se leyó “como de” Ausonio en el Siglo de Oro».

Ea, esto se ha de hacer, esto se ha de ejecutar, mi señora; no empecemos con honores y recatos, que el silencio lo sepulta todo felizmente. Un mes, veinte días y diez y siete horas –que tan menudamente lo he lineado en mi imaginación– ha que me dura este combate: si has de dar bella a la resolución en mar de tu peregrina belleza, ha de ser imaginándote en próspero puerto. Ya me respondes con lágrimas en los ojos que sí, esto es hecho, esto es saber obligar y esto saber servirte, arriesgando mi vida, y más, que es el honor por tu reparo y precisa comodidad.

Todo fue uno cerrar con persuasibles razones su largo discurso y coger a Laura sus manos, besándoselas tiernamente, ayudándole también con algún rendimiento tierno a su condición encogida y vergüenza retirada, facilitando tan nueva resolución persuasiones poderosas que la condujeron a la sujeción más modesta y a la desenvoltura más libre.

–¡Ay! –le decía–, mi señora, ¿y quién ha de ser el feliz que llegue a manosear esta nieve, encendiéndose más a los rayos de su albor que a los del planeta más rubio⁷¹¹ que vivifica las plantas y anima las flores? ¿Quién, entre estas pellas de manteca⁷¹², se ha de regalar dulce y deleitarse ufano con tanta gloria? ¿Que es mentira todo el alabastro y jazmín que finge el hipérbole más loco? ¿Y quién, en su torneado cristal, ha de enlazar amoroso sus dedos? ¿Quién, en tan hermoso búcaro de clavel⁷¹³, ha de beber sazones y chupar sales⁷¹⁴? ¿Y quién, en suave rendimiento, ha de librar la mayor elevación de sus sentidos, dulcemente absorto en tan entretenido encanto? No puede haber mayor belleza que la tuya, ni tan floridos años tan malogrados en empleo, ni tan lucidos en donaire, lastimándome tiernamente de tu infelice suerte. ¿Esa gracia, ese hechizo de tus ojos, esa perfección de tu semblante, en poder de sesenta y seis años? No, mi amiga, no, señora; no pasaré por tal, y

⁷¹¹ Se refiere obviamente al Sol. La misma metáfora la usa Castillo Solórzano (1992: 213) en su novela *El socorro en el peligro*: «En esto ya el rubio planeta quería dejar el andaluz horizonte».

⁷¹² Probable préstamo de la *Fábula de Atalanta* de Cáncer y Velasco (2007: 303): «Sus dos bellísimos pechos / eran sin duda dos pellas / de nieve con quien hacía / el Amor Carnestolendas» (vv. 33-36). Es la misma imagen que emplea Pantaleón de Ribera (2003: 77) en su *Fábula de Europa*: «La nieve de entrambos pechos / de esta tetuda amazona / pudiera en el mes de julio / enfriar diez cantimploras» (vv. 81-84). Es obvio que por debajo de ambos ejemplos late la octava XLI del *Polifemo* (vv. 325-328), en la que Góngora (2010: 168) exaltaba los senos de Galatea: «Entre las ondas y la fruta, imita / Acis al siempre ayuno en penas graves: / que, en tanta gloria, infierno son no breve, / fugitivo cristal, pomos de nieve».

⁷¹³ *Vid.* la nota 300.

⁷¹⁴ Nótese que Arnal aprovecha, en este contexto, además, de la boca metaforizada en «búcaro de clavel», uno de los hallazgos de Góngora en el *Polifemo*, muy contestado, eso sí, por los comentaristas del Seiscientos: el empleo con valor poético, y altamente sugestivo, de un verbo tan plebeyo como «chupar». Así, esta imagen del búcaro cobra una lección añadida: el verbo «chupar», prosaico incluso para una acción como la de «tomar sales», había sido sublimado por don Luis durante el melífico beso de Acis a Galatea (vv. 331-332): «cuando al clavel el joven atrevido / las dos hojas le chupa carmesías» (Góngora, 2010: 168). Fue de hecho uno de los versos alabados por Pellicer: «esta metáfora [...] en lo escondido de la locución es gallarda, aunque en lo significado lasciva» (Góngora, 2010: 306). Micó (2001: 72-73) opina que «en el contexto de esta sensual descripción del beso, el verbo *chupar* es menos insólito y más elegante de lo que pudiera parecer (recuérdense los labios «de chupar cansados» de Francisco de Aldana), y aquí está relacionado implícitamente, por medio de la metáfora botánica, con la acción de libar».

después sin sucesión, que es el último valimiento en donde con esperanzas felices estriba el colmo de tus aumentos y la nata de tus comodidades. ¡Ay, no lo imagines, por tus ojos! Viva mi ingenio mil veces, que en su agudeza se funda toda tu restauración, de que me has de dar las gracias muy presto.

Tan valiente fue este encanto, tan imperioso este hechizo y tan violento este veneno que, haciendo operación en el ánimo más descuidado, en el recato más honesto, en el discurso más confuso que poseyó hermosura y animó donaire, dio con todo en tierra, sepultando en abismo de errores el sagrado divino de su honor sin mácula. Otorgó callando Laura al vil consejo de la dañosa secretaria que la conjuró tan bárbaramente, vistiéndola su razón de apariencia y alimentándola con engaños, permitiéndose al consejo fácil y ocupando la pieza prevenida atropelladamente. Dejó Laura hacer triunfos a la malicia, bebiendo algunas lágrimas, poner imperio al engaño y en cautiverio triste su pundonor y vergüenza que, después fiscales, la hacían guerra con ásperos discursos que la afligían penosamente.

Y viendo Hipólita que Carlos era el más antiguo en su galanteo y que Laura se le había inclinado con tantas muestras de voluntad, le dispuso para que aquella noche gozase en tan soberana dicha los brazos de la duquesa y, tan sin imaginarlo, gloria tanta, juzgando hallarse en los suyos. Y entrando Carlos gozoso a poseer tan sazónada ocasión, previniéndole que no hablase palabra, pues no hallaría respuesta, con excusa de que no fuesen sentidos de los duques, que en otra pieza⁷¹⁵ más adentro le dio a entender tenían su estancia, porque Laura y Carlos no se conociese el uno al otro, halló Carlos el cuarto sin luces y, dudoso a qué parte inclinaría su intento, oyendo rumor cerca de su persona, con modestia en sus acciones, con respeto en sus pasos y con voz amorosa en su ternura, decía:

—Mi bien, Hipólita, ¿ahora tanto recato, habiendo sido tan dichoso? ¿Tanto recelo, siendo tan favorecido? ¡No lo permitan tus donaires! Corre el rebozo a tu vergüenza, y pues ningún testigo nos fiscaliza victorioso el alma, goce su mayor triunfo en tu rendimiento.

Estas razones iba diciendo Carlos, tan tiernamente bizarro, tan cortésmente caricioso que Laura se permitió voluntaria a que se enlazase de sus brazos, blandamente halagüeño, aunque dudando en la voz si era el forastero el libre robador de tanta dicha⁷¹⁶ — por llegar estas razones confusamente a los oídos de Laura—. Con acciones turbadas, con

⁷¹⁵ *Vid.* la nota 875.

⁷¹⁶ Inevitable pensar, como antecedente del término *robador*, en el «mentido robador de Europa» del segundo verso de la *Soledad I* (Góngora, 1994: 195). La misma imagen constaba en *Os Lusíadas* de Camões, de donde con toda seguridad la sacaría el cordobés. *Vid.* sobre este particular el trabajo de Blanco (2012: 175-178). Remito asimismo a McGrady (1986: 287-296) y al reciente artículo de Méndez (2012), disponible en la revista web <http://studiaurea.com/article/view/v6-mendez>.

forcejeos de poca fuerza, con resistencias débiles, con quejas mal entendidas por no ser articuladas, cayó toda aquella máquina de su belleza en tierra, gozando Carlos tan hermoso cielo en ella y dulcemente entretenido. Manoseando la nieve en sus manos, poniéndoselas en la boca mil veces, le sacó de ellas una sortija de unas memorias de diamantes que el duque le dio el día de su desposorio. Para blasonar en su fineza de puntual, en solicitarle prendas que las estimaba por favor divino de su dueño, quiso insistir en su desenvoltura libre con más valor que al principio. Reconoció en Laura sudor helado que bañaba su hermosura y, con fe que era Hipólita, la llamaba tierno y la solicitaba cuidadoso, temiendo el accidente que después examinó en el alboroto del palacio. A la fatiga descompuesta con que Carlos la alentaba en su desmayo, acertó el duque al entrar en un camarín que tenía puerta a esta estancia; y extrañando rumor en lugar tan seguro, tomó una bujía de un bufete y con una llave maestra entró a examinarle, a cuya resolución Carlos —atropelladamente fugitivo—, se retiró al instante, porque no le hicieran cargos de mal seguro en la fidelidad de la casa. Halló el duque a su esposa bañada en nieve pura⁷¹⁷, depuestos los tirios claveles⁷¹⁸ de su rostro, descansando su cuerpo en una alfombrilla de felpa, con descompostura mal aliñado, sus rizos atropelladamente dispuestos y, últimamente, sin sentido la que por sentir tanto se enajenó de aquella suerte.

Dio voces el duque; acudió Hipólita. Lastimábase del accidente de Laura que, ya con más seguro acuerdo enternecida, hacía cargos a su secretaria de su determinación resuelta. Alborotose la familia, acudió Carlos y, viéndole, la duquesa llamó otra vez al desaliento, angustiosamente querrellosa de su infelicidad, sin poder reprimir pasiones del ánimo que la hacían tanta guerra a su pecho. Y teniendo el duque de las manos de Laura, le echó menos⁷¹⁹ la sortija, que había sido tan prenda suya y se la dio por memoria de su amor; y, por no molestarnos con aquel cuidado, desentendido de él, le fio de la disimulación, atribuyendo el retiro de su esposa a estancia tan poco habitada a la prolija pena de la melancolía que la había vencido. Quedó suspenso Carlos, hallando a la duquesa en el lugar mismo en que, a su juicio, se dejó comunicar Hipólita con tan licenciosa travesura; pero no hizo mucha fuerza su pensamiento en otro discurso sino en el recelo no los hubiesen escuchado en su delito. Y hallándose todos en estas suspensiones, reconoció menos Carlos la sortija, que juzgó ser de Hipólita, pues por descuido se le cayó de su mano

⁷¹⁷ *Vid.* una vez más la Introducción, VII.3.

⁷¹⁸ *Vid.* la Introducción, VII.3. y, entre otras, las notas 77, 153, 181.

⁷¹⁹ Aunque raro, *echar menos* disfruta de cierta difusión en los textos del siglo XVII; *vid.* por ejemplo el *Quijote*: «Verdad es que el ventero se quedó con sus alforjas, en pago de lo que se le debía; mas Sancho no las echó menos, según salió turbado» (Cervantes, 1998: 186). En este caso, hay que señalar que se trata de un rasgo característico del *usus scribendi* de Arnal, que acude a él en varias ocasiones; *vid.* página 188.

en el tropel de su retiro; y saliendo a examinar en dónde se pudo haber caído, con inadvertencia de que la notasen su cuidado tan repentino, Laura engendró más firmes sospechas de que el forastero hubiese conocido el engaño y rastreado por haberla hallado en aquella misma pieza en donde alevosamente hizo triunfos de su voluntad. Con nuevas fatigas se querellaba de su desdicha, acusando impaciente a Hipólita, que había sido la causa de tan infeliz aunque logrado efecto. Y con hermosas demostraciones eclipsando dulcemente sus ojos⁷²⁰, en mil ternuras nacidas con mucha verdad del corazón, se retiró a su cuarto con su esposo, que con apacibles caricias le solicitaba agrados, sin apurar de dónde nacía tan extraño accidente.

Lisardo, un camarero del duque, tuvo por suerte hallar la sortija perdida de Carlos a la entrada del jardín por donde hizo su hermoso robo; y sin conocimiento que pudiese ser de la duquesa, sin género del retrato se lució con ella, con el mismo desenfado que antes asistiendo al duque en la puntualidad de su servicio, que, reconociendo en las manos de Lisardo la prenda de su esposa, y advertirle mozo, galán y entendido, y el verse tan oprimido de años y de achaques, le perturbó su pecho una mal nacida sospecha de celos⁷²¹

⁷²⁰ La comparación del sueño con el “eclipse de los ojos” de la dama, que todo (y solos) lo iluminan es metáfora de raigambre petrarquista muy difundida durante el Siglo de Oro. Así, por ejemplo, Alonso de Castillo Solórzano la aprovecha en clave burlesca en su romance «A una dama que dormía y un mono comía piñones junto a ella»: «Parias tributa a Morfeo, / deidad que cruel le permite / a suma beldad desmayos, / a claro esplendor eclipses. / Mortífera acción ostenta, / si bien aun lo hermoso vive, / con orfandad de dos soles / cuyos fulgores extingue. / Que vuelto en nuestra vulgata, / cuando más se descultice, / querrá decir, todo junto, / que estaba durmiendo Filis». Castillo Solórzano (1624: fol. 34); *Vid.* López Gutiérrez (2003).

⁷²¹ El tópico del viejo celoso, y más aún del celoso burlado, es recurrente en la novela corta. Remito a *La prudente venganza*, de Lope; o a *El celoso hasta la muerte* y *El amor en la venganza* de Castillo Solórzano. Zimic (1996: 222-261) señala diversas fuentes italianas (Boccaccio, Ariosto, Straparola, Bandello), además de la medieval *Histoire de Flore et Blanchefleur*, a propósito del *Celoso extremeño* de Cervantes. Sin embargo, Gargano (2013: 17-20) disiente al señalar que «la novela cervantina, a pesar de lo común de la temática de fondo, resulta lejana de los remotos y fundadores cuentos del *Decamerón*, y también de aquellos más cercanos temporalmente de Bandello, por ejemplo, si se piensa en novelas como las del celoso caballero napolitano Angravalle (I.5) o en la del anónimo celoso provenzal (II.25)». Y apostilla: «como se recordará, en las tres novelas del *Decamerón* de la séptima jornada que presentan un tema similar, los celos se consideran a la par que la bestialidad. Tanto es así que al aretino Tofano de la cuarta novela se le denomina directamente con el epíteto de bestia (“Tofano bestia, d'altra parte, diceva che il fatto era stato e minacciava forte”) (Boccaccio, *Decameron*, ed. Vittore Branca, Torino, Einaudi, II, p. 819), mientras que al anónimo riminés de la quinta y al mercante Arriguccio de la octava se les comparan, respectivamente, a un carnero y a un perro: “Egli mi giova molto –dice la mujer, dirigiéndose al marido celoso– quando un savio uomo è da una donna semplice menato come si mena un *montone* per le corna in becheria”, “Alla croce di Dio, figliuola mia –es la madre de la mal maridada que habla– cotesto non si vorrebbe fare, anzi si vorrebbe uccidere questo *can* fastidioso e sconoscente” (Boccaccio, *Decameron*, ed. Vittore Branca, Torino, Einaudi, II, pp. 830 y 858). A la bestialidad celosa de los maridos, que los aboba y los convierte en burlados y cornudos, se opone la sabiduría femenina, gracias a la cual las malmaridadas obtienen la realización del placer, que es el verdadero corazón y motor de la narración. Son historias, por tanto, que se centran en la ejecución de la acción, por cuyo medio se cumple el natural deseo femenino y, al mismo tiempo, se burlan los represivos celos del marido. En cambio, en la novela cervantina la pasión celosa del viejo, rico e impotente Carrizales ocupa el centro del espacio textual, por lo que es inevitable que cambie de carácter y se transforme en algo terriblemente problemático –e incluso trágico– respecto a los cómicos celos de los numerosos personajes de esa tradición novelística, de la que nuestra historia es heredera, pero que deja a sus espaldas, renovándola profundamente. Protagonista desde el título, el papel del viejo marido celoso adquiere una inédita consistencia y un significado complejo que el lector nota apenas se introduce en el texto, cuando descubre que la excesiva inclinación morbosa del

que le empezó a inquietar el ánimo mal seguro con que vivía, temiendo por favor lo que no fue ni aun sombra de malicia. Laura, que echó menos la sortija de su mano y juzgó por constante que Carlos se la había usurpado juntamente con la más preciosa joya de su honor, queriendo desmentir el ser suya y la sospecha que pudiera tener por haberla hallado en aquella misma estancia, se resolvió con diligencia enmendar el desacierto de esta suerte; pues el duque, viéndola ya con sosiego en su achaque, se retiró a otro camarín en donde pasaba lo más del tiempo con sus amigos mudos en estudioso ejercicio divertido. Y hallándose Laura sola, quiso desde luego valerse de esta prevención, que fue llamar a Lisardo, y sin ningún testigo que los acechase, le dijo:

–Bien sabéis el decoro que se debe a esta casa y el respeto que se ha de guardar a mi honor, que el de mis damas es propio mío. Bien sabéis, Lisardo, lo que Carlos debe a mi padre el conde, pues por su apoyo –aunque él merece tanto– el duque mi señor le da tantas honras en los aumentos que ha conseguido después que está en nuestra casa. Bien sabéis cuán poco ha sabido con reconocimiento tener memoria de estos beneficios, por lo divertido que se ha portado en sus excusados galanteos, pues con tan públicas demostraciones han hecho agravios a su natural, a la fe de español, que tan puntuales suelen ser en sus seguras lealtades. Y ha llegado a tanto esta insolencia que Carlos, con atrevimiento libre, a una doncella de las de mi casa la ha dado inquietudes con tanto extremo que no sé si os diga que anoche a mis oídos la ha quitado el honor; y porque Carlos conozca que tengo bastante noticia de sus libertades, una sortija que le quitó de su mano será fiel testigo en sus memorias de la ingratitud de su villano pecho. Y estos sentimientos me han llevado a tanto extremo que pensé anoche –en aquel accidente que me sobrevino– perder la vida. Tanto puede, Lisardo, un agravio en el pundonor. Dadle razón de las advertencias que os doy, diciéndole que se guarde de la severidad del duque mi señor y de la de mi padre, que en ella irá rebozado el castigo que su corta suerte le amenaza. Vuestro medio será poderoso a enmienda semejante, pues la confianza que hago de vos – queriéndoo tan bien– os ha de obligar a que afectuoso le deis noticia de ese pensamiento.

Hasta aquí llegaba la duquesa Laura con su prevención cuando a las últimas razones el duque fue a entrar en su estancia y, hallándola ocupada con Lisardo, de quien venía tan escrupuloso, y que con recato se comunicaban, la una rodilla en tierra, con secreto

personaje, por una parte, preexiste a la elección del objeto amoroso y, por otra, se pone en relación con un sentimiento análogo con respecto al oro acumulado en América. Que, en resumen, en el texto se da una estrecha relación entre el universo afectivo y el universo económico, entre matrimonio y patrimonio, entre el temor celoso de perder el imaginario objeto de amor y el terror de que se le sustraiga el oro real que el viejo descubre con consternación, pues sabe cómo emplearlo».

pendiente del oído de su esposa, que fiaba su cuerpo de una camilla de vaqueta⁷²² para aligerar en su descanso el rigor que la atropellaba su hermosura, se detuvo a la puerta y oyó duplicar las razones de quererle también, de la confianza que hacía de su persona, que fueron las que bien entendidas se calificaron por necias en su pundonor y respeto.

Aquí le dio más batería al alma este riesgo, esta ocasión tan aparente, pues hallaba por novedad el que en su cuarto y tan sin testigo se comunicase, entre secretos, con Lisardo. Fueron más expuestas las apariencias del anillo, más constantes sus imaginaciones, más seguros sus recelos, más firmes sus dudas, más averiguadas sus sospechas con la que se ardía en su disimulación sin fiarse de sí propio en discursos tan prolijamente violentos. Entró el duque, hallolos en el último fin de su recato, preguntó a Laura qué decía a Lisardo, halló por respuesta turbación que atestiguaba su delito, examinó a Lisardo, inquirirole lo que comunicaba con Laura, halló atajo grande que le dio suspensiones importunas y, acabando de beber el veneno de los celos en vaso tan penado, se retiró en sí mismo, dando con profundas melancolías satisfacción a la queja que tenía de su suerte.

Y no quedando Laura con satisfacción de la diligencia que hizo con Lisardo para desmentir la menor sospecha que pudiera haberse engendrado en el forastero, queriendo repetirla segunda vez con el mismo recato, vio la misma sortija en sus manos, con que la suspensión hizo su oficio, elevándose su discurso si acaso había sido Lisardo el que había hecho gozo de tan sabrosa noche, dejando en perplejidad el conocimiento que hizo de la voz del forastero cuando blandamente afectuoso la solicitaba su belleza entre tantas ternuras, dejando también esta ocasión a todos entre turbaciones atajados, entre dudas confusos, entre suspensiones indecisos.

¡Oh cuántas inocencias puras, oh cuántos ánimos quietos perturba el rejalgar⁷²³ de una continuación al oído ciegamente repetida de una enemiga forzosa, que con lento paso pone al alma más honesta fuego, deslizando toda voluntad indecisa, rindiendo todo honor sagrado y maltratando toda costumbre devota! ¡Oh cuántas no cayeran, si no tropezaran en este derrumbadero de inconvenientes, destruidores tan alevosos del recato más retirado, de una virtud y de un sosiego que con sentimiento sencillo se corta en la soledad libre de sus imaginaciones, y más cuando el ingenio no tiene defensa de discursos favorables que le aliente gallardo y le defienda opuesto! Mas ¡ay!, que nos advierte la experiencia, en el mármol más duro, que fue alma un tiempo del seno más profundo de la tierra, y ahora, casi opositor valiente de la inmortalidad, despreciando, con su duración soberbia, eterno, las leyes tan poderosas del tiempo, hacerle mella una continuación, una gota de agua repetida,

⁷²² *vaqueta*: «el cuero, o piel del buey, o vaca curtido, adobado y zurrado» (*Aut.*).

⁷²³ *Vid.* la nota 247.

abriendo la boca para que aclame su desengaño en nuestra fragilidad humana, que tan blandamente, a nuestro propio interés cómodo, nos permitimos fáciles.

Encendida en su misma vergüenza, vomitando arrepentimientos estaba Laura, ahogada en su misma congoja; torcíase sus blancas manos, arqueaba las cejas y, con rostro ya pálido, mostraba su sol hermosamente zahareño, ya con suspensión arrebatada, ya con advertimientos enternecida, retirándose al seno más remoto, a la más olvidada galería, temerosa quizá que los lienzos del pincel más sublime no revelasen su adulterio infame y la curiosidad de los pequeños bultos de jaspe que hacían adorno a los nichos no los señalasen con el dedo.

Tal vez Hipólita con donaires la entretenía, que ella con enfado no les daba el aplauso que otras veces. Pasose el tiempo, llegose en el que podía tener conocimiento de lo que deseaba. Poco a poco fue averiguando sospechas que no se atrevió a revelar hasta tenerlas firmes; examinolas atenta y comunicolas con modestia y vergüenza a su esposo el duque, que, mostrando alborozo descompuesto en lo público, daba señas que en lo interior hacía excesos el alma en ocasión tan festiva de gozo, aunque la pena de su prolijo imaginar le tenía entre celosas dudas oprimido, sin permitirle aliento para el menor desahogo en sus cuidados Mas dejándose llevar tal vez del olvido entre lo importuno de sus celos, con embelesamiento gustoso se entretenía, considerándose ya con sucesión en su casa, que era el blanco de su primer cuidado.

Creció el afecto con el gusto y felizmente, a los nueve meses, que para el duque fueron siglos, permitió el Cielo darle un ángel en un infante tierno, con que la alumbró el más bello que hasta entonces había dibujado naturaleza. Divulgose el alborozo por el pueblo; andaba el contento por las calles loco; poblose el palacio de parabienes, tan atropellados unos a otros que tal vez se dio respuesta solamente al semblante alegre, imaginándole ya manifiesto y comunicado, pagando con agasajos y correspondiendo con agrados risueños. Cantaron los templos festivos himnos, pues no podía mayor restauración ocasionarlos a menor exceso. Desapareciose la noche en artificiosos fuegos⁷²⁴, que ponían en retiro de las estrellas, vergonzosas quizá que el humano ingenio borrarse atrevido sus divinas luces. Girándulas, hermosamente en líneas de oro desatadas, formaban lucidos caracteres; perturbada la vista se vio entonces entre superiores artificios, con los átomos del fuego de la piramidal llama⁷²⁵ que, ansiosa de su muerte, la solicitaba con su vida.

⁷²⁴ *Vid.* las notas 129, 552, 582.

⁷²⁵ Según anota Bonilla Cerezo (2013: 321), «dos átomos de las llamas parecen adelantar la espectacular obertura del *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz: “Piramidal, funesta, de la tierra / nacida sombra, al cielo encaminaba / de vanos obeliscos punta altiva, / escalar pretendiendo las estrellas”».

Daba aplauso a este regocijo el numeroso tropel del vulgo, que se deshacía en afectos forzados, más a esta demostración de la novedad y la bulla que de amor que le tenían al duque⁷²⁶, que, aunque no era tirano, era severo, y el castigo en su nombre era ejecutado; y la gracia era más atribuida a los ministros que le divulgaban que al príncipe que la concedía, que era señor más de su estado que de sus acciones, borrando lo que alcanzaba con pecho amable y condición benigna con poca materia de estado en el gobierno de sus vasallos, que entre la sencillez más humilde y al ánimo más doble, de digestión maliciosa, pone en años de esclavitud una fingida risa de su dueño con artificio, que es engaño provechoso a la opinión y aumento. Y aunque conste a la malicia más aguda de que lo es, se hallan pagados los que se dejan llevar de la buena intención de que su dueño los quiere obligar por este género, satisfaciendo a los unos por ignorantes y a los otros por maliciosos. Lucidos aplausos hacían ostentación célebre de tan superior gozo; máquinas soberbias eran la más dilatada voz de la fama que se derramó por el reino con majestad grande.

Renovose entonces la edad del duque, y lo que antes había sido decrepito en humor melancólico⁷²⁷ se reducía a veces a juventud lozana, a no disimulada risa, eligiendo por mayor grandeza la descompostura de su persona que la modestia grave con que de artificio se vestía.

Permitieron al conde Ludovico, padre de Laura, que rompiese la prisión de su necesidad, dándole a ella licencia para que con secreto la remitiese en socorro diez mil

⁷²⁶ La sintaxis puede dar lugar a alguna confusión: la alegría del pueblo se debe a la «novedad» y «bulla» que deriva de la noticia del nacimiento del heredero, mucho más que al «amor que profesaban al duque».

⁷²⁷ Arnal se refiere a la doctrina de los cuatro humores, elaborada por la escuela del médico griego Hipócrates de Cos, entre el siglo V y el IV a. C., y que aún tenía cierta vigencia en el siglo XVII: «La medicina hipocrática se basaba en la idea de que en nuestro cuerpo había cuatro *humores* (sangre, bilis negra, bilis amarilla y flema), que son activos, constituidos por los elementos de la naturaleza (aire, tierra, agua y fuego) y cuyo equilibrio y armonía permite que estemos sanos. Los humores se agrupan en parejas (sangre y bilis negra, flema y bilis amarilla), con cualidades opuestas, las cuales dominaban en una de las cuatro estaciones del año. De esta forma, la sangre es caliente y seca como el aire y aumenta en primavera; la bilis negra, cálida y húmeda como la tierra y aumenta en otoño; la flema, fría y húmeda como el agua y aumenta en invierno, y la bilis amarilla, fría y seca como el fuego y aumenta en verano. En definitiva, lo que en realidad hace la doctrina hipocrática no era sino asentarse sobre la teoría de los cuatro elementos de Empédocles de Agrigento. La salud fue concebida como una mezcla perfecta de los cuatro humores (*eyctasia*), reflejo de la completa armonía de la naturaleza humana. [...] la enfermedad era la consecuencia del desequilibrio de estos humores (*dyscrasia*)» (Gargantilla Madera, 2011: 90-92). Pero el desequilibrio humoral no determinaba solo la condición de enfermedad, sino que intervenía en el carácter o la actitud del individuo: «Dependiendo del predominio de uno u otro humor, las personas tenían distintos temperamentos (sanguíneo, flemático, colérico o melancólico). Existía un estadio de equilibrio, o “crasis”, en el cual el ser humano estaba libre de enfermedad, aunque fuera dominado por un temperamento. Una persona de temperamento melancólico (o sanguíneo, colérico, etc.) no estaba necesariamente enferma, aunque tenía tendencia a padecer enfermedades típicas de ese humor (como la melancolía o la gota) [...]. Frialdad y sequedad eran dos características asociadas a la melancolía. Por eso se creía que los viejos (fríos y secos por estar en el invierno de su vida) eran más propensos a la enfermedad. También se creía propensos a los intelectuales, quienes por sus continuos estudios olvidaban comer y dormir lo suficiente, con lo cual se les secaba el cerebro» (Atienza, 2009: 108-110). Acerca de la teoría de los humores y la melancolía, *vid.* Klibansky, Panofsky y Saxl (1983). Sobre el Siglo de Oro como era melancólica, *vid.* Bartra (2001) y Rodríguez de la Flor (2007).

ducados, que animó sus galas y alentó su familia y los lució bastante, siendo testigo a esta grandeza.

Pasose un año en tan feliz aumento de dicha, que le agrió repentinamente un violento golpe que echó por tierra tan sazonados gustos, quitándole la vida al duque un accidente venenoso nacido de sus prolijas imaginaciones, que en lo íntimo del alma engendró tan malicioso tósigo⁷²⁸ con la inquietud de sus celos, que en cuatro días le dio sepultura, sin prevenir que los récipes⁷²⁹ solícitos llamados de la diligencia y dinero hicieran ejecución con los botes, ya que no de lanza de botica, más mañosos a la destrucción que al reparo⁷³⁰; pero fuera más bárbaro el que se negara al error de los libros en que se afilan sus aceros y hierros que los aciertos de la naturaleza, aunque tan constante fuera lo uno como lo otro.

Hizo el sentimiento su oficio, la grandeza su ostentación y el tiempo, aunque en breve, su exceso, en que se consumían tan tristes memorias. Y Laura, más aliviada del luto, en secreto libraba en pública estancia lo lóbrego de la demostración tan forzosa cuanto aborrecible. Dos meses se pasaron, muerto su esposo el duque, sustentados de los suspiros y lágrimas de la familia, y al fin de ellos quedó combatida Laura de la mayor confusión que se le atrevió nunca, y fue el comprender con señas que iba averiguando sospechas segundas que le alteraron el alma con repentino susto. Comunicole con Hipólita y las dos iban examinando esta verdad. Dudaban lo más cierto y en la seguridad daban de ojos cuando volvieron a repasar el engaño trazado, juzgando al duque por estéril en su edad y achaques que le habían afligido tanto en vida. Pero el hallarse la duquesa tan adelante en su pensamiento que le revelaba en público lo aparente y no haber dado segunda vez ocasión, ni por voluntad, ni por engaño, por el retiro vergonzoso de su condición honesta y encogida atribuyeron tanta desorden en el peso de tantos años al gozo del duque que renovó su edad y con robustez vivificó su salud, ocasionándole a que llamasen accidente lo que era propia naturaleza.

Publicose la no prevenida segunda sospecha; renovaron los parientes el sentimiento con la consideración del gozo que recibiría el difunto duque con semejantes nuevas. Llegó el parto y salió a luz –alumbrándola el Cielo– otro hermoso infante, pasándose en silencio el contento; y casi la confusión viniera en público con demostraciones si no se enfrenara

⁷²⁸ *tósigo*: «veneno» (*Cor.*).

⁷²⁹ *récipe*: «metafóricamente se toma por cualquiera desazón, disgusto o mal despacho que se da a alguno. Díjose por alusión al sinsabor que cualquier remedio recetado ocasiona naturalmente a todo enfermo» (*Aut.*).

⁷³⁰ Sobre la condición “letal” que acompañó a los médicos durante el Siglo de Oro, *vid.* David-Peyre (1971), y la bibliografía y ejemplos (Góngora, Quevedo, Castillo Solórzano, Valle y Caviedes) que ofrece Bonilla Cerezo (2008: 47-104).

Laura, bebiendo el vaso tan penado sus sentimientos, con la ponderación que el sucesor legítimo de aquel estado carecía de la herencia de su padre verdadero y el hijo mentido gozaba la posesión de él tan bárbaramente. Fueron los dos creciendo y creciendo el ascua que tan ardiente operaba en el sencillo corazón de la duquesa, cobrando con los años más acuerdos y pagando al verdadero sentir más desembarazada fantasía para el conocimiento del delito del adulterio, robando tan conocidamente con usurpación el interés tan poderoso de aquel estado al que le aclamaba⁷³¹ en la cuna con ternuras, como pidiéndole por justicia al Cielo. ¡Oh cuántas veces discursiva, oh cuántas más cuerda y advertida que fue entonces entraba en consulta con sus pensamientos, haciendo al entendimiento juez de la causa y haciéndole cargos rigurosa, ya perdonándola benigna, pero quedando siempre en pie la primera dificultad que la oprimía en sus inquietudes, valiéndose para quietar su ánimo de hombres doctos de que hacía elección por padres espirituales, revelándolos el caso y aclamando⁷³² remedio! ¡Oh cuántas veces, vacilante e indecisa, no quedaba satisfecha del fruto más doctos de los libros, que exprimían sujetos considerables! Por una parte hallaba que no había medio más poderoso que llamar a la inclinación del hijo adulterino al religioso estado, porque, vacando⁷³³ el lugar, entrase el verdadero sucesor ocupándole libre, dejándole con desahogo en confusiones tantas; y para conseguir este fin necesitaba de la revelación –desengañándole– que no le poseía legítimamente, haciendo la fuerza a que hiciera manifestación de su flaqueza, cosa tan abominable a su respecto. Repetía entre sí este punto y le dilataba cuerda en esta forma:

–Cielos, ¿qué abismos son estos de confusiones en que me veo anegada, sin esperanza de remedio? ¿A mí forzarme ley natural y divina que revele a mi hijo mi desdicha y me acuse culpada, poniendo en evidente riesgo mi vida y mi honra, aclamándome infame y casi pidiendo el castigo que tan justamente merece mi vil facilidad, que me hace cargos? En el proceso que me fulmina mi deshonor, ¿no es mayor daño arriesgar este peligro que atropellar esta usurpación? ¿No es de mayor precio la vida, la honra, el pundonor, que el mayor interés que en sus venas nos ofrece la tierra? ¿La ley de la calidad no le fuerza, no le obliga a que padezca el daño sin querer satisfacción con otro más evidente? Para

⁷³¹ *aclamar* es una verbo muy presente a lo largo de *El forastero*, pero la definición de *Aut.* («dar voces, gritar la multitud o pueblo en honor y aplauso de alguno, referir sus virtudes y acciones heroicas con públicas alabanzas y elogios») no es suficiente a explicar en qué sentido lo emplea Arnal en esta frase, a no ser que arguyamos un poco probable uso irónico. Me decanto más bien por un matiz que aparece ya en la siguiente edición del *Diccionario* (1770): «conferir la multitud por voz común algún cargo u honor», aunque en este caso la multitud sería la misma Laura, que se hace portavoz de la multitud real que cree que César será duque.

⁷³² Otra vez, *Aut.* no ayuda a entender el uso que hace Arnal de *aclamar* (*vid.* la nota anterior). Parece más bien pertinente la definición que da *Cov.* de *clamar*: «dar voces lastimosas y compasibles, pidiendo favor y ayuda».

⁷³³ *vacar*: «vale también quedar, o estar vaco algún empleo o dignidad por falta del sujeto que le ejercía, o su promoción a otra» (*Aut.*).

conservación de la vida, en apretura necesitada, ¿no es lícito tener lo ajeno? ¿Esto no es constante? Luego podré yo más fácil, advirtiendo este mismo riesgo, cometer el propio delito, disimulando mi torpeza y permitiendo que este estado le posea el que no le merece y el que no le toca; y así, como el necesitado puede valerse de esta detención para el reparo de su vida, mejor podré yo —para conservar la que tengo tan a pique de perder con infamia y deshonra— valerme de esta disimulación y reparar este daño tan advertido. Dos males me cercan, dos cordeles me ahogan. Ocupación de lo ajeno, si no revelo mi torpeza, y propia infamia, si la saco a luz ciegamente. Luego he de elegir el menor por mayor acierto, tan inferior al otro cuanto dista el honor de las riquezas; y así, imaginación confusa, antes he de evitar el daño de la propia infamia que de los ajenos tesoros. Y si yo he de publicar mi deshonra, ¡goce, goce mil veces el hijo adulterino lo que no le toca! ¡Oh honor sagrado, oh honor divino, tú me has de valer en tanto ahogamiento! Ofendite atrevida, ya lo lloro y peno culpada. Violé tres aras, manché tu pureza, rompí el más fuerte muro de la vergüenza con que te defendías valeroso, sin que fuese osada espía alguna de las imaginaciones atentar el vado, examinar lo fácil y escudriñar lo menos resistible. Pero durmiese el alcaide de la fortaleza, entendimiento descuidado; entregaron las llaves enemigos ocultos de deseos, después de haber hecho fuerte operación lámina que voló tan impensadamente mi albedrío, echando todo por tierra con destrucción tan poca reparada que antes la vi ejecutada que temida, quedando en tan confuso caos de confusiones que lo más cierto ponía en duda, vistiéndose la verdad entonces de sombras que ahora, por mi hado riguroso y por mi estrella poca benigna, se han corrido de suerte, porque la advierto tan desnuda, que ella ha sido más justamente la corrida⁷³⁴ y yo ignorantemente la alcanzada.

Con estas ansias, con estas congojas aumentaba sus penas la enternecida pasión de su desdicha, que su padre el conde, haciéndola compañía después de difunto su esposo, procuraba divertir con Fílida, prima de Laura e hija de Lavinia, para cuyo efecto la condujo a que en su misma estancia la hiciese lado, pesquisidores⁷³⁵ las dos de sus tristezas, que la desterraban de todo género de gusto y entretenida complacencia, para cuyo efecto permitió

⁷³⁴ En cuanto a la asociación entre *correr* y *alcanzar* en *El forastero*, vid. la nota 385, donde hemos observado que este uso de *correr* esconde ya de por sí un doble significado, que permite el juego con *alcanzar*. En este caso, las cosas se complican aún más, pues en el juego entra también la acepción que adquiere *correr* en la frase «sombras que agora [...] se han corrido», que a su vez es metafórica y típica de Arnal. De hecho, ya la hemos registrado: es la misma de la expresión *correr la cortina*, utilizada a menudo y con coherencia por el sardo antes del complemento directo «engaño», u otro afín, pues «metafóricamente vale descifrar, descubrir y manifestar lo que está oculto, oscuro y sumamente difícil de percibirse y entenderse» (*Aut.*). Lo que se corre aquí no es la cortina, sino las sombras de las mentiras de Laura, pero está claro que el sentido es el mismo. El resultado final es un complejo mosaico de sentidos que representa bien la habilidad de Arnal como urdidor de conceptos.

⁷³⁵ *pesquisidor*: «el que hace pesquisa»; eso es: «da información o indagación que se hace de alguna cosa para averiguar el hecho o la realidad de ella» (*Aut.*).

el conde al forastero que algunas noches se dejase comunicar con los donaires que solía un tiempo, pues con tanto recato desde entonces divertía su amoroso cuidado con los sainetes de Hipólita, de quien pensaba haber hecho triunfo de su belleza en el engaño de Laura, que con tanta pasión le correspondía su estrella, aunque la disimulación desmentía tan tiernas fatigas que no podía ocultarlas su recato. Y en una ocasión en que se halló más oprimida de importunas imaginaciones, reventando el alma por los ojos⁷³⁶ sentimientos del pecho, para hacer diversión a estos cuidados su padre hizo que el forastero recitase con el alma que solía algunos versos, dando principio Hipólita para que se sazonasen con esta letra, que fio de la memoria y era parto del ingenio de Carlos, a la indisposición que se atrevió con pequeños achaques a perturbar algunos rayos de la belleza de Laura: dándole batalla a la sangre y fuego, le picaron su vena para ligerar el accidente, y nunca con más vena⁷³⁷ que entonces escribió su gusto:

Hace efecto poderoso
 en la Anaxarte más dura⁷³⁸
 el acero que procura
 vencer por lo riguroso.
 Ríndela el pulso animoso, 5
 pero, apenas es vencida,
 cuando, del golpe advertida
 cómo es su amor pedernal
 fuego enciende su cristal
 por ser del acero herida. 10
 Descubre los minerales
 donde no hay igual tesoro,

⁷³⁶ El alma que revienta por los ojos recuerda a los «espíritus» del último verso del soneto «De aquella vista pura y excelente» de Garcilaso (Vega, 1996: 50): «Ausente, en la memoria la imagino; / mis espirtus, pensando que la vían, / se mueven y se encienden sin medida; / mas no hallando fácil el camino, / que los suyos entrando derretían, / revientan por salir do no hay salida». No es un caso único; *vid.* la nota 272.

⁷³⁷ Otra agudeza a partir de un juego de palabras: obsérvese la dilogía con los significados de la palabra *vena*. Por un lado, el literal, anatómico de «vaso en el cuerpo animal, largo y hueco, que sirve para contener y comunicar la sangre a todas las partes el cuerpo» (*Aut.*); por otro, sinónimo de *inspiración*, ya que «metafóricamente se llama el numen poético, o facilidad de componer versos; y fuguradamente se toma por la misma composición poética» (*Aut.*).

⁷³⁸ Para la historia del personaje mitológico de Anaxárete, me baso en la entrada correspondiente del *Diccionario de mitología clásica* de March (2002: 32), que cita como fuente el libro XIV de las *Metamorfosis* de Ovidio y explica que fue una «Princesa chipriota, del linaje del Teucro, que [...] fue amada por un hombre de origen humilde llamado Ifis. Ella, en cambio, era una joven arrogante y cruel, y se burló de él despiadadamente hasta que el pobre se vio obligado a ahorcarse del dintel de su puerta. El día del entierro, Anaxárete subió a la azotea de su casa para ver pasar el cortejo fúnebre, y cuando vio a Ifis, muerto de amor por ella, en el ataúd, la vida abandonó su cuerpo y se convirtió en piedra, en consonancia con la dureza de su corazón».

y por la vena del oro
 se manifiestan corales.
 A efectos tan celestiales, 15
 cobardes fueran de Apeles⁷³⁹
 sus retóricos pinceles⁷⁴⁰
 con tan divino carmín,
 si en un campo de jazmín
 nace fuente de claveles⁷⁴¹. 20

Cantó Hipólita esta letra con la sal que acostumbraba y Carlos, encendido en su afecto, aunque le procuraba reprimir con discursos cuerdos, hallándose en la ocasión con bizarra firmeza, se valía de ella, haciéndole acuerdos a la duquesa Laura de sus continuos desvelos, de sus inquietas imaginaciones; y en esta ocasión logró felizmente su intento. Valiéndose de una fábula para deletrear la mayor verdad de su pecho abrasado, cifrando en ella su pensamiento amoroso y hablándola con los ojos lo que el alma dictaba, con el nombre fingido de Filena le dio descanso, solicitándola respiración grande con poner en cifra menudamente las dulces imaginaciones y admirables discursos con que se solía divertir en sus sabrosas penas, porque tan gustoso se alimentaba en sus cuidados tiernos; y con alguna turbación en la voz y atajo en sus acciones, sin poder desmentir el encendimiento que le ardía, fio de esta ocasión el mayor lance de su voluntad, leyendo con modestia de esta suerte.

⁷³⁹ Apeles (s. IV a. C.) fue un ilustre pintor griego. Retrató a Alejandro, en cuya corte vivió. *Vid.* Covarrubias, 2001. Timantes (s. V a. C.) también es reseñado por las fuentes como uno de los mejores artistas de su tiempo, junto con Zeusis. Lomazzo (1585: 362-363) describía así la obra más célebre del primero: «quella tavoletta [...] dove havendo fatto nel sacrificio di Ifigenia Calcante mesto, Ulisse molto più e consumato tutta l'arte e ingegno in Menelao abbattuto dal dolore, e spesi tutti gli affetti, non ritrvando in che modo degnamente potesse rappresentare il volto del Padre mestissimo, gli coperse la faccia co' panni, lasciando più da pensare nell'animo la grandezza del dolore suo a' riguardanti, che non haverebbe egli potuto esprimere co' l pennello».

⁷⁴⁰ La idea de los «retóricos pinceles» es original; la encontramos en algunos textos más tardíos, como en el v. 8 del poema *Retrato de Albania* de Faria e Sousa (1644: folio 104), del que transcribo la primera octava: «Los hilos de oro, largos y copiosos; / la frente de cristal, pura y serena; / las cejas, de Amor arcos poderosos; / los ojos, que son gloria de mi pena; / las mejillas, de objetos dos dudosos; / la que los parte, candida azucena, / en su región de nieve, los claveles / copian hoy mis retóricos pinceles».

⁷⁴¹ El uso de los claveles como metáfora de los labios es tópico al que ya he hecho referencia; *vid.* la nota 299. Sin embargo, aquí dan vida a una imagen novedosa, pues brotan en un campo de jazmines (el rostro de la dama) con un color tan intenso que humilla al «divino carmín» de Apeles.

A don Jorge de Castelví⁷⁴², Caballero del hábito de Alcántara, Señor de la Gobernación del condado de Gocéano⁷⁴³.

En las flores de su ingenio de vuestra merced, en la primavera bizarra de su juventud se introduce mi espina; blandamente, amorosa, le solicita a vuestra merced agrado cuando halla su descrédito en la aspereza. Dígalo el nombre que nos avisa ceño; honrada presunción la disculpa en tantos alientos si grosera se reprende a sí misma. Pero, pues ya se califica con su atreverse licencioso, hallándose en sus manos de vuestra merced, no con desdén la trate, pues con amagos de aguda sabe conocer el apoyo que tiene en ellas, defendiéndose casi con soberbia de los mal intencionados. Guarde nuestro Señor a vuestra merced.

Su mayor servidor de vuestra merced
Jacinto Arnal de Bolea.

ESPINA AMOROSA.

Salve, Filena hermosa,
crédito, aplauso, honor de la belleza,
afrenta de la rosa,
que siendo hija del Sol en su pureza,
manchando sus albores, 5
vergonzosos brotaron sus colores.
A ti, dulce veneno,
manjar del alma, encanto a los oídos,
en cuyas glorias peno,
gozando más sentido los sentidos, 10
salve mil veces Flora,
vida del campo y alma de la aurora.
De la espina picada
dolor cultiva Venus más sentida,
de las almas vengada 15
y de lo que sembró, viéndose herida,
coge amor entre enojos
por flor espinas y por fruto abrojos.

⁷⁴² Jorge de Castelví (1605-1678) era hermano del mismo Jaime Artal que unos años más tarde sería degollado en Cagliari por una conjura contra el virrey. Escribe Floris (2009/1: 205) que fue «ammiraglio e reggente del Supremo Consigli d’Aragona, tentó di far disculpate Giacomo Artale e per questo fu destituito dalla carica; morì di dolore pochi mesi dopo la decapitazione del fratello».

⁷⁴³ *Vid.* la nota 27.

En su tierno rendirse
 quiere que todos prueben de esta suerte 20
 a lo que sabe herirse,
 siendo el amor, con su aspereza fuerte,
 en la pasión celosa
 espina desde entonces amorosa.

Unas hojas teñidas 25
 quise poner en esas manos bellas
 de púrpura encendidas;
 quisiera en vez de flores darte estrellas,
 que, en mi acción peregrina,
 rosa quiso ofrecer cuando es espina. 30

Si al tiempo desengaños
 das en tu escuela, en donde sus colores,
 en tan floridos años,
 en esta edad aprenden tantas flores,
 a Primavera hermosa 35
 no le hará falta tan marchita rosa
 a sombra de tus luces.

Mi ronca voz será solo una lira,
 Filena, pues que produces
 fértil extremos que este siglo admira, 40
 este raro milagro
 en tus celestes aras te consagro.

Advierte, pues, sintiendo,
 cuánto está padeciendo quien amando,
 va sus pasos midiendo 45
 si desdichas a un tiempo va contando,
 aclamando querella
 un infeliz contra su adversa estrella.

Marte, joven airoso,
 espejo su celada de los cielos 50
 donde un mazo pomposo
 selva de plumas fue, dándole celos,
 cuando estas plumas bellas
 dan embarazo al Sol y a las estrellas.

Armado de diamante, 55
 ardiente emulación para los ojos,

en su furor constante
 fuego y rigor brotaban sus despojos,
 de los hombros pendiendo
 manto que luz en luz fue entretejiendo. 60
 Con descuido aliñoso,
 por un cendal de extremos guarnecido,
 saca el brazo nervioso
 que el poder más gigante ha reprimido;
 si en valeroso pecho, 65
 tiene entre fuego el corazón deshecho.
 Galán cuanto valiente
 y feroz cuanto amable se mostraba,
 que su furia consiente
 lo cortés y apacible cuando daba 70
 a un mismo tiempo fuego
 ciego en las armas y en amor más ciego.
 Cuerpo proporcionado,
 color trigueño pero nada hermoso,
 siendo con desenfado 75
 no fiero, no crüel, no temeroso,
 porque con lozanía
 alma del alma fue su bizarría.
 En un sitio opulento,
 ya de jazmín nevado, ya de rosa, 80
 ya del clavel exento
 en donde Citerea milagrosa⁷⁴⁴,
 si otro siglo volviera,
 fuera de fieras apacible fiera,
 del amor habitada 85
 isla imperiosa fue, pompa lucida
 del abril, coronada
 de la mayor fragancia, si ceñida
 de tan varias colores
 que estrellas son las que juraron flores. 90
 Entró en Chipre animoso
 de unos furiosos celos incitados

⁷⁴⁴ Acerca de Venus Citerea, *vid.* la nota 442. En cuanto al episodio de la muerte de Adonis, *vid.* las notas 388 y 434.

que Febo luminoso
 le despertó curioso en su cuidado;
 y en tantos mis favores, 95
 fue aumentar un rigor sus rigores⁷⁴⁵.
 Suspendiéndose al sueño,
 vio de zafir en túnica luciente
 su semblante halagüeño,
 pero con voz entera y eminente 100
 que su mal le advertía
 cuando al Cielo y al viento suspendía.
 Esto repite Apolo:
 «¿Por qué has de permitir en breves años
 a un joven, siendo solo 105
 tú quién puedes causar tan graves daños?
 Pertúrbale esta gloria,
 hazle incapaz de tan feliz memoria.
 Tu vista solamente
 dejarle puede en ira amedrentado; 110
 mírale atentamente
 que se verá en pavor tan castigado
 que, en su temor vencido,
 antes de imaginado estará herido.
 ¿Un feminil intento 115
 se ha de atrever a tu feroz espada?
 ¿Un loco atrevimiento
 ha de pensar con intención dañada
 vestirse del deseo
 que has de lograr con tan feliz trofeo? 120
 ¿Un Adonis villano
 que su honor le reserva en la blancura?
 ¿Quién con cándida mano,
 crespado rizo, frígida hermosura,
 en compuestas acciones 125
 tiene depositados sus blasones?
 ¿Este ha de ser osado?
 Sabiendo, pues, que en la menor victoria

⁷⁴⁵ Dialefa: “fue aumentar”.

es Venus tu cuidado,
 blanco amoroso de tan dulce gloria, 130
 emprende tu defensa,
 que aun la imaginación sirve de ofensa».

Aquesto dijo cuando
 el joven belicoso, enternecido,
 en puro afecto blando 135
 atento vio lo que en confuso oído
 tuvo por sombra vana,
 lo que presagio fue de acción tirana.

Ya muriendo, ya amando,
 con ternuras estaba enterneciendo 140
 –viendo un mármor llorando–
 las piedras que su mal iban sintiendo;
 pero ya en un instante
 cera se ablanda al sol si fue diamante.

Ciego en elevaciones, 145
 mil sombras verifican pensamientos,
 demudadas acciones
 iban bebiendo por su mal los vientos
 a quien –¡ay Dios!– no espanta
 que le dé tanta luz, ceguedad tanta. 150

En fuego desatado,
 malherido de celos sospechosos,
 con tanta llama helado,
 se vino a hallar en pasos presurosos;
 si sol tanto han tenido, 155
 no me espanto que esté tan encendido.

De necio la ventura,
 adquirir pretendió y entendimiento
 del que con su cordura
 en su infeliz estrella coge viento 160
 y alegre se entristece,
 que el que fuere infeliz solo merece.

Quien ventura ha tenido
 poco podrá llamarse venturoso,
 quien desdichado ha sido, 165
 este sí que merece ser dichoso;

que en este infeliz hado
 todos pensión tributan en su estado.
 «Adonis es divino,
 yo todo fiero –dice– y él hermoso, 170
 en todo peregrino
 almas infunde, en todo perezoso
 vivo, mas si grosero
 no quiero dicha no, desdicha quiero».

Venus le corresponde 175
 en la margen risueña de una fuente
 ya en su pecho le esconde,
 ya en su hermoso regazo le consiente.
 Ya llega, ya le toca,
 ya comunican almas boca a boca. 180
 «Escucha, aguarda, espera,
 padre piadoso, advierte mi lamento,
 ¡ay, Amor! quién pudiera
 no sembrar en el aire tanto viento;
 que aún no del llanto enjuto 185
 aire depende por flor, aire por fruto.
 Descanse el ¡ay! cobarde,
 que en suspiros el alma ya contenta
 del dolor hace alarde,
 de su propio morir está sedienta. 190
 ¡Pero qué intento ciego,
 que tanto viento encenderá mi fuego!
 Fuentecillas sonoras,
 copados ramos, enlazadas yedras,
 dulces aves canoras, 195
 arenas de oro, cristalinas piedras,
 prestad atentos oído
 al infeliz que más feliz ha sido».

Viéndose libre el alma,
 con tanta ociosidad dándole pena 200
 ver sus penas en calma,
 sin el remo de amor y su cadena
 haciendo a sus cuidados,

con más razón forzosos, que forzados⁷⁴⁶;
 ajena, pues, del daño 205
 que amenazando está su tiranía,
 sin el riesgo de engaño,
 que entre flores hermosas áspid cría,
 viviendo de esta suerte,
 muriendo estaba por su propia muerte. 210
 Quien de mal no ha sabido,
 mal sabrá lo que es bien; mal su contento,
 nadie feliz ha sido
 si antes no supo lo que fue tormento,
 porque el amor ordena 215
 nunca viva la gloria sin la pena.
 Halleme descuidado
 y nunca mi descuido cuidadoso
 fue tanto; ni el cuidado
 con tal cuidado por mi mal penoso. 220
 Pensando glorias siento,
 y siento que es verdugo el pensamiento.
 Suspendime a unos ojos
 ya graves, ya traviosos, ya tiranos.
 En ellos bebí enojos, 225
 y aunque fueron divinos, son humanos;
 si amorosos engañan,
 cautivando libres desengañan.
 Dos arcos celestiales
 disparan flechas; con rigor intentan⁷⁴⁷ 230
 que armas de amor fatales
 con etíope luz rayos desmientan,
 diciendo en sus blasones
 que armas de negros son arcos y arpones⁷⁴⁸.

⁷⁴⁶ A lo largo de estos versos se vislumbran ecos del romance gongorino «Amarrado al duro banco» y de otros semejantes sobre el motivo del cautiverio. El parecido se debe a su cercanía en el plano léxico. Constituye un buen ejemplo el v. 35 del romance de Góngora (2000: 194-196), donde hallamos a un cautivo «siempre al remo condenado»; o el último verso del mismo texto, en el que asoma un juego fónico creado a partir de palabras que comparten la misma raíz de «forzosos» y «forzados»: «En esto, se descubrieron / de la Religión seis velas, / y el cómitre mandó usar, / al forzado, de su fuerza» (vv. 37-40).

⁷⁴⁷ *Vid.* la nota siguiente.

⁷⁴⁸ Cacho Casal (2007: 135-136) explica a propósito del romance «Diez años vivió Belerma» que «la mujer ideal tiene la tez blanca y las cejas en arco, porque, metafóricamente, sus ojos son como dardos que atraviesan

Vime absorto admirando	235
este raro milagro de hermosura, suspense examinando tan valiente pincel cuya pintura el alma que tenía	
mintió; que no era suya, que era mía.	240
En Venus siempre he estado cuando no he estado en mí, y aún vivo en ella, porque el ser mi cuidado, ¡ay Cielos!, no fue amor, rigor de estrella que alma nunca ha tenido,	245
si tan tiranamente me ha ofendido. En un clavel dos hojas de encendido carmín son animadas, ya de vergüenza rojas y ya de sangre por mi mal bañadas,	250
con cuyo indicio cierto acusan a estas armas que me han muerto. La Aurora vergonzosa, solicitando el bien que siempre adoro, niega a la honesta rosa	255
el tributo debido y en tesoro guarda, para cogerlas, en casa de coral menudas perlas. Con susurro amoroso, ¿quién de esta breve flor abeja fuera ⁷⁴⁹ ?	260
¿Quién el néctar sabroso en tan pequeño búcaro bebiera ⁷⁵⁰ , porque de aquesta suerte vida me diera esta apacible muerte? Lo que celan cortinas ⁷⁵¹	265

el corazón del enamorado. Es una imagen muy recurrente en la lírica amorosa, y fue empleada por [Góngora] en un soneto que retrata a una bella cazadora: “contra las fieras solo un arco mueve, / y dos arcos tendió contra mi vida” (vv. 13-14)». En la descripción de Hero (vv. 117-118) y en la de Tisbe (vv. 49-52), Góngora (2000: 313 y 501) usa imágenes similares: «de ébano quiere el Amor / que las cejas sean dos arcos»; «Libertad dice llorada / el corvo suave yugo / de unas cejas, cuyos arcos / no serenaron diluvios».

⁷⁴⁹ Retoma, aunque con matices, la citada metáfora de la abeja y la flor, característica, entre otros del *Aminta* de Tasso; *vid.* la nota 164.

⁷⁵⁰ Metáfora típica de Arnal; *vid.* la nota 300.

dígalo Amor, que tanto ha imaginado,
que prendas tan divinas,
ciego, por fe no más, ha contemplado;
porque teme vencido
verse el amor de Venus mal herido. 270

Intacta nieve helada⁷⁵²
en torneado cristal será cogida,
mas no, que, dilatada
por su extremado extremo, mas vertida,
dará en acción dichosa 275
emulación entre jazmín y rosa.

Ya parece que veo
–no es sombra, no ilusión, verdad ha sido–
logrado mi deseo,
dando gloria entre penas al sentido; 280
quiero volverme loco,
pues el imaginar me cuesta poco.

No sé si todos sienten
con este afecto o si fingiendo engañan,
pienso que todos mienten, 285
pues su esperanza fácil desengañan,
mas solo yo en mi llanto
alegre vivo, que imagino tanto.

Contornos y perfiles,
¡ay, Dios!, ya mira el alma por cendales, 290
viendo como en viriles⁷⁵³

⁷⁵¹ Esta imagen de las cortinas que velan, a la vez que sugieren, el coito de los amantes estaba ya presente en el *Polifemo* y ha sido estudiada por Ponce Cárdenas (2010: 85-116) en el capítulo «Entre lo dicho y lo omitido: pequeñas notas para un léxico amatorio». Sugiere una reinterpretación de las estrofas XL, XLI y XLII, juzgadas por Dámaso Alonso como «el pasaje más sensual de toda la poesía española clásica». A juicio de Ponce Cárdenas, en virtud de la codificación del *kateunastikòs logos* establecida por Menandro, conviene releer la segunda mitad de las estrofas XXVII y XXXII junto a la XLII. Si a su vez las careamos con la canción de 1600 «Qué de envidiosos montes levantados», «la imagen del lecho con dosel remite a aquella otra “cortina” presente en la *commiato* del sensualísimo poema nupcial. El movimiento en los dos textos resulta exactamente inverso. En los versos de «Qué de envidiosos montes levantados» el osado pensamiento debe cerrar las cortinillas del tálamo para interrumpir la envidiosa vista del intruso *exclusus amator*. Por el contrario, en las octavas del relato mítico, la brisa templada del oeste descubre ante el obnubilado cazador el paraje donde duerme Galatea». De nuevo la dialéctica entre la ostensión y la veladura. Y si nos detenemos en el *Romance de Angélica y Medoro*, la situación tampoco difiere en exceso: Góngora aprovecha esa técnica de *relatar por anticipación* lo que sucederá tras el juego de cortinajes que prefiguran y acotan el clímax del coito.

⁷⁵² Otra típica metáfora de *El forastero*. Aquí aparece junto al torneado cristal del verso siguiente, como en la escena del baño: *vid.* el párrafo VI.2. de la Introducción.

⁷⁵³ *virik*: «vidrio muy claro y transparente que se pone delante de algunas cosas para reservarlas u defenderlas, dejándolas patentes a la vista» (*Aut.*).

lo que tan ciego admiro en sus cristales,
 que por dura le toca
 ser aqúeste cristal, cristal de roca.
 Ya la toca el deseo, 295
 ¿qué de nieve? ¿qué fuego? ¿qué blancura?
 Ya gozo lo que veo,
 ¿qué dureza? ¿qué hielo? ¿qué blandura?
 Ser de mármol quisiera,
 porque por ser tan dura piedra fuera. 300
 Mil veces la decía
 mi vista enternecida y amorosa:
 «¡Ay, dulce prenda mía!,
 ten alma solamente y ten piadosa
 lástima a mis sentidos, 305
 pues tantas almas tienes de vencidos.
 Si no ha estado en mi mano
 quererte bien, oh Venus, y adorarte,
 solicitaré en vano
 el imposible acuerdo de olvidarte; 310
 mucho a su dicha debe
 quien a tanta deidad también se atreve.
 Y habiendo conocido
 que el alma en su imposible se entristece,
 me advierte mi sentido 315
 que mi amor solamente te merece,
 que aunque humilde le veo,
 tiene mucho de noble mi deseo.
 ¿Hay premio más divino
 que merecer tan altos pensamientos? 320
 ¡Oh glorioso destino!,
 que, aunque no tenga más merecimientos
 que solo desearte,
 puedo ya merecerte y alcanzarte».

Estas y otras razones, 325
 –que siempre la razón es propia mía–
 en mis locas pasiones,
 moviéndola a piedad, mi amor decía
 manifestando enojos,

que son muy bachilleres unos ojos⁷⁵⁴. 330
 Una vez me miraba,
 y otra, con media risa divertida,
 la vista me apartaba,
 pero el alma, en afecto dividida,
 con un ¡ay! descansando, 335
 la vi en un ¡ay! perpetuo estar penando.
 Viendo que Amor me ha muerto,
 llamaba sin querer a su justicia,
 pero queriendo, es cierto,
 que más codiciaré piedad propicia; 340
 y queriendo y amando,
 piedad entre justicia voy buscando.
 Mil veces emprendía
 vencer el imposible temeroso,
 y cuando me atrevía, 345
 de mi vergüenza estaba vergonzoso;
 que Amor, cuanto más siente,
 es más cobarde cuanto más valiente.
 Ya de un temor bañado,
 de fuego y hielo en veces repartido, 350
 malogrando el cuidado
 con que la vi en sentido sin sentido,
 en afición tan loca
 helada la razón quedó en la boca.
 El loco pensamiento, 355
 viendo aqueste imposible en mi amor loco,
 ya cuerdo con su intento,
 estimaba el favor y amor en poco,
 y cuando me apartaba
 con mirarme amorosa me llamaba. 360
 En este estado –¡ay Cielo!–
 los celos me han herido, ¡oh riguroso,
 oh prolijo desvelo,
 cuán poco para el mal sois perezoso!,

⁷⁵⁴ Se puede leer el término *bachiller* con un matiz “engañoso”, “no fiable”, compatible con una de las definiciones de *Aut.*: «comúnmente, y por vilipendio, se da este nombre y se entiende por el que habla mucho fuera de propósito, y sin fundamento».

y en las glorias que pierdo, 365
¡oh qué loco que fui, cuando fui cuerdo!
Ninguna el ser querida
aborreció jamás, ¡oh feliz hado,
oh esperanza lucida!,
¿qué mucho que mi muerte haya alcanzado, 370
si también la he seguido?
Si fue Venus mi luz, su sombra he sido.
La voz fue suspendiendo,
en la aflicción mayor, imaginando
lo que fue mereciendo 375
el émulo tirano cuando, amando,
con tan tiernos abrazos,
lazo al cuello le ponen tantos lazos.
De sí mismo celoso,
del árbol más enano recatado, 380
con paso perezoso
advierte entre unas murtas su cuidado⁷⁵⁵,
pensando que en la alfombra⁷⁵⁶
en donde yace Adonis fue su sombra.
De tan feliz empleo 385
no quisiera acordarse, oh cruel memoria,
pues su vano deseo
le representa lamentable historia,
y en sus glorias penando,
lo que no quiere hallar iba buscando. 390
Detrás de unos laureles
se quiso asegurar, pues, no atrevido
el Sol a sus doseles⁷⁵⁷,

⁷⁵⁵ Acerca de la simbología del mirto, *vid.* la nota 81.

⁷⁵⁶ El significado metafórico de *alfombra* como prado tiene un antecedente directo en el v. 313 del *Polifemo* (Góngora, 2010: 168): «Sobre una alfombra, que imitara en vano / el tirio sus matices (si bien era / de cuantas sedas ya hiló, gusano, / y artífice tejió la primavera) / reclinados, al mirto más lozano / una y otra lasciva, si ligera, / paloma se caló, cuyos gemidos, / trompas de Amor, alteran sus oídos» (vv. 313-320). Ponce Cárdenas (2010: 301) indica como fuente de la imagen «Plinio, libro VI, capítulo 17, que llama a los prados “*seres lanicio sylvarum nobiles*”».

⁷⁵⁷ Las ramas del laurel son el *dosel* que, a modo de techumbre, protege de los rayos del sol, coherentemente con la función que adquiere esta planta en los vv. 177-180 del *Polifemo* (Góngora, 2010: 162): «La fugitiva ninfa, en tanto, donde / hurta un laurel su tronco al sol ardiente, / tantos jazmines cuanta hierba esconde / la nieve de sus miembros da a una fuente». La elección del laurel no es casual y se debe a la identificación con la figura de Dafne, que se metamorfoseó en esta planta para escapar de Apolo. Sobre la simbología del laurel en

en el verdor lozano que ha tenido,
 guarda su preeminencia; 395
 pero este sol, ¿de quién tendrá clemencia?
 Sediento de esta suerte,
 su daño solicita presuroso,
 que en alcanzar la muerte
 quien con tal brevedad fue tan dichoso, 400
 cuando loco buscaba
 el alma pura, que en el pecho estaba;
 así Marte encubierto,
 si se puede encubrir quien ama tanto,
 miraba el bulto incierto⁷⁵⁸, 405
 por una rama que bañaba en llanto,
 inquieto su sosiego,
 que siempre sale el humo donde hay fuego.
 En Venus los claveles
 daban matiz a sus mejillas rojas, 410
 animando pinceles
 dulce afán, suave ardor, leves congojas,
 que en su cansancio hermoso
 aun lo cansado vino a ser dichoso.
 Con bullicioso intento, 415
 cendales amorosos enlazados,
 daban alas al viento,
 prisión al amor, cuidado a los cuidados,
 cuando, Venus dormida,
 de su sueño pendiente está una vida. 420
 Laberinto de flores,
 lucida confusión para sus faldas,
 sirve con sus colores
 a un vellocino espeso de esmeraldas
 por donde cada día 425
 atento el Sol la ve por celosía.
 Pabellón amoroso

los citados versos de Góngora, *vid.* las notas de la edición de Ponce Cárdenas (2010: 249-250) y sobre todo Cancelliere (1990: 46).

⁷⁵⁸ La elección de *bulto* es un posible eco del v. 257 del *Polifemo* (Góngora, 2010: 165): «El bulto vio, y haciéndolo dormido, / librada en un pie toda sobre él pende».

o ya dosel a despeñada fuente,
cuyo torrente undoso
plata fue desatada, si eminente 430
que corrida corría,
que otra plata más pura le vencía.
Flora no tan hermosa
se aliñó ni compuso con tal brío,
nunca más olorosa 435
depositó fragancia en el rocío,
ciñéndose enredadas
de risueño cristal bellas lazadas.
Soberbia, despeñada⁷⁵⁹,
se despojó de todo lo sonoro, 440
pues se vio castigada
por perder el respecto a su decoro,
habiendo murmurado
que Venus sin razón la había afrentado.
Y hallándola este día, 445
dando sustento a su feliz memoria,
en la margen sombría
donde la amenidad sirvió de gloria
a las aves parleras,
dulcemente al oído lisonjeras, 450
en este, pues, airoso
lugar debido, desenvuelta estaba,
que poco perezoso
el aire fue, pues cuando retozaba,
con su cabello exento, 455
afrenta tuvo el sol, lisonja el viento.
Inadvertido y ciego
en su descuido vio el mayor cuidado,
y por los ojos fuego
bebió el alma en el más feliz estado, 460
viendo en su hermoso dueño
grande belleza en un lugar pequeño.
¡Ay Dios, y quién pudiera

⁷⁵⁹ *despeñarse*: «metafóricamente vale precipitarse, desenfrenarse y entregarse ciegamente y sin consideración a alguna cosa, como a los vicios, maldades, etc.» (*Aut.*).

repetir lo que vio!, pues, luminoso
 en soberana esfera, 465
 nunca el Sol se mostró más amoroso
 logrando su cuidado,
 viéndose en pie tan bello tan formado.
 Saliendo poco a poco
 el joven, acercándose a su fuego, 470
 con tantas glorias loco
 cuando entre tantas penas se ve ciego,
 en esta acción que advierte
 su aliento teme porque no despierte.
 Entre nieve cuajada⁷⁶⁰ 475
 nunca el coturno hermoso fue lucido,
 lazo fue su lazada,
 prisión de amor donde se vio rendido,
 viendo en su aliño hermoso
 competir lo pequeño con lo airoso. 480
 «Asombro peregrino
 –dijo–, que es más divino que aun humano,
 la suerte me previno,
 si Venus me da el pie, tendré la mano;
 y en las glorias que toco 485
 me ha dado pie para volverme loco».
 En pie tan sazonado
 –que no hay término bajo a igual trasunto
 si tal premio ha gozado–
 admira cuatro puntos en un punto⁷⁶¹, 490
 y aunque él fue su homicida
 por puntos va cobrando nueva vida⁷⁶².
 Abrió sus bellos ojos
 y viéndole testigo en su belleza,
 mostró cuerdos enojos, 495

⁷⁶⁰ Típica metáfora de Arnal; *vid.* la nota 181. Es evidente que el escritor la utiliza, según los casos, para cualquier parte del cuerpo femenino.

⁷⁶¹ La fuente de Arnal pudo ser el romance «Marica, la mi Marica» de Cáncer y Velasco (2007: 178-179): «Tu pie es un punto no más, / y yo soy tan comedido / que lo creí porque un día / tu zapato me lo dijo» (vv. 45-48); o bien las coplas de pie quebrado *Pintando a una dama* («Oye, Amarilis, discreta»): «Un pie tan pequeño animas, / que tal vez que sin desdenes / tu pie toco, / presumo que no te estimas, / como veo que te tienes / en tan poco» (vv. 73-78). *Vid.* Cáncer y Velasco (2007: 433-434).

⁷⁶² *por puntos*: *vid.* la nota 84.

mezclando el rosicler con su pureza⁷⁶³
retóricos pinceles⁷⁶⁴
que hacen brotar entre jazmín claveles.
Cuando, en carmín bañada,
la cortina corrió de esta pintura⁷⁶⁵ 500
con la nieve animada
de su mano cruel, cuya hermosura
en vez de dar sosiego
con la tirana nieve, atizó el fuego,
ya el efecto mostraba 505
de estos dos opuestos soberanos,
porque tal vez se helaba
y tal vez con ardores inhumanos
en su fuego se ardía:
como era Sol de rayos se valía. 510
Capote hecho a sus ojos
bien guarnecido de el hermoso ceño,
con zahareños enojos⁷⁶⁶
dulcemente enfadada vio a su dueño,
y sin tener la culpa 515
casi intentó, cobarde, dar disculpa.
Levantose alterada
para ser de sus ojos fugitiva,
y a un mismo tiempo helada
dejó, en un ¡ay! profundo, queja viva, 520
poniendo carmesíes
las hojas matizadas con rubíes:
«¡Ay! –dijo lastimosa–,
¡ay!, sin haber querido estoy picada,
¡oh tú, cándida rosa, 525
que de mi pura sangre estás bañada,
yo la culpada he sido
y a tu beldad colores le han salido!
De vergüenza bañando

⁷⁶³ *Vid.* la nota 102.

⁷⁶⁴ *Vid.* la nota 740.

⁷⁶⁵ *Vid.* la nota 734 acerca de la expresión «correr la cortina».

⁷⁶⁶ *Vid.* la nota 386.

con la escarlata castidad divina, 530
 casi mi honor culpando,
 libre te veo, oh estrella que me inclina
 al riesgo despeñada,
 pues no puedo negar que estoy picada⁷⁶⁷.
 Coronada cabeza 535
 imperios asegura en los abriles,
 cuando Naturaleza,
 arrojada en empeños varoniles,
 te da entre sus colores
 nombre de reina en vulgo de las flores. 540
 De púrpura olorosa
 bello aparato ofreces a la vista;
 tu guarda belicosa,
 aun con rayos del Sol, tiene conquista,
 pensando en su defensa 545
 con su sombra no más hacerle ofensa.
 Bizarra con tu suerte,
 triunfo mayor tu vanidad codicia;
 no alabar, no ofenderte
 quiero, pues que pasión, o ya malicia, 550
 fuera en tanta porfía,
 quiero callar, que tienes sangre mía.
 En esas blancas hojas
 quise escribir milagros de pureza,
 que mis mejillas rojas 555
 pensaron tiro hacer a tu belleza.
 Tus armas me han burlado,
 pues, aunque en rojo, en blanco me he quedado».

Esto repitió cuando
 con hielo y nieve perturbó claveles, 560
 del aljófara bañando
 su bello extremo, dando a los pinceles
 ocasión amorosa
 para pintar el triunfo de una rosa.
 Con donaires burlaba 565

⁷⁶⁷ Acerca del significado erótico (en este caso metafórico) de *picado*, *vid.* la nota 256.

el ceguezuelo dios de su lamento,
 que no se lastimaba
 del ¡ay! profundo que animaba el viento,
 y Venus mal sentida
 dos veces se picó con esta herida: 570
 «De hojas blancas –¡ay Cielo!–
 se hirió mi madre, pues está pegando
 –dijo el rapaz– y en velo
 ya carmesí, fatiga está mostrando,
 que entre dulce congoja 575
 valiente se ha picado de la hoja.
 En tierno humor bañado
 ¡ay, madre!, cuán rendido y cuán valiente
 por lograr su cuidado,
 si revestido de furor ardiente, 580
 dejó el acero Marte,
 que solo tiene aceros para amarte.
 Pintarla desmayada
 por hazaña mayor dejó a Cupido,
 pues belleza ganada 585
 tiene mayor en su color perdido,
 diciendo mi osadía
 no más de que una Venus parecía.
 Entonces, pues, logrando
 el belígero dios piedad tan rara⁷⁶⁸, 590
 afectuoso bañando
 en lágrimas la herida, en que repara
 por ver que amor tan ciego
 hizo brotar por entre nieve fuego,
 dijo con voz temblante: 595
 «Oh extremo del extremo más hermoso,
 oh tú, basa constante,
 en donde estriba –nunca tan airoso–
 el milagro más raro,
 que en dos columnas da mármol a Paro⁷⁶⁹, 600

⁷⁶⁸ *belígero*: «lo mismo que guerrero, dado a las armas, diestro y ejercitado en ellas» (*Aut.*).

⁷⁶⁹ El mármol procedente de la isla griega de Paros era célebre en la antigüedad y el eco de su fama alcanza *El forastero*, donde se le menciona en dos ocasiones; *vid.* también el verso 267 del *Céfalo* (p. 221).

poniéndole en mi boca
 tan grave nieve, mitigando ardores,
 mi ciega vista apoca,
 marchitando mis labios sin ser flores;
 y en cándidos cristales 605
 ardor es ya lo que juzgué corales.
 Ya el clavel desatado,
 en líquida corriente despedido,
 lo carmesí ha usurpado
 de su beldad, pero, a sus pies rendido, 610
 temiendo su justicia,
 confiesa le ha cegado la justicia.
 Su locura amorosa
 le hizo el labio cerrar quien habla tanto;
 en acción tan dichosa 615
 no quiere coger fruto de su llanto,
 que en amor tan ferviente
 quien habla más a queste menos siente.
 Con enlutados velos,
 viendo a la hermosa Venus desmayada, 620
 los soberanos cielos
 en sentimiento dan color turbada
 que, viéndola tan bella,
 la quieren lisonjear por ser estrella.
 Mostrando el cielo saña, 625
 suspéndense los ríos y las fuentes,
 lágrimas la montaña
 derrite undosa, heladas las corrientes
 imitan las Oreas⁷⁷⁰
 Náyades, Amadrías y Napeas. 630
 Con cendal amoroso
 llegó a curar la breve herida, cuando,
 en su poder dichoso,
 tiene un cielo que el cielo está envidiando,

⁷⁷⁰ Las Oréades (Oreas) son ninfas que habitan en los montes; *vid.* Conti (2006: 343-344). En cuanto a la procedencia de las otra ninfas, que aparecen en el verso siguiente, diré brevemente que las Náyades pueblan los ríos y fuentes; las Hamadríades (Amadrías según Arnal) son ninfas de los árboles, a la par que las Napeas. Acerca de todas ellas, *vid.* Vitoria (1676/1: 254-259). *Vid.* la nota 647.

y de codicia loco 635
fue el cendal levantando poco a poco.
Lo que atento miraba
él lo puede decir; pues que tan ciego
su bien solicitaba,
solo podré decir que hubo fuego. 640
Miraba en nieve pura
rara beldad en monstruo de hermosura.
No sé si el desmayarse
fue melindre divino en su belleza,
o si quiso ajustarse 645
con el amor de Marte su entereza,
dando ocasión dichosa
para cortar de su jardín tal rosa.
¿Fue acaso fingimiento
para gozar en soledad amena 650
tan amoroso intento?
Vos lo podéis decir, bella Filena;
¿o se mostró rendida
para que la curasen esta herida?
Ya os entiendo, que suerte 655
es que finjáis en vuestro amor olvido,
vida dais con la muerte⁷⁷¹
y, aunque en honor fundadas, hemos sido
con tal rigor culpados,
gustáis de atrevimientos sazonados. 660
Nueva vida cobraron
los que este susto con razón sintieron;
sus ojos se animaron,
que al tirano accidente se rindieron,
y entre amorosos brazos 665
se quiere dividir de estrechos lazos.
Un forcejo⁷⁷² amoroso,
al cielo queja mal articulada,
un defenderse airoso,

⁷⁷¹ *Vid.* nota 167.

⁷⁷² *forcejo* aparece por primera vez en el *DRAE* de 1791, donde se define como «la acción de forcejar», siendo *forcejar* «lo mismo que *forzar*».

un ¡ay! divino en resistencia honrada, 670
 con un blando quejido
 en la cansada fuerza la han dormido.
 ¿Agora sueño tanto?
 ¿Por qué os dormís si está vuestro enemigo
 rindiendo vuestro encanto, 675
 siendo de sus hechizos fiel testigo?
 «Gozando en sueño incierto,
 gusto dormido y el pesar despierto,
 tanta gloria en mis manos
 tengo, feliz, que casi no lo creo; 680
 despojos soberanos
 –dice el amante– aumentan mi deseo,
 y en tanto bien mi dueño
 vos sois, que dormís, y yo el que sueño».
 Unidas voluntades 685
 unidos gozan gozos superiores
 en futuras edades,
 ¿quién mejor alcanzó? ¿Quién sus temores
 también desmienten celos?
 Dígalo el campo, díganlo los cielos. 690
 Pues de infernales furias
 se vale con ponzoña, pues Alecto⁷⁷³,
 por rabiosas injurias,
 hace de un jabalí fatal efecto,
 cuando espíritu ha sido 695
 que verde hierba en púrpura ha teñido⁷⁷⁴.
 ¿Qué es esto, dios guerrero?
 Tú que de los de Tracia venerado⁷⁷⁵
 ostentabas tan fiero
 furor y enojo en saña desatado, 700

⁷⁷³ Alecto es el nombre de una de la Erinias, diosas infernales de la mitología griega, que «ejecutan las órdenes del Jupiter del cielo y del infierno para castigar a los hombres con las calamidades merecidas, [...] para arrancar de cada uno los crímenes. Fueron llamadas Furias, del furor con el que los hombres culpables son agitados a causa del conocimiento de sus crímenes» (Conti, 2006: 182). Un rasgo muy llamativo de las erinias son sus cabellos de serpiente.

⁷⁷⁴ La imagen guarda un evidente parecido con la de los vv. 19-20 del romance *En un pastoral albergue* de Góngora (2000: 390): «Del palafrén se derriba, / no porque al moro conoce, / sino por ver que la hierba / tanta sangre paga en flores».

⁷⁷⁵ Se refiere a Marte, que según la mitología griega residía en la región de Tracia. *Vid.* Grimal (2008: 44-45).

¿feminiles desmayos
 se han atrevido a perturbar tus rayos?
 Tú, que de belicosa
 mano crüel ardientes rayos giras,
 ¿te abates a una rosa 705
 que, humilde triunfo de la tierra, miras?
 ¿Tú que en armas feroces
 parto fuiste de guerras tan atroces?
 ¿Tú que en tantos asombros
 fuiste la confusión, fuiste el estruendo, 710
 sustentando en tus hombros
 la máquina más bélica, teniendo
 imperio donde un monte
 da confuso terror al horizonte?
 Tan rendido te miro 715
 en la quietud que abominabas tanto.
 ¿Uno y otro suspiro
 te ha de mover al lamentable llanto?
 Mas no me espanto, ¡ay Cielos!,
 tanta es la fuerza del amor y celos. 720
 No teme red cobarde
 que el ingenio fútil hace invisible,
 cuando el herrero alarde
 en su malicia muestra horror terrible⁷⁷⁶,
 mas poco le aprovecha 725
 hacer verdad los que juzgó sospecha.
 Por esta causa muerto,
 en ella vive sazonando furias;
 engolfado en el puerto,
 en el mar del amar navega injurias. 730
 Y aunque es tan a su costa,
 corre dichoso la amorosa costa⁷⁷⁷.

⁷⁷⁶ Se refiere a la muerte de Adonis, que en esta versión de la leyenda es provocada por Ares, o Marte, dios de la guerra («herrero alarde»), convertido él mismo en jabalí, dando prueba de su malicia. *Vid.* la nota 434.

⁷⁷⁷ Dado que *correr* «se suele usar también por navegar» (*Aut.*), está claro que todo el verso es una perífrasis para metaforizar el idilio, donde el enamorado es como un marino que navega y el amor las aguas que cruza («amorosa costa»). Obsérvese el juego entre dos de los valores de la voz «costa», que en el presente verso indica el mar próximo a la orilla, mientras que en el anterior, a su vez en sentido metafórico, «el precio de alguna cosa, lo que vale y se ha pagado por ella» (*Aut.*). En resumidas cuentas, diríase que Adonis se dispone, feliz, a enamorarse, por caro que le cueste.

Pero si un dios tan fuerte,
 que el ser deidad lo tiene por costumbre,
 llora su acerba muerte, 735
 goza inquietud, alcanza pesadumbre,
 ¿qué podrá hacer, humano,
 quien idolatra en un desdén tirano?
 A sombra de esta espina
 quise copiar mil lances amorosos 740
 a que el hado me inclina,
 infelices tal vez, tal vez dichosos,
 pero advierte en tortura
 que te puede picar no siendo aguda.
 Tan purpúrea los colores 745
 entre sus plantas Venus ha brotado,
 sirviéndole las flores
 para evitar empeño a mi cuidado,
 ocasión bien dichosa
 para que aquesta espina esté en tu rosa. 750
 Rosa cándida y pura,
 rosa que a Venus tanta afrenta has hecho
 en dulce coyuntura,
 sácame pur⁷⁷⁸ la espina de mi pecho,
 pues mi estrella me inclina, 755
 haz que parezca tuya aquesta espina.

Tan tiernamente dulce leyó Carlos en esta fábula su pensamiento, deletreando en tan sabrosas imaginaciones el ardor que le había encendido, que hizo poco la duquesa en dejarse permitir a alguna centella, que no pudo la disimulación ocultarla, habiendo visto dibujado su amor y el de Carlos en la ternura de estos versos y en el afecto grande con que su fineza los había articulado, haciendo por instantes acuerdos a su imaginación del engaño de Hipólita, de donde le nacieron tantas confusiones que tan perturbada la tenían la salud y vida, sustentándose de tan molestas inquietudes que procuraba desahogarse llamando al olvido, que le daba tardo el socorro en su infelice anhelo.

⁷⁷⁸ Posible italianismo: en este caso, *pur*, forma poética común en lugar de *pure*, encajaría perfectamente en el contexto, pues su significado, «posposto a un imperativo, indica consenso più o meno caloroso» (*Diccionario Devoto-Oli*, 2000).

DISCURSO IX

El alborozo en el conde se mostraba con poca disimulación, atento a sus dos nietos tan florecientes, con cuyo motivo rigurosamente avisaba las penas de su querida hija, que en la ocasión más suspensa y de alegría remota, sin prevenir de que por entonces se leía el regocijo en su semblante risueño, que no podía ocultar, aunque después del examen de la causa se reconocía por justa y superior con la feliz dicha de la sucesión que los había alentado tan impensadamente.

Fueron los dos garzones creciendo como en apuesta, mostrando Eduardo, que era el hijo legítimo del duque, un bizarro natural, una modestia tan señora de sus acciones como de su sangre; a un tiempo lidiando lo apacible con lo agradable, quedando tan iguales en su disputa que a ninguno se permitió el vencimiento, corriendo las dos tan felices sus unidas parejas. Y en César, que era el hijo engañoso y mentido, se mostraba que el Cielo le había formado de diversa masa, de impacientes costumbres y de una naturaleza que distaba infinito de lo benigno de su hermano. Era poco inclinado a la paz de acciones libres, sin la observancia del decoro que a su madre se le debía, usado a sus ojos a maltratar a Eduardo por causas leves. Con que se había engendrado en el pecho de Laura, ya que no aborrecimiento, desagrado, para no atenderle con ojos tan benévulos que al sucesor, que obligaba con caricias y forzaba con particular estrella a ser querido. Que no solamente la ley de hijo es poderosa a esta correspondencia, que aunque este título es benigno y amigable, siendo el amor movido no más de por naturaleza, es él forzoso a la obligación solamente, que hay hijos que son amigos y obligan con lisonjeros medios que se pase de rayas la voluntad y se acoja a la adoración, justa paga en tan amorosa deuda; y así unos se hallan más bien queridos que otros, que esta es la fuerza de saber obligar, que aun este género de interés se atreve al paternal amor, que debiera ser igual a todos y por respectos justos se modera la demostración o se dilata con excesos.

Asistíanle siempre gente religiosa, que, con ejemplares libros y lecturas honestas, le querían disponer para lograr felizmente el acertado intento de su madre, en que se portaba con tan poco gusto que en lo ceñudo de su semblante se deletreaba el «no», bastantemente distinto a lo que intentaban con tantas veras y Eduardo, que era el que dejaron libre en sus determinaciones, por ser más modestas, moviendo la apacibilidad quieta de sus costumbres con aficiones militares para traerle a la sucesión que le tocaba con afectos virtuosos, se inclinaba a lo que César aborrecía. Y viéndose los dos juntos como en porfía, el uno al retroceder con alborotado ánimo y el otro a pasar adelante en sus honestos ejercicios, César

le reprendió severo y le castigó con mesura que no incitase a sus maestros a que, con importunas prolijidades y groserías necias, le maltratasen con tanta violencia, que él era el duque y señor de aquel estado y no tenía necesidad que le afligiesen con disgustos de instancias que hacía su hermano menor, y tan menor en todo, y le asistiesen tanto sin dejarle alentar en sus pasatiempos y gustos, que ya la paciencia, ahogada en tanta desorden, estaba para reventar, echando toda⁷⁷⁹ aquella máquina por tierra.

Respondió Eduardo humilde a la querrela de César, que, con impaciencia revolviendo su condición áspera y alevosa a una malentendida respuesta de su hermano, alzó la mano en su rostro, sellando en él la mayor inhumanidad que vio inocencia, no habiéndole ocasionado a tan tirano exceso; pero Eduardo, aunque de ocho años – entonces –, humilde y puntual en las leyes de la nobleza y mundo, olvidándose que era su hermano mayor, la cabeza de su casa, el autor de aquella –entre extraños– infame deshonra y –entre hermanos– excusada impaciencia, no con amagos, con ejecución de crueldad, desnudando un puñal breve que por juego y galantería, más que por adorno, le permitió la duquesa Laura que se ciñese, y envainándole en el pecho de César con impulso honroso, con arrojamiento alentado y con corazón atrevido, fuente hizo emanar abundosa de desatada escarlata, por cuya pequeña boca habló entonces secretos juicios el Cielo, y por donde salió el alma tan atropelladamente que a ser corpórea muriera al salir en los filos que le dieron lugar a la unidad tan impensadamente.

Perdió el sentido César, postrose por tierra, helose Eduardo, salió la duquesa y, reconociendo por tan evidentes señas que había sido el agresor de aquel delito tan acriminado⁷⁸⁰ el verdadero sucesor de su casa y que, de averiguarse, tenía dos pérdidas, aunque de la primera no se lastimó mucho, teniendo el amor materno el lugar debido en tal ocasión, le quitó a Eduardo el puñal de la mano, púsosele en la del difunto joven y, con mañosa traza, empezó a dar voces a los de su familia que el duque, atropellándole la cólera, para dar alcance a su hermano había caído y que él mismo había tomado muerte tan lastimosa con sus propias manos. Volvió en su acuerdo Eduardo, siguió la voz de la duquesa; acudieron criados, poblose la casa de gente, alborotose la vecindad, creyeron el caso, lastimáronse de la desdicha. Y remedió el Cielo, por tan extraño camino, las penalidades en que la duquesa se hallaba, vadeando fácil el golfo y el abismo de tantas confusiones que le daban tormenta tan sin esperanza de remedio.

⁷⁷⁹ En la *princeps*, «todo». Corrijo, pues *máquina* era femenino en el Siglo de Oro, tal como se recoge en *Aut.*

⁷⁸⁰ Participio pasado de *acriminar*: «acusar agria y vehementemente, como delito o maldad, la acción que no lo es, o hacerla más grave de lo que es, exagerándola y ponderándola» (*Aut.*). En realidad, el delito de Eduardo es más que evidente; luego parece que solo la primera parte de la definición matiza adecuadamente el uso de esta voz por parte del narrador.

Fío de secreto Laura áspera reprehensión con que atemorizó a Eduardo, que, confuso entre hielos, no tenía recuerdo del temerario impulso que le gobernó entonces su brazo, dudando casi los dos la ejecución ciega que en suspensiones admiraban y con encanto resolvían. Conocida advertencia que el Cielo, juez misterioso, había sido por secretos juicios el autor de tan precipitado exceso, que en planto continuo y en lacrimoso afecto se desataba Eduardo en ternuras, atormentándole memorias tristes de los malogrados años de César, pagando con sentimientos demostrativos su voluntad, que le ahogaba en su consideración tiernamente. ¡Oh incomprendible juicio divino! ¿Y quién se atreverá a romper la nema soberana de tan oculto misterio, excusando los ardidés por este camino de tantos que se desahogaban en solicitar medio para que no se usurpase esta herencia? Que más de alguno la facilitaba el veneno o tósigo que la confección tenía ya preparado para divertir estos humores que tenían con alteración estas rentas inquietas y este estado dudoso, aplicando medicina a esta llaga que con tanto encono se podía envejecer e imposibilitarse de remedio con castigo tan ejemplar por la inobediencia, por lo soberbio y por la poca inclinación que a la virtud tenían en cautiverio y a la verdad tan pobre, tan poco advertida del conocimiento que se le atrevía osado al desprecio, cayendo en el ciego barbarismo del engaño, que tan exento se acreditaba en la voz del mundo de constante certidumbre, sin género de escrúpulo que perturbase con malicia sus luces.

Con excesos el fiel amor se dibujaba en el sentimiento de los más allegados de aquella casa en desdicha tan grande, pero, entre otros, ninguno se ostentó más afectuoso en el saber sentirla como el forastero Carlos, que tanto se mostraba apasionadísimo por la duquesa Laura, galán perpetuo de Hipólita en lo público, aunque en lo del alma mayores cuidados le embarazaban su discurso. Notaron todos esta demostración atentos, que ya habían escarbado maliciosos, unos por fingimiento que manifestaba para adelantarse a los demás en la fidelidad, y otros fundándolo en interés más que en amor, que es el mérito blanco de la malicia y envidia; pues, viuda la duquesa, sin tantas obligaciones de grandeza, y faltándole el primer sucesor, que ya poseía el estado tantos años, moderaría la familia, y que a él le pudiera tocar la expulsión, justamente temida por las conveniencias que se hallan en casa de estos príncipes, siendo sagrado de los bien nacidos, pues con el decoro, que es justo, se sustenta el pundonor y respeto con una medianía que antes granjea que descaece con estimación y favores que suelen intervenir de por medio, valedores a veces para muchos aumentos, aunque el bárbaro e ignorante dé sentido diferente a esta virtuosa aplicación, acumulándola a ocioso vicio.

Hipólita solamente penetraba sus sentimientos, aunque ponía en voz que eran justos, por los favores conocidos que el duque infeliz le hacía adelantándole con demostraciones grandes a los que le asistían en su palacio, cómo era verdad el entrañable amor que le tenía, y casi no sujetándose a ninguno sino a sus consejos, poderosos tal vez para enfrenarle la desbocada carrera que le precipitaba al despeño, aunque en tan florecientes años⁷⁸¹.

Ya la duquesa gozaba más quietud en sus tristezas, más tranquilidad en su ánimo; ya el conde se alentaba en su sentimiento; ya el luto se iba disimulando lentamente; ya Hipólita se lastimaba de sus pocos años y hermosura, inclinándola a segundo matrimonio y Fílida, su prima, apoyaba sus intentos; ya Laura con desdén no los abominaba; ya su padre, el conde, con edad decrepita, los deseaba con entrañable ansia, poniéndole en desvelo este cuidado; y ya el príncipe Cesarino, hermano del marqués de Monferrato, reconociendo este gusto, intentó hacer feliz unión de las dos casas, hallándose con una sobrina suya a quien solicitaban darla por su esposo al duque recién heredado, moviéndole más la opinión de Eduardo, cuyos méritos, por superiores, daban lugar a la codicia, que el lucimiento y grandeza de su floreciente estado. Y comunicándose estas dos voluntades, eligió por señora de su ostentosa máquina, de su poderosísima renta, a la duquesa Laura, cuyo agrado y hermosura, aunque en treinta años, era bastante conocida, dándole ser esta opinión el realce del recogimiento, el esmalte del retiro, el valor de la honestidad; virtudes que le hacía más relevante y le infundía más superior estima. Dando agradecimientos a Carlos en demostraciones por el sentimiento en la infeliz muerte de César, siendo solamente en público la voluntad que se permite en una llaneza modesta, aunque en secreto le ardía el corazón un continuado discurso que la traía inquieta, por no permitirle su honor acción libre en que expresase su cuidado, que Carlos veneraba su respecto con humildad notable, cumpliendo con las leyes de su calidad, que en opinión de Laura frisaba con la suya en el buen nacimiento, haciendo acuerdo de su mucho brío y agudeza, puntuales son visitantes y negociantes que habían de ser en tantos años de su voluntad, y casi aconsejaba a Hipólita que le favoreciese, que risueña, con gustosos donaires, solemnizaba su consejo con semejantes permisiones, diciéndola:

—Ea, señora, que tú podrás alentarle mejor con favor de tu mano, que quizá le sabrás advertir con más alma, desentrañando sus concetos, que yo soy una ignorante y todo se me va en garantías de burlas, sin llegar a fondo de ningún efecto considerable.

⁷⁸¹ Se distingue en estas líneas cierto parecido con el incipit de *La vida es sueño* de Calderón (1997: 85): «Hipogrifo violento, / que corriste parejas con el viento, / ¿dónde rayo sin llama, / pájaro sin matiz, pez sin escama / y bruto sin instinto / natural, al confuso laberinto / de esas desnudas peñas te desbocas, / te arrastras y despeñas?».

Estas razones alteraban el ánimo de la duquesa, haciéndola acuerdo en tan inquietas memorias del engaño pasado, y ponía pausa a su idea. Alborozábase –imaginándolo–, enterneciase entre sí risueña y tal vez, impaciente, echaba hermoso capote a sus honestos ojos y con melancolías los vestía, librando en retiro el mayor gusto de sus prolijas imaginaciones.

Con esta consideración y con la asistencia continua que la molestaba volvió a encender poco a poco la llama breve que había combatido su pecho, en donde, hallando acogida pensamiento tan extraño, tenía gusto de entretenerse a sus luces. príncipes deudos convenían los primeros lances del casamiento, su intento trasladando de una parte a otra con cartas que hallaron apacible respuesta. Al fin llegó el término de los retratos, los más fieles terceros de semejantes ocasiones⁷⁸², y el príncipe, escrupuloso en su honor, intentó con maña antes del vínculo estrecho del matrimonio desentrañar condiciones, examinar rentas, apurar la fama y últimamente, en voz y persona de sí mismo, quiso llevar el pliego en donde se encerraba su misma copia para efectuar lo curioso de su pensamiento, que, poniéndole en ejecución con poca gente, a la última jornada conoció el poco acuerdo que había tenido. Pues fielmente, de un valiente artífice pincel⁷⁸³, con alma traía su mismo rostro dibujado, que pudiera –advirtiéndolo–, para conseguir su traza variar las tintas, alterar los colores y disfrazar en mucha parte la vida del naípe⁷⁸⁴ que estaba descubriendo aquella misma verdad tan gallardamente.

Llegó en efeto el príncipe Cesarino, disfrazado de embajador, a Calabria. Halló su misma patria en el agasajo ostentoso; en casa del conde Ludovico, grandeza; en Laura, hermosura; en su ingenio, traza para enmendar el yerro cometido. Y fue que, al dar las cartas con la ceremonia que de su galante estilo y urbano proceder se podía fiar, dijo:

–Aquí os traigo la voluntad del príncipe mi señor, cifrada en cuatro líneas, que siendo tan grande, no es milagro pequeño, y en un naípe breve el mayor monstruo de naturaleza, pues, vestido de alma, el pincel copió lenguas y articuló voces que dicen: «yo soy

⁷⁸² Se trata sin duda de retratos de pequeño formato, o de miniaturas; de hecho, más adelante, el narrador llama «naípe» el retrato del príncipe Cesarino (v. nota 784). El motivo del intercambio de retratos es históricamente verosímil: «En el terreno de los retratos dinásticos las miniaturas destacaron especialmente en el ámbito de los matrimonios de Estado. Al iniciar las negociaciones matrimoniales, era usual enviar retratos que sirvieran como primer contacto visual entre los futuros contrayentes y no siempre era posible enviar un retrato de grandes dimensiones» (De la Torre Fazio, 2009: 56). Téngase en cuenta que el príncipe Cesarino es heredero al trono del Monferrato y Laura es la noble de más linaje en Calabria, de forma que su matrimonio representaría efectivamente un asunto dinástico. Acerca de cualquier otro aspecto relacionado con la costumbre de intercambiar pequeños retratos entre los siglos XVI y XVII, remito a De la Torre Fazio (2009).

⁷⁸³ La importancia que Arnal otorga a la dimensión artística queda patente en referencias como esta, por una vez exenta de metáforas. Acerca del sentido barroco que adquiere en *El forastero* la idea de creación pictórica aplicada a la naturaleza, *vid.* la Introducción (VI.2).

⁷⁸⁴ No hay duda de que *naípe* se refiere al retrato del príncipe. Curiosamente, no encontramos esta acepción en el *DRAE* hasta 1984: «retrato pequeño pintado al óleo sobre tabla, cobre, etc.» (*Aut.*).

el príncipe Cesarino, hermano del marqués de Monferrato y el que espera merecer humilde la feliz dicha de tan soberana mano». Y bien creo que os empezáis, señor, a suspender, viéndome a mí tan parecido al príncipe mi dueño, que en risa me dijo al besarle su mano cuando me aparté de sus pies para llegar a los vuestros: «si vos sois el embajador, no necesitáis de retrato mío». Esta soberbia tengo solamente en mi humildad, que es tener tanto de mi príncipe que a veces da dudas al más atento, si se olvida que la naturaleza puede hacer estos excesos favorecida milagrosamente del Cielo.

Ya el conde Ludovico había abierto el pliego y suspendídose con el retrato, reparando en el embajador la advertencia que le había hecho, en cuyas suspensiones Laura, que por mostrarse más benigna y agasajadora rompió la clausura de su cuarto, pidió a su padre permiso para el retiro, acompañándola Fílida su prima, que quedó muy pagada de lo airoso del nuevo huésped y de lo bien razonado en su cortesía, dejando con admiración al príncipe enamorado por entonces más de la honesta acción que había ejecutado con tan hermosa modestia que de la verdad que la perfeccionaba, con ser tanta. Que no ha de ser una mujer, no, testigo de los lances primeros, de los primeros conciertos, ni manifestarse gustosa del nuevo estado que espera; que todo donaire en galanteo, si la cordura lo gobierna, cuando se encamina a matrimonio, ha de ejercitar más prevenciones con arte dispuestas que ejecución de sus entretenidos gustos, que, aunque el amor impere en su pecho, ha de enfrenar sus afectos, prevenir sus sazones, disimular sus inquietudes; que lo que suele ser, cuando galán, suavidad y dulzura, se vuelve en tósigo y veneno cuando marido. Fiscales del gusto siempre aquellas desenvueltas ocasiones que la acusan fácil y le dan castigo de libre a la que, quizá con inocencia, piensa dar agrados y obligar con agradecimientos para conseguir la felicidad de sus deseos, siendo esta la más vehemente destrucción de la quietud que espera cuando en conforme compañía se promete gozar en himeneo⁷⁸⁵ el mayor colmo de gustos que suele conceder la conformidad en su pacífico imperio.

Hospedó el conde al fingido embajador en un cuarto de su palacio con lucidas prevenciones de superior grandeza. Alborozose la casa con semejante huésped y, para prevenir el ánimo de su querida hija, para que, rompiendo el duro combate de sus melancolías, viniese gustosa en el ya medio efectuado casamiento, se valió de Fílida, prima de Laura, disponiendo con ella la alabase el retrato de su esposo para moverla a voluntad tierna, que aunque las conveniencias tan gallardas le habían llevado tan adelante, quería su padre que, pagada del retrato de quien había de ser su dueño, ejecutase –movida de afición

⁷⁸⁵ *himeneo*: «lo mismo que boda, o casamiento» (DRAE, 1780).

más que de obediencia— felizmente su trabajado intento. Entró el conde en el cuarto de la duquesa Laura, que la halló enterneada; leyó las cartas; dió la última sentencia de su voluntad, que entonces fue de muerte a su poco gusto; entregó el naípe y, en él, el alma de su pretensión; caricioso le dió su mano y la bendición a un mismo tiempo, con apacible gozo, aunque casi también enterneada piedad, que mueven ocasiones semejantes si un gusto grande causa el mismo efecto que una pena; dejóla sola; llamó a Fílida; comunicó el pensamiento; con encarecimiento dispuso sus veras, procurando lograr esta diligencia por su medio tan poderoso a conseguir las felicidades que deseaba, animando esta persuasión con gallardía de ingenio; ya con excesos encarecidos su brío y donaire, ya con advertencia muestras de entendimiento y sagacidad que se leía en el agradable aspecto del príncipe, que ofreció obedecer Fílida con afectos.

Y llevada de la curiosidad, fue buscar a Laura más por la novedad del diseño que por obedecer al conde Ludovico. Viéronse juntas; dió Laura el retrato; reparó Fílida atenta; suspendióse advertida; pagó con embelesamiento extraño aquella ocasión, en donde se halló perpleja, sin prevenir tan de improviso la causa; parecióle bien, de suerte que, repetida la atención al repararle, no apartaba los ojos un punto de tan entretenido encanto. Y previniendo con admiraciones lo parecido del embajador, se dejaba llevar de este amoroso cebo y decía entre sí que si en la tinta se acostumbraba dar veneno leyendo una carta⁷⁸⁶, que pudiera ser hechizo el que entre aquellas tintas se escondía, el que entre tantas colores se retiraba, pues le habían salido al rostro tan de repente. Conociendo en su pecho novedad tan grande y advirtiéndola tan divertida, Laura le preguntó que en qué hacía reparos, y Fílida, que con bien diferente intento buscó aquella ocasión, para lograrla en la obediencia del conde y de lo que deseaba, viéndose ya herida de aquel extremo amoroso, en vez de seguir el gusto del conde, encargado con tantas veras, encareciéndole el retrato, pagó la puntualidad su exceso —vituperándole— para ocasionarla a desagrado, quizá con codicia de su empleo, usurpándose así⁷⁸⁷ al príncipe para conseguir su aumento, y dijo:

—Reparo, señora y prima mía, en este naípe un no sé qué me da alteraciones al alma, y no he de excusar el revelártelo por el amor y obligaciones que te tengo, aunque no quisiera hacer mal oficio a tu voluntad ni deshacer la que debieras aparejar para esta sazón. ¿No adviertes en este ceño importuno ferocidad cruelmente acondicionada? ¿No examinas

⁷⁸⁶ Hablando del *Eneas de Dios*, de Agustín Moreto, donde irrumpe el *locus* de la carta envenenada, Trambaioli (2013: 271) observa que «el peligro e incluso la acción mortífera de la letra escrita es un motivo poco frecuente, que se halla en *La fingida Arcadia*, comedia compuesta supuestamente por Moreto, Calderón y algún que otro segundón con la variante de la carta envenenada», aclarando luego, en una nota, que «el motivo de la carta envenenada se halla asimismo en *La cisma de Inglaterra* de Calderón». Se trata, por tanto, de un recurso bastante original, a la vez que dramático.

⁷⁸⁷ En la *princeps*: «usurpándose para así». El error se debe a la atracción de «para».

lo poco agradable de su voluntad esquiva? ¿No distintamente se lee en su semblante lo desapacible y lo tirano? ¿Estas no son canas? ¡Ay sí, mi prima, infelice de ti, que te has de ver con dos padres que con su ancianidad te den consejo y tú les obedezcas con humildísimo rendimiento! Ya te preparo celos en su condición esquiva, ya sequedades que te aflijan el alma, ya tormentos que te usurpan la vida. Yo quiero contigo ayudártelo a sentir, que de esta suerte correspondo a las obligaciones de mi sangre y a las finezas de mi voluntad.

Y feneciendo estas razones, sacó un lienzo y fingió enjugar la ternura de sus ojos tan diestramente que, engañado, el ánimo de la duquesa se resolvió a romper con un ¡ay! lastimoso el embarazo del silencio que le estaba ahogando, trasladando lo íntimo de su pecho al cauteloso de su fingida prima de esta suerte:

—Si el mirarse benignamente las estrellas, si el confrontarse felizmente las sangres mueve a un loco desatino de voluntad, sin poder un albedrío enfrenarle por la que el mundo llama simpatía, disculpas tendrá bastantemente mi desdicha a tus ojos, prima, pues ha tanto tiempo que, haciendo guerra a mis sentidos, batallando con la fuerza violenta de amor, ya acosada, ya rendida, me veo de suerte que, confesando el vencimiento, faltándome fuerzas a la resistencia, me hallo en ahogamientos con infelicidad tanta que, si no descansara con esta comunicación, hablara por mí la muerte y te informara entonces de mi debate triste, de mi anhelar desdichado, que si el Cielo no acude con mano poderosa llamará solícitamente a la desesperación que temo justamente, cobarde, ya previene mi discurso en tu ingenio reprehensiones; en tu severidad, castigo; y en el poco remedio que espero, infelicidades, pues tan bárbara me he dejado llevar de esta locura. Ahora sé los importunos rigores del amor, ahora la violencia insufrible de sus venenosos arpones, y últimamente he comprendido su tirano imperio, en cuya sujeción vivo tan lastimosamente. Ya me parece que leo en su esquivez que me dices: «¿qué necio desalumbramiento, qué devaneos tan mal fundados en un sujeto humilde los empleas? ¿En Carlos? ¿Aunque deudo, criado de tu casa?». ¡Ay prima! Ya lo dije, ya no tengo remedio: Carlos es mi cuidado; no se lo han dicho mis ojos, que me he bebido el sentimiento en tan penado vaso. Méritos tiene, calidad bastante; no es tan humilde como te parece. Ea, no me desanimes, no me desperes, dame algún consuelo, que de tu mano pende mi esperanza, pues te he fiado el alma tan libremente y he manifestado esta herida que estaba enconada para aplicarla más eficaz remedio y solicitarla su sanidad, que tan ansiosa quiero prevenir en tu agudo acuerdo y en tu entendimiento extremado.

—Por cierto —dijo Fílida— que tú has guisado tan bien tu discurso, mezclando entre la sal la pena, que no me permites lugar a la respuesta, ni me has dejado razón que lo pueda ser para contradecirte en resolución tan despeñada, pues cuando a las primeras luces de tu voluntad, a los primeros pasos de tu afición, viéndote, con empeño en querer, querer tu misma desdicha, intenté preguntarte si sería el feliz que te merece el duque Frolelo, el conde Astolfo, el príncipe Rosardo, sujetos primorosos y merecedores de tu gracia por su calidad y lucidos méritos, excusásteme el cansancio, atajaste la suspensión, evitaste la duda con revelarme la causa de tu ciego cuidado. Ya sé que repetirás la alegación fundada que el⁷⁸⁸ amor iguala calidades; es rey, establece leyes; es tirano, fuerza albedríos⁷⁸⁹. En el ánimo más exento, en el retiro más oculto acabose; esta es tu estrella y el hado riguroso que te conduce a este rendimiento, que me limita a que ni te anime ni te desaliente, que si lo uno es tu daño, lo otro es tu destrucción. Y así, por ahora, desahoga tus penas, que en mi pecho dejas depositado tu secreto, que tal vez el tiempo es el mejor médico que cura amorosas pasiones y el maestro más hábil, que las reprende y castiga con severidad sus accesos.

Alentada quedó Laura con este socorro y, tomando a su prima de las manos, hizo acometimiento de besárselas afectuosamente en señal de rendimiento y amoroso agasajo, con que se retiraron por entonces, en cuya ocasión Carlos, que de galán de Hipólita trasladó su voluntad a mayor exceso, con atrevido impulso había puesto los ojos en Fílida, por desmentir espías que en secreto le atajaban los pasos de su primer cuidado, vendiendo en sus donaires poco veneno moderado encanto, exponiéndose esta licencia a demostraciones con arte desenvueltas, procurando el olvido de las memorias de Laura, cuya empresa avivaba su entretenido riesgo.

Fílida, divertida en sus penas, también se alentaba con el retrato del príncipe Cesarino, reprendiéndose a sí misma tal vez en la facilidad de su amor, fundándole quizá más en la codicia de su aumento que en lo ferviente de sus encendidos deseos. Y porque le parecía el fingido embajador, puso en él los ojos y con algunas demostraciones casi le favorecía agradable, imaginándole ya original de aquella pequeña copia.

El príncipe, viéndose extraño a los ojos de Laura por lo intractable de sus melancólicas tristezas, juzgó poco gusto en el casamiento, con que se helaron sus deseos,

⁷⁸⁸ En la *princeps*: «es». Probable que el error se debiera a la atracción de los siguientes usos del verbo («es»).

⁷⁸⁹ Es tópica la naturaleza caprichosa del sentimiento amoroso, a la que Fílida se refiere brevemente. Especialmente afín a estas líneas de *El forastero* resulta un soneto de Lope de Vega (1994: 461), donde pasa revista a los rasgos tornadizos del amor: «Desmayarse, atreverse, estar furioso, / áspero, tierno, liberal, esquivo, / alentado, mortal, difunto, vivo, / leal, traidor, cobarde y animoso; / no hallar fuera del bien centro y reposo, / mostrarse alegre, triste, humilde, altivo, / enojado, valiente, fugitivo, / satisfecho, ofendido, receloso; / huir el rostro al claro desengaño, / beber veneno por licor süave, / olvidar el provecho, amar el daño; / creer que un cielo en un infierno cabe, / dar la vida y el alma a un desengaño; / esto es amor, quien lo probó, lo sabe».

haciendo reparo del que Fílida hacía de su persona, que, por no perder el envite ni la ocasión, intentó lograrla con darla acogida en su pecho, correspondiente en la misma fineza. Y Laura, ciega y arrojada en su voluntad, casi la mucha disimulación revelaba al vulgo el secreto más íntimo de su pecho y la llama más muerta de su corazón abrasado, sustentando con inquietudes cuidados tan prolijos, sin permitirle el riesgo del pundonor honesto que alentara su queja en la satisfacción que deseaba, siendo este miramiento el mayor verdugo que le oprimía sus acciones y afectos del alma. Con que todos lo pasaban con entretenimientos amorosos. Solo el duque Eduardo, retirado en una casa de campo, conversaba gustoso con sus amigos mudos y en conversaciones honestas y recatadas, y en el ejercicio bélico de la casa divertía aquellas soledades⁷⁹⁰, que estimaba en más que estos penosos embelesamientos. Y el conde Ludovico, con impaciencia de la condición de su hija, se cansaba en reprehensiones blandas, procurándola divertir a veces con entretenimientos gustosos y a veces castigándola con sequedades para moverla a su intento, que halló armado de imposibles por lo distante de sus voluntades.

Pero entre todos estos ardimientos y travesuras del amor inquieto que andaba tan solícito, ninguno fue más poderoso que al que la duquesa había dado dulce acogida en su pecho, atropellando de suerte su discurso que se resolvió a manifestárselo.

¡Oh, qué rigurosamente batallaba esta desenvoltura con su vergüenza, que, valida del honor que la apadrinase y del retiro que la defendiese de aquel riesgo, cayó en tan ciego barbarismo precipitada, librando en disimuladas acciones –que nunca fue entendida por ellas– el mayor alivio de tan congojoso cuidado! Y una tarde que les dio una galería ocasión académica entonces de amorosos asuntos, en que divertidos filosofaron solos del rigor de las estrellas, que con violencia fuerzan a semejantes excesos, dejó caer Laura un papel cerrado y, despidiéndose, con disimulación le dijo:

–Mirad, Carlos, el papel que os ha caído. Será papel de amor, sin duda. Alzadle y lograd ingenioso el alma que en su sentido encierra.

–No señora –respondió Carlos–, papel debe de ser vuestro.

–¿Mío? –dijo Laura– Mostrad. ¡Jesús, y qué desalumbramiento! Ésta no es letra mía, estos efectos de amor no nacen de mi pecho recatado, este decir no es de mi decoro, esta facilidad no es hija de mi sangre, este desenvolverse libre no es de mi honor casto. Y estos atrevimientos tan groseros son vuestros, que vivís poco advertido a la veneración que se

⁷⁹⁰ El significado de las *soledades* del joven duque de nuevo incluye las dos acepciones a las hacía referencia Jammes (1994: 59-64) en el poema homónimo de Góngora: el enfoque subjetivo (el protagonista está solo, no tiene compañía) y el objetivo (el protagonista se mueve por lugares despoblados). La diferencia radica en que Eduardo carece de la melancolía del peregrino de la obra maestra de don Luis; se retira por voluntad propia del bullicio y las ambiciones de palacio.

debe a mi grandeza. Aprended maña, volved en vuestro acuerdo, que estáis muy ciego en vuestros desvanecidos discursos y, a no ser deudo de mi padre, os hiciera volar por estos balcones, para escarmiento de los que habrán aprendido en vuestra escuela con tan poca enseñanza tan bárbaros desalumbramientos.

Y mirándole con severidad y muestras de enojo, se retiró, dejándole en el abismo de confusiones en que se anegaba embarazado, sin hallar sentido en los que la movieron al tan nuevo arte de manifestar pasiones. Y retirándose al jardín, vergonzoso o fugitivo de tan ciego tropel de voluntad, porque en su rostro no se leyese flaqueza y turbación en sus acciones, con suspensión oculta entre unos jazmines que le hacían reparo, abrió el papel y temeroso leyó de esta suerte.

PAPEL

Afición es solamente la que me obliga a escribiros así, no Amor, que no estoy tan ciega. Si queréis ser venturoso, no seáis cobarde, que yo intento ser entendida. Os doy de esta suerte la mano para levantaros; no perdáis la ocasión, pues en ella consiste vuestra ventura.

Quien pretende ser vuestro igual

Por grande espacio no pudo prevenir advertido la felicidad en que se hallaba, repitiendo entre sí su amoroso papel y con embelesamientos se suspendía en tan dichoso encanto, bebiendo dudas por la represión ejecutada. Y dilatándose en confusiones, se alimentaba Carlos con suspiros el tiempo que se vio conducido a su loco devaneo, y cuando más se hallaba favorecido de la duquesa, tanto más hacía sentimientos de su cobarde intento, no habiendo llegado nunca a la manifestación de tan encendida voluntad. Y aclamando aliento a su desconfianza y dando quejas al cielo de sus locos cuanto atrevidos excesos, se sentó en una silla, convidándole a sueño el aura que soplabla blandamente entre las ramas menudas, ocupando su mano el papel en que la duquesa describió su pecho tan libremente, sin permitir la turbación que le guardase en su secreto y le sepultase en el silencio. Entró Laura con Fílida a gozar de aquel apacible sitio, que en su inquietud vivía gustosa y en su desasosiego se animaba bizarra, para darle razón –libre de nota– del alma de su pecho, que entonces la gobernaba tan osada. Al entrar del jardín, a pocos pasos, le repararon en su descuido y le advirtieron en su sueño, y suspendiéndose en la puerta que

unos salvajes de hiedra⁷⁹¹ daban adorno vistoso, prosiguió la duquesa con tierno sentimiento y dijo:

–Tente Fílida, tente prima mía, suspende el paso por tus ojos. ¿No reparas en aquel agrado del semblante lo tierno de su condición, lo airoso de su brío, lo ingenioso de su entendimiento? ¿No examinas lo noble de su calidad, lo hidalgo de sus modestas costumbres, la policía⁷⁹² de sus apacibles extremos? ¿No mi elección ha sido atinada? ¿No mi voluntad ha sido cuerda? ¿No mi arrojamiento ha sido justo? ¿No mis excesos, dime, Fílida, no han sido cortos? ¿No mis libertades moderadas? ¿No mis desenvolturas peregrinas? No prima, no quiero que me llames loca; reconocida sí de sus muchos méritos que me roban el alma y me perturban la vida y tan atropelladamente me han usurpado el sosiego.

Todas estas locuras de amor admiraba Fílida y con silencio las daba reprehensiones; y el conde Ludovico, escuchado por otra puerta que la enramaban unos rosales, y como, en tanto exceso, escuchó la demasía de sus alabanzas y no podía ver a Carlos, ocultándole un edificio que milagrosamente el ingenio le vistió de menuda murta, creyó que todas aquellas demostraciones eran ocasionadas del retrato –operación que había hecho el orden que él había dado a su sobrina Fílida–, que, agradecido a su diligencia, se apartó gozoso de aquel sitio para darle las gracias de lo bien que había dispuesto a su hija en la ocasión presente. Pero previniendo al conde, escuchando las locas finezas de Laura, porque no reparase su fragilidad desalumbrada, dejándola sola se le puso al paso y le procuró divertir su atención retirándole a una galería cuyas rejas caían a unos estanques. Y hallándose la duquesa sola y reparando en manos de Carlos el papel, con temor que fuese el que le había entregado, pues con inadvertencia su misma letra podía hacerle cargos de fácil, se fue acercando a él con paso lento, en cuya ocasión Carlos, rendido al sueño entre imaginaciones amorosas, arrebatado de aquel afecto grande, trasladó a demostraciones públicas aquellas especies, aquellas ideas que tan embebidas estaban en el sujeto amado, pregonando –aun en sueños– su despierto desvelo; y hablando entre sí con temerosa suspensión y con inquieta pesadumbre, decía:

–Bien mi conocimiento atiende, señora, la humildad de mi ser; ya mi desmérito, en tan alentadas osadías desvanecido con tan locas imaginaciones, cayó por tierra en precipicio

⁷⁹¹ La presencia de la hiedra en el jardín no es nada obvia; Gregorio de los Ríos (1605; fol. 2), recomienda que «en las paredes se planten jazmines, no yedra, ni rosales, ni parra, porque esto tal [...] es más propio para granjas». Posiblemente esta sea la razón de que Arnal matice que se trataba de «unos salvajes de hiedra», casi justificando, con el hecho de ser naturales, su presencia como adorno. Sobre los jardines en la novela barroca, remito a Colón Calderón (2014: en prensa), a quien agradezco que me haya facilitado los contenidos de su artículo y a la que debo, asimismo, la referencia al texto de Ríos.

⁷⁹² *policía*: «vale también cortesía, buena crianza y urbanidad, en el trato y costumbres» (*Aut.*).

de tan soberano Cielo que, por serlo, se prometió, benigno, acogida, alentando flaquezas y desmintiendo desconfianzas, castigado ya de esa deidad severa con los trabajosos discursos en que le anegaron sus confusiones. Ya conozco la distancia de los estados; no desmerezca por humilde lo que granjeó por atrevido. ¡Piedad, piedad mil veces, dueño mío! Prometo fe segura, que la observaré eterna, consagrada en las aras de esa divinidad que con respecto venero si con atrevimiento no he ofendido. Cesen rigores, que ya esclavo vuestro pregono libre –sin sentido por loco– mis ternuras y sentimientos.

Laura, pues, atenta a las finezas de voluntad que Carlos dilataba en su fantasía, con callado agradecimiento, evitando el riesgo de que el papel amoroso estuviese tan en público en manos tan descuidadas de un dormido, se resolvió a quitársele en ocasión que, despertando y enlazándose de sus brazos y reconociendo ser los de Laura, brotó granizo su rostro en un sudor helado, que fue, si a sus pies grillos, mordaza a su lengua⁷⁹³, que aunque en otras ocasiones se había desembarazado el forastero con tan galantísima bizarría, atreviéndose a más licencia que le pudiera dar los lances en que se halló diversas veces con la duquesa, logrando su desenfado airosos efectos de su voluntad, como tan a los primeros pasos del ardor que le abrasó su pecho usaba de aquel género de desenvoltura.

Pero hallándose en adentro en su amorosa correspondencia más sujeto a la tiranía de sus ojos, más oprimido en los lazos de Amor ciego, considerándole ya dueño suyo de tantas maneras, ya por esposa del duque, ya por señora de sus acciones y libertad, más atajo, más opresión, más rendimiento, mas cobardía le servían de ligaduras en sus acciones, hallándose embarazado en el hechizo que había bebido tantos años, que es muy efecto del amor el encogimiento y vergüenza. Pero, vuelto más en sí, se retiró –como ocultándose– en un pequeño cuadro de un laberinto, como si no fuera más intricado y penoso en el que por entonces vivía; y con disimulación la duquesa, dándole más agasajo que otras veces, le dijo entre media risa:

–¿Papeles tenéis de amor en vuestras manos, Carlos, pagando a su justo secreto con libre publicidad, con tanto menoscabo y riesgo de su dueño? Mal me parece. No correspondéis con las leyes de Amor. ¡Ay de aquella que su honor funda en vuestros desahogos, en vuestras libertades y en vuestras desenvolturas! Y en verdad que me parece que conozco el carácter. ¿Qué locas demasías? Correspondedla, Carlos. Pagad, pagad,

⁷⁹³ Se reproduce aquí la situación descrita en los vv. 221-224 del *Polifemo* (Góngora, 2010: 164), en los que el miedo reduce el cuerpo a la inmovilidad, siendo el hielo la representación metafórica del terror: «Huyera, mas tan frío se desata / un temor perezoso por sus venas, / que a la precisa fuga, al presto vuelo, / grillos de nieve fue, plumas de hielo». La asociación entre el frío y el miedo es tan eficaz que se puede considerar de uso común, y cuenta con varios antecedentes en la literatura clásica. *Vid.* al respecto las notas de Ponce Cárdenas (2010: 269-270).

deudor, tantas obligaciones; sed agradecido –confesándolas– sin perder la ocasión, advirtiéndolas, porque quizá si no la queréis comprender, atento, con aborrecimientos increíbles os hará tal vez quitar la vida; lo uno para venganza a igual desprecio y lo otro para que en ningún tiempo, revelado en público, corra su honor en el peligro que puede recelar con razón tanta. Dad respuesta a su voluntad, permitiéndoos voluntario a su desvelo, que ya ha llegado el tiempo que una mujer os solicita inquieta y vos, con mesura y recato, os hacéis temer en vuestro retiro, que bien comprendéis que cuando un honor libre, una vergüenza con desembozo y una mujer con prendas satisface con semejantes demostraciones sus afectos, más aclama lástima en su queja que reprehensión en su demasía. Pues si verdad nos dicen las estrellas, con violencia mueven, con rigor obligan y con atropellamiento tuercen, reduciendo a tanta desenvoltura lo más íntimo de sus pasiones, lo más lastimoso de sus querellas y lo más ardiente de sus rendimientos; y si queréis que yo, tercera vuestra, sea medio a estas inquietudes, moviéndome a compasión y piedad el dueño de este papel, recabaré con mi respeto facilidad para allanarme a la preparación de vuestras voluntades, disponiéndolas amigables y sazónándolas gustosas. Esta noche a las doce, por las rejas del parque, en su silencio, me comunicaréis más despacio el alma de este discurso. Puntual, seguid esta obediencia y acudid sin falta, que yo, deseosa de vuestra comodidad, seré breve disposición en vuestros amorosos intentos.

¡Ah, cuán ciegamente la pasión de amor, abrasada, imagina velos en ajenos ojos! ¡Ah, cuánto una resolución de una libertad atropella montes de inconvenientes, facilitados con vanos aunque cómodos discursos! ¡Ah, con cuánta satisfacción quedó Laura, que lo disimulado de su estilo había de granjear crédito de cuerdo en la opinión de Carlos! Que como en sus efectos se ardía su pecho, tan libre acometer, tan licencioso declararse, le pareció modestia, la juzgó por miramiento, la calificó por respeto justo a su honor, que hacía estimación de él, aunque el desprecio se le osaba con tan inadvertidos deslumbramientos.

Aunque celoso de su misma sombra, fue puntual Carlos aquella y muchas noches en que, con más comodidad, las dos voluntades en unión apacible seguían –con traviesas desenvolturas de deseos– el fin o principio de su amor, sazónándolas las sales de Laura y el ingenio del que, advertido de aquel sueño, más atento, sombras de confusiones se le oponían, borrando entonces lo que por aguda naturaleza había merecido del Cielo, siendo efectos de amor entorpecer el entendimiento y hacer avisada la torpeza, ofuscar el discurso y discurrir la ignorancia, embelesar lo cuerdo y alumbrar lo inadvertido.

Y entre estas sazones, una que ganó aplauso de feliz en el imperio de amor abrasada, en afectos fervorosos que la gobernaba, le elevó a la mayor gloria que solicitó codicia y mereció deseo, animando toda desconfianza, desmintiendo todo retiro y desterrando todo atajo; y como es la ocasión del honor el ladrón más vehemente, se logró de suerte en la que los dos se hallaban, que no dejaron átomo en sus llamas que no escudriñasen afectuosos, ni efecto que no le comprendiesen solícitos, ni felicidad que no animasen ansiosos en el espacio de un hora, que, discursivos, los dos amantes se nombraron con el título de finos en el crédito de la voluntad, olvidado ya Carlos de las diligencias de que usaba, que divierte infinito un favorecido empleo cuando cohecha la vecina posesión. Lo que de amor filosofaron en este espacio, las sutilezas que comprendieron, dígallo quien con más veras sintiere de esta dicha, y procurare ser árbitro de esta causa amorosa. Y restituyendo a Laura su ser entonces el justo acuerdo en su pundonor, como si despertara de un profundo sueño⁷⁹⁴, y hallándose en tan ajenos brazos, repetía, bañado el semblante de escarlata:

—¿Quién eres tú, el tan osado que tu vil presunción te ha puesto en tan iguales méritos? ¿No soy yo Laura, aquella que tan célebre ofrece su opinión al mundo? ¿No soy yo la duquesa en Calabria, la que apellida el vulgo, la recogida, la honesta, la recatada, la virtuosa? ¿No soy quien cuarenta mil ducados, en feliz sucesión, todos los años repetidos merece fundados en opulentos pueblos, en espléndidos frutos, en hacendosos vasallos? ¿No soy hija del conde Ludovico, cuya calidad en Calabria no quiere conceder ventaja a ninguno? ¿Tú, aunque con nobleza, no eres Carlos? ¿O en enigma⁷⁹⁵ don Luis de Céspedes, que aún temo que no serás uno ni otro? ¿No la servidumbre te ha sujetado a la ley rigurosa de la desigualdad, aunque tu sangre apellide, tu lucimiento negocie, tu brío aclame, tu valentía obligue y tu estrella feliz blandamente fuerce? Pues alevoso de mi recato, ¿qué atrevimientos, qué desprecios, qué presunciones locas te han traído a tan infeliz estado? Que infeliz será, pues en mis manos has de dejar inhumanamente tu vida, pues esta daga, este puñal buido que te ciñes para tu defensa hoy ha de abrir puerta en tu pecho, cuya boca aclame piedad, que te la negara el Cielo, aunque más de piadoso se acredite.

Y enfurecida y ansiosa se la desnudó del lado, tan ferozmente divina cuanto hermosamente enojada, y con amagos blandos dulce muerte le estaba previniendo, sin que

⁷⁹⁴ Entre «sueño» y «hallándose» hay en la *princeps* una *r* aislada. La interpreto como resultado de la transcripción de un signo tironiano, que transcribo con una simple conjunción.

⁷⁹⁵ Los cambios de identidad del forastero generan confusión en el lector y lo conducen a una especie de laberinto lleno de incoherencias, según vimos en mi Introducción. Nótese cómo dicho enredo es intencionado, pues durante sus reflexiones Laura lo define explícitamente como “enigma”. Se trata de un concepto que vincula *El forastero* con la esencia misma del arte Barroco. *Vid.* Maravall (1990: 453 y ss.).

lo clemente ni lo piadoso mereciera lugar en lo benigno de su tierno corazón, a que, cobarde y temeroso Carlos, en encendimientos helado y con mil hielos encendido, la correspondía en voz de vil, en acción temblante y en acento despavorido:

–Muerte de acero no, Laura; la de tus ojos, sí, cuyo veneno me tiene prevenido para mayores infortunios. ¿Qué mayor riesgo que el de tu dulce encanto, en que me veo tan en abismos de confusiones? Que tú sola puedes, tú sola, libertarme de ellas. Y si, gustosa, permites que beba tantas muertes, yo –dame ese acero– seré el agresor de mí mismo, aunque, viéndote, en mi pecho recelaré el golpe, porque sus filos no me den nuevas de tan inocente púrpura.

–¡No, Carlos, no! Tente –dijo la duquesa–, que en tu vida consiste la que me gobierna. No seré la primera que haya tropezado tan lastimosamente en tan infeliz ventura; pero mi padre, ¿cómo ha de sentir de esta vil acción, que halló introducida en mis quietas costumbres? ¿Qué disculpas hallará para el príncipe Cesarino, que le asiste al lado, con esperanzas del sí que ahora le niego? ¡Ah, traidor! ¿Qué hechizo es este que he bebido en tus razones? Daré voces para que te maten: ¡Hipólita, Fílida, Irene⁷⁹⁶, príncipe, embajador, padre, criados! ¡Carlos, Carlos ha sido el ladrón atrevido de mi honor! Mas no, Carlos, no fugitivo te ausentes de mi vida; ya esta herida la veo incurable, ya el remedio me le niega, el Cielo ya lloró mi desdicha y pago esta pena.

Y desatándose en lágrimas, dejaban descuidadas las manos, para que, besándose las tiernamente el amante feliz, que la había merecido, templase el fuego de sus ojos con el ampo puro de la nieve helada⁷⁹⁷ que había depositado el Cielo en su dueño hermoso. Con retóricas acciones se despidieron entonces, que la lengua no les permitió mayor lugar en su ahogamiento que entre gustosas penas se había formado, temiendo que el alba, con voces de confusas luces, los descubriese al vulgo de la familia, que tan solícita se muestra a ser testigo de sus soñolientos bostezos y malformados tornasoles⁷⁹⁸, que la animan para que en sus brazos reciba al sol recién nacido, en cuya cuna luciente se prepara para dar vida a las plantas con sus hermosos rayos, que aunque las vivifica nos deslumbra y aunque las alienta nos abrasa.

Ya corría opinión cierta que el embajador lo era fingido y que el príncipe Cesarino, haciendo oficios de vasallo, asistía al conde. Tuvo la disimulación su lugar en los pechos más cuerdos, y él, divertido con las demostraciones de Fílida y con el cebo de sus hermosos

⁷⁹⁶ En la *princeps*: Hyrene. Este personaje solo aparece en esta frase; tal vez se trate de una ama de compañía de la corte.

⁷⁹⁷ La metáfora más repetida en *El forastero*; *vid.* la Introducción (VII.3.).

⁷⁹⁸ *tornasol*: «vale también cambiante, reflejo o viso que hace la luz en algunas telas, o en otras cosas muy tersas» (*Aut.*).

ojos, no perdía envite en los que se ofrecían; y ella, noticiosa de esta verdad, le requería más su agrado con las veras que el interés incitaba, dándole también lugar por aquellas rejas mismas, testigos ya sus yerros de la ansiosa afición de la duquesa las noches que ella no lograba este deseo. Que como prima y amiga sabía la ocasión vaca para ocupar la entretenida con el príncipe, aunque recatándose de Laura por el stratagema de haber mañosa desdoradole⁷⁹⁹ su retrato, siendo de linaje de traición este maquinoso ardid que ofendió su fe entonces. Y para hacer mayor vínculo a su imaginado matrimonio, dispuso con una criada, que era el alma de este secreto, se portase libre, dándole acogida y entrada por la puerta falsa de su jardín; que falsa había de ser para semejantes lances, como que ella, ignorante, estaba libre de tanto atrevimiento, permitiéndose su decoro a las ternuras de Cesarino con llaneza, a que se osase resuelto, forzando blandamente su albedrío, cuya resistencia halló tan ligera que, al primer vaivén de sus halagos, cayó en tierra también la máquina mal fundada de su honor, que sintió levemente y se lastimó poco compasiva por la palabra fácil que le había dado de matrimonio en el fervor más encendido de sus deseos, imaginándose ya princesa, con usurpación del título nuevo que se le había preparado a su prima Laura.

⁷⁹⁹ Reordenando el hipérbaton, el sentido de la frase queda más claro: “aunque recatándose de Laura por el stratagema de haberle desdorado, mañosa, su retrato”.

DISCURSO X

Fácil se le dispone al artífice su ingenioso empeño, aunque rudeza le imposibilite, cuando se le presenta a sus ojos original valiente que le anima, señalándole con sus sombras y luces la vereda más cierta que ha de elegir por excusar engaño. Fáciles mezclas con imitación en su copia se dilatan cuando los colores retóricos los advierten, ya guiando al carmín en los frescores, ya las medias tintas en los claros; y lo que no pueden comprender entonces sin originales, con ellos advertidamente reducidos, sigue en la naturaleza el arte, forma el esquicio⁸⁰⁰, perfila el diseño, empasta con colores en lienzo y, retocando el espalto⁸⁰¹ su trabajo, consigue casi sin voluntad lo que desea. Tanto puede la advertencia de un ejemplo, pues, hallando campo bastante en el ánimo, prepara sus costumbres, ejecútalos libre y los colores, que son los de su vergüenza, los que describen fieles estos afectos, parando al fin en sombras —que no pueden ser sino confusiones— aclaman desengaño, embebidos en nuestro propio embelesamiento. Y sacando a luz un monstruo de naturaleza perfectamente imitado del original que se nos ofrece, acertamos mejor el yerro que en el acierto, desde el esquicio de nuestras fantasías y diseño de nuestros deseos hasta el efecto de nuestras ejecuciones, torpemente lineadas en el barbarismo del mundo que nos sustenta. Que no Laura se facilitaba tanto en sus devaneos si Hipólita, su secretaria, no la hubiera movido con su original falso, de que copió tan mal aliñadas costumbres; y si no fuera por Laura, no su prima se arrojara a igual precipicio, que fue copia este desalumbramiento de tan bárbaro original, cuyas imitaciones torpes salieron tan conformes a lo que estaba prendiendo en las confusas sombras de sus ceguedades. ¡Oh cuánto un vahído descaece a un sujeto! Pues al menor accidente que le sucede a la parte más superior del cuerpo, todo él lo siente, todo él se descompone, todo él desfallece, todo él se aniquila, y al fin, postrado por tierra, dice en esta sujeción tan forzosa que sigue obediente su curso: ya triste, ya alegre, ya sano, ya enfermo, ya fuerte y ya debilitado, rigiéndose todo por la principal causa que lo gobierna.

Y una noche que se imaginó Fílida estar libre para sazonar sus gustos, dio al príncipe hora que acertó a ser en la misma que la duquesa tenía intento de volverse a ver con Carlos. Rogó a su prima la hiciese lado para disimulación de lo sucedido, ignorante del desvelo que la divertía, que con ansiedad temerosa ignoraba el cómo atajaría el daño que la amenaza que deseaba excusarle y el disgusto que a su prima Laura la había de suceder

⁸⁰⁰ *Vid.* la nota 639.

⁸⁰¹ *espalto*: «término de pintura. Color oscuro, transparente y dulce para baños» (*Aut.*).

averiguándoles. Fue más puntual que Carlos el príncipe en acudir al puesto, y Laura, viendo sombra en él –imaginándose que era el que deseaba–, volvió a su prima y dijo:

–¿No obliga por tus ojos este respeto, Fílida? Repara la modestia de Carlos, que no atrevido espera la permisión de mi seña para abalanzarse a mi decoro. ¡Ea, Carlos, llega! Y por excusar nota, toma esa llave, que es de esa puerta de ese jardín, que aquí mi prima es muy segura y, disimulando estos excesos, nos sabrá acompañar disculpándolos.

Y acabar de decir estas razones y arrojarle una llave todo fue uno; que recogéndola el príncipe al punto, ejecutó al instante el abrirla, reparándose luego con el atajo de considerar –en la que solicitaba por su esposa– la facilidad de aquella ocasionada cuanto libre acción. Y viéndose Cesarino atado con tan extrañas confusiones y Fílida advertida que era el dueño de sus pensamientos, le dijo con fingida angustia:

–¡Ah, Laura! ¡Ah, Laura! ¡Ah, prima! ¿Qué has hecho? ¿Qué desalumbramiento te ha cegado? Que no es Carlos, no, el que ha abierto esa puerta y a quien has entregado esa llave –que lo es de tu libertad–; que es el príncipe –ya lo he dicho– Cesarino, o su embajador, que te asiste fingido para negociar, en tu gracia, el dulce sí del matrimonio que desea.

Todo fue un mismo tiempo helarse la duquesa con tan nueva desdicha y llegar Carlos a las rejas, examinar la puerta del jardín abierta y un bulto a sus umbrales, a quien, impaciente, con arrojada fiereza, sin que el discurso hiciera su oficio, desnudó el acero tan valerosamente y, sin prevenir riesgo que le suspendiera ni consideración que le atajara, le retiró a cuchilladas tan alentadamente que el príncipe –por no ser conocido más que por cobardía– le dejó libre el paso, procurando, con el retiro, excusar este riesgo.

Ya había vuelto en sí la duquesa y, con acción suspensa y tímida, repetía torciéndose sus blancas manos:

–¡Ah, enemiga prima, con qué falsedad me das engaño! Si tú le codiciabas ardidosa, favoreciéndole, ¿por qué, por qué, responde, no me lo advertías para que mi despeño no se hubiera ostentado tan en público, y más a los ojos del príncipe que, con fingida estratagema, permite la acogida que mi padre le da en su palacio? ¿Qué dirá de mi facilidad? ¿Qué de mi loco arrojamiento? ¿Y qué dirá de mi desalumbrado encanto? Pues he llegado a dar la llave de la fortaleza de mi honor para que entrase el enemigo y, triunfante, en él echase por tierra todas sus defensas, que en su custodia, vigilantes, le hacían centinela. Ya me imagino que el vulgo –no vano, pues también fundará sus malicias– ha escudriñado en mis demostraciones mis excesos; ya me parece que me advierten ligera en libre desenvoltura de amor y que me señalan a Carlos como blanco de mis torpes deseos; ya veo

al príncipe en consulta con mi padre el conde y quizá dándole advertencias de mis devaneos locos, por ti, por ti, Fílida, en quien imaginaba el mayor secreto de mis pensamientos, revelándotelos tan fácil. Traidora a mi sangre, me haces semejantes ofensas y quizá, quizá le habrás dado parte de lo más íntimo del alma, que te deposité sencilla en tu pecho. No más, no más, Fílida; no he de dar oídos a lo frívolo de tus disculpas, ya veo el perdimiento a mis umbrales. Y tú, si eres Carlos, que ya te he conocido por tus señas; tú, al que veo con embozo a este lindero, mi prima me ha vendido –¡qué dulce nombre para tal alevosía!– y este fingido embajador es el príncipe Cesarino, y a quien, imaginando ser tu sombra, me ha declarado libre, dándole esa llave para que, huyendo de la nota⁸⁰², la comodidad te diera más silencio. Ya no puedo, no más, alentar describiéndote lo infeliz de mi estrella; mañana acude y me darás remedio a ella, si acaso merezco del Cielo algún alivio que me socorra piadoso.

Concluyó Laura con estas tiernas quejas y, retirándose lastimada a su cuarto, quedó confusa Fílida y convencida en su delito; y Carlos satisfecho a lo que había escuchado, que dio crédito después de haber acudido a examinar sus sospechas y escudriñar los cuidados penosos que le habían tocado. Arrebató el alma en la amorosa guerra de celos, hicieron pausa por aquella noche, esperando el día con esperanzas que tan acelerados temores y confusos desvelos los había de desterrar la luz de la aurora, confundiendo tan prolijas sombras, que los perturbaba el sosiego en que tan pacíficos se hallaban.

El conde, que vivía alerta en las penalidades de su hija, temeroso que la causa que la forzaba a semejante retiro fuese hija de Amor, en acechanza siempre de sus pasiones, al rumor despierto del sobresalto que, vecino a su estancia, fue tan poco advertido en el expresarse, registró el cuarto de la duquesa con curiosidad importuna, fiscalizándole su semblante severo por tener ya algunas premisas del loco divertimento de su desvanecida fantasía, a que no daba crédito, aunque las demostraciones de Laura eran las voces más despertadoras a su sentido, que su amor y pasión propia le tenían suspenso en tan excusado sueño; novedad que a la duquesa engendró más suspensiones, temerosa fuese sabidor de sus facilidades. Y casi leído en la aspereza de su semblante el castigo riguroso que merecía, resolvióse, combatida de desdichas tantas, a la resolución más indecente, a la acción más libre que fabricó temeridad despechada. Por una parte, la combatía el príncipe Cesarino, noticioso de su voluntad ciega por la inadvertencia de Fílida, de quien engañosa repetía al cielo quejas; por otra la contrastaba penosa imaginación de la novedad del conde, que tan a deshora requirió el menor rincón de sus estancias. Imaginando ya proceso fulminado,

⁸⁰² *nota*: «se toma asimismo por tacha u defecto grave e irreparable» (*Aut.*).

riguroso para el castigo severo de sus demasías, pues el testigo más fiel, que era su prima, y de quien fio la ocasión desenvolturas indecentes a su respeto cuanto abominables a su honor, la tenía contraria, la tenía sospechosa, y que la primer diligencia que el rigor de su padre el conde ejecutase –aprisionándola– había de revelar su desdicha, vengándose en maltratar atrevida la opinión que conservaba al mundo con recato honesto, que ya tan perdido le reconocía en el juicio de tantos⁸⁰³.

Estos importunos discursos, estas prolijas imaginaciones forzaron a la duquesa a la ciega resolución, que fio de un papel y de un jardinero, que fue el fiel ministro de esta ejecución y de este pensamiento que llegó a las manos de Carlos a deshora, que, también embelesado en confusiones tan dichosas, le abrió suspenso y leyó de esta suerte divertido:

PAPEL

Mi padre el conde, servidor⁸⁰⁴ de la desenfrenada voluntad que me precipita, quizá por advertencias del príncipe, que con grosera curiosidad leyó mis afectos aquella infeliz noche en el engaño que sabes, siendo testigo de mi libertad, quiere severo dar principio a su castigo, puniéndome en estrechas prisiones que temo, pues, oprimida con el desvalimiento del amor que me mostraba, ha de sacar a luz las sombras que tienen a mi honor tan afligido. El riesgo es evidente, su enojo justificado, el crimen a sus ojos excesivo y mi infelicidad en mi hado infinita. Para excusar estos peligros, esta noche tendrás prevenido en su silencio un coche –con mis pensamientos porque vuele– a la puerta que cae al estanque mayor, que yo echaré voz porque el rumor no se extrañe, que a mis criadas, por divertirse, les da mi padre esta permisión; y a cuatro millas prevenidos caballos para que, fugitiva de sus rigores, me retire entre mis deudos, que más piadosos juzgarán esta causa. Pero pues tú me has fiado que eres más noble de la voz que corría que el estado con el título que tu padre en decrepita edad goza, ignorante de tu vida y sin heredero que le suceda, has de poseer por hijo natural al suyo. Más fácil será que te reveles en esta ocasión a su juicio, para que, acogiéndonos a sus pies, nos veamos libres de tan rigurosas manos, que ahora quedarán con tanto encono, facilitado después con el tiempo, consiguiendo de esta suerte lo que deseo. Dios te guarde.

Si confusiones abrieron el papel antes de leerle Carlos, desdichas a sus ojos le cerraron y puerta para el remedio que solicitaba la piedad, por verse, a su parecer, imposibilitado de dársele en la forma que pedía Laura, siendo el empeño en que se hallaba tan superior que no advertía a su disposición medio favorable para soldar tanta quiebra.

⁸⁰³ La sintaxis es sumamente compleja: Laura teme que su prima, único testigo de su comportamiento “indecente”, pueda delatarla; caso de suceder, el conde la encerraría en casa, haciendo públicas, con el castigo, sus culpas, y arruinando definitivamente su reputación, que ya muchos sentían como dañada.

⁸⁰⁴ *servidor*: «el que sirve como criado» (*Aut.*).

Hallábase obligado por favorecido y deudor tanto en su honor que no podía rehusarse al granjeo que le seguía acompañando a Laura, y aunque estas obligaciones no clamasen por justicia en el tribunal de la razón, la petición de mujer, de afligida, de señora, con las persecuciones que alegaba, hacía un cuerpo todo para facilitar los más gallardos inconvenientes que se podían oponer al impedir esta resolución tan extraña. Hallaba empero el mayor azar en esta dicha que previno nunca infelicidad ni preparó riguroso hado, pues viéndose tan en vago de lo que imaginaba Laura y tenía por constante su opinión —en cuanto a la calidad de su padre, en que libraba su reparo en tan riguroso vaivén de su fortuna—, hacía más fuerte este golpe. Pues⁸⁰⁵ mañoso entonces Carlos para disponer su pecho benigno, se fingió príncipe, habiéndose en secreto divulgado el nombre de don Luis de Céspedes, aunque el público era el de Carlos, y ya tan vecino al título y herencia del estado de su padre que a pocos lances se prometían el efecto, teniéndose solamente por hijo de un hombre de calidad en humildes años, que una aldea pobre le había dado su crianza, siendo la abarca⁸⁰⁶ y zurrón las mayores galas de su lucimiento. Atajado pues con tanto ahogo y que Laura le cogía la palabra, imaginando por cierto su engaño, se resolvió antes en darla socorro piadoso que poner en riesgo la averiguación de su mentira, pues era fuerza entonces viniese la duquesa en conocimiento.

¡Oh cuánto redunda en descrédito de los bien nacidos la facilidad del fingimiento de los que no lo son fuera de su patria! ¡Oh cuán verdugo es de esta este introducido barbarismo en los apellidos supuestos de generosas casas, con desnudas ficciones, y tantos que aun la apariencia de la verdad se les niega, pues, enseñados a esta vil jactancia, juzgando que todos corren una misma pareja⁸⁰⁷ y así es error conocido —el que por desdichas se hallare noble en donde el conocimiento no lo pudiere averiguar— sacar a luz las finezas de su sangre, pues por más que se haga lenguas⁸⁰⁸ —revelándola—, por esta misma costumbre la calidad es mentira, la verdad engaño y cualquier propia alabanza vituperio, que no hay mayor calidad que la virtud y todo hombre es solamente hijo de sus mismos méritos.

Fue puntual Carlos en la prevención del coche, siendo seis hermosos andaluces, bizarros opositores del viento⁸⁰⁹, que les había generado el tropel⁸¹⁰, y al galope no dio lugar

⁸⁰⁵ «Pues» tiene aquí valor explicativo; es decir, “Como era mañoso...”.

⁸⁰⁶ *abarca*: «cierto género de calzado, que se hace de pellejo de jabalí, buey, vaca o caballo, sin adobar, en que se envuelven los pies, atándolos con correas y cordeles para abrigo y andar con más comodidad y seguridad por tierras ásperas y frías» (*Aut.*).

⁸⁰⁷ El sentido de esta expresión es definido adecuadamente por *Aut.*, en la entrada *correr parejas*: «además del sentido recto de las fiestas reales, vale ir iguales, o sobrevenir juntas algunas otras cosas, o ser semejantes en alguna prenda o habilidad». La expresión aparece también el segundo verso de *La vida es sueño* de Calderón (1997: 85): «Hipogrifo violento / que corriste parejas con el viento».

⁸⁰⁸ *hacerse lenguas*: «alabar encarecidamente y con singulares expresiones alguna cosa» (*Aut.*).

⁸⁰⁹ La velocidad de los caballos andaluces es tópico que ya había destacado en el discurso II; *vid.* la nota 161.

a más prevenciones que a cuatro o cinco joyas de diamantes que al sol prestaron sus luces y una gaveta⁸¹¹ de un escritorio restituyó a sus manos; dióle el traje su ser entonces en su desenvoltura, pues, siendo de hombre, animó su intento para disfrazar tan torpe ejecución. Turbada, corrida, vergonzosa y atajada, se halló en breve en donde Carlos la recibió en sus brazos, más para solicitar su comodidad que para atreverse segunda vez a su honor. Y Laura, bañando el rostro del más hermoso llanto que vio ternura, se bebía los suspiros sin permitirle que la voz se articulase. Pues con esquivada demostración le trató algunos días que entretuvieron en salir de sus estados, dándole el susto la inquietud⁸¹², que recelaba de la menor sombra de los árboles, imaginándose ya que sus copadas copas, que sus intrincadas espesuras, advertidas a los tornasoles confusos de la vecina noche, eran ejércitos del conde, que anhelaban en su seguimiento para alcanzarla.

Tan extrañas esquivas, tan inoportunas penalidades, tan profundo silencio de Laura daban riguroso golpe al corazón de Carlos, juzgando siempre era el causador de su desagrado penoso, haciéndole estas imaginaciones más guerra que la dura tempestad que las cercaba cuando, hallándose sin vereda una tarde, amenazando el cielo en horribles luces, en temerosa artillería, mayores rigores, habiendo nubes densas corrido negra cortina al Sol osadamente a sus rayos, por una parte pelados riscos, tajadas peñas, despeñados troncos, les hacían compañía; por otra, raudal precipitado entre unos espesos pinares daban horror al sitio, deseando por entonces, en confusos celajes⁸¹³ de la llegada noche, pobre choza que

⁸¹⁰ *tropel*: «movimiento acelerado y ruidoso de los pies, u de otra cosa, que se mueve violentamente» (*Aut.*).

⁸¹¹ *Vid.* la nota 519.

⁸¹² Con este sustantivo («inquietud») se cierra la p. 497 de la edición príncipe de *El forastero*. El comienzo de la página siguiente plantea por ello un apuro de difícil solución. Para entenderlo, hay que considerar que cada página de la *princeps* lleva impresas, en el pie, a modo de reclamo, algunas letras que coinciden con las primeras de la que la viene a continuación, tal como era costumbre en la imprenta manual del Siglo de Oro. Pues bien, el pie de la p. 497 indica que la p. 498 empezará con el lexema «ima-», pero la realidad es que se abre con el pronombre relativo «que». Lo cierto es que la frase funciona, por lo que no lo he considerado un error (acaso habría que pensar, más probablemente, en un error del reclamo). Sin embargo, no se puede excluir del todo que en el texto falte un pasaje que desapareció al llegar a los tórculos.

⁸¹³ Sobre todo el episodio, *vid.* lo expuesto por Bonilla Cerezo (2013: 333): «Escena semejante a aquella en la que unos pastores rescataban al protagonista de las *Soledades*: “con pie ya más seguro / declina al vacilante / breve esplendor de mal distinta lumbre, / farol de una cabaña / que sobre el ferro está, en aquel incierto / golfo de sombras anunciando el puerto. / [...] No pues de aquella sierra, engendradora / más de fierrezas que de cortesía, / la gente parecía / que hospedó al forastero / con pecho igual de aquel Candor primero / que, en las selvas contento, / tienda el fresno le dio, el roble alimento” (1613, 56-142). Si bien Arnal se inspira a su vez en otro fragmento de la *Soledad I*: coinciden los árboles (“pinos” en la novela, “chopos” y “álamos” en las silvas), los peregrinos, el hospedaje y, sobre todo, tanto el sustantivo “celajes” como los estorbos visuales para personajes y lectores: “Mal pudo el extranjero, agradecido, / en tercio tal negar tal compañía / y en tan noble ocasión tal hospedaje. / Alegres pisan la que, si no era / de chopos calle y de álamos carrera, / el fresco de los céfiros rüido, / el denso de los árboles celaje, / en duda ponen cuál mayor hacía / guerra al calor o resistencia al día” (1613, 531-539)».

les sirviera de albergue⁸¹⁴, parda luz de tea que les animara, muerta llama de heno que les diera abrigo.

En tan terribles confusiones, Laura piedad clamaba al Cielo, viendo a su delicada naturaleza en tan borrascosa fortuna, sin resistencia tan dilatado golfo de desdichas en que se anegaba, cuando, procurando Carlos alentarlas, penetró sus oídos, entre la áspera fiereza de las bocas de unas grutas, un dilatado silbo que le suspendió la vida y, sin darlos lugar a discurso, se les pusieron delante cuatro habitadores alevosos de aquellas cuevas, dándoles traje feroz cuatro peludas capas gasconas manchadas –a parte⁸¹⁵– de sangre, ya de la inocente de los pasajeros y de las reses hurtadas de los rebaños, por cuyas aberturas mal cosidas se conocían diferentes bocas de fuego⁸¹⁶ que con distinción decían su vida y anunciaban mayor su lastimosa muerte. Crecida melena al redopelo⁸¹⁷, erizada, les servía de medias mascarillas⁸¹⁸ para sus traiciones, que al punto se apartaron del rostro, describiendo en la piel tostada su proceder engañoso⁸¹⁹. Cogieron los frenos a los caballos; retiráronlos a lugar más secreto y manifestaron con gozo la suerte de la presa que habían hecho.

Aquí fue la afición de Carlos; aquí el desmayo de la infeliz duquesa; aquí sus divinos extremos, siendo apenas el verse atar sus hermosas manos, desvalijarse de las joyas que llevaban para su extraña peregrinación, que no sabían a dónde.

Volvió en sí enternecida y reparole atado ya a un árbol y desnudo, que, asustada y pavorosa, temiendo –como lo empezaron a ejecutar– que había de correr el mismo lance su

⁸¹⁴ Dado el contexto en el que se sumen Carlos y Laura, la evocación de una «choza» que les sirve como «albergue» conecta con los vv. 94-95 y 105-106 de la *Soledad I* de Góngora (1994: 219), donde el campamento de los cabreros se convierte en «bienaventurado albergue» para el peregrino salvado del naufragio y de los estorbos del monte. La humildad del refugio deseado y, después, alcanzado por los protagonistas, acogidos por el campesino Albano, resulta ideológicamente compatible con la exaltación de la sencillez que hallamos en las *Soledades*, subrayada por Blanco (2012: 217-224), que ha relacionado estos versos gongorinos con Lucano y Tasso.

⁸¹⁵ *Vid.* la nota 113.

⁸¹⁶ *Vid.* la nota 133.

⁸¹⁷ *redopelo*: «la pasada que se hace con las manos al paño u otra estofa, contra pelo» (*Aut.*).

⁸¹⁸ *mascarilla*: «la máscara pequeña, que regularmente suele cubrir solamente la frente y ojos» (*Aut.*).

⁸¹⁹ La costumbrista escena de bandolerismo menudea por las novelas cortas del Barroco. Basta pensar en el Reinaldo del *Premio de la virtud*, incluida en las *Noches de placer* de Castillo Solórzano (2013: 305): «trayendo más de quinientos hombres de compañía, con los cuales ejecutaba muertes y latrocinios, sin haber caminante seguro. Pues, para castigar a este hombre, mandó el virrey que cuatro compañías saliesen a la parte donde andaba haciendo insultos y procurasen traerle preso o muerto, ofreciendo un tallón de razonable interés. Cupo la suerte de ir a esta facción a la compañía de quien Anselmo era alférez. Habiendo tenido nuevas que parte de esta gente facinorosa andaba nueve millas de Nápoles, salió por aquella parte en busca suya, anticipándose de las otras tres que le habían de seguir; y con la nueva cierta que llevaban caminaron con algún cuidado. Habían estado en un pequeño lugar cosa de cincuenta forajidos y hecho en él todo el daño que pudieron, con que pasaron adelante». Lo mismo rige para *El bandolero* de Tirso, compilada en su *Deleitar aprovechando* (1636). Y algo semejante sucede en el «Cigarral de los Núñez», el tercero de los que componen los *Cigarrales de Toledo* del fraile mercedario. Así, Don Juan Salcedo y su criado Carrillo son asaltados aquí por cincuenta bandoleros. Huyen al monte, se ocultan, regresan a la venta donde ocurrió el ataque y se encuentran sin dinero ni ropa. Toman entonces unos viejos zapatos y encuentran en ellos el tesoro oculto por un buhonero francés para cruzar los peligrosos montes. Se trata, pues, del preludio de la aventurera captura de Marco Antonio por Garcerán. *Vid.* Rey Hazas (1989: 201-215).

infeliz suerte, reparando el riesgo que su honor tenía si entraban en conocimiento de su fingido traje, repetía ansiosa querrela al Cielo de su infelicidad. Y viéndose violentamente que querían correr la transparente Holanda⁸²⁰ y delicadas puntas⁸²¹ que daban guarnición a unos calzoncillos de lienzo⁸²² que la celaban aliñosamente⁸²³, llamaba piadosa a Carlos para que la valiese; pero suspendido en su desdicha, no daba señas de sentimiento humano, que, transportado en embelesamiento, no atendía a lo presente cuando oyeron entre unas matas rumor extraño de cuchilladas que a la quietud y soledad de aquel sitio se atrevió en novedad semejante. Los bandoleros, pues, temerosos y fugitivos, imaginándose ya presos de la justicia y que aquella era resistencia o aviso de algunos ministros torpes que les acompañaban para la huida, velozmente desampararon su intento y los dejaron casi con más confusiones que tenían, sin poder prevenir el suceso que esperaban los dos ya con más esperanza de remedio, cuando, rompiendo unos zarzales estruendo belicoso, cayó a los pies de Carlos un Labrador anciano malherido en el rostro, que tres hombres con lucimiento le venían retirando y solicitando muerte, que en cansada voz les decía:

–Yo no sé de vuestro príncipe y señor. Teneos, que diez y seis años ha que falta de mi poder y, si habéis elegido esa traza para darme muerte, ya habéis conseguido vuestro deseo, pues, a vuestros pies rendido, conozco ya que me falta el aliento con la sangre que he derramado tan abundantemente.

Carlos, que vio tan inhumano proceder, aunque atado a un roble, ya en los crepúsculos dudosos⁸²⁴ de la mañana, sin poder reprimir su enojo dijo:

–¡Ah, traidores, que no podéis cruzar buena sangre, pues vuestras cuchillas a un anciano tan humilde le persiguen con tanta violencia! Poca valentía es a vuestro pulso tan arrojado acometimiento. ¿Qué intentáis? ¿Qué de este Labrador humilde que piadoso se defiende con la hoja blanca de sus canas? Dejad, dejad vuestro vil proceder, pues tan hambriento se ha cebado en esta triste y miserable vida que ya el corazón palpitante, ansiosa solicita su fuga tan lastimosamente.

Vuelcos daba penosos en su sangre, que dilatada le emanaba de una herida que le cegaba los ojos, cuando, limpiándose con el sudor que la angustia le había brotado por sus

⁸²⁰ *holanda*: «tela de lienzo muy fina de que se hacen camisas para la gente principal y rica» (*Aut.*).

⁸²¹ *puntas*: «se llama asimismo una especie de encajes de hilo, seda u otra materia, que por el un lado van formando unas porciones de círculo» (*Aut.*).

⁸²² *lienzo*: «da tela que se fabrica del lino o cáñamo» (*Aut.*).

⁸²³ *Vid.* la nota 241.

⁸²⁴ Otro préstamo gongorino analizado por Bonilla Cerezo (2013: 334): «Arnal remeda un famoso endecasílabo (“pisando la dudosa luz del día”) de la octava IX del *Polifemo* (1612, 69-72). La novedad es que introduce su metáfora como un ejercicio de imitación compuesta: mezcla el amanecer del *Polifemo* (los “crepúsculos dudosos”) con otra imagen (los “pelados riscos”) de la *Soledad I*: “cuando, entregado el misero extranjero / en lo que ya del mar redimió fiero, / entre espinas crepúsculos pisando, / riscos que aun igualara mal volando / veloz, intrépida ala, / menos cansado que confuso, escala” (1613, 46-51)».

pálidas mejillas, reconociendo el sitio para escudriñar quién fuese el que había felizmente impedido con su voz el golpe fatal e inhumano que le había tan riguroso amenazado; y reparando desatentadamente⁸²⁵ en Carlos, una y dos veces, que fue el primero que se ofreció a su cansada vista, dijo:

–Rosimundo, hijo, ¿qué es lo que veo? Hijo mil veces, ¿yo te hablo en este trance? ¿Tú en mi alivio? ¿Tú me das vida cuando imaginaba la tuya tan acabada por las malas nuevas que me habían dado de ella en ocasión que ansioso las procuraba por tantos respetos? Hijo, ¿no me conoces? Yo soy, yo, Albano, Albano, tu padre, que, aunque tantos años olviden esta verdad, mi amor es más cierto, mi voluntad más fina y mis entrañas más puras.

–Padre –dijo Carlos–, ¿tú eres Albano? ¿Cómo no me desligas para que me enlace tiernamente de tu cuello? ¿Qué desdicha es esta? ¿Qué inhumanidad te ha traído a esta horrible aspereza?

–Yo podré mejor –respondió Albano– preguntarte esta causa, inquirirte estas dudas, examinar estas confusiones, aunque el ser el lugar tan peligroso me está advirtiendo que serán efectos de los bandoleros que, habitantes de esta maleza, fatigan estas grutas⁸²⁶, inquietan estos campos, alteran estos montes, y que, robándote tan inhumanos tus cómodas alhajas de esta suerte, esperan las gracias de mi voluntad por haberte dejado con la vida, que en más estimo que la que me gobierna; sábelo el Cielo.

El tiempo que duró el desatarlos tuvieron lugar la pena y alborozo del anciano herido, repitiendo sus lazos tantas veces cuantas el amor repetía afectos. Hallábase Laura lastimadamente querrellosa de su infelicidad, pues cuando esperaba su alivio y le fundaba en el estado y sucesión del imaginado título, experimentaba atenta el ser hijo Carlos de un humilde labrador o mayoral de poca hacienda, tocando con las manos esta misma verdad, que no osaba fiarlo⁸²⁷ ni aun de su imaginación porque no escarbese en su alma sentimientos que la privasen de la vida ya. Había Albano entonces, con sus vestidos, dándoles el abrigo que podía y preguntado quién fuese el vecino que le hacía lado, a que le respondió que era amigo y parte de su corazón, con que quedó bastantemente encarecida su amistad. Enlazadas razones, por este espacio suspendidas, los acordaron el lugar mal

⁸²⁵ *desatentadamente*: «sin tiento, sin tino y con ceguedad» (*Aut.*).

⁸²⁶ *Vid.* las notas 178 y 422 sobre el uso del verbo *fatigar*.

⁸²⁷ Según una de las definiciones que da *Aut.*, *fiar* «se toma asimismo por hacer confianza de otro», siendo el otro, en este caso, la imaginación de Laura misma, sus pensamientos. Por tanto, la frase sugiere que la duquesa no quiere pensar en la posibilidad de que Carlos sea un simple labrador, pues asumirlo le costaría la vida al instante.

seguro en que estaban. Y retirándose a la menor espesura del inculto bosque⁸²⁸, negociaban, en la piedad de la luz del Sol recién alumbrado, nueva vereda que conocieron por frescas huellas, cuyo confuso norte les condujo a unos edificios derruidos, pobres, que cuatro o seis débiles portales les hacían cerca⁸²⁹, habitación miserable de once o diez vecinos que mal cultivaban aquellos campos en donde, con el abrigo que pudieron, se alentaron del trance en que se habían visto. Y dilatadamente Carlos le dio razón a Albano del extraño suceso que le había traído aquel despoblado sitio, habiendo procurado primero, con pieles diferentes de animales, † acomodar⁸³⁰ un duro lecho mal fabricado la hermosa terneza de Laura †, disponiendo con medio muertas tamaras⁸³¹ triste llama, que les daba calor humosamente⁸³².

El príncipe, como había logrado feliz su amoroso intento en la dulce acogida que Fílida en su tierno pecho le había dado, que fio con llaneza, con el cebo e interés de la palabra dada de casamiento, obligatoria a tanto exceso de amor, imaginando que quien tan fácil se había permitido no aplicaría el punto en su efectucción, que este es el riesgo que corren los que obligan con desenvolturas y granjean con favorecidos agasajos, ya remotísimo del intento que le trujo a Calabria por haber examinado en el poco gusto de Laura el cuidado que después leyó en su desenvoltura, fingió cartas secretamente de su hermano el marqués de Monferrato, con tristes nuevas de repentino accidente que le había traído al último trance.

Y así, con esta excusa, pidió licencia al conde para que aceleradas postas volasen la distancia en breves días, que ejecutó sin dilaciones que lo estorbasen, atropellando la poca consideración el evidente riesgo que se dejaba advertir en lo fragoso de los bosques ásperos, habitaciones densas de fieras horribles que, ocupando sus grutas, hacían liga con

⁸²⁸ El bosque es *inculto* en el sentido literal («no cultivado», *Aut.*). Sin embargo, considerando que los protagonistas se enfrentan a un camino iniciático, al modo de las novelas bizantinas (*vid.* Introducción), no excluyo el sentido metafórico del adjetivo: «sin enseñanza o cultivo en el sentido moral» (*Aut.*). Lo confirmaría la depravación de los bandidos con los que se topan.

⁸²⁹ *hacían cerca*, o sea, “rodeaban”. *Vid. cerca*: «todo lo que se pone alrededor de alguna cosa, como tapia, vallado, muro, dentro de lo cual se contiene alguna heredad, lugar, ciudad u otro sitio, para su guardia, difusión o señalamiento» (*Aut.*).

⁸³⁰ *acomodar*: «ordenar, componer y ajustar las cosas, distribuyéndolas, y disponiéndolas con orden y método, según el fin a que son destinadas» (*Aut.*).

⁸³¹ *tamaras*: «se toma también por la leña muy delgada, o el despojo de la gruesa» (*Aut.*).

⁸³² La frase ha quedado trunca; su sentido está claro, pero resulta más coherente con la inserción de la preposición «en» entre el verbo «acomodar» y el complemento directo «un duro lecho»; o bien con la inserción de la preposición «para» antes del sintagma «la hermosa terneza de Laura». Lo mismo rige para la oración previa, que también sonaría mejor con el añadido de la preposición «a» entre «traído» y «aquel», pero opto por ser conservador en este caso, al estimar que «aquel despoblado sitio» desempeña aquí la función de sujeto.

alevosos ministros de Marte⁸³³, que, imperando en la tiranía y latrocinio cruel, habían hecho elección de rey de su campaña al que con más canas se gobernaba en tan ásperos desórdenes.

Dos –sin prevención– criados, que le hacían guía –que lo repentino de su media fuga no les dio armas convenientes para semejante temeridad, tan poco pláticos⁸³⁴ en las intrincadas veredas cuanto en los graves peligros a que se atrevían– le iban haciendo lado⁸³⁵, ya recelosos cuando se engolfaban por el corazón del monte Apenino⁸³⁶, admirando por una parte lo horrible y por otra lo excelso, siendo tan superior lo escabroso en la elevada greña⁸³⁷, que los daba grima, cuanto el hermoso exceso de naturaleza, que le dio perfección con tan hojosas copas de los robres que les pedía el Sol licencia para registrarle tal vez con sus cansados rayos. Y hallándose en tan confuso laberinto, medio perdidos en la inculta senda que les animaba, oyó rumor el príncipe entre unos troncos secos que, postrados gigantes, decían la ancianidad del tiempo que estaban rendidos; y reparando el caballo, vio ligera una corza que se divertía en un raudal penoso, que sus pardas aguas, en triste acento, daba horror a aquella soledad tan poco deleitable⁸³⁸. Y llevado del ejercicio bélico de la caza, afición en él tan señora de sus acciones, suspendió a los dos criados; y apeándose con el secreto que pudo y previniendo una arma larga de fuego que, mal prevenida, traía para su defensa, se fue poco a poco alargando a lo más íntimo de la aspereza en seguimiento de su rastro, sin prevenir el empeño en que se hallaba. Los dos criados, pues, recelosos de alguna desdicha, no se osaban a la seña por no inquietar el gusto de su cazador, que, perdiéndole de vista en tan desierto monte y tan escrupuloso de peligros tantos, se hacían ojos para penetrar la distancia, que ya no podían comprender por ser tan grande. Ya la confusión se

⁸³³ «Ministros de Marte» es metáfora común para los que se dedican al manejo de las armas, ya sean militares o bandidos. Se registran ejemplos en la *Iliada* (II, 110) y en muchos textos del Siglo de Oro.

⁸³⁴ *Vid.* la nota 285.

⁸³⁵ Encontramos *hacer lado* en la definición de *ladear* del *DRAE* de 1803: «hacer lado, acompañar a alguno yendo a su lado».

⁸³⁶ Difícil no pensar también en las representaciones antropomorfas de los Apeninos; *vid.* nota 426.

⁸³⁷ La elección del término *greña* posiblemente se deba a la influencia de Góngora (2010: 156), que lo utilizó en el v. 34 del *Polifemo*: «Guarnición tosca de este escollo duro / troncos robustos son, cuya greña / menos luz debe, menos aire puro / la caverna profunda, que a la peña». Aunque identificar metafóricamente las frondas de los árboles con el cabello es un tópico antiguo, según anota Ponce Cárdenas (2010: 196), merece la pena observar que «aquí el escritor cordobés recurre a un término humilde, propio de rústicos, para indicar el pelo despeinado». Arnal, como en otras circunstancias, recicla la intuición gongorina y la hace suya, reinterpreteándola a su modo.

⁸³⁸ El contraste entre la corza ligera y el inhóspito entorno del Apenino se colma de intenso significado. Por un lado, la corza es «símbolo fuertemente femmine per la sua bellezza e la straordinaria luminosità degli occhi» (Cancelliere, 1990: 52); por otro, también representa la pureza del alma. A propósito de ese mismo animal, que aparece en el v. 136 del *Polifemo* de Góngora (2010: 160), Cancelliere (1990: 53) observa que el «cristianesimo, fruendo di tradizioni asiatiche per per trasmissione greco-orientale, mantiene alla cerva i connotati della bellezza dell'anima e della sete spirituale». Teniendo en cuenta que ya ha descrito el Apenino como lugar desapacible, a causa también de la degeneración moral de los bandidos que alberga, la corza divisada por el príncipe asume todos esos matices.

entablaba en sus ánimos; ya, pasando más tiempo, les ahogaba el cuidado de su dueño; ya, impacientes y temerosos, culpaban por temeridad tan vanas aficiones; ya, con inquietudes se desalentaban; ya, penosos, se deshacían; y ya, viendo que distancia de hora y media no le había revelado a sus atentos ojos, que, sedientos de hallarle, encumbrados en una elevada roca, eran fieles árbitros del sitio más íntimo, escudriñándole entre los caducos troncos que poblaban ásperamente su confusión, se resolvieron a que el eco dilatado por lo cóncavo de sus peñas⁸³⁹ le despertase en el lugar más secreto que se les ofrecía. «¡Príncipe!», ansiosamente repetido, fue el más continuado ejercicio de todo un día.

Movidos de la mayor lástima que originó Amor, movidos de la mayor fatiga que engendró pena, quisieran emboscarse y no se resolvían, temerosos que el inculto Apenino fuese sepulcro de sus infelices vidas, ya que lo había sido tan lastimosamente de su señor y príncipe, que, teniendo por constante sería pasto regalado de alguna fiera, amargamente se dilataban en su planto, cuando, habiéndose uno de los dos, temerario, arrojado en su busca, halló entre unas encinas mal quemadas⁸⁴⁰ una capa de camino, que al príncipe le defendía de las influencias del cielo, manchada a partes de sangre, con que, helado, con pie trémulo —haciendo extremos penosos—, decía en sus señas el lamentable cuanto temido suceso.

Aquí la mayor angustia tuvo acogida, aquí el mayor dolor tuvo encono⁸⁴¹ y aquí, viéndose ya tan desahuciados de remedio, se resolvió el uno a buscar nuevas sendas para librarse del peligro en que se hallaba y dar razón al marqués de la infeliz suerte y no prevenida desdicha del príncipe Cesarino, su hermano, revelando fiel el fin triste que había solicitado tan voluntariamente; y el otro, que con más dañado intento le servía, codicioso de mil doblas⁸⁴² que estaban depositadas en el secreto de una maleta para el gasto de tan dilatado camino del príncipe, olvidado de la lástima de su dueño, determinó dar muerte al que venía en su compañía, tan lastimado de la infelicidad sucedida, por valerse de los

⁸³⁹ El eco que se difunde por las peñas podría ser otra reminiscencia gongorina, concretamente de unas décimas de 1603: «De un monte en los senos, donde / daba un tronco entre unas peñas / dulces sonoras señas / de los cristales que esconde, / Eco, que al latir responde / del sabueso diligente, / condujo perlas su frente, / fatigada cazadora, / que blancos lilios fue una hora / a las orlas de su fuente» (Góngora, 1986: 142-143).

⁸⁴⁰ *Vid.* la nota 159.

⁸⁴¹ *encono*: «lo mismo que enconamiento; si bien este nombre no se usa en lo que pertenece a enfermedades y llagas del cuerpo, sino en lo que mira a los afectos de la irascible y pasiones violentas del ánimo colérico e irritado» (*Aut.*).

⁸⁴² La *dobla* fue una moneda de uso común en la época: «La reforma monetaria de 1497 (Pragmática de Medina del Campo) introdujo en Castilla el modelo del ducado veneciano. El *ducado* castellano fue una moneda de oro creada por los Reyes Católicos, con un valor de 375 maravedís (11 reales castellanos). En época de Carlos V, el *escudo* o *corona* será la moneda que represente el patrón oro, y el ducado quedará relegado a moneda de cuenta. A menudo la nueva unidad se utilizará bajo la forma del doble escudo, *doblón* o *dobla*. El escudo, acuñado desde 1535 se cotizaba en 350 maravedís. Su valoración oficial cambia a lo largo de la época moderna (tiene una paridad de 400 maravedís en 1566 y, desde 1609, de 440 maravedís)» (Hernández, 1998: 905).

despojos, que eran, con este interés, considerables. Y poniéndolo en ejecución su alevoso intento, al torcer un estrecho camino sacó su espada y, dándole una herida peligrosa en la cabeza, cayó en el suelo con⁸⁴³ el aturdimiento y abundancia de sangre, desmayado, el que tan poco prevenido de traición semejante afectaba justamente con suspiros la voluntad que tenía al príncipe; y triunfando su codicia bárbara en esta sazón, dejó a su compañero de esta suerte, imaginándole ya difunto.

Pasáronse algunas horas. Volvió en su acuerdo el mal herido joven, retiróse como pudo al camino real, que la dicha le preparó a poco tiempo, y siguiendo de esta suerte su infeliz viaje, llegó cuando pudo a la más vecina población, en donde se reparó de la herida y del cansancio desalentado que al último trance le condujo tan lastimosamente.

Hallándose pues el conde Ludovico sin su querida hija, penetrando tan vivamente los oídos su repentina cuanto libre ausencia, solicitaba con excesos el desentrañar a dónde podría haber sido, pues no fiaba de su proceder recatado tan no imaginada desenvoltura. Pero acertando la determinación del príncipe en su viaje –por el fingimiento de las cartas que había armado con la excusa de que su hermano el marqués de Monferrato estaba en el duro trance de la muerte– a ser en la misma noche que fue la fuga de Laura con Carlos, tuvo por constante que él había sido el alevoso robador de su honor⁸⁴⁴, y más calificaba esta sospecha el acuerdo del fingirse ministro de la embajada de sí mismo, siendo el propio príncipe y señor de aquel intento, que un calabrés mercante lo reveló en secreto a uno de la familia del conde, corriendo la cortina su engaño, aunque la disimulación en su pecho tuvo el lugar que es justo, guardando la ley de la materia de estado, oráculo de todo buen gobierno. Pero en tan amargo discurso, vacilante, decía entre sí, confuso, el conde como locas imaginaciones:

–Pudiendo en paz el príncipe Cesarino poseer la hermosura de la duquesa mi hija, ¿se ha valido de estas alevosías? Pues los conciertos del matrimonio ya medio efectuado se veían tan adelante que, a no haberlos impedido el poco gusto de la mal nacida Laura, mañosamente maliciosa –pues leo en su deshonor tan viles ejecuciones–, estuvieran ya felizmente ejecutados, logrando todos el colmo del alborozo tan debidamente prevenido, si la fidelidad del príncipe y el gusto de Laura me hubieran ayudado a estos contentos. Mas ¡ay! ¡Ah, Cielos –repetía bañando en lágrimas sus canas–, cómo este aleve ardid procede, cómo esta alevosía nace de los pasados encuentros de los antiguos enojos, que aún viven sus cenizas para encender más fuego! Pues este rencor en su maligno pecho, pues esta deshonor en tan grave infamia, cebado en su venganza de esta suerte, llama a mi ira,

⁸⁴³ En la *princeps*, «con en»: suprimo «en». Error por atracción.

⁸⁴⁴ *Vid.* la nota 716.

provoca a mi enojo, irrita mi modestia, altera mi pecho, perturba mi paz y, últimamente, dándome este veneno en traición semejante, temo que su confección ha de operar en mí tan violentamente que, antes que llegue a beber su sangre helada, la que tengo en mis caducas y débiles venas le ha de dar victoria en mi feliz cuan lastimoso vencimiento.

Enfurecido, pues, con razón tanta, acompañándole el duque Eduardo, que a las amargas nuevas había acudido a su sentimiento, intentaron solicitarla por fuerzas de armas, previniendo gente con silencio, trasladándola con diligencia al estado y tierras del Monferrato, que imaginaban ser autor de tal alevosía, yendo en persona el conde Ludovico y duque para pedirle, querellosos, satisfacción del imaginado pensamiento, calificándole por constante, aunque en opinión del duque uno tenía muchas raíces de certidumbre, pues la conjetura solo le había animado. Y conociendo el conde estas sospechas, le dijo:

—No os espantéis, no, Eduardo, de este atropellamiento. No se ha fundado, no, en imaginaciones solamente, que Fílida, prima de la alevosa Laura, fue fiel testigo de este concierto y a mí me le reveló secretamente, con cuya causa me he movido a tener por ciertas mis imaginaciones.

Y fue así que, como Fílida se vio despreciada del príncipe Cesarino, en ocasión que había triunfado de su recato, siendo ingrato huésped a su voluntad, aunque tenía por seguro que Laura, fugitiva con Carlos por los lances amorosos, había saltado de palacio, no quiso revelar su certeza al conde, sino viéndole inclinado en sus vanos pensamientos a que⁸⁴⁵ el príncipe fue el robador de la duquesa, quiso con ficciones llevar adelante este engaño, para que en su seguimiento fuese el conde y ella tuviese lugar de manifestar su justa queja si retrocediese —alcanzado— de la palabra dada de casamiento.

Quedó el duque convencido en lo que imaginaba irritado para conseguir, feliz, el bélico cuanto honroso intento, teniendo ya por constantes los que imaginó vanos discursos, dando fuerza al crédito de su justa saña, que, aunque también echaron menos a Carlos entonces, no se persuadieron a que ni aun tuviese noticia del concierto, cuánto y más que hubiese sido autor de él, echando culpas de su ausencia a las cuchilladas que aquella noche que, aunque no se dilató que habían sido con el príncipe, corrió voz que había habido una muerte de por medio que acriminaba el caso. Y así hizo la imaginación poca mella en su contra en el juicio de los que sentían tan mal en la acción de Laura.

El marqués de Monferrato, cuidadoso de que tan en silencio vivía la correspondencia entre el conde Ludovico y el príncipe Cesarino, su hermano, ignorante del

⁸⁴⁵ La fórmula «a que» aparece en varias ocasiones a lo largo del texto y debe considerarse *usus scribendi* de Arnal, aunque su significado puede variar considerablemente de un caso para otro; *vid.* por ejemplo, la nota 173.

infeliz suceso de su peregrinación de las cartas fingidas que se la ocasionaron, extrañando tanta pausa, queriendo enviar correo para que le satisficieran este cuidado y descifrarse sus nuevas tan importuno enigma que le inquietaba su sentido, le avisaron de la secreta gente que iba introduciendo en su estado el conde Ludovico, asistiendo él en persona a su disposición. Sin saber motivo cierto de tan extraña novedad, que, cogiéndole sin prevención para la defensa, alterado del vecino ejército que ya inquieto se iba declarando en sus tierras, dando, aunque confuso, la causa a sus oídos, advertido el marqués del sitio en donde el conde reposaba secreto, envíole embajador, declarándose que quería de paz averiguar su intento y satisfacerle, si podía, con razones antes que llegase la ejecución de las armas. Concediolo el conde, viéronse con igual gente, fundole querellas que el embajador que había enviado para los conciertos de casamiento entre el príncipe su hermano y la duquesa Laura su hija, con traición inhumana se la había robado, y que esta traza había nacido de su consentimiento y con memoria del rencor de los encuentros pasados y enojos tan vivos, disimulando el conde que tenía conocimiento de la persona del príncipe, que con fingida astucia se había portado en aquella jornada. El marqués, que oyó demanda semejante en su descuidada confianza y sabía que el embajador que el conde decía era su hermano, el príncipe Cesarino, y le recordaba tan antiguas memorias, dijo, pálido el semblante, con trémula voz:

—No en vano el corazón, pronóstico de mis desdichas, me daba anuncio de tan amargas nuevas. Vos, conde Ludovico, me pedís a la duquesa Laura, vuestra hija, y fundáis esta traición en vuestros enojos, para mí tan olvidados; y yo, con recuerdo ya de ellos, juzgo —o mi pecho lo dice— que son excusas para entablar la traición que me habéis hecho tan inhumanamente, dando muerte a mi hermano el príncipe, que vos llamáis embajador fingido, celando con petición tan loca acción con tanta alevosía. Dadme a mi hermano Cesarino, que vos solo sois, conde, el que me le usurpáis para que triunfe vuestra ira tan indecente a la noble sangre; y si, ya difunto, en su cadáver descansa vuestra venganza, decidme su sepulcro, para que, uniendo mi vida con su muerte, tenga su lugar esta agonía infelice, solicitando con mi helado aliento comunicarle este sentido, que me ha de privar de la vida si el Cielo piadoso no me alienta.

A las enfurecidas voces que el marqués de Monferrato despedía al viento, le respondió el conde, disimulando el reconocer al príncipe luego:

—¿Cesarino —dijo— es el alevoso embajador que hace usurpaciones tan viles en mi deshonra? Mayores cargos, mayores ofensas fulmina la razón en vuestro delito. Dadme a mi hija Laura, para que, cebada en su sangre, satisfaga lo noble que gobierna este justo

impulso, que retirada en vuestro estado vive. Ocultándomela, vuestro hermano, ingratos, paga tan injusta al hospedaje de mi pecho sencillo, pues fiel entonces se mostró abierto y bien ajeno de traición semejante.

Entre estas vanas querellas, entre estas ignorantes presunciones, los retiró el enojo a cada uno a su sitio, haciendo tanta operación en el pecho helado del marqués que, repentinamente, llamó a un accidente malicioso que en breves días destrozó su caduca vida. Y antes que se postrase al fatal golpe que le solicitó tan violento, viéndose herido del instrumento corvo⁸⁴⁶ en donde padecen los humanos, convocando a lo más noble de Monferrato en un espacioso preámbulo, dilató penosamente este discurso:

—Yo soy, caballeros generosos, el marqués vuestro dueño, y quien se hallaba retirado en su descuido en la repentina infelicidad que tan duramente me sobreviene y al fin me priva de la vida, pues cuando esperaba alegres alborozos en el efectuado casamiento del príncipe, mi hermano, con la duquesa Laura, pues él en persona quiso —aunque yo quise entonces atajarlo, temiendo quizá lo que ahora veo— en nombre de embajador conseguir más felizmente su dicha. En vez de alegres nuevas, de ostentosos saraos, de regocijadas demostraciones, veréis penosos lances, lastimosas muertes, aplausos fúnebres en mi desdicha, que tan vecina la veo a las puertas de mi vida y con la de mi inocente hermano, en quien el conde Ludovico ha querido ejecutar —teniéndole en su poder— la ponzoña de sus rencores, viviendo aún en su pecho las cenizas del antiguo fuego abrasadas de estos dos estados. Tengo esta muerte por constante, pues no tengo de su vida nuevas, cuando le imaginaba en los tiernos brazos de su querida esposa, en cuya contenta imaginación me ha alterado el conde su padre con tan maliciosa excusa de pedirme a su hija, de que el príncipe ha hecho robo, cargándome por cómplice y consejero de tan infame intento. De mi inocencia todos sois testigos, de mi desdicha todos me tendréis lástima, pues este disgusto tan penoso me ha traído a este último trance en que me veo acabar sin remedio, y lo que más me aflige es el hallarme sin sucesión de la Marquesa, ocasionándoos a que, después de mis días, entre los más cercanos deudos valgan las contiendas por materias de estado; y así, para aligerar mi conciencia y evitar estos encuentros, os doy razón a todos cómo en los pasados meses en que mi edad y achaques me trujeron al último extremo, descubrí mi pecho al conde Astolfo y a Camilo su hermano, caballeros de quien la confianza tenía bastante seguro en su verdad, manifestándoles cómo en mi juventud lozana, con la briosa sangre que me gobernaba entonces, tuve un hijo en una mujer de humildes prendas en la hacienda, aunque superiores en la calidad y hermosura, con el secreto que mi modestia

⁸⁴⁶ *corvo*: «la cosa que está torcida o combada» (*Aut.*).

requería. Yo mismo se le entregué a Albano, labrador noble de Frasineto⁸⁴⁷, para que le criase en su silencio y retiro con nombre de su hijo, habiendo primero observado en su persona señales bastantes para conocerle en cualquier tiempo, que las fiare después al más amigo.

En obediencia tan importante le llamaron, preguntáronle por mi hijo, respondió con turbación que había más de dieciséis años que, fugitivo, faltó de su poder y que no tenía noticia ni de su vida ni de su muerte. Temerosos, pues, a esta respuesta, y que, por ser deudo Albano de los que aspiraban al gobierno, quería, mañoso, ocultarle quizá, dándole muerte para que sus deudos triunfasen de esta pretensión, con el engaño le sacaron algunas millas de lo poblado y, retirándole a la espesura de unos pinares que hacen cuerpo a esos montes, con amenazas intentaron la revelación de este secreto para reconocer en su copia mi original caduco. Y no siendo amenazas poderosas, sacaron los aceros para que el riesgo y peligro fuesen al potro más fiel a sus miedos.

Pero Albano, acosado de las cuchilladas que ya le iban hiriendo, queriendo defenderse con algún valor, dio un pequeño piquete⁸⁴⁸ al brazo izquierdo de Camilo, que, advertido de la sangre que le emanaba, sin advertencia del inconveniente mayor que con su muerte se seguía, le quitó la vida entonces, dejando esta verdad en más abismos de confusiones que se hallaba. Diéronme razón del suceso ya convaleciente de mi enfermedad y ya con sentimiento tan justo a tan conocido yerro, aunque disculpado por el celo y enojo que los apadrinaba, los hice poner en una torre, en donde hoy viven, esperando piedad de mi sentimiento recibido, por tantas razones justificado, sin admitirle en su abono género de excusa en tan precipitado arrojamiento.

Ya las fuerzas débiles me van dejando; este es el estado de vuestro sucesor, que, aunque natural hijo, la legitimación que con secreto se ha conservado entre mis papeles hasta ahora me da fuerzas para que –revelando el alma de mi intento– a vuestros nobles pechos, descubriéndole su dicha en algún tiempo, suceda en el estado con pacífica posesión, pues esta es mi última voluntad y la que habéis todos de poner en observancia con el rigor que espero de vuestra buena fe, pues si después de mi muerte os divertís en competencia con la codicia del gobierno, será dar lugar a que el conde Ludovico –no

⁸⁴⁷ A pesar de las numerosas incongruencias en la novela acerca de la geografía italiana, en este caso la referencia es exacta. De hecho, existe aún hoy, dentro de los límites de la región histórica de Monferrato, en el norte de Italia, un pueblo denominado Frassineto Po, muy próximo a la ciudad de Casale Monferrato, la más importante de esa zona y posible sede –en la ficción– del palacio del marqués. Quizá sorprenda el hecho de que Albano viva en el Apenino, mientras que el territorio de Frassineto se localiza en una llanura, a no menos de 50 kilómetros de las últimas colinas de la gran cordillera. Difícil saber si Arnal era consciente de ello o si debemos sumar esta “licencia” al resto de sus deslices.

⁸⁴⁸ *piquete*: «el golpe o herida de poca importancia, que se recibe u da con algún instrumento agudo o punzante» (*Aut.*).

hallando resistencia— logre sus dañados intentos. Y así, en el ínter⁸⁴⁹ que se disponen estas pretensiones, y para hacer cara al enemigo y a su prevenida gente, que ya con alteración la conocemos, es mi voluntad que quede en el gobierno del estado el marqués Aurelio, que sus años, su experiencia, su rectitud, su valor, negocian en vuestros pechos nobles el sí que espero, pues fundo este acierto por el mayor de mis acciones.

Acabó de sellar este discurso un abrazo tierno, dilatado, a todos, que le dieron palabra de obedecerle en la misma forma. Y había propuesto su gusto y darles gracias de su rendimiento y pedirlos perdón fue todo uno, dando fin a sus días con un modesto parasismo que le separó el alma del caduco cuerpo. Quedaron todos enternecidos de la ocasión lastimosa en que se hallaban, y el marqués, a quien el de Monferrato entregó sus acciones, procuró suave disponer los ánimos de los que podían inquietarse en pretensiones ambiciosas y los unió poderosamente para que, haciendo un cuerpo, resistiesen la guerra que el conde Ludovico había entablado; y por otra parte, en secreto dio razón al conde de la muerte repentina del marqués y le rogó hiciera pausa a su riguroso intento, que él quedaba gobernando y le solicitaría satisfacción en lo que pedía.

Carlos y Laura, en su fingido traje, ya menos fatigados de su penosa peregrinación acompañando a Albano, a quien tiernamente llamaban padre, con la voz de la muerte del marqués se hallaron en las funerales obsequias⁸⁵⁰ para admirar curiosos su grandeza, aunque a Albano le llevaba bien diverso intento. Y en la pirámide de luz que se elevó al cielo con ostentosa máquina⁸⁵¹, afectos se ardieron abrasados, que el ingenio y el arte les comunicó alma activa, desatada en favores. Y el forastero Carlos, hallándose ocasionado de tan triste espectáculo, en donde cristianos discursos ponían en cifra las costumbres religiosas del marqués difunto, con elevación al misterioso ponderar, desluciendo con fieles desengaños toda pompa humana, conociendo por tan virtuosas pisadas la vereda que había seguido con seguridad de desaciertos, castigando pasiones propias con la corrección severa de macizo entendimiento, dictó la mayor verdad de su ánimo sin reposo de locuciones que le ofuscaron, vestido de una natural tristeza con la presente muerte en ocasión que otros ingenios hacían desvelo en ardentísimas agudezas, retirándose pocas horas en el ocio molesto de su cansancio, escribió esta canción severa, cuya verdad copiaba de la muerte; que, aunque perezosa, nunca más cierta se conoció como entonces en una ilustre academia en donde hacía triunfos el ingenio, que, por conocerle español, le atendieron pendientes todos —los que admitían asuntos— de su voz, que, aunque en trabajoso estado no hacía

⁸⁴⁹ *ínter*: «vale lo mismo que entre tanto, o mientras» (*Aut.*).

⁸⁵⁰ *obsequias*: «las honras que se hacen a los difuntos» (*Cov.*); «lo mismo que *exequias*» (*Aut.*).

⁸⁵¹ Vuelve el asombro ante el espectáculo ofrecido por el fuego, elemento escenográfico muy amado por Arnal; *vid.* la nota 552.

disfavor a su naturaleza, dejando de lograrla con muchos aciertos que se experimentaron, aunque sin rebozo, en estos versos que, por ser desengaños de la vida humana, desnudó el ropaje de voces y se acogió a lo cierto de lo humilde por expresar sentimientos del alma, que afectuosamente abrazó el conocimiento en tan repentina muerte, hallando desvanecida la grandeza que, postrada gigante, confesaba en polvo su primer principio, que con tantos toques aclamaban verdadero desengaño, leyendo de esta suerte:

A don Diego de Vico⁸⁵²
Señor de la villa de Gésturi.

La modestia amable de sus costumbres de vuestra merced se juntan respectos de gratitud debidos a su casa, que apenas me dejan libre el arbitrio en el dirigirle este desengaño a vuestra merced, pues se le doy cuando con él me quedo, que no podía elegir más acierto que sirviese de sombra a los defectos de lo escrito, dando realce a su humildad la inscripción de su nombre –sea elección o sea deuda–. Esto asegura el ser vuestra merced hijo de quien es, y es lo más que puede afectar en su alabanza mi obligación, dilatando su casa esplendores tantos en que su valor queda con tanto crédito, reverberando ya en las cátedras de la Iglesia y ya en los consistorios reales, que entre tanto aplauso venero. Guarde nuestro señor a vuestra merced muchos años.

Su mayor servidor
Jacinto Arnal de Bolea

DESENGAÑO DE LA VIDA HUMANA.

Cuando en pincel del día
al carmín roba el rosicler hermoso,
iluminando el prado que, risueño,
ostenta bizarría,
en imperios de abril y en lo vistoso 5
del triunfo de las flores lo pomposo,
gozando en su diseño
crédito fiel, lucido,
en saber colorir lo más unido,
dando honor floreciente a los pinceles, 10

⁸⁵² Diego de Vico fue hijo del historiador sardo Francisco, autor de la destacada *Historia general de la isla y Reyno de Sardenia*, impresa en Barcelona en 1639. Don Diego murió en 1635, por lo que debemos suponer que la redacción de este *Desengaño de la vida humana* es bastante anterior a la publicación de *El forastero*.

golfo de rosas, ondas de claveles,
 en acción tan vistosa,
 depone el Sol su luz en ceño oscuro,
 buscando entre nieblas su diadema
 con vista tenebrosa; 15
 se conoce que aun él no está seguro,
 pues el albor más claro, el rayo puro,
 nos advierte que tema
 ya toda flor lucida,
 pues toda pompa tan desvanecida 20
 reparo atento, ajada su hermosura,
 que en sombras para como fue pintura.
 En ramilletes Flora
 constituye el poder de su trofeo,
 fundándolos en campos animados. 25
 Suda la hermosa Aurora
 aljófar bello, dándolos empleos,
 si en cogollos de nácar separados;
 tesoros dilatados
 acumula su suerte, 30
 mas, ¡ay!, que, previniéndole su muerte,
 sediento el Sol ofusca los colores,
 bebe el sudor, marchítale las flores.
 reina del valle hermosa,
 cuarta de las archas penetrantes⁸⁵³, 35
 en imperios del campo florecientes
 vive la honesta rosa;
 en aplausos vistosos, relevantes,
 del vulgo de las flores inconstantes,
 y en tus hojas lucentes, 40
 de vergüenza bañada,
 miro su luz florida malograda,
 que apenas nace cuando muere atento,

⁸⁵³ Para entender lo que era un *archa* hay que remitir al lema *archero*: «soldado de la guarda principal que antes tenía el rey de España para custodia de su real persona, por la casa de Borgoña, y los trajo a Castilla el señor emperador Carlos V. Estos en su establecimiento primitivo servían a caballo, pero en España sirvieron a pie, y sus armas eran una partesana o cuchilla de un corte, larga como de media vara, fijada en el astil alto de dos varas, como el de la alabarda, y la divisa del vestido era un género de capotillo de paño de color amarillo guarnecido con una franja de colores blanco y colorado en forma de taracea que se llamaba *bohémio*» (*Aut.*).

sirva a toda beldad este escarmiento⁸⁵⁴.
 Esta máquina inmensa 45
 de tanto cielo hermoso tachonado,
 Sol, Luna, estrellas, plantas, valles, fuentes,
 flores que en nube densa
 espíritu bizarro dan al prado,
 mares, pez volador, monte elevado, 50
 acuerdos diligentes
 son al descuido –¡oh Cielos!–
 para más confusión, para más velos,
 pues cuando errante pie pisa el camino⁸⁵⁵
 todo me acuerda el hacedor divino. 55
 De tan profundo sueño
 en que el alma ha vivido tantos años,
 despierte atenta, salga del olvido;
 salga pues el empeño,
 que la está amenazando tantos daños 60
 con dura ejecución de desengaños;
 tema pues su sentido
 a la que no perdona
 ni en la más feliz pompa la corona,
 ni en el humilde y más sencillo estado, 65
 entre rústicas pieles al arado.
 Admiro un ambicioso,
 poniendo su esperanza en solo viento,
 fiando su interés del mar airado,
 del viento codicioso, 70
 que en él estriba solo su cimiento.
 Aún vive entre las aguas más sediento
 cuando ve su cuidado,
 que en ocasión tan fuerte,

⁸⁵⁴ La idea que expresan estos versos se parece a la que domina el siguiente soneto de Polo de Medina (1987: 180): «Si en verde oriente ya luz encarnada / es de tu sol ¡oh flor! seña olorosa, / no crezcas hasta el día de ser rosa, / que son las horas muerte disfrazada. / No a más beldad aspiras engañada, / que estás, si creces, en llegando a hermosa / del achaque de un día peligrosa, / de enfermedad de un sol amenazada. / Arrepentida en balde, flor vecina, / pues a su error no sirve de experiencia / aproveche a tu riesgo documento. / Baste ya de otras rosas la rüina, / no te prosigas, que en mortal dolencia, / ninguno de sí mismo es escarmiento».

⁸⁵⁵ Lejano eco de los «pasos» del primer verso de la *Dedicatoria al duque de Béjar* de las *Soledades*: «Pasos de un peregrino son errante» (Góngora, 1994: 183). *Vid.* la dimensión metaliteraria (“pasos”-“versos”) que Molho (1984: 39-63) le atribuye al arranque de las silvas gongorinas. *Vid.* asimismo Alatorre (1996: 78-79).

fiscalizado solo de la muerte, 75
como en espuma estriba tanta suma
la hacienda se deshace como espuma.
Ya compite lidiando
entre el mar y el bajel soberbia loca,
ya gigante de nieve le atropella, 80
ya piedad aclamando
baja al abismo; temerosa roca
le espera cuando entre las nubes toca.
Solo desdichas huella;
ya nos parece el leño 85
sobre las aguas majestuoso dueño,
y entre los dos se juzga la contienda,
que el bajel sorbe al mar y el mar la hacienda.
Pomposo lino vuela,
ya esponja de la ola más hinchada, 90
ocultando entre sí signos y estrellas;
ya el patrón se desvela,
aunque con vos temblante lengua apaga;
en las acciones solo está fiada,
fundando su querella 95
del ya tiempo inconstante,
al bajel viendo temeroso Atlante⁸⁵⁶,
pues todo el cielo sustentado en hombros
daba a la misma confusión asombros.
La que ayer con belleza, 100
risueño agrado, gusto entretenido,
en el mayor olvido sepultada,
repentina fiereza
de accidente mortal hoy la ha rendido,
¡oh infinito poder no comprendido!, 105
pues con acción turbada,
rompidos sus cristales,
un tiempo ya despojos celestiales,
nos informa veloz, en graves daños,

⁸⁵⁶Atlante, según explica Grimal (2008: 61), fue un gigante de la mitología griega y «pertenece a la generación divina anterior a la de los olímpicos, la de los seres monstruosos y sin medida. Participó en la lucha de los Gigantes y los Dioses, y fue condenado por Zeus a sostener sobre sus hombros la bóveda del cielo».

con pecho ronco claros desengaños. 110
 Y al desatarle el alma
 de humanas ligaduras bien rompidas,
 de filo corvo poco perezoso,
 entre confusa calma
 examina lo atento las rendidas 115
 fuerzas, sin fuerza de un minuto asidas,
 ¡oh trance riguroso!,
 ¡oh merecida pena!,
 ¡oh dura ley que a tanto nos condena
 partirse el alma sin saber a dónde, 120
 prodigios son los que el misterio esconde!
 Entre jazmín y rosa
 ayer copiaba el cielo la más bella,
 la más perfecta y pura criatura,
 y hoy, con mano envidiosa, 125
 la muerte atenta, suspendida al vella;
 con excusa que quiere que sea estrella,
 viendo que su hermosura
 con rigor inhumano
 le quitaba los triunfos de la mano, 130
 para tener más ocasión de suerte,
 pareció que la muerte le dio muerte.
 Túrbanse los claveles,
 cárdeno lirio es ya la peregrina
 nieve que en palidez trueca su nombre 135
 con desengaños fieles;
 triunfa el horror de su beldad divina
 cuando, corriendo atenta su cortina,
 verá el mundo, aunque asombre,
 con fealdad asquerosa, 140
 gusano ya la más purpúrea rosa⁸⁵⁷
 que le dice retórico al oído:
 «sea yo despertador para tu olvido».
 El joven belicoso,
 fuerza y vigor y todo fuego, 145

⁸⁵⁷ *Vid.* nota 553.

llevado de las olas que, mundanas,
 dan golfo proceloso
 entre escollos confusos, advierte ciego
 en un mar de ocasiones su sosiego.
 ¡Oh leyes soberanas!, 150
 tal vez el gusto pierde
 cuando el alma y el pecho le remuerde
 un no sé qué con una sombra de conciencia
 que a su sombra da luz de penitencia.
 Tal vez tristeza grave 155
 le impide el corazón blando latido,
 ponderando en su fin principio quieto.
 Que aun el temor no sabe,
 por qué tal vez animan al oído
 sombras que quieren verle divertido. 160
 Comunica el secreto
 en las demostraciones,
 dando satisfacción con dilaciones
 cuando remite el publicar verdades,
 aún mañana no más, pasando edades. 165
 Viene un toque del cielo
 cifrado en accidente peligroso,
 así es la confusión y el alarido;
 báñale mortal hielo,
 templar pretende el más que riguroso 170
 dolor con medicina; ¡oh perezoso
 de mí!, dice al sentido,
 entre *basca* y congoja⁸⁵⁸
 apenas reconozco blanca hoja
 en el volumen donde representa 175
 hoy mi vida infeliz memoria exenta.
 En rigor violentado
 crecen las ansias, mengua la esperanza,
 el tiempo es breve, grave en la malicia.
 En ánimo turbado 180
 por puntos se despoja confianza,

⁸⁵⁸ *basca*: «ansia, desazón e inquietud que uno experimenta cuando empieza a ser molestado por algo que le incomoda» (DRAE, 1803).

si atenta mira recta la balanza
 de la que ya justicia
 es de piedad desnuda,
 no cordero, león sí, que al alma muda 185
 hace que advierta, ejecutada en daño,
 por último recuerdo un desengaño.
 De sus propias acciones
 se desnuda un monarca poderoso,
 renunciando al imperio en un privado⁸⁵⁹; 190
 préstale sus blasones
 cuando, en la posesión de sí celoso,
 su propia sombra teme el ambicioso,
 hambriento su cuidado.
 Fatiga la corona, 195
 ni deuda advierte, ni amistad perdona.
 ¡Oh espejo claro!, ¡oh luz para los reyes!,
 pues por ley tiene quebrantar las leyes.
 Apacible semblante
 le niega el mundo, el ídolo que en vano 200
 halla veneración entre la gente,
 de su voz el diamante
 con más luces que el Sol, y cuando humano
 seno escondió con dilatada mano,
 reconoce pendiente 205
 el que a sus pies rendido
 se tiene por feliz si suspendido
 de ver en pompa y trono tan glorioso,
 parece que del Cielo está quejoso.
 Ningún humano vive 210
 contento, ni en el centro, ni en arado,
 que es pensión que pagamos los mortales.
 La envidia se apercibe
 con mordaz apetito desbocado,
 reina la emulación, viste el brocado 215
 de lisonjas iguales
 al vicio y la mentira

⁸⁵⁹ *privado*: «usado como sustantivo, significa lo mismo que valido, o el sujeto que tiene el valimiento, favor y familiaridad de algún príncipe o superior» (*Aut.*).

de poder superior goza la ira;
y la verdad tan pobre que, aunque muda,
nos dice ser verdad por lo desnuda. 220
Revuélvese la rueda,
roto ya el clavo, falta la Fortuna⁸⁶⁰;
áspero ceño en el semblante advierte,
solo en desdichas queda;
la reconoce que si vez alguna 225
por vicio entonces la llamó importuna,
en ocasión fuerte
la proclama suspendido,
viendo que fue privado en el olvido
de su mayor recuerdo quieto estado, 230
aunque nunca se ve, también privado.
Niega vista apacible
el que monarca se redujo a nada
por vestir de su cetro al ya desnudo,
¡oh trago el más terrible, 235
trágico fin de próspera jornada!
¡Oh dura posesión tan mal lograda,
pues que publica mudo
quien desnudo conoce
a aquel que con razón le desconoce; 240
que el que de un hombre a confiar se atreve
siembra arena, humo coge, viento bebe!
Un desengaño abierto
desentraña capaz en la caída,
debiendo a la desdicha tanta suerte; 245
admira el premio incierto,
huye el golpe mayor y en esta herida
va preparando la caduca vida
disponiendo su muerte:
cuán tímida torpeza 250
si en juventud explica y en riqueza

⁸⁶⁰ Imagen muy presente en la cultura del Siglo de Oro, incluida la popular. Sirva de ejemplo el capítulo XIX de la Segunda parte del *Quijote*, cuando Sancho se pregunta: «¿por ventura habrá quien se alabe que tiene echado un clavo a la rodaja de la fortuna?» (Cervantes, 1998: 786). Se refiere, claro está, a la posibilidad de detener con un clavo las revoluciones de la rueda de la Fortuna, a fin de hacer menos imprevisible el destino de la persona en cuestión.

loca será, si necia confianza,
 la que fía en belleza y en privanza.
 Constitúyete nombre
 a su ministro, Marte feliz hado 255
 premio le alcanza, gloria sus asombros
 con valiente renombre,
 eternidad el tiempo, si soldado
 fuerzas conduce a superior estado;
 y aunque en gigantes hombros, 260
 le trujo feliz suerte
 el dominio mayor sobre la muerte.
 Bastábale por premio en tantas glorias
 solo la vanidad de sus victorias.
 Ciñe diadema eterna 265
 las sienes de Aníbal en lauro hermoso⁸⁶¹,
 coronadas de triunfos y trofeos;
 valerosos gobierna
 ejércitos, bizarro, belicoso
 cuando ya le parece que glorioso 270
 con tan altos empleos,
 entre victorias tantas,
 la muerte temerosa entre sus plantas,
 no ha de salir pensando que rendida
 a su poder la muerte cobra vida. 275
 Con espantoso brío
 Pompeyo por el mundo dilatado⁸⁶²,
 reinos anega en lago que sangriento,
 tirano señorío,
 le aclama en voz horrible si cifrado 280
 espectáculo fiero es mar airado;
 en donde miro atento
 dos prodigios valientes,

⁸⁶¹ En la antigua Roma, una corona de hojas de *laurel*, o *lauro*, se solía colocar a la hora de las celebraciones en la cabeza del militar que obtuviera algún triunfo. La asociación entre esta planta y el éxito público se ha mantenido viva en las culturas europeas modernas, hasta el punto de que *Aut.*, además de explicar su significado biológico, dice simplemente que el laurel «metafóricamente se toma por premio o corona».

⁸⁶² Gneo Pompeyo Magno, general y político romano, protagonista de la historia de la república en el I siglo a. C., llegó a convertirse en uno de los hombres más poderosos de su tiempo. Alcanzó triunfos y fama legendaria por sus conquistas militares, que ampliaron los dominios de Roma hasta los confines orientales de la actual Anatolia; a eso se refiere Arnal cuando habla de «mundo dilatado».

azote fiero de enemigas gentes,
 que si el uno suspenso rayo admira, 285
 otro centellas de su mano gira.
 Campos los más vistosos
 que Marte cultivó con las bruñidas
 puntas en donde mira el Sol su frente
 oprimen temerosos, 290
 o como cuando espigas esparcidas,
 de tirano instrumento divididas,
 agosta diligente
 la labradora mano,
 florida ostentación del bello grano, 295
 así un ejemplo horrible nos ofrece
 hermoso campo que a sus pies perece.
 Retirados, vencidos
 de la amistad, el uno se confía
 asegurando el peso en la balanza; 300
 con gozosos sentidos
 fácil la vida de la muerte fía,
 pues su amigo mayor –traición impía–
 la vida le quitó –vana esperanza–
 y al otro en trance fuerte 305
 su propia mano ejecutó la muerte,
 sepultando en veneno su memoria,
 que este es el premio de la humana gloria.
 En el cónclave unidos,
 si bien en voluntades separados, 310
 del vicediós ministros fervorosos⁸⁶³,
 atentos los sentidos,
 en el efecto solo embelesados,
 a la elección remiten sus cuidados,
 juntamente gozosos 315
 de ver feliz deseo
 con el logro mayor que ha visto empleo,
 cuando de Pedro el sucesor humano⁸⁶⁴
 en venerado pie nos da la mano.

⁸⁶³ Se refiere a los cardenales, que se reúnen en el cónclave para elegir al Papa, considerado *vicediós*.

⁸⁶⁴ Otra referencia metafórica a la figura del Papa, sucesor «humano» de san Pedro.

Goza vida triunfante 320
 el mayoral, que en el cayado estriba
 ser pastor de la Iglesia soberana;
 con valor vigilante
 imperios mide, con acción altiva
 humildad premia, si ambición derriba, 325
 toda potencia humana.
 Reconocen los reyes
 solo en su voz quitando y dando leyes,
 teniendo atento –con piadoso celo–
 jurisdicción hasta en el mismo cielo. 330
 En elevado trono,
 en imperio mayor, que el mundo advierte,
 una tiara majestad anima,
 y con célico abono⁸⁶⁵
 repite la fortuna tanta suerte. 335
 También sujeta al golpe de la muerte,
 con que le desanima,
 pues no goza contenta
 su dicha, por acción que es tan violenta,
 cuando en adversa y próspera fortuna 340
 a todos es igual túmulo y cuna.
 Edificio bizarro
 con soberbia atrevida loco intenta
 ocultar esplendores más vistosos
 del tachonado carro, 345
 en donde el Sol su hermosa luz presenta
 ser intentando de su rayo afrenta;
 con brazos poderosos,
 con el tiempo lidiando,
 quiere el grave poder ir usurpando 350
 que tiene imperio en todo lo nacido,
 sepultando memorias con olvido.
 Ya el pórfido luciente⁸⁶⁶,
 espejo claro del celeste velo,

⁸⁶⁵ *célico*: «cosa que tiene propiedades del cielo» (*Aut.*).

⁸⁶⁶ Una vez más, Arnal insiste sobre términos conocidos para recrear sus descripciones ambientales; *vid.* el incipit de la novela.

unido en el mármol sincelado⁸⁶⁷, 355
 dan asombro eminente
 a vista perspicaz, al Sol recelo,
 al mundo admiración, cuidado al cielo,
 habiendo barrenado
 al zafir peregrino 360
 las altas puntas de su honor divino;
 que en chapiteles tienen fijo asiento⁸⁶⁸
 desvanecidas con tan alto intento.
 Blandamente procura
 voraz el tiempo castigar al loco 365
 que se opuso atrevido a tal empresa.
 Borrada su pintura
 –porque todo el poder él tuvo en poco–,
 reparo en su fealdad, si atento toco
 castigo a tanta ofensa; 370
 lima sorda te advierto,
 oh tiempo, y el azote más despierto,
 royendo días dilatados años⁸⁶⁹,
 años los siglos con extremos daños.
 Escollo tosco admira 375
 la edad primera, que sucede atenta
 al mayor edificio que vio gente,
 y viéndole suspira,
 pues un ejemplo mira de sedienta
 eternidad, que la amenaza afrenta. 380
 ¡Oh tú, el más eminente,
 que, postrado gigante,
 de hierba te vistió tiempo inconstante!,
 ya no hay más que temer la quietud goces,
 pues tu primero ser le reconoces. 385
 Cubre menuda arena
 la rüina mayor, oh pasajero,

⁸⁶⁷ *sinclar*: «lo mismo que *cinclar*». *Cinclar*: «labrar, esculpir, grabar» (*Aut.*).

⁸⁶⁸ *chapitel*: «remate de las torres, medias naranjas o semejantes edificios, que para la hermosura se levantan en forma piramidal, ya cuadrado, ya ochabado, y con varias labores que le adornan y dan hermosa vista» (*Aut.*).

⁸⁶⁹ Huella de los últimos versos del soneto gongorino *De la brevedad engañosa de la vida* («Menos solicitó veloz saeta», de 1623), afín a esta parte de *El forastero*, incluso en lo temático: «Mal te perdonarán a ti las horas, / las horas que limando están los días, / los días que royendo están los años» (Góngora, 1986: 327).

examínale atento sus memorias,
 suspéndate la pena,
 que, ejecutada por el tiempo, infiero 390
 que también te amenaza el golpe fiero.
 Mienten humanas glorias,
 oh vida mal fundada,
 pues todo se reduce a polvo y nada⁸⁷⁰.
 ¡Ay! si en tan cuerdo y tan medido intento 395
 ejecutar pudiera lo que siento!
 ¿Qué encanto es esto, Cielos?
 ¿Adónde, adónde voy precipitado
 pisando sombras cuando admiro asombros⁸⁷¹?
 Qué torpes son los velos 400
 que en opresión deslumbran mi cuidado,
 si el infeliz y mal seguro estado
 voy llevando en mis hombros.
 Entre gustos la pena
 que a eterna confusión hoy me condena, 405
 acelerando el paso al trance fuerte
 muriendo por llegar hasta la muerte.
 ¿No obliga ley divina
 que prevalezca en opinión cristiana
 del premio y del castigo la memoria? 410
 Pues como no encamina
 la ceguedad del mundo –ilusión vana–
 a precipicio de intención liviana,
 perecedera gloria,
 bien solo de un instante, 415
 que en torpezas se precia de constante,
 si con tan vano y bárbaro sentido
 lo que es más cierto lo sepulta olvido.
 Suspenso, ciego y mudo,
 no reparo en aquello que me daña, 420

⁸⁷⁰ Una vez más, se nota el rastro gongorino, ahora de los últimos versos del soneto «Mientras por competir con tu cabello» (1581): «antes que lo que fue en tu edad dorada / oro, lilio, clavel, cristal luciente, / no solo en plata o viola troncada / se vuelva, mas tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada» (Góngora, 1986: 101).

⁸⁷¹ La idea de «pisar sombras» recuerda de cerca al ya citado v. 72 del *Polifemo* (Góngora, 2010: 157): «pisando la dudosa luz del día»; *vid.* las notas 184, 824.

y aunque en mis ojos reconozco el velo,
y el castigo no dudo,
fácil el alma por su mal se engaña.
Y aunque el tiempo por puntos desengaña,
atropellando –¡ay Cielo!–
precepto soberano
sin cumplir con las leyes de cristiano,
parece que pregona nuestro intento
que servimos a Dios por cumplimiento.

425

Todos quedaron en confusión grande, habiendo atendido a lo afectuoso de la verdad de estos versos, que con ponderaciones cristianas los veneraban, librando en el silencio el más retórico encarecer que pudiera expresar afectuoso ánimo, aunque no toda esta verdad lisonjeó⁸⁷² a alguno que con ponzoña inficionó su afecto. En este tiempo, pues como la necesidad les oprimía, les fue fuerza el cambiar a dineros una de las joyas que llevaba Laura y ya los salteadores habían usurpado, que con el pavor y recelo desampararon en la hierba, codiciosos más de su vida que de su precioso interés; y como el traje humilde no podía ser señor de aquellas alhajas, receló hurto aquel en cuyas manos había caído, y para averiguación de la verdad violentamente los pusieron en prisiones estrechas para indiciar de donde se originaban. La turbación en los dos hizo su oficio, pues se hallaron imposibilitados de revelar quién eran, pues era mayor el riesgo entonces de su vida. Y maltratándoles el juez –que tenía la causa– con injurias, y queriéndolos con amenazas amedrentarlos, Albano se resolvió a correr la cortina de su secreto, cifrándosele en breve al marqués gobernador en un papel, que llegó a sus manos sin prevenir novedad semejante y, desellando tanto silencio, leyó de esta suerte:

PAPEL

Yo, Albano, humilde, a quien imagináis me dieron muerte para averiguación del secreto que fio el marqués de Monferrato –que ya pisa el cielo– al conde Astolfo y Camilo su hermano, que tan atropelladamente intentaron conseguir su fin, dejándole tan sepultado por entonces, os doy razón, señor, que si queréis venir a conocimiento de Rosimundo, hijo natural del marqués, fiando la averiguación de las secretas señas que están depositadas en vuestro silencio, acudáis a esta prisión al instante, que, con motivo de hurto de unas joyas que en su poder le hallaron le entiende el juez oprimido –con semejante violencia– sacar a luz su imaginado engaño. A él le daréis libertad de tan

⁸⁷² *lisonjear*: «metafóricamente significa deleitar y agradar, y se suele decir de las cosas no materiales» (*Aut.*).

vecino riesgo con tan no prevenido susto de alborozo; a sus tierras, quietud entre la mayor nobleza; y a esta provincia sucesor que la herede con los mayores méritos que se hallan en príncipe.

Albano

El marqués, que tan libre de ambiciones se gobernaba, movido solamente de piadoso celo en disponer los ánimos benignos para aquietar los alterados, no se satisfizo con repetirle dos veces el papel, cuando, con ansia gustosa y alborozo entretenido, partió a las prisiones sin prevención de criados, en donde, viéndose con Albano, le hizo reconocer la letra del billete; y acudiendo a donde estaba Carlos, examinó las señas que le dio el marqués de Monferrato. Hallólas ciertas; preguntó en donde le había descubierto con riguroso examen; satisfizo puntual; reconocióle por su señor y legítimo heredero, echándosele a sus pies con amoroso rendimiento, leyendo ya, en su apacible semblante, airosa estatura y agudo entendimiento, un fiel traslado del original del de Monferrato. Quedó Carlos, a tan no prevenido accidente de fortuna, cercado de confusiones que le alumbraban las alegres luces del contento en que se hallaba divertido, procurando excusar al marqués Aurelio la humillación agasajadora con que le daba el alma; Laura quedó confusa, bebiendo dudas en tan alborozado encanto, y casi dando por fabulosa –como en sueños– verdad tan constante; y el juez, avergonzado de novedad tan extraña, en quien con tantas injurias ejecutó la severidad de su justicia, por examinarle ya dueño de felicidad tan superior que le daba la mayor cumbre en el mayor golpe de desdichas, viento el más próspero en el golfo mayor de su tormento. Con que, llamándole el marqués en una carroza a palacio, acudieron todos los caballeros al reconocimiento debido, quedando Laura sirviéndole en nombre de camarero, ejerciendo puntual este oficio, y Albano, a quien Carlos tenía por padre, empleadas sus canas en el gobierno de su familia, y con seso de su persona luciendo ostentosamente esta grandeza, aunque el luto de la muerte de su padre aligerado con alborozo de semejantes con tantos.

El conde Ludovico, que ya era sabidor del nuevo heredero y se había pasado el término que el marqués había podido para su satisfacción, no viendo lo que pretendía de su hija, intentó de nuevo –movido del enojo que le irritaba– seguir la demanda, querrelloso, que había propuesto al de Monferrato. Carlos, pues que conocía el alterado ánimo de la razón que le movía, para volver en gustos los displaceres, envió un embajada al conde y duque Eduardo, diciéndoles que estaba pronto de darles a su hija Laura y duquesa madre, con que a su robador perdón le concediesen y la mano para levantarle a la dicha que en su posesión tenía guardada. Otorgolo el conde; acudieron al instante, deseosos de ver el fin de aquellas inquietudes; salióle a recibir Carlos con lo más lucido de aquella nobleza; y ellos,

que le repararon –conociéndose– extrañaron el verle; le preguntaron qué novedad le había traído a lugar tan distante de Calabria –olvidados de las cuchilladas, a quien entonces dieron culpa–. Él les respondió que había venido en su seguimiento para morir peleando a su sombra en aquella refriega. Agradecieronlo con razones severas de mesura y con su antigua modestia y gravedad dijeron:

–¿Dónde está el nuevo marqués que ha entrado en tan felice posesión? ¿Quién de vosotros, señores, ha sido merecedor de dicha tanta? ¿Y quién es el que se obliga a dar a mi ingrata Laura, ya usurpador de su mal empleada belleza, atrevido, aunque ya perdonado, robador de su recato y retiro honesto?

–Yo –dijo Carlos– soy el que mereció un tiempo la honra que ahora poseo con la servidumbre de vuestra persona, siendo el menor de los de vuestra familia, y a quien ahora me ha restituido el Cielo la suerte que el tiempo me tenía usurpada y el engaño tenía oscurecida, haciéndome verdadero sucesor e hijo natural del marqués mi padre y señor, que goza tan cristianamente el empíreo asiento⁸⁷³. Y para satisfacción de vuestro cuidado, os entregaré luego a la duquesa y mi señora Laura, con que el osado que se resolvió a tanta locura tenga, señor, de vuestra benignidad piadosa la palabra que me habéis dado del perdón prometido. Pero antes que consigáis este gozo, me habéis de honrar con ser padrino en mis bodas, pues en secreto estoy casado con persona que en calidad y méritos, ya que no me aventaje en ellos, felizmente me iguala: dígalo la beldad con que naturaleza perfeccionó el ángel de la Marquesa que ya es mi dueño, que hallaremos en esa cuadra⁸⁷⁴. Entremos, señor, a efectuar este casamiento; y, aunque a ninguno de vosotros, caballeros, os he dado parte de esta dicha, el ser tan repentina disculpa lo que podríades acumular a desprecio, siendo de vosotros no dueño, sino amigo fiel, que os he de dar satisfacción siempre a vuestra voluntad, con reconocimiento y premio que merece vuestra sangre.

Entraron todos con suspensiones, perplejos, a averiguar con lo curioso de la vista tan no imaginado casamiento, en ocasión que Laura, la duquesa, salió a recibirlos a la mitad de la pieza⁸⁷⁵, con una saya grande acuchillada⁸⁷⁶ de raso verde, igual, por ser grande, a su belleza, cogidas cada una con seis iguales perlas que le daban hermoso señorío, en

⁸⁷³ El empíreo es «el Cielo, supremo asiento y lugar de la divinidad, y morada de los santos, superior a los demás cielos, y el que abraza en sí y dentro de su ámbito al primer móvil» (*Aut.*).

⁸⁷⁴ En *Aut.* aparece como *quadra*: «la sala o pieza de la casa, habitación o edificio» (*Aut.*).

⁸⁷⁵ *pieza*: «se toma asimismo por cualquiera sala o aposento de una casa» (*Aut.*).

⁸⁷⁶ *acuchillar*: «es también hacer pequeñas giras y aberturas, como cuchilladas, en alguna cosa, como un vestido, mangas u otra ropa, como se usaba antiguamente en los trajes, así de hombres como de mujeres, que llamaban acuchillados» (*Aut.*).

conforme escaramuza dispuestas, descubriendo a partes el aforro⁸⁷⁷, que tela escarchada de plata le daba espíritu, siendo el menor lustre la más pequeña demostración de su hermosura, la cantidad de joyas de diamantes que en cintura, botones y bandilla⁸⁷⁸ estaban separados, animando vistosamente tanto lucimiento la cantidad de luces que en espesura de hachas⁸⁷⁹ daban a la pieza, majestuosamente, vistoso realce.

Ofreciose a la vista del conde y duque tiernamente Laura, dando baños en su semblante honesto de escarlata más encendida que se ardió entre hielos⁸⁸⁰, confesando vergonzosos rosicleres⁸⁸¹ el cometido delito que la estaba acriminando su precipicio. El conde, llevado del paterno amor a su reconocimiento, se abalanzó turbado al cuello de la duquesa, enlazándole con sus trémulos brazos con mil ternuras afectuosas, repitiendo dos veces el dulce apellido de hija, y prosiguió el de Laura más severo, acordado ya de la libre acción que había usado con su honestidad y retiro. Y ella, temerosa de su mismo crimen, rehusaba llegársele acordada, que, reparando el conde en este despego, dijo con voz entera:

–Laura, tú eres Laura, no hija mía, que no mereces este nombre. Bien haces, bien, de ser fugitiva y mis lazos, que, movidos de amor, se olvidaron de tu ofensa, y a no observar el decoro que se debe al marqués Carlos, que está presente, este acero –aunque le adviertes en mi mano tan poco poderosa al golpe de vil, e imposibilitada, que se halla en su caduca y arrugada piel– buscara en tu pecho satisfacción a semejante libertad.

Respondió Laura postrada a sus pies con abundantes lágrimas que se mezclaban con algunos sollozos descompuestos; y Carlos, tomando la mano en su respuesta, dijo así:

–La duquesa, mi señora, hija, señor, vuestra⁸⁸², es ya esposa mía y no es razón que altere este contento memoria tan inoportuna como la que os ha movido a este demostración. Si fue fugitiva de vuestro palacio, no facilidad liviana la obligó a ese exceso, que, retirándose entre sus deudos, pensando librarse de vuestras manos, con imaginaciones escabrosas que la movieron en sospechas de malas informaciones de Fílida su prima, la hicieron precipitar de aquella suerte, ya que yo la viniese sirviendo con el decoro que se debía a su grandeza. No fue el príncipe Cesarino, no, el que imagináis que fue su robador,

⁸⁷⁷ *aforro*: «da tela u otro género que se pone, o con que se dobla por la parte interior la vestidura u otra cosa. Algunos dicen forro, pero lo más común es aforro» (*Aut.*).

⁸⁷⁸ En la *princeps*: «bandilla». Imposible determinar a qué indumentaria se refiere Arnal. Considero que simplemente se trata de una banda pequeña.

⁸⁷⁹ *hacha*: «da vela grande de cera, compuesta de cuatro velas largas juntas y cubiertas de cera gruesa, cuadrada y con cuatro pabilos» (*Aut.*). A tenor de la variedad de elementos brillantes que adornan el traje de Laura, no excluyo que en este caso sea más pertinente otra acepción alternativa que da *Aut.* para la misma voz: «metafóricamente se toma algunas veces por los astros que lucen en el cielo».

⁸⁸⁰ Típico contraste arnaliano entre términos pertenecientes a las esferas del frío y el calor. *Vid.* el párrafo VII.3. de la Introducción.

⁸⁸¹ *Vid.* la nota 102.

⁸⁸² El posesivo se refiere a «hija».

que no tenemos nuevas de su persona ni sabemos de qué extraña provincia es habitador ni lo que le movió a salir de vuestro palacio, aunque las cartas que me han dicho de mi padre, ya en el último trance de su muerte, le debieron ocasionar a semejante extrañeza, afligiéndome sumamente este cuidado y sirviéndome de azar en este contento de no saber en dónde puede estar oculto.

Quedó el conde mudo a la respuesta del marqués Carlos, imaginando –como en sueños– semejantes novedades; el duque Eduardo, suspenso y retirado en compostura, sin dar palabras de queja a Laura, ni de agasajo, librando en su silencio los sentimientos de su libertad. Y prosiguiendo Carlos en acordar su cuidado, tuvo sospecha si sus mismos criados le habían dado muerte para robarle sus despojos, pues de los dos que le acompañaban ninguno había salido a luz hasta entonces. Y estando vacilantes entre estos discursos, conoció el conde entre el tropel de la gente que habitaba la plaza de aquella ciudad uno de los mismos que le hacían al príncipe lado cuando, en Calabria, tomaron postas para el Monferrato, dando el extraño traje –con que se encubría– ocasión para imaginarle agresor de aquel imaginado delito.

Fueron en su seguimiento, prendiéndole. Confesó a la primera amenaza del potro⁸⁸³ de cómo fieras en el corazón del monte le habían sepultado, averiguando esta sospecha la capa de camino ensangrentada que había hallado entre aquellos mal quemados troncos, y que, ya desahuciados de su vida, él había dado muerte a su compañero para triunfar seguro de las considerables alhajas que el príncipe dejó en una maleta. Lastimosamente hizo el sentimiento su oficio en los pechos más helados de aquella nobleza, dando, fáciles, crédito a esta verdad, que la aseguraban por cierta el silencio que veía en las nuevas de su vida infelice, sin tener noticia de su habitación. Y hallándose entre estas fatigas sepultados, ya cuando el Sol puesto trocó su cuna de oro hermosa por el túmulo de estrellas⁸⁸⁴, sintieron gran tropa de caballos a las puertas de la ciudad. Y queriendo examinar quién fuesen, hallaron al príncipe solo y que los demás le desamparaban; permitieron su fuga, acompañaronle a palacio, pidiendo albricias a Carlos de la felicidad nueva que sobrevenía a sus gustos, que, incrédulo, le salió al encuentro a la averiguación de tan gustosa voz que había llegado a sus oídos.

⁸⁸³ *potro*: «se llama también cierta maquina de madera sobre la cual sientan y atormentan a los delincuentes que están negativos, para hacerles que confiesen o declaren la verdad de lo que se les pregunta» (*Aut.*).

⁸⁸⁴ Se refiere al atardecer. La cronografía, muy estimable, juega con la idea del nacimiento del sol, momento en el que el astro rey se halla en su cuna, que es de oro, hermosa y por tanto capaz de irradiar luz, y con la de su muerte, cuando las estrellas adornan su sepultura. Me parece interesante la elección del verbo *troc*ar, pues sugiere que la eclíptica solar es voluntaria y libre, no sujeta a los límites mortales de la acción humana y, por tanto, repetible infinitas veces.

El traje que traía el príncipe daba dudas a la verdad que tocaban, pues melena y barba largamente crecida hacían poner en olvido a las facciones de su rostro. Ancho tahalí⁸⁸⁵ poblado de pistolas que encubría una lucida capa gascona respuntada curiosamente de cerdas negras, cuchillo de monte turquesco⁸⁸⁶, mangas, guantes y polainas⁸⁸⁷ de pieles de animales pintados⁸⁸⁸ eran sus galas más costosas, e inquiriéndole todos a un tiempo que qué traje, qué novedad, qué ausencia era aquella, en ocasión que le tenían por pasto de fieras de aquellos montes.

Respondió el príncipe Cesarino, satisfaciéndolos, de cómo, perdido en el monte tras una corza que, herida, fue ligera emulación del viento⁸⁸⁹, se acercó a una choza en donde le cogieron cuatro salteadores que, ocultos en las débiles cañas de que estaba fabricada, le maniataron rigurosos, llevándoles en poder del rey de aquella compañía, capitán general de dos mil caballos que con orden y concierto se gobernaban en lo inculto del bosque, sirviendo su aspereza de descanso y sus intrincados laberintos de desahogos apacibles, ejerciendo entre su robusta barbaridad un puntual gobierno, habiendo castigo severo para el inobediente –y a su modo– facineroso, y para el alentado premio seguro, repartiendo tropas por diversos caminos para ejecutar sus malignos intentos, aunque con orden particular que no diesen muerte a ningún pasajero, que fácilmente la quebrantaban, aunque la severidad del rigor era fuerte freno a sus desórdenes.

Y cuando advertían sujeto de prendas entre manos, diciendo la calidad el vestido, le representaban ante su juez poderoso y con guardias le entretenían hasta que el rescate de su persona le diese libertad, concertándole en más o menos precio, y que, como le reconociesen de prendas por el aliño y lucimiento, usaron con él de este mismo estilo,

⁸⁸⁵ *tabalí*: «tira de cordobán, ante u otro cuero que cruza desde el hombro derecho hasta la cintura en el lado izquierdo, donde se juntan los dos cabos y se pone la espada» (*Aut.*).

⁸⁸⁶ Difícil decir a qué clase de arma se refiere. Lo más seguro, dado que se define el cuchillo como «de monte», es que no se trate de un sable de hoja larga, apta para el combate, sino de un simple colete curvo, tal como tradicionalmente se fraguaban los aceros turcos.

⁸⁸⁷ *polaina*: «cierto género de botín o calza, hecha regularmente de paño, que cubre la pierna hasta la rodilla y se abotona o abrocha por la parte de afuera. Tiene un guardapolvo que cubre por arriba el zapato. Sirven para abrigar las piernas a la gente trabajadora y que camina» (*Aut.*).

⁸⁸⁸ La aventura del príncipe Cesarino devuelve a este personaje a una dimensión salvaje subrayada por su indumentaria. Bonilla Cerezo (2013: 334-335) relaciona la ropa de Cesarino con la del cíclope Polifemo en el poema de Góngora: «con triple planta de señor (“capa gascona”), bandolero (“ancho tahalí poblado por pistolas”) y *homo selvaticus* (“melena y barba largamente crecida hacían poner en olvido las facciones de su rostro”), la bizarria de su vestido se cifra en las “mangas, guantes y polainas de pieles de animales pintados”. Pues bien, Góngora nos dijo en la estancia IX del *Polifemo* que su monstruo lucía un pellico hecho de la “piel manchada de colores ciento” (1612, 68), ya sea de uno o varios animales. No ha mucho que Ponce se propuso averiguar si esa piel había pertenecido a un tigre, según opinión de Pellicer, aunque este fuera un felino del todo ignoto en Sicilia; o bien a un linco, al decir de Andrés Cuesta».

⁸⁸⁹ Ciertas reminiscencias de la descripción de la ligereza de la cierva en la primera estrofa de la canción *Corcilla temerosa* de Góngora (1582): «Corcilla temerosa, / cuando sacudir siente / al soberbio Aquilón con fuerza fiera / la verde selva umbrosa, / o murmurar corriente / entre la yerba, corre tan ligera, / que al viento desafía / su voladora planta» (Góngora, 2000: 27). Sobre este *topos* remito a Bonilla Cerezo (2007: 157-263).

solicitando averiguar quién era, lo que tuvo en silencio muchos meses en esta mísera habitación, temeroso que el revelarlo no fuera mayor irritación a la ira, pues el marqués su hermano había sido el mayor oficial y riguroso pesquisidor que habían tenido.

Pero un día, oyendo alabar al que gobernaba tan bárbaro ejército de lo reconocido que estaba del de Monferrato por una amistad noble que con él había usado en razón de librarle de sus ministros de justicia, se resolvió en secreto a manifestarse como era el príncipe Cesarino, hermano de dicho marqués; y en el mismo instante que lo supo, ostentó con agasajos demostrativos la verdad del reconocimiento de su pecho. Tratole diferentemente desde entonces y le señaló doce de los más robustos sujetos de su compañía para que, haciéndole lado, le divirtiesen con diversas cazas de que era habitada aquella escabrosa aspereza. Y un día, despidiéndose amigablemente de sus brazos, le presentó doce hermosas pistolas, y que, con cien caballos que le acompañasen por los peligrosos que entonces estaban aquellos pasos, para que –librándole de ellos– le pusieran en la misma ciudad, seguro de todo el peligro que le pudiera suceder –viéndose solo–, en señal de memoria a la amistad recibida, usando de esta hidalga ejecución con mil recaudos y ceremonias al marqués, ignorando su muerte aquel retiro. Todos gustosos, extrañando el suceso, enlazaron al cuello del príncipe amigablemente, y él se suspendía cuando reparaba en Carlos su fortuna, que le trujo a que fuese cabeza en efecto de su casa. En el conde hubo olvido en sus enojos; en el príncipe, admiración en sus sentidos; en Carlos, alborozos célebres; en Laura, gustos apacibles; en los nobles, entretenido encanto. Y necesaria memoria de lo que debía a Fílida, que, enviando poderes para efectucción de su casamiento, le concluyó gustoso, que logró con felicidad en compañía de Carlos y Laura, que les correspondían y pagaban en la misma moneda, que siendo de voluntad era bien fina. El duque Eduardo también puso en olvido sus tristezas con tan gustosas novedades, disponiendo su ánimo para hacer empleo de su persona en Lelia, sobrina del marqués difunto y prima de Carlos, que un monasterio la habían dado clausura el tiempo que duraron estas inquietudes, descubriéndose con vida el criado que el preso declaró difunto por sus manos, que alguno se le dio perdón de su dañado intento por celebración de las fiestas, y al otro premio en señal de agradecimiento a su lealtad, casándole con Hipólita, primera causa de estos discursos; sellando estos contentos, sazonzando estos gustos, perficionando estos alborozos cantidad de célebres fiestas, que empezaron a despertar lo noble de Monferrato. Y con amor, con fe, con fidelidad y con hechos abrazados en afectos se dilataban todos, igualmente en generosa competencia.

APÉNDICES

Se alienta con la protección del ilustrísimo señor el señor don Blasco de Alagón y Cardona, marqués de Villazor⁸⁹⁰, conde de Montesanto⁸⁹¹, señor de los nueve lugares de Trexenta⁸⁹² y de los seis de Parte Barigado⁸⁹³, de la baronía de Iave y Cosaíni; primera voz del estamento militar⁸⁹⁴ en el reino de Cerdeña; señor de las villas de Alcallaly y Mosquera⁸⁹⁵ y del mayorazgo de Belloch⁸⁹⁶ en el de Valencia; de Zamboy⁸⁹⁷ y de las carlanías⁸⁹⁸ de Balaguer⁸⁹⁹ en el principado de Cataluña.

⁸⁹⁰ El pueblo de Villazor se encuentra a 23 kilómetros de Cagliari. Hasta el siglo XV, su territorio formaba parte de la *curadoria* de Parte Ippis, feudo que ocupaba gran parte del Campidano, la mayor y más fértil llanura de Cerdeña. En 1506, el Parte Ippis fue dividido en dos partes cuyos pueblos principales, Villacidro y Villazor, fueron asignados respectivamente a Eusebio de Gerp y Jaime de Alagón, cuarto abuelo de Blasco, que se disputaron la posesión de todo el señorío. Los Alagón recibieron de Carlos V el título de condes en 1537, y finalmente, en 1593, a Martín de Alagón se le reconoció el título de marqués de Villazor (*vid.* Floris, 1996/1: 295).

⁸⁹¹ El condado de Montesanto se extendía a lo largo del territorio de los actuales pueblos de Giave y Cossoíne, situados en la parte centro-oriental de Cerdeña, a unos 140 kilómetros de Cagliari. El primer conde de Montesanto fue Hilarión de Alagón, que obtuvo el título en 1629, ocho años después de que se le otorgara el control del feudo, objeto de un largo pleito con la familia Castelví (Floris, 1996/1: 213).

⁸⁹² La Trexenta es una de las regiones históricas de Cerdeña, y su capital, Senorbi, se ubica a 43 kilómetros de Cagliari. Su territorio corresponde al feudo del que fue señor Blasco de Alagón. Su cuarto abuelo, Jaime de Alagón, lo había heredado de su madre Isabel de Besora en 1497. Se trata de una tierra rica desde el punto de vista agrícola, tanto hoy como en la antigüedad, cuando «era rinomata per la sua produzione di grano» (Floris, 1996: 306).

⁸⁹³ El Barigadu es una región histórica de la parte centro-occidental de Cerdeña, cuyo territorio, muy montañoso, se reparte entre pequeños pueblos; el principal de ellos, Fordongianus, está a 118 kilómetros de Cagliari. Los Alagón lo poseyeron en tiempos del rebelde ancestro Leonardo (*vid.* nota 27), que lo heredó de su madre Benedeta Cubello y, sin embargo, lo perdió en 1477. En 1520 Carlos de Alagón (*vid.* nota 44) compró una parte de este feudo, pero su rama se extinguió en 1547, arrancando así un pleito que concluiría tan solo en 1597, cuando los Alagón de Villazor «ottennero il feudo con una sentenza de la Real Udienna» (Floris, 1996/1: 270).

⁸⁹⁴ Este encargo refleja el prestigio de los Alagón en la Cerdeña de aquel siglo. Blasco era la primera voz de uno de los tres brazos que componían el Parlamento de la isla, que no era sino la versión sarda de las *Corts* catalanas. Cada brazo, tomado por sí solo, o sea, fuera del contexto de las cortes, se llamaba de hecho «estamento»; igual que los *estaments* que componían las cortes de la Corona de Aragón. Lo que diferencia a los dos parlamentos es el número de estamentos: en la isla había tres, o sea el eclesiástico, el militar y el real, reuniendo este último los representantes de las siete ciudades sardas (Cagliari, Iglesias, Bosa, Castelsardo, Oristano, Sassari y Alghero). Faltaba en Cerdeña la diferenciación entre “ricos hombres” y “caballeros”, factor que justifica la existencia de un estamento más en el reino de Aragón. En cuanto al estamento –o, en su caso, brazo– militar, aglutinaba a todos los feudatarios y los nobles del reino. Para un cuadro sintético acerca del significado y de la organización de los estamentos de Cerdeña, *vid.* Mattone (1989²: 224-231).

⁸⁹⁵ Alcalalí se encuentra a 110 km de Valencia. Junto con Mosquera, forma la vigente Baronía de Alcalalí y Mosquera. En realidad, Mosquera quedó despoblado después de la expulsión de los moriscos en 1609, pero no ha cambiado el título nobiliario adscrito a ese territorio. La etiqueta pasó a los Alagón a través de una hija del virrey Álvaro de Madrigal, Juana, esposa de Jaime Alagón, segundo abuelo del Blasco de la dedicatoria.

⁸⁹⁶ Se trata de un título menor, sobre el que es harto difícil encontrar información. No he podido comprobar de dónde viene ni si se transmitió a las generaciones siguientes. Supongo que esté relacionado con el pueblo de Benloch, en la provincia de Castellón, pero no dispongo de datos que lo confirmen.

⁸⁹⁷ Se refiere, más bien, a la localidad catalana de Sant Boi de Llobregat, que formaba parte de las propiedades de los Cardona que, a través de Ana de Cardona (*vid.* nota 38), pasaron a los Alagón. *Vid.* la entrada «Baronía de Sant Boi» en la página web:

<http://www.enciclopedia.cat/enciclop%C3%A8dies/gran-enciclop%C3%A8dia-catalana/EC-GEC-0059573.xml#UydB0s6-iv8>, que reza: «Apareix amb el nom de baronia des que, el 1523, fou comprat als Torrelles per Antoni de Cardona i Enríquez. El succeïren els seus fills Joan de Cardona i de Requesens i Anna

Introdúcele

JACINTO ARNAL DE BOLEA,

su autor, primer contador de cuentas de la hacienda de su majestad en el reino de Cerdeña,
secretario del marqués de Villasor

En Cáller, en la imprenta del doctor Antonio Galcerín, por Bartholomé Gobetti, 1636,
con licencia de los superiores

de Cardona i de Requesens, que aportà la baronia al seu marit Balasc d'Alagó-Arborea i Boter, comte de Villasor, i llurs descendents, els marquesos de Santa Cruz».

⁸⁹⁸ *carlanía*: «en algunas partes de la corona de Aragón se llama así la dignidad de carlán y el territorio sujeto a él». *Carlán*: «en algunas partes de la corona de Aragón se llama así el que tiene cierta jurisdicción y derechos en algún territorio» (*DRAE*, 1780).

⁸⁹⁹ Es difícil hallar información sobre este título, cuya denominación deriva de la ciudad catalana de Balaguer. Sabemos sin duda que los herederos de Blasco lo conservaron largos años, junto con otros que he listado en las notas anteriores. Prueba de ello, los títulos de don Pedro de Silva Bazán y Alagón, grande de España que vivió en el siglo XVIII y que nació en Cerdeña: «VIII marqués de Santa Cruz de Mudela, VII de Villasor y VIII del Viso, II veces grande de España, VI conde de Bayona y V de Montesanto, X barón de Sant Boi, carlán de Balaguer [...], natural de Cáller». La noticia deriva de los *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*; *vid.* Gómez de Olea y Bustinza y Moreno Meyerhoff (2007: 225).

DON LUIS DE ESPINOSA⁹⁰⁰
A LA PLUMA Y PINCEL DEL AUTOR

DÉCIMAS

Jacinto, vuestros papeles
son dignos de vuestra pluma,
los pinceles de la suma
de tan heroicos laureles.
En papeles con pinceles 5
escribís y retratáis;
los ingenios que admiráis
están de deseos llenos
por saber cuál es lo menos
de las glorias que alcanzáis. 10

Yo digo en esta ocasión
que al pincel la pluma pasa,
hoy es testigo la casa
de tanto ilustre Alagón.
Discreta es la emulación, 15
tan ajustada al nivel
que se puede decir de él
—a pesar del tiempo ingrato—
que tan valiente retrato
la pluma ha vuelto pincel⁹⁰¹. 20

⁹⁰⁰ Solo se pueden hacer conjeturas acerca de la identidad de este personaje, dado que no disponemos de ningún otro dato. El único homónimo del que tengo noticia que asumiera algún encargo importante en la Cerdeña de 1636 fue un tal Luis de Espinosa, «capitano e luogotenente del procuratore reale di Iglesias nel 1620. Lo stesso nel 1643 ottenne il cavalierato ereditario e nel 1644 la nobiltà» (Floris, 2009/1: 303-304).

⁹⁰¹ En sus páginas acerca de la habilidad pictórica de Pedro Espinosa, Orozco Díaz (1989: 113) anota que su «sentido visual y pictórico es natural no haya quedado oculto a los ojos de la crítica. No solo porque, como todos los culteranos en general, ofrezca esta orientación, sino porque además parece darnos a veces el traslado de la obra pictórica ya hecha». El paralelismo entre cierta manera de describir y la pintura es un rasgo que aúna a muchos poetas de la época. No podemos suponer que Arnal hiciera gala la formación plástica de Espinosa, pero estos versos, a pesar de su carácter artificioso, demuestran que ya por entonces se le reconocía una habilidad pictórica en las descripciones que ante nuestros ojos queda patente sobre todo en la primera parte de la historia de *El forastero*.

SONETO

Polvos fueron ayer de piedras duras
los que Jacinto unió con mil primores
para ser hoy retóricos colores
con que animadas hablan sus pinturas⁹⁰³.

Así de imaginadas hermosuras, 5
tiernos afectos, cándidos amores,
brota su culto ingenio bellas flores,
del achaque de flores bien seguras.

No presumo de mí tanto que diga 10
de sus papeles la elocuencia suma,
de su pincel el modo más que humano;
dé pues Jacinto honor a su fatiga,
quede en dignos elogios de su pluma
alabada su mano de su mano.

⁹⁰² Villapadierna, a pesar de ser poco conocido, fue una figura destacada en la administración del reino. En 1649 llegó a ser gobernador de Sassari, aunque precisamente en la primavera 1636 lo encontramos en Cagliari, pues, siendo «comandante della cavalleria del Regno, elabora un dettagliato piano per lo stato d'assedio della città» (Mattone, 1989¹: 76).

⁹⁰³ Todo el soneto no hace más que confirmar la habilidad pictórica de Arnal. En este caso se antoja menos evidente el vuelo metafórico; aun así, tampoco nos proporciona elementos suficientes para evidenciar que nuestro novelista fuera también pintor.

EL DOCTOR GERÓNIMO MELI ESCARCHONI⁹⁰⁴:
ENVIDIA Y FAMA CONSPIRAN A LA GLORIA DE
JACINTO DE BOLEA

ESPINELAS

Hallo –al tiempo que el deseo
a celebraros me llama–
embarazada a la FAMA
en la gloria de este empleo;
rendir a la ENVIDIA veo 5
los que a ingenio tan divino
aplausos justos previno,
y en encomio verdadero
al que nombráis FORASTERO
aclamarle PEREGRINO⁹⁰⁵. 10

En lenguas mil se desata
la FAMA, y con voz sonora,
en cuanto mundo el sol dora,
vuestrós honores dilata;
de Dafne la rama ingrata 15
que apenas se comunica
a vuestras sienes aplica
la ENVIDIA; y con raro ejemplo
vuestro claro nombre al templo
de la eternidad dedica. 20

⁹⁰⁴ Ya he ofrecido algunos datos acerca de este personaje; *vid.* nota 651.

⁹⁰⁵ Se plantea aquí una dinámica clave de la obra, que incluso determina su estructura: Carlos evoluciona de forastero a peregrino. Se trata de una pista que procede directamente del Góngora de las *Soledades*, donde ambos términos se alternan para definir al protagonista de las silvas; si en el primer verso de la dedicatoria al duque de Béjar, por ejemplo, se nos dice que «Pasos de un *peregrino* son errante», más adelante, en el v. 140 de la *Soledad I*, reza: «la gente parecía / que hospedó al *forastero*» (Góngora, 1994: 227). Admito que se trata de una conjetura algo atrevida: por la sencilla razón de que, excepción hecha de este poemita, en ningún pasaje de la novela se volverá a definir a Carlos como peregrino, aunque *de facto* se desenvuelva como uno.

APROBACIÓN Y CENSURA DEL M. R. P. MAESTRO FRAY THOMAS MELICAO⁹⁰⁶, DEL ORDEN DE PREDICADORES, CATEDRÁTICO DE PRIMA DE LA UNIVERSIDAD DE CÁLLER Y REGENTE DEL ESTUDIO EN EL CONVENTO DE S. DOMINGO.

El forastero, autor Jacinto Arnal de Bolea, secretario del marqués de Villasor, por comisión del ilustrísimo y reverendísimo doctor Thomas Rachis, canónigo de esta primacial⁹⁰⁷ Iglesia de Cáller y vicario general por el ilustrísimo y reverendísimo señor don Fr. Ambrosio Machin⁹⁰⁸, arzobispo de ella, he visto; y aunque siempre me prometí grandes pruebas de su valentísimo ingenio –cuyo lucimiento es tan notorio–, en este libro hallé un resumen de todo lo primoroso de un fértil y feliz entendimiento, pues con el más grave y claro se conforma en el ornato: no afectadamente culto, no humilde –que igual fortuna corre un estilo: provoca el desprecio si inculto y si, con esfuerzos de superior, toca la esfera de oscuro, encuentra con la adversión común⁹⁰⁹–, es el del *Forastero* propio. Es casto con llaneza grave; con gravedad inteligible, con el más elevado se ajusta; con galantería luce sin que a lo modesto falte, ostentando en cosas muy humanas la nativa de su ingenio. Es particularmente en los *Excesos del mundo* y *Desengaños de la vida humana* divino⁹¹⁰: con tanta eminencia retrata el beneficio de estos, con tanto exceso condena las pernicies⁹¹¹ de aquello. No tiene al fin el libro del *Forastero* cosa en que desmerezca, muchas sí con que merece la luz que solicita a los brazos de la imprenta, siendo tan erudito, tan modesto, que edifica aun en los mayores empleos de sus amores. Venere pues todo ingenio la obra; sea ella el más digno elogio de su autor y a mí sirva de encomio la admiración, de voz la suspensión, de aplauso el conocimiento y de lengua el silencio. Cáller, en S. Domingo, 1 de Mayo 1636.

Fray Thomas Melicao, maestro y catedrático.

⁹⁰⁶ Se trata con toda probabilidad de Tomás Meli Cano, jesuita cuyo nombre aparece también en la aprobación del *Sermón para la soledad de la Virgen María Señora Nuestra* de Juan de Aragón, editado en Cagliari en 1632. Lo recoge Simón Díaz (1984: 535).

⁹⁰⁷ *primacial*: «lo que toca o pertenece al Primado, o a su primacía». *Primado*: «se toma por el Príncipe Eclesiástico, superior a todos los arzobispos y obispos del reino» (*Aut.*).

⁹⁰⁸ Ambrosio Machin fue arzobispo de Cagliari en la primera mitad del siglo XVII. Fue hombre erudito y autor de varios ensayos. Para una bibliografía completa acerca de su figura, se puede consultar esta página en el portal del Centro di Studi Filologici Sardi: <http://www.filologiasarda.eu/catalogo/autori/autore.php?sez=36&id=637>.

⁹⁰⁹ Meli Cano apoya y defiende el estilo culto de Arnal de Bolea.

⁹¹⁰ Son los títulos de dos poemas interpolados en *El forastero* (discursos VII y X, respectivamente).

⁹¹¹ Parece una voz culta. De hecho, se trata de un latinismo que el *DRAE* recoge a partir de 1884 como *pernicie*: «perdición, daño, ruina» (*Aut.*).

Por comisión de los señores del Consejo he visto un libro intitulado *El forastero*, autor Jacinto Arnal de Bolea, secretario del marqués de Villazor, conde de Montesanto, y no solo no hallo que censurar cosas disonantes de nuestra fe católica y buenas costumbres, mas aun por la modestia con que se porta en sus *Discursos* veo corrección severa para las malas, con terso y prudente estilo, siendo prendas de su culto ingenio, centellas del buen metal de su entendimiento no vulgar y vislumbres que admiro en su naturaleza. Y se le puede dar licencia para imprimirle para aliento y cebo de las buenas habilidades; este es mi parecer. Cáller, a los 10 de Mayo 1636.

El Padre Francisco Enoc, de la Compañía de Jesús, mínimo hijo suyo.

Concedemos licencia y facultad para que se pueda imprimir el libro intitulado *El forastero*, autor Jacinto Arnal de Bolea, a 10 de Mayo 1636.

El doctor y canónigo Thomas Rachis, vicario general⁹¹³.

Imprimatur

Pro. Per suam excellentiam ex deliberatione sumpta in regia audientia die 10 maii 1636.

Don Monserratus Vacca secretarius.⁹¹⁴

⁹¹² No he localizado nada sobre este personaje.

⁹¹³ Thomas, o Tomás, Rachis fue efectivamente vicario general del arzobispado de Cagliari y su nombre aparece en numerosos documentos redactados en la primera mitad del Seiscientos en dicha diócesis. Por ejemplo, consta en varias actas de bautizo de nobles sardos citadas por la página de la Associazione Araldica Genealogica Nobiliare della Sardegna en su *Dizionario Onomastico Familiare* (<http://www.araldicasardegna.org/indice.htm>).

⁹¹⁴ Por la página de la Associazione Araldica Genealogica Nobiliare della Sardegna sabemos que un Monserrato Vacca vivió en Cagliari durante esa época y ejerció como «pubblico notaio e Segretario della Luogotenenza del Regno di Sardegna» (http://www.araldicasardegna.org/genealogie/dizionario_onomastico_familiare/vacca.pdf). Difícil, en todo caso, concluir que se trate del mismo que firmó este *imprimatur*.

ERRATAS⁹¹⁵

fol. 3.	lin. 3.	«rorbes», dirá «robres».
fol. 4	lin. 3.	«agajador», dirá «agasajador».
fol. 6	lin. 10	«consolaua», dirá «congelaua».
fol. 12	lin. 6	«se passe a excesso», dirá «se passe a excesso» ⁹¹⁶ .
fol. 15	lin. 22	«haciéndose», dirá «asiéndose».
fol. 27	lin. 10	«resquexo», dirá «resquicio».
fol. 50	lin. vlt.	«el que gouierna», dirá «lo que mejor gouierna» ⁹¹⁷ .
fol. 53	lin. 17	«aince», dirá «ainco» ⁹¹⁸ .
fol. 103	lin. 3	«descuidos», dirá «descuidados».
fol. 120	lin. 5	«seuesa», dirá «seuera» ⁹¹⁹ .
fol. 200	lin. vlt.	«mejor torpeza», dirá «mayor torpeza».
fol. 228	lin. 14	«conde que gusto», dirá «conde gusto».
fol. 252	lin. 8	«truque», dirá «trueque».
fol. 351	lin. 18	«asiento», dirá «assumpto».
fol. 253	lin. 12	«entregaua», dirá «entregada» ⁹²⁰ .
fol. 369	lin. 7	«plumas», dirá «pluma».
fol. 373	lin. 6	«cortesauan», dirá «cortejauan» ⁹²¹ .
fol. 372	lin. 9	«negando a zelo», dirá «negando el cielo».
fol. 378	lin. 23	«luces», dirá «leues» ⁹²² .
fol. 379	lin. 14	«galatea», dirá «galantean».
fol. 497	lin. 4	«seruidor», dirá «sauidor».
fol. 550	lin. 23	«y a vsvrapador», dirá «y a ser vsvrapador» ⁹²³ .

⁹¹⁵ Algunas de las erratas no se encuentran en el texto en la ubicación señalada por esta fe, mientras que otras se corrigieron *in situ*. Lo anoto todo caso por caso.

⁹¹⁶ No hay diferencia entre la supuesta errata y su corrección; o sea, se produce una errata dentro la misma errata. En realidad, en el lugar del texto indicado por el editor, sí existe un error, pero cifrado en que se halla «xcesso» en lugar de «excesso».

⁹¹⁷ La errata no se localiza en la p. 50, sino en la 30 del original. Y viene ya corregida.

⁹¹⁸ Error ya corregido en la *princeps*.

⁹¹⁹ No hay rastro de la palabra en cuestión en el lugar aquí indicado. A causa de la frecuencia de la palabra «severa» en el texto, resulta imposible determinar a cuál de ellas se refiere. Pero lo cierto es que el error se ha corregido, pues no se registra ninguna ocurrencia de la palabra «sevesa» en el original.

⁹²⁰ Error ya corregido en la *princeps*.

⁹²¹ Se encuentra en la línea 15 de la *princeps*, no en la 6.

⁹²² En realidad se detecta en la p. 379 del impreso, donde no aparece «luces» sino «ducces».

⁹²³ En la *princeps* la conjunción «y» y la preposición «a» aparecen juntas, formando el adverbio «ya». Corrijo el error.

APARATO

La siguiente lista comprende todas las intervenciones que se han realizado en el texto con la intención de enmendar los errores evidentes del impresor y reconstruir una versión más cercana a la voluntad del escritor. Naturalmente quedan excluidas de estas páginas todas esas correcciones que se han realizado simplemente a través de la aplicación de los criterios de edición. Los números en negrita indican la página y, tras el punto, la línea donde es posible encontrar la palabra enmendada, que indico a continuación, también en negrita; la lección de la *princeps* se encuentra después del paréntesis.

Glosas del autor a la dedicatoria

129.37 vida] *via*

129.37 real] *Re al*

Prólogo

132.3 fulminándome] *fulminadome*

133.16 maltraerme] *maltrarme*

El forastero

141.24 revistiéndose] *revestendose*

143.10 vereda] *vedera*

144.4 ahogarse] *à hogarse*

144.9 seguros] *siguros*

148.11 su vida] *subida*

155.16 deshojados] *desojados*

162.17 jactarme] *ojatarme*

162.18 prevenidas] *pervenidas*

163.10 ya] *y à*

164.1 peinando] *apeynando*

169.4 enverdido] *eeverdido*

171.2 desvelando] *resvelando*

174.18 pormenor] *por menor*

178.9 de Jarama] *dexarama*

180.3 puntería] *apuntería*

180.26 de] *de a*

185.18 inobediente] *enobediente*

187.9 ausente] *assenta*

187.19 adiós] *a Dios*

187.24 Isbella] *Iscuella*

201.1 su] *sa*

213.11 belígero] *velijero*

213.20 Ya] *y à*

213.27 fulminárate] *fulminaraste*

216.14 de] *del*

216.20 prueba] *preva*

224.27 se] *su*

230.10 informa] *informan*

232.18 esplendor] *esplandor*

233.2 Precursora] *Percursora*

233.15 Amaltea] *Amaltecha*

233.25 Pitón] *Phiton*

235.13 Siga] *Sigua*

235.13 Melpómene] *Mel Pomene*

236.18 asombros] *à sombros*

238.28 engolfase] *engofalse*

243.1 en] *en en*

245.20 Cíniras] *Sinara*

249.2 hueso] *guesso*

257.12 derruido] *de ruydo*

259.9 se vía] *se vi à*

261.24 permítese] *pormitese*

262.1 hizo] *hicò*

- 262.3 ha] à
- 264.22 complacencia] con placencia
- 264.27 breve] beve
- 272.22 siga] sigua
- 276.19 acento] accento
- 290.21 hojuela] Oguela
- 293.23 alhajas] alajar
- 296.12 monteros] monseros
- 297.15 mas] ma
- 299.17 esplendente] Splendente
- 300.23 se paró] separò
- 301.7 feliz] faliz
- 301.24 con densa] condensa
- 303.31 prodigio] prodijo
- 306.4 en brillante] em brillante
- 306.22 por] per
- 310.2 a sí] assì
- 310.21 Malogros] ma logros
- 312.7 a] ha
- 314.7 padrinos] padrino
- 315.13 aciertos] à ciertos
- 318.14 deshaciendo] de haciendo
- 318.19 sitio] sito
- 319.6 tanta] tan
- 324.15 veo] vio
- 329.16 familiar] familia
- 334.13 fingimientos] figmientos
- 335.9 de sagrado] desagrado
- 338.15 desapasionadamente]
depasionadamente
- 338.30 acaso] à caso
- 339.5 dictó] dicto
- 343.20 amagos] magos
- 344.17 dí, dueño mío] didueñomio
- 346.8 huya] v ya
- 351.11 tiernas] ternas
- 351.26 crédito] credi-fe
- 351.33 canas] cañas
- 353.15 los] lo
- 360.30 rasguños] resguños
- 362.11 contraste] contrasse
- 363.15 si no] sino
- 365.27 acogida] acopida
- 368.24 torpe] torpes
- 370.20 una sombra] un assombra
- 371.1 asunto] asiento
- 373.8 Hojosos] ojosos
- 376.24 mezclando] mezelando
- 382.13 pluma] plumas
- 383.25 el celo] a celo
- 384.12 cortejaban] Cortesaban
- 387.1 leves] lucces
- 387.10 las] los
- 390.7 en Laura] en la Laura
- 390.14 depuestos] depustos
- 390.15 alfombrilla] Alombrilla
- 393.25 deslizado] desliziando
- 394.30 átomos] atamos
- 396.8 de botica] devotica
- 408.28 en] es
- 410.19 acuerdo] cuerdo
- 413.33 por] per
- 418.35 da] dan
- 423.5 hacer] haces
- 424.9 un] en
- 424.16 ya] y
- 424.33 alborotado] albrotado
- 425.6 toda] todo
- 426.9 atreverá] atrevera

426.10 desahogaban] desogaban
427.31 una] un
430.10 aspecto] aspecho
430.26 usurpándose así] usurpándose
para así
431.1 se lee] sele
431.14 ha] a
432.1 guisado] gisado
432.9 el] es
432.15 socorro] socororo
432.22 entretenido] entrenido
434.28 de nota] denota
436.3 desmerezca] demerezca
436.30 demasías] demasía
438.10 posesión] pession
439.15 Irene] Hyrene
441.17 devaneos] desvaneos

443.33 Imaginando] imaginado
450.8 fabricado] frabricado
451.5 convenientes] covinientes
453.3 con] con en
454.4 ha] han
459.10 dejan] xan
461.25 poniendo] puniendo
469.23 edificio] edificò
471.24 no] mo
472.17 alhajas] alagas
472.23 semejante] sejante
473.23 seso] sexo
474.8 ya] y à
475.18 arrugada] arruyada
475.20 tomando la] tomandola

BIBLIOGRAFÍA

DICCIONARIOS

ALEMANY Y BOLUFER, José (1917), *Diccionario de la lengua española*, Barcelona, Ramón Sopena.

AUT. = *DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA*, o *DICCIONARIO DE AUTORIDADES* (1726-1739), disponible on-line en la página del *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE): <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtle>.

COV. = COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.

DEVOTO, Giacomo e Giancarlo Oli (2000), *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier.

DRAE = *Diccionario de la Real Academia Española*, disponible on-line a través de las páginas: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtle> (para las ediciones históricas); <http://www.rae.es/> (para la edición reciente).

SITIOS WEB

ASSOCIAZIONE ARALDICA GENEALOGICA DELLA SARDEGNA:
<http://www.araldicasardegna.org/>.

GRAN ENCICLOPEDIA NAVARRA: <http://www.enciclopedianavarra.com/es>.

ENCICLOPÈDIA.CAT: <http://www.enciclopedia.cat/>.

CANAL I ROQUET, Josep (1992): «Guillem Galceran de Cartellà, senyor de remences i cabdill d'almogàvers», *Quadern de Treball* N.º 7, Associació Arqueològica de Girona: <http://www.remences.com/altrestreballs2.htm>.

CORDE = *Corpus Diacrónico del Español*, base de datos disponible on-line: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.

ÓRDENES DE CABALLERÍA DE SANTIAGO, CALATRAVA, ALCÁNTARA Y MONTESA:
<http://www.ordenesmilitares.es/>.

CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI: <http://www.filologiasarda.eu/>

FUENTES PRIMARIAS

ALCIATO, Andrea (1985), *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, Madrid, Akal.

ALIGHIERI, Dante (1995), *Convivio*, tomo 2 (texto), ed. Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere.

ALONSO MIGUEL, Álvaro (ed.) (1995), *Poesía de Cancionero*, Madrid, Cátedra.

- ARAOLLA, Gerolamo (2006), *Rimas diversas spirituales*, ed. Maurizio Viridis, Cagliari, CUEC.
- ARNAL DE BOLEA, Jacinto (1636): *El forastero*, Cagliari, Galcerín.
- ARNAL DE BOLEA, Jacinto (2011): *El forastero*, ed. M^a. Dolores García Sánchez, Cagliari, CUEC.
- BEUTER, Pere Antoni (1604), *Segunda parte de la Corónica general de España*, Valencia, Pedro Patricio Mey.
- BOCCACCIO, Giovanni (1983), *Genealogía de los dioses paganos*, ed. M^a Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Madrid, Editora Nacional.
- BOCCACCIO, Giovanni (1985), *Decameron*, ed. Vittore Branca, Milano, Mondadori.
- BRANCA, Vittore (ed.) (1976), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, vol. IV: Decameron*, Milano, Mondadori.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1987), *Castillo de Lindabridis*, ed. Victoria B. Torres, Pamplona, EUNSA.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1997), *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón Arroyo, Madrid, Cátedra.
- CANALES DE VEGA, Antonio (2006), *Discursos y apuntamientos sobre la proposición hecha en nombre de su Magestad a los tres Braços Eclesiástico, Militar y Real*, ed. Antonello Murtas, introd. Gianfranco Tore, Cagliari, CUEC.
- CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo de (2007), *Poesía completa*, ed. Juan Carlos González Maya, Madrid, FUE.
- CASCALES, Francisco (1775), *Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia y su reino*, Murcia, Francisco Benedito.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1624), *Donaires del Parnaso*, Madrid, Diego Flamenco.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1986), *Aventuras del bachiller Trapaza*, ed. Jacques Joret, Madrid, Cátedra.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1992), *Tardes entretenidas*, ed. Patrizia Campana, Barcelona, Montesinos.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (2013), *Noches de Placer*, ed. Giulia Giorgi, Madrid, Sial.
- CASULA, Francesco Cesare (2001), *Dizionario storico sardo*, Sassari, Carlo Delfino.
- CATULO, o CATULLO (2010), *I canti*, ed. Alfonso Traina, Milano, Rizzoli (BUR).
- CERVANTES, Miguel de (1990), *Viaje del Parnaso. Poesías completas I*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia.
- CERVANTES, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- CERVANTES, Miguel de (1998), *Entremeses*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, Centro de Estudios Cervantinos.

- CERVANTES, Miguel de (2000), *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo de (1975), *Varia fortuna del soldado Píndaro*, ed. Arsenio Pacheco, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.
- CONTI, Natale (2006), *Mitología*, trad., introd., notas e índices de Rosa M^a Iglesias Montiel y M^a Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad, 2006.
- COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de (1610), *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez.
- COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de (2001), *Suplemento al tesoro de la lengua española castellana*, ed. Georgina Dopico y Jacques Lezra, Madrid, Ediciones Polifemo.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la (2003), *Poesía lírica*, ed. J. C. González Boixo, Madrid, Cátedra.
- DAZA PINCIANO, Bernardino (1549), *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas*, Lyon, Mathias Bonhome.
- DELITALA Y CASTELVÍ, José (1997), *Las tres últimas musas castellanas*, ed. Louis Saraceno, New York, Peter Lang.
- ESPINOSA, Pedro (2011), *Poesía completa*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Castalia.
- ESTERZILI, Fray Antonio María de (2007), *Libro de comedias*, a cura di A. Luca de Martini, Cagliari, CUEC.
- FARIA E SOUSA, Manuel (1644), *Fuente de Aganipe o rimas varias, divididas en siete partes: parte segunda*, Madrid, Juan Sánchez.
- GALLO, Antonella (ed.) (2003), *Virtuosismi retorici barocchi: novelle con lipograma*, Firenze, Alinea.
- GARCÍA LORCA, Federico (1982), *Libro de poemas (1921)*, ed. Ian Gibson, Barcelona, Ariel.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis (2010), *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1980), *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1986), *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Castalia.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1994), *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (2000), *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (2008), *El Polifemo*, comentado por García de Salcedo Coronel, Mairena de Aljarafe, Extramuros.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (2009), *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica.
- GRACIÁN, Baltasar (1995), *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Cátedra.
- GRIMAL, Pierre (2008), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.

- HEBREO, León (1986), *Diálogos de amor*, trad. David Romano, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Tecnos.
- HIGINO (2008), *Fábulas. Astronomía*, ed. Guadalupe Morcillo Expósito, Madrid, Akal.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan (1589), *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta.
- JÁUREGUI, Juan de (1973), *Obras II. Orfeo, Aminta*, Madrid, Espasa Calpe.
- LO FRASSO, Antonio (1992), *Los diez libros de la Fortuna de Amor*, ed. facsímil y estudio de María A. Roca Mussons, Sassari-Cagliari, Carlo Delfino.
- LO FRASSO, Antonio (2012), *Los diez libros de Fortuna de Amor*, a cura di Antonello Murtas, introd. Paolo Cherchi, Cagliari, CUEC.
- LOMAZZO, Giovanni Paolo (1585), *Trattato dell'arte de la pittura di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore. Diviso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la theorica, & la prattica d'essa pittura*, Milano, Paolo Gottardo Pontio.
- LÓPEZ DE HOYOS, Juan (1995), *Declaración de las Armas de Madrid*, Madrid, El Observatorio.
- LÓPEZ DÍAZ, María Dolores (1992), *Estudio y edición anotada de las Novelas amorosas de José Camerino*, Madrid, Universidad Complutense.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano (2003), *"Donaires del Parnaso" de Alonso de Castillo Solórzano: estudio, edición y notas*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- MARINO, Giovan Battista (1991), *Rime boscherecce*, ed. Janina Hauser-Jakubowicz, Modena, Panini.
- MEREU, Simona (1997), *El forastero di Jacinto Arnal de Bolea, Introduzione e antología critica* (ed.), Cagliari, CUEC.
- MOLINA, Tirso de (1982), *El vergonzoso en palacio. El Condenado por desconfiado*, ed. Antonio Prieto, Barcelona, Planeta.
- MOLINA, Tirso de (1993), *Trilogía de los Pizarros: Tirso de Molina, IV, La lealtad contra la envidia*, ed. Miguel Zugasti, Kassel, Reichenberger.
- MOLINA, Tirso de (1997), *El burlador de Sevilla. Marta la piadosa*, ed. Antonio Prieto, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1991), *Los siete libros de la Diana*, ed. Asunción Rallo, Madrid, Cátedra.
- OSUNA CABEZAS, María José (ed.) (2009), *Góngora vindicado. Soledad I, ilustrada y defendida*, Zaragoza, Prensas Universitarias.
- PALENCIA, Alfonso de, *Universal vocabulario en latín y en romance*, Sevilla, Paulus de Colonia cum suis sociis (Johannes Pegnitzer, Magnus Herbst et Thomas Glockner), 1490.
- PALMIRENO, Juan Lorenzo, *El estudioso cortesano*, Valencia, Pedro de Huete, 1573.
- PÉREZ DE MOYA, Juan (1995), *Philosophia secreta*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
- PIÑA, Juan de (1987), *Novelas exemplares y prodigiosas historias*, ed. E. García de Dini, Verona, Università degli Studi di Pisa.

- POLO DE MEDINA, Jacinto (1987), *Poesía. Hospital de incurables*, ed. F. J. Díez de Revenga, Madrid, Cátedra.
- QUEVEDO, Francisco de (1998), *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. Ignacio Arellano y Lía Schwartz, Barcelona, Crítica.
- QUEVEDO, Francisco de (1999), *Obra poética*, I, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia.
- QUEVEDO, Francisco de (2005), *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*, ed. James O. Crosby, Woodbridge, Tamesis.
- RIBERA, Anastasio Pantaleón de (2003), *Obra selecta*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Málaga, Universidad.
- SANTILLANA, Íñigo López de Mendoza marqués de (1995), *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, ed. Hugo Óscar Bizzarri, Kassel, Kurt und Roswitha Reichenberger.
- STEPHANO, Carolo (1609), *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum*, Ginebra, Iacobum Stoer.
- VALERIANO, Pierio (1685), *Hieroglífica*, Coloniae Agripinae, Ioannem Wilhelmum Friessem.
- VEGA CARPIO, Lope de (1930), *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas. Tomo XII*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos.
- VEGA CARPIO, Lope de (1963), *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe.
- VEGA CARPIO, Lope de (1988), *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.
- VEGA CARPIO, Lope de (1988), *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia.
- VEGA CARPIO, Lope de (1993), *Rimas*, I, ed. crítica de Felipe B. Pedraza Jiménez, Ciudad Real, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha.
- VEGA CARPIO, Lope de (1997), *Prosa, I: La Arcadia. El peregrino en su patria*, ed. Donald McGrady, Madrid, Biblioteca Castro.
- VEGA CARPIO, Lope de (2002), *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- VEGA, Garcilaso de la (1996), *Poesías castellanas completas*, ed. Elias L. Rivers, Madrid, Castalia.
- VEGA, Garcilaso de la (2007), *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica.
- VILLAMEDIANA, Juan de Tassis y Peralta conde de (1990), *Poesía impresa completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra.
- VIRGILIO (2000), *Bucólicas*, ed. bilingüe de Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra.
- VITORIA, Fray Baltasar de (1676), *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, Imprenta Real.

- VITORIA, Fray Baltasar de (1738), *Segunda parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, Juan de Ariztia.
- ZATRILLA Y VICO, José (1687-1688), *Engaños y desengaños del profano amor*, Nápoles, Joseph Roseli.
- ZURITA, Jerónimo (2003), *Anales de Aragón*. Edición de Ángel Canellas López. Edición electrónica de José Javier Iso (coord.), María Isabel Yagüe y Pilar Rivero, Institución «Fernando el Católico» (Excma. Diputación de Zaragoza), <http://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2448>.

FUENTES SECUNDARIAS

- ABADÍA IRACHE, Alejandro (2005), «Los señoríos en la Ribera Baja del Ebro», en *Comarca de Ribera Baja del Ebro*, coord. Pilar Bes Gracia, Javier Blasco Zumeta, Zaragoza, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, pp. 124-139.
- AGAMBEN, Giorgio (2010), *Ninfas*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos.
- ALATORRE, Antonio (1996), «Notas sobre las *Soledades*: a propósito de la edición de Robert Jammes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIV, 1, pp. 57-97.
- ALBERT, Mechtchild (2014) «Las *Noches*: un subgénero novelístico en perspectiva comparada», *Edad de Oro*, XXXIII, en prensa.
- ALDOMÀ GARCÍA, Mireia (2014), «Didactismo, género literario y lector en Giraldis Cinzio», *Edad de Oro*, XXXIII, en prensa.
- ALONSO REY, M^a Dolores, (2004), «La traición y el engaño en los emblemas», en *Coloquio Internacional La trahison- La traición*, ed. Antonio Frail, Almoreal, Centre de Recherche. Universités Angers- Le Mans- Orleans, pp. 33-43.
- ALONSO MIGUEL, Álvaro (2005), «El clavel como motivo poético», en *I Canzonieri di Lucrezia - Los Cancioneros de Lucrecia. Atti del Convegno Internazionale sulle Raccolte Poetiche Iberiche dei Secoli XV – XVII*, eds. Andrea Baldissera – Giuseppe Mazzocchi, Padova, Unipress, pp. 193-205.
- ALONSO MIGUEL, Álvaro (2013), «La rosa en la poesía de amor del siglo XV», *Creneida*, 1, pp. 30-46.
- ALONSO, Dámaso (1961), *La lengua poética de Góngora*, Madrid, CSIC.
- ALONSO, Dámaso (1970), *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos.
- ALVAR, Manuel (1984), «Raíces de la literatura aragonesa», en *La literatura de Aragón. Estudios coordinados por Aurora Egido*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, pp. 17-32.
- ALZIATOR, Francesco (1954), *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, Della Zattera.
- ANATRA, Bruno (1982), «Editoria e pubblico in Sardegna tra Cinque e Seicento», en *Oralità e scrittura nel sistema letterario (Atti del convegno, Cagliari 14-16 aprile 1980)*, Roma, Bulzoni.

- APARICIO SÁNCHEZ, Gumersindo (1943), *Los bóvidos. Razas andaluzas. Caracteres económicos. Industrias derivadas*, Sevilla, Imprenta Editorial de La Gavidia, pp. 22-23.
- APARICIO SÁNCHEZ, Gumersindo (s.a.), *Exterior de los grandes animales domésticos (Morfología externa)*, Córdoba, s. l., pp. 154-155.
- ARCE, Joaquín (1956), «La literatura hispánica de Cerdeña (contribución al concepto de literatura española de Menéndez Pelayo)», en *Archivum*, VI, Oviedo, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 138-189.
- ARCE, Joaquín (1960), *España en Cerdeña, aportación cultural y testimonios de su influjo*, Madrid, CSIC.
- ARQUER, Sigismondo (2007), *Sardiniae brevis historia et descriptio*, a cura di Maria Teresa Laneri, saggio introduttivo di Raimondo Turtas, Cagliari, CUEC.
- ATIENZA, Julio de (1959), *Nobiliario español: diccionario heráldico de apellidos españoles y de títulos nobiliarios*, Madrid, Aguilar.
- BA, Tapsir (2001), «Du centre à la périphérie. De la périphérie au centre ou la structure de *El forastero* (1636) de Jacinto Arnal de Bolea», *Liens*, 4, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, pp. 111-137.
- Ba, Tapsir (2010), «Cambio de nombres y sustitución en *El forastero* (1636) de Jacinto Arnal de Bolea», *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar*, 40 A, s. p.
- BA, Tapsir (2010), «Erótica y estética en *El forastero* (1636) de Jacinto Arnal de Bolea», en *Textos sin fronteras. Literatura y sociedad*, Pamplona, EUNSA, pp. 23-31.
- BACARDÍ, Alejandro de (1861), *Diccionario del derecho marítimo de España, en sus relaciones con la marina mercante*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Narciso Ramírez.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1950), «La novela y sus técnicas», *Arbor*, XVI, 54, Madrid, CSIC, pp. 169-186.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1983), «Comedia y novela en el siglo XVII», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, II, pp. 13-29.
- BARNARD, Mary E. (1987), *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*, Durham, Duke University Press.
- BARTRA, Roger (2001), *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama.
- BATAILLON, Marcel (1964), «La tortolica de *Fontefrida* y del *Cántico Espiritual*», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, pp. 144-166.
- BERNAT VISTARINI, Antonio y John T. Cull (1999), *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal.
- BERNIS, Carmen (1986), «La dama del armiño y la moda (datos para su fechación y su atribución)», *Archivo Español de Arte*, LIX, 234, pp. 147-170.
- BESOMI, Ottavio (1969), *Ricerche intorno alla Lira di G. B. Marino*, Padova, Editrice Antenore.

- BLANCAS, Jerónimo de (1588), *Aragonensium rerum commentarii*, Zaragoza, Lorenzo y Diego de Robles.
- BLANCO, Mercedes (2012¹), *Góngora heroico. Las «Soledades» y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- BLANCO, Mercedes (2012²), *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad.
- BLASCO FERRER, Eduardo (1984), *Storia linguistica della Sardegna*, Tübingen, M. Niemeyer.
- BODINI, Vittorio (1964), «Le lagrime barocche», en *Studi sul Barocco di Góngora*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964, pp. 40-61.
- BOLOGNESI, Roberto (2013), *Le identità linguistiche dei sardi*, Cagliari, Condaghes.
- BOLOGNESI, Roberto e Wilbert Heeringa (2005), *Sardegna fra tante lingue. Il contatto linguistico in Sardegna dal Medioevo a oggi*, Cagliari, Condaghes.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2005), «Cítara argentando plumas: el gongorismo en las *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* de Juan de Piña», en “Italia-España-Europa”: *literaturas comparadas, tradiciones y traducciones. Actas del XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas*, Sevilla, Arcibel, pp. 69-85.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2006¹), «El gongorismo en las *Novelas ejemplares y prodigiosas* de Juan de Piña (II)», *Il confronto letterario: Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia*, 45, pp. 25-54.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2006²), *Lacayo de risa ajena. El gongorismo en la Fábula de Polifemo de Alonso de Castillo Solórzano*, Córdoba, Diputación, 2006.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2007), «Sus rubias trenzas, mi cansado acento: ciervas, cazadoras y corcillas en la poesía de Góngora», en *Góngora hoy IX. Góngora y la mujer*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación Provincial, pp. 157-263.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2008), «Pesadilla de médicos, veneno de enfermos: la sátira científica en Alonso de Castillo Solórzano», *Edad de Oro*, XXVII, pp. 47-104.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2009), «Góngora y Castillo Solórzano en la *Fábula de Polifemo* de Francisco Bernardo de Quirós», *Il confronto letterario*, 51, pp. 37-75.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2010¹), «Émulo casi del mayor lucero: ecos latinos y polifémicos en *La ingratitud hasta la muerte* (José Camerino, 1624)», *Studi Ispanici*, pp. 103-139.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2010²), *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- BONILLA CEREZO Rafael, (2011), «“Proemio” e “Introducción a las novelas” del *Teatro popular* de Francisco Lugo y Dávila. Estudio y edición», *Edad de Oro*, XXX, pp. 27-70.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2011), «Ahora que estoy de espacio: nueva lección de un romance de Góngora», *Studi sul Romancero nuovo*, ed. Paolo Pintacuda, Bari, PENSA Multimedia, pp. 47-86.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2012), «Fortuna y legado del *Polifemo*: en torno a un soneto de Suárez de Figueroa», *Ínsula*, 799-800, pp. 34-37.

- BONILLA CEREZO, Rafael (2013), «De Góngora a Cerdeña: sociables e industriosas lenguas en *El forastero*», en *Sociedad y sociabilidad en el Barroco*, ed. Mechthild Albert y Christoph Strosetski, Madrid, Iberoamericana, pp. 301-341.
- BONILLA CEREZO, Rafael y Linda Garosi (2008), «Con arguta sambuca il fier sembiante: la *Polifemeida* de Giovan Battista Marino», *La hidra barroca. Varia lección de Góngora*, Granada, Junta de Andalucía, pp. 181-218.
- BONILLA CEREZO, Rafael y Paolo Tanganelli (2013), *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*, Salamanca, Delirio.
- BOURLAND, Caroline Brown (1927), *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century, with a Bibliography of the Novela from 1576 to 1700*, New York, Burt Franklin.
- BRADBURY, Jonathan David (2010), «The Miscelánea of the Spanish Golden Age: an Unstable Label», *Modern Language Review*, 105/4, pp. 1053-1071.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1957), *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente.
- BRIOSO SANTOS, Héctor (2005), «El tópico barroco de las anchas conciencias de indianos y mercaderes», *Revista de Indias*, LXV, 235, pp. 775-786.
- BROTO APARICIO, Santiago (1996), «Linajes oscenses: Arenas, Arguis y Arnal», *La campana de Huesca*, 21, pp. 43-50.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen (2012), *Los Amantes de Teruel a la luz de la tradición folclórica: del Decamerón de Boccaccio al drama romántico de Hartzzenbusch*, Alcalá de Henares, Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos; Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.
- BULLEGAS, Sergio (1976), *Il teatro in Sardegna fra Cinque e Seicento: da Sigismondo Arquer ad Antioco Del Arca*, Cagliari, Della Torre.
- BULLEGAS, Sergio (1995), *L'effimero barocco: festa e spettacolo nella Sardegna del XVII secolo*, Cagliari, CUEC.
- BULLEGAS, Sergio (1996), *La Spagna, il teatro, la Sardegna: "Comedias" e frammenti drammatici di Antonio Maria da Esterzili*, Cagliari, CUEC.
- BULLEGAS, Sergio (1998), *Storia del teatro in Sardegna : identità, tradizione, lingua, progettualità*, Cagliari, Della Torre.
- BULLEGAS, Sergio (2007), *Il tragico e il comico: teatralità del sacro e spettacolarità del profano in Sigismondo Arquer e Giovanni Francesco Carmona*, Cagliari, Della Torre.
- CABAÑAS, Pablo (1948), *El mito de Orfeo en la literatura Española*, Madrid, CSIC.
- CABELLO PORRAS, Gregorio (1995), «La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea o el drama espiritual que se combate dentro de sí», en *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*, Almería, Universidad, pp. 65-108.
- CACHO CASAL, Rodrigo (2006), «L nimico empio de l'umana natura: Quevedo, Ariosto y la artillería», *La Perinola: Revista de investigación quvediana*, 10, pp. 33-45.

- CACHO CASAL, Rodrigo (2007), «Los consejos de doña Alda: registros paródicos en un romance gongorino», en *Góngora hoy IX. Ángel fieramente humano. Góngora y la mujer*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación Provincial, pp. 117-156.
- CACHO CASAL, Rodrigo (2012), *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CACHO, Rodrigo (2014), «La rosa del poeta: el soneto XXIII de Garcilaso de la Vega», en *Hilaré tu memoria entre las gentes. Sobre literatura áurea. Homenaje a Antonio Carreira*, vol. II, ed. Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras, Zaragoza, Prensas Universitarias, pp. 123-139.
- CAMPANA, Patrizia (1992), «Notas» a Alonso de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, Barcelona, Montesinos.
- CAMPOS CAÑIZARES, José (2007), *El toreo caballeresco en la época de Felipe IV: técnicas y significado cultural*, Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos.
- CANCELLIERE, Enrica (1990), *Góngora. Percorsi della visione*, Palermo, Flaccovio.
- CARRAI, Stefano (1990), *Ad Somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore.
- CARREIRA, Antonio (1986), «Introducción» y «notas» a Luis de Góngora, *Antología poética*, Madrid, Castalia.
- CARREIRA, Antonio (2008), «*Diabolus in re metrica*: hacia un genuino Arte del Verso», *Criticón*, 103-104, pp. 295-308.
- CARTA RASPI, Raimondo (1971), *Storia della Sardegna*, Milano, Mursia.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2005), *Antología de libros de pastores*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2008), «Los libros de pastores: un género de éxito en el Siglo de Oro», *Per Abbat*, número 6, pp. 9-28.
- CAYUELA, Anne (1996), *Le paratexte au Siècle d'Or, prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Gèneve, Droz.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1915), *Historia de la lengua y literatura castellana. Tomo V. Época de Felipe IV o de Lope y Calderón*, Madrid, Tipografía de los Archivos, Bibliotecas y Museos.
- CHEVALIER, Maxime (1975), *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975.
- CHEVALIER, Maxime (1976), *Lectura y lectores en la España del Siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner.
- CIAVOLELLA, Massimo (1976), *La malattia d'amore dall'antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni.
- CIVIL, Pierre (1990), «Erotismo y pintura mitológica en la España del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, IX, pp. 39-49.

- CLAUDIO ELIANO (1989), *Historia de los animales*, ed. José Vara Donado, Madrid, Akal.
- COCCO-ANGIOY, Marisa (1982), *La poesia spagnola nei secoli XVI e XVII*, Cagliari, [s.e.].
- COLOMBINI, Gabriele (2012), *Breve storia di Cagliari*, Pisa, Pacini.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2001), *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2007), «Redes y redecillas en la vida de unas pescadoras. Sobre un motivo petrarquista de las *Soledades* (II, vv. 450-451)», en *Góngora hoy IX. Ángel fieramente humano. Góngora y la mujer*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación, 2007, pp. 43-65.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2010), «Hombres que miran y mujeres que se arreglan el cabello: motivos eróticos en tres sonetos de Bartolomé Leonardo de Argensola», *E-Humanista*, 15, pp. 240-250.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2014), «Huertas y jardines en la novela corta del Barroco», en prensa.
- CONDE Y DELGADO DE MOLINA, Rafael (1987), «La Sardegna aragonesa», *Storia dei sardi e della Sardegna*, 2, a cura di Massimo Guidetti. *Il Medioevo: dai giudicati agli aragonesi*, Milano, Jaca Book, pp. 251-278.
- CORRIDORE, Francesco (1900), *Storia documentata della marina sarda*, Bologna, Zanichelli.
- COSSÍO, José María de (1998), *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa Calpe, 2 vols.
- DAVID-PEYRE, Yvonne (1971), *Le personnage du médecin et la relation médecin-malade dans la littérature ibérique XVI et XVII siècle*, Paris, Ediciones Hispanoamericanas.
- DE LA TORRE FAZIO, Julia (2009), *El retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga.
- DEL CORRAL, José (1994), *El Madrid de los Austrias*, Madrid, El Avapiés.
- DEL VAL, Joaquín (1953), «La novela en el siglo XVII», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. III, Barcelona, Barna, pp. 44-80.
- DELEITO Y PIÑUELA, Jose (1988). *...También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza.
- DELOGU, Ignazio (1988), «L'eredità spagnola», en *La Sardegna*, 3, *Aggiornamenti, cronologie e indici generali*, a cura di Manlio Brigaglia, Cagliari, Della Torre, pp. 46-51.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa (1987), «Construcción y sentido del teatro breve de Alonso de Castillo Solórzano», *Boletín de la Real Academia Española*, LXVII, pp. 251-270.
- EGIDO, Aurora (1979), *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), Diputación Provincial.
- EGIDO, Aurora (1982), «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: Amor constante más allá de la muerte», en *Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Universidad, pp. 213-232.

- EGIDO, Aurora (1990), «Las fronteras de la poesía en prosa», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, pp. 85-137.
- EGIDO, Aurora (2013), «“Mañana serán miel”. Labores poéticas y metapoéticas del Góngora abeja», in *La edad del genio. España e Italia en tiempos de Góngora*, a cura di B. Capllonch, G. Poggi, J. Ponce Cárdenas, Pisa, ETS, pp. 175-208.
- ELORRIAGA DEL HIERRO, Casilda (1991), *La descriptio en las retóricas españolas de 1500 a 1565: bases para su estudio*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- ENCISO ALONSO-MUÑUMER, Isabel (2008), «El artista o escritor de fines del XVI y comienzos del XVII», *Anales Cervantinos*, LX, pp. 47-61.
- ESTEBAN PIÑEIRO, Mariano (2006), «La astronomía en España del primer tercio del siglo XVII», en *Anuario del Observatorio Astronómico de Madrid para 2007*, Madrid, Instituto Geográfico Nacional, pp. 267-391.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre (1990), *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe: siglos XVI-XVIII*, London, Tamesis.
- FANTONI Y BENEDÍ, Rafael (1998-2002), «Los Abarca de Bolea, marqueses de Torres», en *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, N° 112, pp. 243-258.
- FERNÁNDEZ DOUGNAC, (2002), «Naturaleza, topografía y mito en la poesía de Barahona de Soto», en *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, Anejo XLIII de *Analecta Malacitana*, ed. José Lara Garrido, Málaga, Universidad, pp. 229-256.
- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo (2006), *El gran duque de Osuna y su marina*, Sevilla, Renacimiento.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel (1983), «El entremés como capítulo de novela: Castillo Solórzano», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Anejos de la *Revista Segismundo*, 5, Madrid: CSIC, pp. 189-199.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel (1985), «Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas», *Criticón*, 30, pp. 151-168.
- FIGURE, Paul (1987), «El disfraz varonil y la mujer en el teatro: su génesis, evolución y elaboración dramática en la obra de Tirso de Molina», en J. M. Solà-Solé y L. Vázquez Fernández (coords.), *Tirso de Molina: vida y obra. Actas del I Simposio Internacional sobre Tirso (Washington, noviembre de 1984)*, pp. 137-143
- FLORIS, Francesco (1996), *Feudi e feudatari in Sardegna*, Cagliari, Della Torre, 2 vols.
- FLORIS, Francesco (2007), *La grande enciclopedia della Sardegna*, Sassari, La Nuova Sardegna, 10 vols.
- FLORIS, Francesco (2009), *Dizionario delle famiglie nobili della Sardegna*, Cagliari, Della Torre, 2 vols.
- GALIÑANES GALLÉN, Marta (2012), «Autobiografía e intertextualidad en *Los diez libros de Fortuna de Amor* de A. de Lofrasso», *Cuadernos de Aleph*, 4, pp. 75-92.

- GALLARDO, Bartolomé José (1863), *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos* (formado con los apuntamientos de), Madrid, Rivadeneyra, Tomo primero.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio (2009), *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur.
- GARCÍA EDO, Vicente (2001), «La carta puebla de 1233 y el Fuero general de Morella», en *El Fuero de Laredo en el octavo centenario de su concesión*, ed. Juan Baró Pazos y Margarita Serna Vallejo, Santander, Universidad de Cantabria.
- GARCÍA EDO, Vicente (2008), *Blasco de Alagón. Ca. 1190-1239*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (1999), *El ocio en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Akal.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (2002), «Ostende, Kinsale y Argel: tres empresas para Felipe III» en *Irlanda y la Monarquía Hispánica: Kinsale 1601-2001. Guerra, política, exilio y religión*, ed. Enrique García Hernán et al., Alcalá de Henares, Madrid, CSIC.
- GARCÍA SÁNCHEZ, María Dolores (2011), «Introducción» a *El forastero* de Jacinto Arnal de Bolea, Cagliari, Cucc, pp. VIII-XXIII.
- GARGANO, Antonio (2013), «El celoso extremeño o la refundación de la novela», *Ínsula*, 799-800, pp. 17-20.
- GARGANTILLA Madera, Pedro (2011), *Breve historia de la medicina*, Madrid, Nowtilus.
- GIULIANI, Luigi (1992), «Introducción» a Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos y prodigios de amor*, Barcelona, Montesinos, pp. IX-XLV.
- GOLDBERG, Harriet (1992), «A Reappraisal of Colour Symbolism in the Courtly Prose Fiction of Late-Medieval Castile», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIX, 3, pp. 221-237.
- GÓMEZ DE OLEA Y BUSTINZA, Javier y Pedro Moreno Meyerhoff (2007), «Los Condes de Fuentes. La casa de Pignatelli (siglos XVIII-XXI) 2ª parte», *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, X, pp. 211-304.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1929), *Formación y elementos de la novela cortesana. Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del ilustrísimo señor don Agustín González de Amezúa y Mayo el día 24 de Febrero de 1929*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Lola (2004), «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 2002)*, vol. I, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 905-916.
- GONZÁLEZ MAS, Ezequiel (1989), *Historia de la literatura española, Barroco (siglo XVII)*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando (1959), «Tantos jazmines cuanta yerba esconde», *Revista de literatura*, XVI, 31-32, pp. 134-146.
- GONZÁLEZ QUINTAS, Elena (2008), «Góngora lector de Quevedo: las flores estrelladas», en *La hidra barroca. Varia lección de Góngora*, ed. Rafael Bonilla Cerezo y Giuseppe Mazzocchi, Granada, Junta de Andalucía, pp. 291-302.

- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2012), «Sobre la *princeps* de dos textos póstumos de Castillo Solórzano: *Sala de recreación* y *La quinta de Laura*», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, ed. Rafael Bonilla, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial, pp. 55-76.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1996), *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos.
- GUARINO ORTEGA, Rosario (2006), «Argos Panoptes: entre lo humano y lo divino», en *Koinòs lógos. Homenaje al Profesor José García López*, ed. E. Calderón, A. Morales, M. Valverde, Murcia, pp. 397-404.
- GUERRA DE LA VEGA, Ramón (1984), *Historia de la arquitectura en el Madrid de los Austrias, 1516-1700*, Madrid, Ramón Guerra de la Vega.
- GUILLAUME-ALONSO, A. (2011), «El duque de Lerma y las fiestas de toros de lo taurino a lo encomiástico», en *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, ed. J. Matas, J. M^a. Micó y J. Ponce, Madrid, CEEH, pp. 295-316.
- HERNÁNDEZ, Bernardo (1998), «Monedas y medidas», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, volumen complementario, pp. 905-910.
- HERRERO GARCÍA, Miguel (1930), *Estimaciones literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Voluntad.
- HERRERO GARCÍA, Miguel (1966), *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos.
- HINOJOSA MONTALVO, José Ramón (2005), «La expansión mediterránea de la Corona de Aragón», en *Edad Media. Historia de España*, ed. Vicente Ángel Álvarez Palenzuela, Barcelona, Ariel.
- ICAZA, Francisco A. de (1901), *Las Novelas ejemplares de Cervantes: sus críticos, sus modelos literarios, sus modelos vivos, y su influencia en el arte*, Madrid, Rivadeneyra.
- IVENTOSCH, Herman (1975), *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la Bucólica en el Renacimiento*, Madrid, Castalia.
- JAMMES, Robert (1987), *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia.
- JAMMES, Robert (1994), «Introducción» y «notas» a Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia.
- JOHN, Madeleine (2010), *La hierogamia en Sumeria*, Centro de estudios – Parque de estudio y reflexión Punta de Vacas, pp. 18-25.
- JOLY, Monique (1981), «Casuística y novela: de las malas burlas a las burlas buenas», *Criticón*, 16, pp. 7-45.
- JOLY, Monique (1982), *La bourle et son interpretation: recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne XVIe-XVIIe siècles)*, Lille, Atelier National Reproduction des Theses, Université Lille III, Toulouse: Diffusion France-Iberie Recherche, Université de Toulouse-le-Mirail, pp. 77-83.
- KING, Willard F. (1963), *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII, Anejos del boletín de la Real Academia Española*, X, Madrid, Imprenta Silverio Aguirre Torre.
- KLIBANSKY Raymond, Erwin Panofsky e Fritz Saxl (1983), *Saturno e la melanconia: studi di storia della filosofia naturale*, Torino, Einaudi.

- KLUGE, Sofie (2013), «Un epilio barroco: el *Polifemo* y su género», *Los géneros poéticos en el Siglo de Oro: centros y periferias*, ed. Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, London, Tamesis, pp. 153-170.
- KOSSOFF, A. David, (1971), «El pie desnudo: «Cervantes y Lope», en *Homenaje a William L. Fichter (Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos)*, Castalia. Madrid, pp. 381-386.
- LAFARGA CASTELLS, Joaquín (1992), «Los Bolea», *Anuario de ciencias historiográficas de Aragón*, 5, pp. 168-170.
- LANOT, Jean-Raymond (1994), «Más notas sobre el simbolismo de los colores en el Siglo de Oro», *Hommage à Robert Jammes*, II, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 619-631.
- LARA GARRIDO, José (1997), *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones.
- LARA GARRIDO, José (1997²), «Columnas de cristal. Códigos y discursividades entre un soneto de Lope y un famoso romance anónimo», en *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, ed. Antonio Cruz Casado, Málaga, Universidad, pp. 23-68.
- LASPERAS, Jean-Michel (1987), *La Nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Perpignan, Castillet.
- LASPÉRAS, Jean-Michel (1992), «La ejemplaridad de la novela corta», en *Historia y crítica de la literatura española 3/1, Siglos de Oro: Barroco*. Primer suplemento, Barcelona, Crítica, pp. 294-299.
- LASPÉRAS, Jean Michel (2012), «Espacios de la novela corta», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, ed. Rafael Bonilla, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial, 15-35.
- LEFÉBURE, Ernest (1887), *El bordado y los encajes*, Madrid, La España editorial.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1963), «La abeja: historia de un motivo poético», *Romance Philology*, XVII, pp. 75-86.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1975), «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española», en *La tradición lírica en España*, Barcelona, Ariel.
- LILLIU, Giovanni (2002), *La costante resistenziale sarda*, a cura di Antonello Mattone, Nuoro, Ilisso.
- LÓPEZ GRIJERA, Luisa (1994), «Retórica y sintaxis en el siglo XVI: un aspecto de la lengua literaria española», en *La retórica en el Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Salamanca, Universidad, pp. 85-93.
- MACZAK, Antoni (1996), *Viajes y viajeros en la Europa moderna*, Barcelona, Omega
- MANCONI, Francesco (1993), *La società sarda in età spagnola* (ed.), Cagliari, Musumeci-Della Torre.
- MANCONI, Francesco (2010), *La Sardegna al tempo degli Asburgo. Secoli XVI-XVII*, Nuoro, Il Maestrale.

- MANCONI, Francesco (2013), *Una piccola provincia di un grande impero. La Sardegna nella Monarchia composita degli Asburgo (secoli XV-XVIII)*, Cagliari, CUEC.
- MANERO SOROLLA, Pilar (1985), «Ausiàs March y Antonio de Lofrasso, otra nota sobre el poeta de Gandía en la literatura castellana del Renacimiento», *Anuario de Estudios Medievales*, 15, pp. 579- 587.
- MANERO SOROLLA, Pilar (1990), *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- MANINCHEDDA, Paolo (2000), «Nazionalismo, cosmopolitismo e provincialismo nella tradizione letteraria della Sardegna (secc. XV-XVIII)», *Revista de Filología Románica*, 17, pp. 171-196.
- MAÑAS NÚÑEZ, Manuel (1998), «Introducción» a Fedro: *Fábulas*, Madrid, Akal.
- MARAVALL, José Antonio (1990), *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- MARCH, Jenny (2002), *Diccionario de mitología clásica*, Barcelona, Crítica.
- MARTÍ, Josep (2000), «Los “goigs”»: expresión de religiosidad e identidad local en Cataluña», en *Palabras para el pueblo: Aproximación general a la literatura de cordel*, vol. I, ed. Luis Díaz Viana, Madrid, CSIC, pp. 191-225.
- MARTÍN, Adrienne L. (2006), «La burla erótica y el arte de engañar en el Siglo de Oro», en *Venus venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española*, ed. J. Ignacio Díez y Adrienne L. Martin, Madrid, Universidad Complutense, 2006, pp. 57-71.
- MARTÍN, Adrienne L. (2007), «Góngora o la visualización del cuerpo erótico», en *Góngora hoy IX. Ángel fieramente humano: Góngora y la mujer*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación, pp. 265-291.
- MARTÍNEZ PEREIRA, Ana (2006), «La representación del amor en la emblemática española de los siglos XVI y XVII», *Península: revista de estudios ibéricos*, 3, pp. 101-138.
- MARTOS PÉREZ, María Dolores (2008), «Y argente con espuma el freno duro: ecos léxicos de Agustín de Tejada Páez en Luis de Góngora», *La hidra barroca. Varia lección de Góngora*, ed. Rafael Bonilla Cerezo y Giuseppe Mazzocchi, Granada, Junta de Andalucía.
- MATEU IBARS, Josefina (1964-1968), *Los virreyes de Cerdeña: fuentes para su estudio*, Padova, CEDAM.
- MATTONI, Antonello (1989¹), «Le istituzioni militari», en *Storia dei sardi e della Sardegna*, 3, a cura di Massimo Guidetti. *L'età moderna. Dagli aragonesi alla fine del dominio spagnolo*, Milano, Jaca Book, pp. 65-107.
- MATTONI, Antonello (1989²), «Le istituzioni e le forme di governo», en *Storia dei sardi e della Sardegna*, 3, a cura di Massimo Guidetti. *L'età moderna. Dagli aragonesi alla fine del dominio spagnolo*, Milano, Jaca Book, pp. 217-252.
- MATTONI, Antonello (1989³), «La città e la società urbana», en *Storia dei sardi e della Sardegna*, 3, a cura di Massimo Guidetti. *L'età moderna. Dagli aragonesi alla fine del dominio spagnolo*, Milano, Jaca Book, pp. 299-332.

- MATTONI, Antonello (2003), «Antispagnolismo e antipiemontesismo nella tradizione storiografica sarda, 16.-19. secolo», en *Alle origini di una nazione*, a cura di Aurelio Musi, Milano, Guerini e Associati, pp. 268-309.
- MAZZOCCHI, Giuseppe (2010), «Scòli gongorini (sugli “hurtos” di Chiabrera ed altro)», *Il Confronto Letterario*, XXVII, pp. 21-30.
- MCGRADY, Donald (1986), «Lope, Camoes y Petrarca y los primeros versos de las *Soledades* de Góngora», *Hispanic Review*, 54, pp. 287-96.
- MEDINA BERMÚDEZ, Alejandro (2002), «La diosa Fortuna en la obra de Antonio Lofrasso», en *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, ed. Isabel Colón Calderón y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 123-132.
- MÉNDEZ, Sigmund (2006), «*Sensus mythologicus atque astrologicus*: la alegoría del Toro celeste de Góngora», *Studia Aurea*, 6, pp. 31-98, <http://studiaurea.com/article/view/v6-mendez>.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943), *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, vols. II y III.
- MEREU, Simona (1996), «*El Forastero* di Jacinto Arnal de Bolea», en *La grotta della vipera*, 76-77, Cagliari, CUEC, pp. 17-23.
- MESONERO ROMANOS, Ramón (1861), *El antiguo Madrid: paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de F. Mellado.
- MICÓ, José María (2001¹), *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MICÓ, José María (2001²), *El Polifemo de Luis de Góngora*, Barcelona, Península.
- MILIA, Graziano (1987), «La civiltà giudicale», en *Storia dei sardi e della Sardegna*, 2, a cura di Massimo Guidetti. *Il Medioevo: dai giudicati agli aragonesi*, Milano, Jaca Book, pp. 193-230.
- MIÑANA, Rogelio (1998), «La novela en escena: aspectos de la influencia del teatro sobre la novela corta del siglo XVII», en *A Society on Stage. Essays on Spanish Golden Drama*, ed. E. Friedman, H. J. Manzari y D. Miller, New Orleans, UP of the South, pp. 155-164.
- MOLAS RIBALTA, Pere (1998), «Letrados y nobles en la Corona de Aragón», en *Felipe II (1527-1598). Europa y la monarquía católica*, vol. 2, coord. José Martínez Millán, Madrid, Parteluz.
- MOLHO, Mauricio (1984), *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica.
- MORÍNIGO, Marcos A. (1957), «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *La bourle et son interpretation: recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne XVIe-XVIIe siècles)*, II, pp. 41-61.
- MURA, Guido (1984), «Aspetti linguistici e letterari delle fonti scritte per lo studio dell'età barocca in Sardegna», en Tatiana K. Kirova (al cuidado de), en *Arte e Cultura del '600 e del '700 in Sardegna, Atti del convegno nazionale Arte e Cultura del '600 e '700 in Sardegna, Cagliari-Sassari, 2-5 maggio 1983*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 487-498.
- MURGATROYD, Paul (1975), «*Militia amoris* and the Roman Elegists», *Latomus*, 34, pp. 59-79.

- NAKLÁDALOVA, Iveta (2006), «Las metáforas de la lectura en el Siglo de Oro: la lectura como alimentación», en *Edad de Oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. Anthony J. Close, Sandra María Fernández Vales, Cambridge, AISO, pp. 469-474.
- OJEDA CALVO, M^a del Valle (2009), «Una forma de ocio cortesana y popular en el teatro del Siglo de Oro: la corrida de toros», en *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, pp. 77-101.
- OLMEDO, Mariano (2012), «Las novelas enmarcadas como reflejo de la estructura amorosa en las *Navidades de Madrid* y *Noches entretenidas* (1663) de Mariana de Carvajal y Saavedra», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, ed. Rafael Bonilla, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial, pp. 107-119.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1988), *Introducción al Barroco*, al cuidado de José Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1989), *Temas del Barroco. De poesía y pintura* (ed. facsímil), introd. Antonio Sánchez Trigueros, Granada, Universidad.
- ORTU, Gian Giacomo (2005), *La Sardegna dei giudici*, Nuoro, Il Maestrale, Regione Autonoma della Sardegna.
- PABST, Walter (1972), *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos.
- PACHECO-RANSANZ, Arsenio (1986), «Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Toronto, University, X, 3, pp. 407-421.
- PALAU Y DULCET, Antonio (1948), *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Palau.
- PALOMO, María del Pilar (1976), *La novela cortesana, forma y estructura*, Barcelona, Planeta.
- PARKER, Geoffrey (1980), «Los tercios de Flandes: el ejército español de los Países Bajos», *Historia* 16, 45, pp. 55-60.
- PARKER, Geoffrey (1989), *España y la rebelión de Flandes*, Madrid, Nerea.
- PARKER, Geoffrey (1991), *El ejército de Flandes y el camino español: la logística de la victoria y derrota de España en las guerras de los Países Bajos*, prólogo de Felipe Ruiz Martín; versión española de Manuel Rodríguez Alonso, Madrid, Alianza.
- PEDROSA, José Manuel (1998), «“Aprended, flores, de mí”: reescrituras líricas y políticas de una letrilla de Góngora», *Criticón*, 74, pp. 81-92.
- PEGO PUIGBÓ, Armando (2003), «Hipertextualidad e imitación (A propósito de los “espíritus de amor” en Garcilaso)», *Revista de Literatura*, LXV (129), pp. 5-29.
- PENNY, Ralph (1993), *Gramática histórica del español*, Barcelona, Ariel.
- PÉREZ Lasheras, Antonio (1994), «Burlas y veras. La risa en los Siglos de Oro: la literatura burlesca», en *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 137-183.
- PÉREZ VIDAL, José (1973), *La cultura de la caña de azúcar en el Levante español*, Madrid, CSIC.

- PERRUS, Claude (1996), «Le *Décameron* de Boccace», en *La nouvelle: Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès, études recueillies par Jean Bessière et Philippe Daros*, París, Honoré Champion Éditeur, pp. 49-68.
- PETRUCCI, Sandro (1987), «Storia politica e istituzionale della Sardegna medioevale (secoli XI-XIV)», en *Storia dei sardi e della Sardegna, 2, a cura di Massimo Guidetti. Il Medioevo: dai giudicati agli aragonesi*, Milano, Jaca Book, pp. 97-156.
- PFANDL, Ludwig (1933), *Historia de la literatura nacional de la Edad de Oro*, Barcelona, Suc. de Juan Gili.
- PICONE, Michelangelo (1988), «Preistoria della cornice del Decameron», in *Studi di Italianistica. In onore di Giovanni Ceccetti*, Ravenna: Longo, pp. 91-104.
- PINNA, Raimondo (1999), *Atlante dei feudi in Sardegna: il periodo spagnolo, 1479-1700*, Cagliari, Condaghes.
- PIRODDA, Giovanni (1993), «La letteratura del Seicento», en *La società sarda in età spagnola*, Cagliari, Della Torre, pp. 66-75.
- PIRODDA, Giovanni (2000), «La cultura letteraria in Sardegna. Problemi di metodo», *Revista de Filología Románica*, 17, pp. 157-170.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2001), *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, EL Laberinto.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2002), «Céfalo y Procris: siete variaciones para un relato mítico», en *Calderón en Europa: Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 de octubre de 2000)*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuet, pp. 149-166.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2009), «La forja del estilo sublime: aspectos de la hipálage en el *Polifemo* de Góngora», *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad, pp. 371-449.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2010), «De un epilio inédito y un poeta desconocido: “Céfalo y Procris”, de Antonio Cuadrado Maldonado», *Lectura y signo*, 5, pp. 151-188.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2010¹), *El *tapiç* narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2010²), «Introducción» y «Notas» a Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2012), «La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento», *Criticón*, 114, pp. 71-100.
- PORCU, Giancarlo (2008), *Régula castigliana. Poesia sarda e metrica spagnola dal '500 al '700*, Nuoro, Il Maestrale.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1957), *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC.
- PORRÀ, Roberto (2011), *Il culto della Madonna di Bonaria di Cagliari: note storiche sull'origine sarda del toponimo argentino Buenos Aires*, Cagliari, Arkadia.

- POZUELO YVANCOS, José María (1996), «La *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora como poema narrativo», en *Philologica. Homenaje al Profesor Ricardo Senabre*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 435-460.
- RABELL, Carmen (2007), «Bajo la ley: la escritura de la *novella* española posterior al Concilio de Trento», *Ficciones legales*, San Juan, Maiten III, 143-162.
- RALLO GRUSS, Asunción (1988), «La miscelánea», en *La prosa didáctica en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, pp. 128-136.
- RAMAJO CAÑO, Antonio (2003), «Notas sobre el tópico de *laudes* (alabanzas de lugares): algunas manifestaciones en la poesía áurea española», *Bulletin Hispanique*, CV, 1, pp. 99-117.
- REY HAZAS, Antonio (1989), «El bandolero en la novela del Siglo de Oro», *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro*, ed. Juan Antonio Martínez Comeche, Madrid, Casa de Velázquez, Centre de Recherche sur L'Espagne des XVI et XVII siècles (Université de la Sorbonne Nouvelle-CNRS), Edad de Oro (UAM), Universidad Internacional Menéndez Pelayo, pp. 201-215.
- REY HAZAS, Antonio (1990), «El erotismo en la novela cortesana», *Edad de Oro*, IX, pp. 271-282.
- RICO, Francisco (1979), «Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo», *Actas del Coloquio Interdisciplinar. Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés (Bolonia, abril de 1976)*, prólogo de Manuel Sito Alba, Roma, Anexos de Pliegos de Cordel, I, pp. 115-130.
- RILEY, Edward C. (1981), *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1981.
- RÍOS, Gregorio de los (1605), «Agricultura de iardines, que trata de la manera que se han de criar, gobernar, y conservar las plantas», añadido a Alonso de Herrera, *Libro de agricultura*, Pamplona, Mathias Mares.
- RIPOLL, Begoña (1991), *La novela barroca*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ROCA MUSSONS, María A. (1990¹), «Conjeturas sobre un autor, una obra y la enigmática evaluación de Miguel de Cervantes: Antonio de lo Frasso y los *Diez libros de Fortuna d'amor*», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 393-407.
- ROCA MUSSONS, María A. (1990²), «Antonio de Lo Frasso: un itinerario tipológico en el *Viaje del Parnaso* de Cervantes», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 731-754.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1979), *Novela corta marginada del siglo XVII español, formación y sociología en José Camerino y Andrés del Prado*, Valencia, Universidad.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1987), *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1996): «La novela corta del barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva», *Monteagudo*, N° 1, 27-46.

- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2007), *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Olañeta, Universitat de les Illes Balears.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2002), «La fecha de *La vida es sueño*. Composición y estreno de *La vida es sueño* y el entremés *La maestra de gracias*, atribuido a Belmonte: 1630-161, por la compañía de Cristóbal de Avendaño», *Calderón, protagonista eminente del Barroco europeo*, Kassel, Reichenberger, 2002, II, pp. 1-20.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Begoña (2005), «Derivaciones áureas del *locus amoenus*: de la poesía a la novela», *Edad de Oro*, XXIV, pp. 391-406.
- ROMERO-DÍAZ, Nieves (2002), *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco*, Newark, Juan de la Cuesta.
- ROSES, Joaquín (2007), *Soledades habitadas*, Málaga, Universidad.
- ROSES, Joaquín (2010), «Lecciones de Góngora y disidencias de sor Juana», *Edad de Oro*, XXIX, pp. 289-311.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio (1971), «Céfalo y Procris: elegía y épica», *Cuadernos de Filología Clásica*, 2, pp. 97-123.
- RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús (2012), «“Ni es cielo ni es açul...” Teatralidad y magia en los *Sucesos y prodigios* de Juan Pérez de Montalbán», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, ed. Rafael Bonilla, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial, pp. 139-154.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (1998), «La corte como espacio discursivo», *Edad de Oro*, XVII, pp. 195-211.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2008), «Entre dos Parnasos: poesía, institución y canon», *Criticón*, 103-104, pp. 207-231).
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2009), «Garcilaso y Góngora. Las dedicatorias insertas y las puertas del texto», en *Paratextos en la literatura española: siglos XV-XVIII*, estudios reunidos por María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 49-69.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2010), «Un “subido modo poético”: la lírica sacra de Pedro Espinosa», en *Eros Divino. Estudios sobre la poesía iberoamericana del siglo XVII*, Zaragoza, Prensas universitarias, pp. 277-305.
- RUNCIMAN, Steven (1979), *Vísperas sicilianas. Una historia del mundo mediterráneo del S. XIII*, Madrid, Alianza.
- RYDER, Alan (1992), *Alfonso el Magnánimo, Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia, 1396-1458*, València, Edicions Alfons El Magnànim, Diputació Provincial.
- SAMPER Y GORDEJUELA, Hipólito (1669), *Montesa ilustrada: Origen, fundacion, principios, intitutos*, etc, tomo segundo, Valencia, Real Colegio de la Orden de Montesa (Geronymo Vilagrassa).
- SANZ SERRANO, María Jesús y María Teresa Dabrío González (1977), «Bibliotecas sevillanas del período barroco. Datos para su estudio», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, Tomo 60, N° 184, pp. 113-156.

- SARACENO, Louis (1976), *Vida y obra de José Delitala y Castelví, poeta hispano-sardo*, Cagliari, Graphical.
- SARMATI, Elisabetta (2009), *Naufrazi e tempeste d'amore: storia di una metafora nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Roma, Carocci.
- SCHWARTZ, Lía (2001), «Herrera, poeta bucólico y sus predecesores italianos», *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo cinquecento*, A cura di E. Sánchez García, A. Cerbo and C. Borrelli, Napoli: Istituto Universitario Orientale, pp. 475-500.
- SEBASTIAN, Santiago (1985), «Introducción» y «notas» a Andrea Alciato, *Emblemas*, Madrid, Akal.
- SERÉS, Guillermo (2003), «El enciclopedismo mitográfico de Baltasar de Vitoria», *La Perinola*, 7, pp. 397-421.
- SIMÓN DÍAZ (1961), José, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, vol. VI, Madrid, CSIC.
- SIMÓN DÍAZ (1984), José, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, vol. XIV, Madrid, CSIC.
- SIMÓN DÍAZ, José (1947), «La Aurora y el Ocaso en la novela española del siglo XVII», *Cuadernos de Literatura*, II, pp. 295-307.
- SIOTTO-PINTOR, Giovanni (1843-1844), *Storia letteraria di Sardegna*, vol. III, Cagliari, Timon.
- SMITH, C. Colin (1965), «Notes Rich Rhyme in Góngora's *Polifemo*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII, 2, pp. 106-112.
- SORIANO, Catherine (1998), «Tópico y modernidad en *La industria vence desdenes* de Mariana de Carvajal», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO, 22 al 27 de julio 1996*, ed. María Cruz García de Enterría, Alicia Cordon Mesa, Alcalá, Universidad, pp. 1537-1545.
- SOUSA CONGOSTO, Francisco de (2007), *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Istmo.
- SPANO, Giovanni (1856), *Guida del duomo di Cagliari*, Cagliari, Timon.
- SPANU, Luigi (1984), *Dizionario biografico dei cagliaritari*, Cagliari, TEA.
- STEWART, Pamela (1979), «Boccaccio e la tradizione retorica: la definizione della novella come genere letterario», *Stanford Italian Review*, I, 1, pp. 67-74.
- STEWART, Pamela (1986), *Retorica e mimica nel Decameron e nella commedia del Cinquecento*, Firenze, Olschki.
- STROSETZKI, Christoph (1998), «Ocio, trabajo y juego. Aspectos de su valoración en algunos tratados del Siglo de Oro», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO, 22 al 27 de julio 1996*, ed. María Cruz García de Enterría, Alicia Cordon Mesa, Alcalá, Universidad, pp. 1547-1553.
- TANABE, Madoka (2011), «Tradición e innovación en el epitalamio de la primera *Soledad*», *Analecta Malacitana*, 30, pp. 59-89.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (1988), *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel y Javier Guijarro Ceballos (2007), *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, Cáceres, Encida/Universidad de Extremadura.
- TEJADA, Francisco Elías de (1960), *Cerdeña Hispánica*, Siviglia, Montejurra.
- THOMPSON, I.A.A. (2006), «Las galeras en la política militar española en el Mediterráneo durante el siglo XVI», *Manuscripts*, 24, pp. 95-124.
- TODA Y GÜELL, Eduardo (1890), *Bibliografía española de Cerdeña*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos.
- TOLA, Pasquale (1837), *Dizionario degli uomini illustri di Sardegna* (3 voll.), Torino, Tipografia Chirio e Mina.
- TRAMBAIOLI, Marcella (2013), «En el taller de la refundición de una comedia lopeveguesca: *El Eneas de Dios o El Caballero del Sacramento* de Agustín Moreto», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, vol. 23, pp. 258-281, http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_23/moreto/11%20ehumanista23.moreto.trambaioli.pdf.
- TURNER, John H. (1976), *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, London, Tamesis.
- TURTAS, Raimondo (1989), «La Chiesa durante il periodo spagnolo», *Storia dei sardi e della Sardegna*, 3, a cura di Massimo Guidetti. *L'età moderna. Dagli aragonesi alla fine del dominio spagnolo*, Milano, Jaca Book, pp. 253-297.
- USAI, Nicola (2012), «La geografía de *El forastero* y el contexto literario de Jacinto Arnal de Bolea», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, ed. Rafael Bonilla, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial, pp. 121-138.
- USAI, Nicola (2014), «Variación genérica y ética cortesana en *El forastero* de Jacinto Arnal de Bolea», *Lejana*, 7, "Novelar en lengua castellana": estudios sobre la novela corta del Siglo de Oro, http://lejana.elte.hu/Contenido/Contenido_7.htm.
- VALVASSORI, Mita (2013), «El valle de las damas en la traducción castellana antigua del *Decamerón*», en *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, ed. Isabel Colón Calderón et alii, Madrid, Sial, pp. 47-60.
- VICENS VIVES, Jaime (1953), *Juan II de Aragón*, Barcelona, Teide.
- VILANOVA, Antonio (1992), *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Barcelona, PPU.
- VIRDIS, Maurizio (2012), «La nascita della Sardegna quale soggetto storico e culturale nel secolo XVI», in *Questioni di letteratura sarda: un paradigma da definire*, a cura di Patrizia Serra, Milano, Franco Angeli, pp. 61-100.
- VON PRELLWITZ, Norbert (1997), «Góngora: el vuelo audaz del poeta», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV, pp. 19-35.
- WAGNER, Max Leopold (1997), *La lingua sarda*, Nuoro, Ilisso.
- WHINNOM, Keith (1981), *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos*, University of Durham.

- YNDURÁIN, Domingo (1983), «Enamorarse de oídas», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, Vol. II, pp. 589-603.
- YUDIN, Florence L. (1968), «The *Novela Corta* as *Comedia*: Lope's *Las fortunas de Diana*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV, pp. 180-186.
- YUDIN, Florence L. (1969), «Theory and Practice of the *Novela Comediesca*», *Romanische Forschungen*, 81-4, pp. 585-594.
- ZERARI, Maria (1995), «Figures de la cruauté dans les *Novelas amorosas* de José Camerino», *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI e XVII siècles: réalités et fictions*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 177-186.
- ZIMIC, Stanislav (1996), *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- ZUCCA, Raimondo (1989), «Venus Erycina tra Sicilia, Africa e Sardegna», en *L'Africa romana: atti del 6 Convegno di studio, Sassari 16-18 dicembre 1988*, Sassari, Edizioni Gallizzi, pp. 771-779.