

LA LITERATURA HISPANICA DE CERDEÑA

(Contribución al concepto de Literatura Española de Menéndez Pelayo)

«Existe una nacionalidad literaria cuyos lindes, rayas y términos no siempre son los impuestos por tratados y combinaciones diplomáticas...»

«Si la historia de nuestra literatura es la del ingenio español, menester será buscarle dondequiera que se halle...»

«Son muy numerosos los escritores sardos, poetas, historiadores y novelistas, que han usado como nativa la lengua castellana: así Lofrasso, Litala y Castelví, y el marqués de San Felipe, uno de los fundadores de la Academia Española.»

(V. Menéndez Pelayo: *Estudios y Discursos de crítica histórica y literaria*, t.º I.º, págs. 5 y 73, y t.º V.º, pág. 290 de la Edición Nacional).

- I) CONSIDERACIONES GENERALES EN TORNO A LA LITERATURA HISPANOSARDA.
- II) LA LIRICA, LA NOVELA, EL TEATRO.
- III) INFLUJO DE LOS POETAS ESPAÑOLES EN LA LIRICA SARDA.
- I V) EL SENTIMIENTO HISPANICO EN LA LITERATURA SARDOESPANOLA.

I

Durante dos siglos—desde la segunda mitad del XVI a mediados del XVIII—el español fué lengua literaria de Cerdeña. Otros son los límites cronológicos de la conquista catalana de la isla y de su cesión a los Saboyas (1325-1720); otros son también los límites del español y del catalán como lenguas habladas. El catalán ya se había extendido en el siglo XV y fué de uso bastante general hasta el XVII; pero esta lengua catalana, lengua oficial y hasta usual en algunos centros privilegiados (Castillo de Cállar, Alguer), no alcanzó el rango de lengua literaria, aparte la especial situación del alguerés, dialecto catalán, todavía hoy vivo como lengua común y de la lírica. El italiano, salvo rarísimas excepciones, no alcanzó difusión hasta entrado el siglo XIX. Y el sardo fué siempre lengua común, lengua familiar de la población nativa, con aisladas incursiones a una literatura popular; alterna con el español, sin que sea posible fijar límites, cuando el dominio de España está a punto de cesar y aún después de haber cesado. La paradoja histórico—cultural de Cerdeña, nunca señalada, consiste en que sólo en los momentos finales del dominio de España en la isla, es predominante el influjo español, influjo que perdura a través de decenas de años—hasta una centuria en lo lingüístico—después de ser Cerdeña, sin su voluntad, piamontesa.

Atrae hoy el pensar en ese puñado de obras literarias inmersas en las corrientes estéticas y estilísticas de nuestra literatura del siglo de oro (1). Manifestación no abundante, es más, ciertamente escasa, pero representativa y digna de no seguir en el olvido. Estas producciones que entran en el campo estricto de una valoración literaria—apenas una decena de obras—han pasado inadvertidas durante siglos. Con excepción de Antonio de Lofraso, gra-

(1) El presente trabajo forma parte de una obra más extensa, de próxima aparición, en la que se estudian las relaciones culturales, aportaciones e influjos de todo género que caracterizan la vida en común hispanosarda durante los cuatro siglos en que Cerdeña formó parte de los territorios hispánicos.

cias a una cita de Cervantes y al estudio de Menéndez Pelayo, los demás autores podemos considerarlos desconocidos en España. Y, casi podría decir, en la misma Cerdeña.

De mediados del siglo pasado data la *Storia letteraria* de Siotto—Pintor (2). Pero en esta farragosa obra, inútil sería buscar una valoración crítica o un encuadre de estilos y géneros. Más que una historia es una recopilación de nombres, fechas y títulos de libros, tengan o no relación con la creación literaria. La *Bibliografía* del que fué cónsul de España en Cagliari, E. Toda y Güel (3), al ofrecer reunido todo lo editado en el período español, facilitaba considerablemente la labor de búsqueda, indicaba el material, pero nada más; otra era la finalidad del libro, plenamente conseguida, y gracias a él se supo que Cerdeña había aportado su esfuerzo a las literaturas hispánicas. Hoy ya no puede hablarse de total desconocimiento con la reciente Historia de la literatura de Cerdeña de F. Alziator (4); contribución sin duda importante como visión de conjunto, aunque la valoración de las obras sardas de los siglos XVI y XVII resulta truncada por no haberla vinculado directamente a la literatura española, de la que estas producciones hispanosardas no son más que ramas desgajadas. Faltaba, pues, considerar por separado estas obras en español para interpretarlas en función del ambiente literario hispánico, porque, aunque las denominaciones no cuenten mucho, más apropiado sería hablar de una parte de la literatura hispánica desarrollada en Cerdeña que de una literatura sarda en lengua española.

En España, aparte el único y definitivo estudio de la principal obra de Lofraso por Menéndez Pelayo (5) y de la alusión a un

(2) Giovanni Siotto-Pintor: *Storia Letteraria di Sardegna*. Cagliari, 1843-44. Cuatro volúmenes.

(3) Eduardo Toda y Güel: *Bibliografía Española de Cerdeña*. Madrid, 1890.

(4) Francesco Alziator: *Storia della Letteratura di Sardegna*. Edizioni della Zattera, Cagliari, 1954.—Puede consultarse mi recensión en «Archivum», enero-abril 1955, págs. 169-191.

(5) Marcelino Menéndez Pelayo: *Orígenes de la Novela*, C. S. I. C., Madrid, 1933, t.º II, págs. 311-317.

par de autores por Joaquín del Val (6), sólo queda una reseña general abordada por F. Elías de Tejada (7), bastante completa, pero con intención de analizar el pensamiento político y no de hacer crítica literaria.

A pesar de su limitación, esta literatura sardoespañola toca todos los géneros: novela, lírica, teatro, oratoria, historia, escritos religiosos y didácticos. Es más, los primeros documentos de historia literaria sarda remontan al período español. Sólo algunas obras de carácter teológico y algunas epístolas, en latín, se dan en Cerdeña del siglo IV al VI. Después, tras diez siglos de silencio — de ese turbador y desconcertante silencio sardo en tantos aspectos de su cultura — un poeta y novelista en español: Antonio de Lofraso. Con él se inicia realmente la historia de la literatura en Cerdeña. Así las cosas, se atreve uno a justificar la gran falsificación de las llamadas *Carte di Arborea*. Fué en el siglo pasado, en la época de las grandes falsificaciones. De repente, unos recién descubiertos documentos daban a Cerdeña una historia y una cultura dignas de la máxima consideración. Hasta una épica salía a relucir de entre aquellos pergaminos, con los que Cerdeña podía, en la época en que su lengua romance alcanzaba una personalidad, ponerse al par y hasta por encima de otras regiones o naciones neolatinas. Resultaba incluso que la lengua italiana había tenido manifestaciones esplendorosas en Cerdeña antes que en la misma Italia. Pero no, nada de ello hubo. Los pergaminos de Arborea pretendieron llenar el vacío cultural de Cerdeña antes de su infeudación al rey aragonés. De aquella época gloriosa, que muchos quisieron contraponer al siguiente período en que los catalanes habían ahogado en flor tal esplendorosa civilización, sólo queda... un sueño imposible de muy discutible intención patrió-

(6) *La novela española en el siglo XVII*, en la «Historia General de las Literaturas Hispánicas», Barna. Barcelona, 1953.

(7) Francisco Elías de Tejada: *El pensamiento político del Reino Hispánico de Cerdeña*, Sevilla, 1954.

tica y un impotente esfuerzo al no saber resignarse con el propio destino histórico.

Líricos y novelistas fueron fundamentalmente estos autores hispanosardos; las pocas muestras de teatro son realmente pobres. Y los temas fundamentales de nuestra literatura áurea encuentran su eco en esas producciones: el sentido religioso en la lírica y en el teatro; el sentimiento del honor en la novela; la devoción a la monarquía y a España siempre. Se extiende esta literatura en español durante tres siglos: se inicia débilmente a fines del XVI; alcanza su plenitud, su «siglo de oro», en el XVII; y se irá desvaneciendo, en aislados ecos religiosos a lo largo del XVIII, manteniéndose hasta el linde del siguiente siglo en la oratoria religiosa y en versos de circunstancias.

Intentos de italiano, de español y de sardo hay en la segunda mitad del quinientos: Cerdeña parece buscar un instrumento lingüístico apropiado. El sardo, tras del aislado intento de Araolla, tardará más de siglo y medio en volver a tener categoría literaria. El italiano produce, con Pedro Delitala, su primer poeta, primero y... último en casi tres siglos. A él queda reducida la tradición literaria en lengua italiana de Cerdeña. La literatura en español dominará indiscutida durante más de siglo y medio.

De que hubiera cierto ambiente literario puede ser sintomático el que se nos hable de academias en las dos más importantes novelas hispanosardas, la de Arnal de Bolea y la de Zatrillas. Y casi siempre, al menos en las mejores obras, la lengua española se escribe con una perfección insospechada, como lengua sentida en la intimidad de todas sus posibilidades expresivas.

II

Tres nombres nos ofrece la poesía sarda en el siglo XVI: Lofraso, Pedro Delitala y Araolla. Cada uno representa una distinta posibilidad del ulterior instrumento lingüístico, sardo, italiano o español. Araolla, poeta en las tres lenguas, resume las inquietudes

del momento. El camino justo queda, en mi opinión, claramente señalado, cuando el más extenso poema de Araolla, en sardo, tuvo que traducirse inmediatamente al español, único modo según el traductor de que fuera accesible a todos. Pedro Delitala es consciente de la rareza e inutilidad de su intento de poetizar en lengua italiana. Si perduró, en cambio, la tentativa en español de Lofraso a pesar de ser el que peor usa la lengua española de todos los aquí estudiados. Sólo el hallarse fuera de la órbita de las resonancias íntimas que un instrumento lingüístico produce, puede justificar el que los críticos sardos casi en general hayan elogiado a un poeta tan malo como Antonio de Lofraso que, por no saber, no sabe ni medir lo más vulgares octosílabos. Usa sin duda el español como lengua no propia, no por ser sardo sino por nativo de Alguer, que tenía y sigue teniendo todavía hoy como lengua materna el catalán.

Apenas si se sabe nada de su vida. Lo único cierto es que hacia 1573 se hallaba en Barcelona, donde editó su novela. Había nacido en Alguer, fué militar y sufrió prisión injustamente, si creemos lo que nos cuenta en su novela: «Dos años y seis meses me tuvieron —en una prisión triste y muy oscura» (8). Y por esta causa pasó a España.

Debió de haber logrado fama en su tiempo, si consideramos que Cervantes se refiere a él varias veces. Y el haber citado su libro entre los de la biblioteca de D. Quijote, hizo que a Lofraso no le alcanzara el olvido como a sus coterráneos. Según el Cura, al hacer el escrutinio, no existe otro libro «tan gracioso ni tan disparatado» como el suyo, y «por su camino es el mejor y el más único...» Un sector de la crítica tomó en serio estos elogios, por lo que el libro se reimprimió lujosamente en Londres eo el siglo XVIII. La crítica sarda también los aceptó: y Manno, Tola, Martini y, más vacilante, Siotto Pintor; y hasta recientemente Pilia, Carta Raspi e incluso Elías de Tejada, siguen admitiendo como sinceras las palabras de

(8) Fol. 213 r. de la primera edición descrita más adelante.

Cervantes (9). No así, en general, la crítica española, gracias al estudio que Menéndez Pelayo le dedica en *Orígenes de la Novela*, al que sigue también Alziator. En los libros III y VII del *Viaje al Parnaso* se ve con más claridad el concepto que Lofraso merecía a Cervantes por lo que no cabe duda que las palabras del Quijote son irónicas.

Su popularidad, no obstante no puede discutirse, ya que el propio Cervantes, al final del entremés *El vizcaíno fingido*, cita a Lofraso por delante de la *Diana* como sabido de memoria por las mujeres sabihondas.

Tres obras se conocen de Antonio de Lofraso: *Los mil y doscientos consejos*, un Canto a la batalla de Lepanto y la mencionada novela pastoril, única conocida por Menéndez Pelayo (10).

En estas obras nos muestra hasta la saciedad Lofraso su impotencia como versificador. Sólo el no haber sido nunca mencionado en las repercusiones literarias de la batalla de Lepanto, a pesar de haber sido la primera, justifica el aludir a las 109 octavas

(9) Veáanse, además de las obras ya citadas, las siguientes: Giuseppe Manno, *Storia di Sardegna*, Torino, 1825-27, tº III; Pasquale Tola: *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, Torino, 1837-38; Pietro Martini: *Biografia Sarda*. Cagliari 1837-38; Egidio Pilia, *La Letteratura narrativa in Sardegna*, «Il Nuraghe», Cagliari 1926; y Raimondo Carta Raspi, *La Sardegna*, «Il Nuraghe», Cagliari, 1952.

(10) *Los Mil y Doscientos consejos y avisos discretos, sobre los siete grados y estamentos, de nuestra humana vida, para bivar en servicio de Dios, y honra del Mundo, y en el principio del presente libro el verdadero discurso de la gloriosa victoria que N. S. Dios a dado al Sereniss. Don Joan d' Austria, contra la armada Turquesca...* En Barcelona. En la imprenta de Pablo Cortey, y Pedro Malo. (Sin fecha, pero la dedicatoria es de 1571).

Los diez libros de Fortuna d' Amor... Impreso en Barcelona, en casa de Pedro Malo... (En el colofón, la data 1573).—Esta primera edición, por la que cito, es hoy rara e interesante por las pequeñas y deliciosas xilografías con que va ilustrada. La 2.ª edición impresa en Londres por el judío español Pedro de Pineda en el siglo XVIII, lleva este frontispicio: *Los diez libros de Fortuna de Amor, divididos en dos tomos, compuestos por Antonio de Lo Frasso, Militar sardo de la Ciudad de Languer. Impreso en Londres por Henrique Chapel, Librero en dicha ciudad. Año 1740.* Es más incorrecta que la primera, sobre todo por lo que se refiere a la extravagante ortografía, con acentos abusivos distribuidos al azar. Como curiosidad, señalare que la copia de esta segunda edición existente en la Biblioteca Universitaria de Cágleri, lleva en la primera página de ambos volúmenes el ex libris del escritor y gran diplomático español de esa época, *Dn Job Nicolás de Azara*.

reales del Canto heróico. Se hace al principio la habitual invocación a Dios y a las musas, sigue la dedicatoria y se recuerda a los participantes; luego el itinerario hasta la llegada a Lepanto; se menciona a algunos generales y D. Juan arenga a sus hombres:

Palabras de notar cierto dezía:
e ha Señora quel Perro no es nada
hazed de que vosótrois confío
que quanto ganare es vuestro y no mío.

Basta la cita para demostrar la total ausencia de poesía. Y en el mismo tono continúa citando a los personajes distinguidos, aludiendo al regreso y terminando con un acto de gracias a Dios, a quien el paciente lector se lo ofrece (11).

A continuación, en el mismo volumen, sigue la carta que desde Barcelona envió a sus hijos con 1200 consejos distribuidos con arreglo a los siete grados o estamentos que el autor considera en la vida. Fechada a 30 de noviembre de 1571 es, si cabe, más pedestre todavía que la anterior. Ni por excepción se encuentra un solo verso que merezca ser recordado. Solo puede tener interés para la historia de las costumbres, al darnos un cuadro de hábitos y características de la época. Los críticos sardos no han notado nunca que los versos no son tales, aunque se ve su tendencia, no siempre lograda, por hacer octosílabos (12) agrupados en tercerillas con rima entre el segundo y tercero. Dice, por ejemplo, al que vaya a ser sastre:

Agujas, tixeras, dedal,
terneis siempre aparejado
si acaso sois llamado.

(11) Abundantes citas pueden verse en Alziator, ob. cit., pág. 91 y sigs. El mismo autor señala el desconocimiento de esta obra por parte de la crítica española, como puede comprobarse en José López de Toro, *Los poetas de Lepanto*, Madrid 1950, donde no hay referencia a Lofraso.

(12) Manno y Tola dicen que están escritos en *settenari*; Siotto Pintor corrige que en *ottonari*. En rigor de verdad, hay tendencia, voluntad de octosílabo; pero se le escapan a menudo sílabas de más o se olvida de completar las necesarias.

A la historia de las tarifas médicas, ya que no a la de la poesía, pueden interesar éstas:

Cada visita de día
si vais por curar un mal
no toméis más de un real.

y si es hora vedada
de noche a las oscuras
dos reales son medidas.

Sólo la clasificación de las profesiones y algunos datos curiosos—fuera de toda valoración literaria—pueden ofrecer interés; y, como soldado que era, pueden merecer ser considerados sus preceptos de tipo técnico-militar.

De *Los diez libros de Fortuna de Amor* poco se puede decir también. Confiesa en una carta preliminar que se propone cantar los amores de dos pastores, Frexano y Fortuna, y «narrar disfrazado la más parte del discurso de mi vida». Según la moda pastoril, la obra es una mezcla de prosa y versos. Estos duros y mezquinos, la prosa mal construída, pesada, insufrible. Comparaciones como «muero como el niño de la teta—que no puede dezir del mal que muere»; y endecasílabos (?) como estos: «el gallo no es tanto de su gallina—ni el caballo de su egua en el prado.....», no son de lo peor de la obra (13). Lo que ha engañado a algunos críticos, o sea, la creación de un ambiente blando y delicado, se debe tan sólo a la acumulación de los tópicos de la novela pastoril. Garcilaso y Boscán son sus modelos en la lírica; lo que de literatura italiana conoce es lo habitual en el ambiente español de la época. Impresiones personales, líricas, como por ejemplo ante la visión de Barcelona, no se le escapa ni una; sólo algunas curiosidades que pueden tener interés histórico, y hasta económico-estadístico si se quiere, como esta descripción de su ciudad natal:

(13) Fols. 25 v. y 31 r.

Lalguer castillo fuerte bien murado,
con frutales por tierra muy vecinos
y por la mar coral fino extremado,
es ciudad de más de mil vezinos (14).

Intercala dos poesías en sardo y una en catalán; y en catalán está también el acróstico del llamado Testamento de Amor (15).

Si el nombre de Dulcinea, como sugiere Menéndez Pelayo, fué inspirado a Cervantes por esta obra—donde aparece un Dulcineo—, el militar alguerés que pretendió ser poeta no hizo una obra totalmente estéril (16).

El otro poeta del XVI que tiene parte de sus composiciones en español, es JERÓNIMO ARAOLLA. Era de Sássari, en español Sácer, cuya fuente Rosello, símbolo poético de la ciudad, recuerda en más de una ocasión. Se sabe que a mediados de siglo estaba en Bolonia, que llegó a ser canónigo de Bosa, que volvió a Roma y que alcanzó, finalmente, el cargo de Consultor del Santo Oficio. En el desempeño de esta misión, juzgó las Rimas de P. Delitala, el otro poeta coetáneo suyo. Murió a fines de siglo o a principios del siguiente. Dos obras se le conocen: una en sardo, largo poema en honor de los santos patronos de Sássari (1582) y el libro de las *Rimas divertidas* que reúne composiciones en sardo, italiano y español (17).

(14) Fol 130 v.

(15) *Autony De Lo Fraso Sari de Lalguer me facyt estant en Barcelona en lany myl y syncosents setenta y dos por dar fy al present Lybre de Fortuna de Amor compost per servys del Ylustre y my Senor Conte de Quirra.*

(16) Cabe preguntarse si, a pesar de todas las ironías, no habrá recordado Cervantes más de una vez expresiones o versos de Lofraso. Al menos puede hacerlo suponer así el ya citado verso del militar alguerés—«en una prisión triste y muy oscura»—, que parece resucitar en un endecasílabo de la *Epístola a Mateo Vázquez*: «de la amarga prisión triste y oscura». La posibilidad sería tan sorprendente como sugestiva.

(17) *Sa vida, su martiriu, et morte dessos gloriosos Martires Gavinu, Brotho et Gianuari In Calaris... 1582.*

Rimas Diversas Spirituales... In Calori..., 1597. Per Joanne María Galcerinu.

Las licencias están en español, la dedicatoria en sardo, y entre las poesías preliminares hay un soneto del autor también en nuestra lengua. Empiezan sus poesías en sardo e inmediatamente se le escapa un españolismo (*pararse*) y un eco directo de Garcilaso. Los españolismos, dentro de su artificial lengua sarda, continúan por todo el libro: *mundanal, barranca, arreu, norte, intonada, ataviu, intragnas*, etc. La referencia italiana más directa es un soneto a la muerte de Torcuato Tasso.

Las composiciones en español son cinco: cuatro sonetos y un poema largo, en doce octavas y seis quintillas, que son realmente dos obras diversas. El último soneto del libro es trilingüe: los dos cuartetos en español y los tercetos uno en italiano y en sardo el otro.

Araolla ha sido estudiado, como ningún otro poeta de la época española, por Raffa Garzia y Wagner (18). El juicio que a mí me merece no es tan negativo como pretende demostrar R. Garzía. Lo encuentro seco, austero; pero en las poesías en español se anima cuando la influencia de Garcilaso—*el dulce Hiberno*— es visible, logrando entonces, por simple mimetismo, dulzura y delicadeza. Los versos generalmente son opacos y hasta inarmónicos, aunque en algún caso se debe a la corrección de Wagner (19). Con él se inicia y resulta fallido el intento de crear una literatura en lengua sarda, ya que su magisterio se redujo a enseñar «ai poeti di Sardegna a scrivere in una lingua che è tutto tranne che sardo...» (20).

Los versos españoles son de circunstancias, dirigidos a personajes de la época. Y su austeridad formal se refuerza con el con-

(18) Véase el amplio estudio fundamental de Raffa Garzia, *Gerolamo Araolla*, Bologna, 1914; y la reedición de las *Rimas* por Max Leopold Wagner, *Die Rimas Spirituales von Girolamo Araolla*, Dresden, 1915.

(19) Así, el verso «Belleza, y honestad que fácilmente», lo altera el editor en «Belleza y honestidad que fácilmente», con lo que pierde medida y ritmo.

(20) R. Garzía, ob. cit., pág. 223.

tenido, con su ascética visión del mundo en que todo queda reducido a miseria, polvo, nada:

Viendo que todo acaba, y todo es nada...
.....
Pues todo es de pasada y de corrida,
y quanto tiene el mundo en fin es nada (21)

De PEDRO DELITALA, que completa la trilogía de poetas sardos en el siglo XVI, no tendría por qué tratar ya que ha escrito su obra en italiano (22). Pero una alusión es necesaria para completar el cuadro del siglo.

Por cuestiones amorosas tuvo que ir a Córcega y luego a Toscana, donde tuvo relaciones con poetas italianos. Vuelto a Cerdeña sufrió casi diez años de prisión (23). Su presencia en Italia explica la adopción de esta lengua en sus poesías, recogidas en un pequeño volumen de cuya tirada podemos hacernos cargo si consideramos que el ejemplar existente en la Biblioteca Universitaria de Cagliari es el único conocido. En tiempos de Felipe II, pues, se publica en la capital sarda este modesto volumen de *Rime diverse*, que el autor, en su dedicatoria en español a D. Gastón de Moncada, Marqués de Aytona, llama *obrezilla*—como Fray Luis de

(21) *Soneto por la muerte de D. Juan Coloma, Conde de Elda, y Sonetto*, págs. 101 y 112 respectivamente en la citada edición de Wagner.

(22) *Rime Diverse di Pietro Delitala, in Cagliari,...*, per Giovanna Maria Galcerino (sin data, pero el impimátur es de 1596). Hay edición moderna, con correcciones e introducción, de Vittorio Amedeo Arullani, *Di Pietro Delitala e delle sue «Rime Diverse»*, en «Archivio Storico Sardo», VII, 1911, págs. 39-144).

(23) Según Alziator, *ob. cit.*, nada más se sabe de la vida de P. Delitala. Puedo añadir, sin embargo, que en 1606 un Pedro Delitala era *podestad* de Bosa y mereció ser elogiado por el Virrey por su contribución en el salvamento de sus conciudadanos ante el desbordamiento de un río. Creo que se trate de nuestro poeta que, después de unos años de prisión por una cuestión inquisitorial, recobró todas sus prerrogativas. (Tomo la referida noticia de Ignazio Pillito, *Memorie tratte dal Regio Archivio di Cagliari riguardanti i governatori luogotenenti generali dell'isola di Sardegna dal tempo della dominazione aragonese fino al 1610*, Cagliari, 1862).

León a sus poesías—o mejor aún, dice, su *temeraria* edición. Se da cuenta que el lector se sorprenderá porque no ha elegido ni el sardo, como lengua *materna*, ni el español, *come piú usata*, mientras la lengua toscana es realmente *molto aliena da noi* y por poquísimos entendida (24).

Su italiano está lleno de sardismos, como el sardó de Araolla de españolismos, y usa palabras españolas con grafía italiana, como *cavagliero* y *piffaro* en vez de *piffero*.

Y como Araolla es seco e incoloro. Parece que la ascética tradición castellana continúa en estos poetas sardos, que nada tienen del sensualismo y desenfado del renacimiento italiano. Por esto no comprendo, que quiere decir Arullani cuando afirma que es «*spiccatamente italianista*».

Para terminar de referirme a este siglo recordaré al Virrey D. JUAN COLOMA, conde de Elda, que imprimió en Cagliari su *Década de la Pasión* en 1576, año en que Felipe II le concedió permiso para regresar a España. El ser español nos ahorra dedicar espacio a su libro, pero una mención no puede faltar porque creó seguramente en Cerdeña un ambiente literario hasta entonces desconocido; las poesías que a él dedican Lofraso y Araolla acreditan que estos poetas coetáneos estaban, al menos en parte, vinculados entre sí (25). Su libro reúne realmente dos obras, una sobre la Pasión, en tercetos, y otra sobre la Resurrección, en octavas, y figura en el *Catálogo de Autoridades de la Lengua* de la Academia Española. Famoso entre sus contemporáneos y completamente olvidado hoy—Cervantes lo elogió en el *Canto de Caliope*—esta rara obra del virrey poeta no es lo único que se conoce de su producción (26).

(24) *Al Lettore*, págs. 5-6 de la primera edición.

(25) Lofraso en *Fortuna de Amor*, fol. 327 v. y Araolla en un soneto a la muerte del Virrey, pág. 101.

(26) Juan Coloma: *Década de la Pasión de Nuestro Redemptor Jesu Christo, con otra obra intitulada Cantico de su gloriosa Resurrección... En Caller, MDLXXVI*. La

Una poesía de tipo pastoril y de tendencia moral es lo que nos da el Quinientos sardo. Los modelos son sobre todo, Boscán y Garcilaso, autores que figuran en el catálogo manuscrito de la biblioteca del obispo Fara, el mayor geógrafo e historiador del momento (27), que completa, en otro orden, el cuadro de las manifestaciones literarias de entonces. Petrarca es indudablemente conocido y también Ariosto y Tasso. Nada puede sorprender el hecho si a la estancia en Italia de Fara, Araolla y Delitala añadimos el influjo del ambiente español, de tendencia italianizante en ese momento.

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 sardoespañola, sino la mejor: JACINTO ARNAL DE BOLEA. El olvido viene de antiguo. En una reseña de los escritores de su siglo que hace el P. Aleo en 1677, no figura el nombre de ese autor (28). Ni Tola, ni Martini le mencionan en sus citados diccionarios biográficos de personajes sardos. Siotto-Pintor le dedica breves líneas en que demuestra no haber comprendido o leído, su obra. Toda y Güell no da en su Bibliografía ni un solo dato biográfico ni un juicio sobre su producción. Pilia, en su historia del

preciosa edición que se conserva en la Biblioteca Universitaria de Cagliari, con orlas en todas las páginas, carece de portada. Su rareza explica que Toda y Güell en su *Bibliografía*, confiese no haberla visto. El mismo Morel-Fatio, que edita otras composiciones del poeta (*Cancionero general de obras nuevas nunca hasta ahora impresas*, en *L'Espagne au XVI siècle et su XVII siècle*, Heilbronn, 1878) tampoco llegó a consultar la *Década de la Pasión*.

(27) Juan Francisco Fara, *De Chorographia Sardiniae, libri due, y De Rebus Sardois, libri quatuor, Augustae Taurinorum, ex typographis regia, 1835*. (La primera edición era de 1580). Consúltese Raffaele Bachisio Motzo, *Sulle opere ed i manoscritti di G. F. Fara*, en «Studi Sardi», vol. I, 1934.

(28) Jorge Aleo: *Sucessos generales de la Isla y Reyno de Serdeña*, en dos gruesos tomos manuscritos que se conservan en la Biblioteca Universitaria de Cagliari (signatura S. P. 6. 3. 48—39), el primero fechado en 1677 y el segundo en 1684. El *catálogo de los Escritores naturales de Serdeña* se halla en el 2.º volumen.

género narrativo en Cerdeña, lo ignora completamente. Finalmente, en la reciente historia literaria de Alziator sólo se le menciona para señalar que su obra merecería ser estudiada, añadiendo que nada nos autoriza a retenerlo sardo. La crítica española no se queda atrás en el desconocimiento de este autor, hecha excepción de la referencia de Francisco Elías de Tejada y de la breve mención que se le dedica en la Historia de las Literaturas Hispánicas (29).

Como inicial dato biográfico puedo señalar que obtuvo privilegio de nobleza en 1636, 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» (30). Su nombre figura además en un manuscrito sobre la nobleza sarda que se halla en la Biblioteca Universitaria de Cagliari (31). Fué, según el frontispicio de su

(29) Para todos estos autores, véanse las obras ya citadas. No comprendo la afirmación de E. de Tejada de que Arnal abunda en las perspectivas de Lofraso, ya que, por fortuna, nada hay en él del militar alguerés. En cuanto a J. del Val advierte con exactitud que «no es libro que deba olvidarse completamente por los eruditos, como hasta ahora» (pág. LXXVIII).

(30) Archivo de Estado de Cagliari: *Registro de Privilegios, Patentes y de Mas despachos de este año 1665*, fols. 72-74. Debo agradecer, en el hallazgo, las indicaciones de los profesores Era, de la Universidad de Sássari, y Loddo-Cánepa, director del mismo Archivo.

(31) «Origen del Cav. to y de la Noblesa de varias famil.s del Reyno de Sardeña, Recopilado de los privilegios origls. y respectivam.te del oportuno Reg.tro existente en el R. I Archivo, y de varias otras escrituras authenticas, y Autores Classicos», Manuscrito S. P. 6 bis. 2. 10 de la Biblioteca Universitaria de Cagliari, sin fecha pero posterior a 1784. Fué recientemente publicado por Francesco Loddo-Canepa en el «Archivio Storico Sardo», XXIV, 1954, págs. 269-423.

En este manuscrito se hace a nuestro autor natural de Bolótana, aldea de la provincia de Nuoro, pero creo se trate de una confusion del escribano si consideramos que, bajo el epígrafe *De Bolea*, añade *Arnaldo de Bolea*, mientras bajo *Arnaldo* escribe *Jacinto Arnaldo de Bolótana* refiriéndose a la misma persona. Bolea, municipio de la provincia de Huesca, sugiere un origen aragonés, lo que no es obstáculo para que haya nacido en Cerdeña.

novela, primer contador de cuentas de la hacienda de Su Majestad y Secretario particular del Marqués de Villator. He descubierto también que, en 1650, escribió al Rey para que nombrara como sucesor suyo en su cargo a su propio hijo, por hallarse él con «algunos achaques». El virrey informó desfavorablemente sobre la simultaneidad de los dos cargos, no sobre las cualidades del hijo, porque «es indecencia que un official de V. Md., y desta calidad, refrende despachos de particulares....» (32).

Dos obras se conocen de Arnal de Bolea, reducidas a una, pues nadie ha observado que su *Torneo* está incluido en la posterior novela *El Forastero* (33). El interés de esta novela radica en ser un intento culterano, es decir, una novela en que los recursos expresivos del barroco español, más aún, los elementos característicos de Góngora se incorporan a la prosa con una vitalidad tal que, en mi opinión, no pueden competir con ella otras novelas españolas retenidas culteranas (34). La falta de estudios sobre la novela española del siglo XVII dificulta su encuadre. Sin embargo,

(32) Carta del Rey de 16 de noviembre de 1650 en el Manuscrito 995 de la Biblioteca Central de Barcelona. Unido a este apenas conocido volumen sin título, que contiene las copias de las cartas reales, hay un «Sumario de todas las cartas de su Mag.ad que contiene este libro, escritas al Ilmo. Señor D. Pedro Martínez Rubio, durante la visita general que hizo en el Reyno de Cerdeña. El año 1649. Hasta el 1655.»

(33) Jacinto Arnal de Bolea: «Encomios en octavas, al torneo, que defendió el illustriss. y Excellentiss. Señor D. Geronimo Pimentel...

«En Caller,... por Bartholome Gobetti, M.DC.XXVII.

«El Forastero. Se alienta con la protección del illustriss. Señor.

«El Señor D. Blasco de Alagon, y Cardona.... En Caller.... por Bartolome Gobetti, 1636.»

(34) 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 del autor que estudio. (Véase Juan de Piña, *Casos prodigiosos y cueva encantada*, Colección selecta de Antiguas Novelas Españolas, Madrid, 1907, con estudio preliminar de Emilio Cotarelo y Mori.

podría encasillársela en un momento de desintegración y fusión de elementos novelísticos precedentes con otros del nuevo siglo, en una forma novelística compleja y extensa: en lo argumental hay abundantes resíduos 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 cortesana del XVII. Obra miscelánea, con abundante material poético que a veces tiene perfecta autonomía, retorcida e hinchada, con escenas crudas y hasta crueles, pero todo fundido en una atmósfera idealizada, refinadamente sensual, en la que la forma elusiva del lenguaje apenas si logra enmascarar situaciones morales muy atrevidas.

El asunto de *El Forastero*, complicadísimo, es difícil de resumir; pero vale la pena intentarlo en atención al desconocimiento que de esta novela se tiene: En un ambiente florido y sensual, donde se desnudan unas doncellas para bañarse, se presenta de improviso un fugitivo herido. El conde de Belflor lo acoge en su casa, evitando el castigo del duque Felizardo que le persigue, hombre ya maduro y prometido de Laura, la hija del conde. Se asiste retrospectivamente a una fiesta de toros en Madrid al contar el fugitivo Carlos cómo se vió obligado a huir de la corte, por haber matado a un íntimo amigo suyo que le sorprendió en una casual entrevista con su prometida Angela, y cómo después de una serie de coincidencias absurdas va a dar Carlos a Cerdeña, donde encuentra a Angela casada con un tío suyo, a la que éste quiere envenenar por creerla infiel; la víctima en vez de Angela será una criada y ella termina, naturalmente, en un convento. Carlos llega así a Ferrara, lugar de acción del principio de la obra. Asistimos luego a la boda de Laura con el duque, la cual, para tener sucesión, no vacila en recibir a oscuras a un joven—que es Carlos—de quien tiene un hijo. No es el instinto maternal, sino las rentas del duque lo que la llevan a dar semejante paso. Muerto el duque de celos, nace un segundo hijo, éste legítimo. La honra impide a la madre confesar la verdad, con lo que la herencia corresponde al adulterino. Por fortuna todo se arregla al apuñalar el primogénito a su hermanas-

tro, «puntual en las leyes de la nobleza y mundo», ya que éste le había abofeteado, asesinato que la madre hace pasar por accidente. Nuevos episodios, complicaciones y anagnórisis, hasta que todo termina felizmente, pues Carlos resultó no ser hijo de un viejo campesino, como creía, sino del Marqués de Monferrato, a quien hereda, casandose con Laura.

Los defectos fundamentales son evidentes: falta de humanidad y de lógica sentimental en las reacciones de los personajes, incongruencias, episodios forzados, cualidades absurdas, carencia de sentido moral, crueldad y cinismo. 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. Debo destacar el hecho curioso de que es más gongorina la prosa que el verso, pues en muchas de las composiciones intercaladas no falta una nota de frescura y de gracia popular.

En resumen: fusión de lo estático descriptivo que caracteriza el mundo poético de Góngora, con lo dinámico-aventuroso de la precedente novela bizantina. Como poeta lírico, no vacilaría en colocarle en el primer lugar de toda la literatura hispanosarda.

Los *Encomios* dedicados al torneo, constan de 59 octavas, bien labradas, con el retorcimiento habitual, pero sin el goce de matices que caracteriza su prosa. Obra sin duda inferior, quizás por tratarse de versos de circunstancias en los que era obligado el elogio de los torneantes (35).

El segundo poeta sardo del siglo XVII JOSE DELITALA, nace en el año que muere Góngora, 1627. La fecha es casi un símbolo. Si

(35) Puede verse mi estudio *Feste cavalleresche e vita sociale nella Cagliari del Seicento*, de próxima publicación a cargo del Municipio de Cagliari.

Arnal de Bolea había escrito bajo el influjo del poeta cordobés, la guía espiritual de Delitala será Francisco de Quevedo. Ya a los 15 años pasó a España donde siguió la carrera militar en la que alcanzó el grado de coronel. Figura galante, destacaba en Cáller —nombre español de Cagliari— en las reuniones de los hijos del virrey Camarasa. Además de caballero de la orden de Calatrava y de Caballerizo mayor de Carlos II, llegó a ejercer las funciones de virrey en un interregno. Murió ya iniciado el siglo XVIII.

Estos son los datos conocidos del poeta Delitala. Por mi parte puedo añadir, además, que estuvo nuevamente en España a los 25 años, por habersele descubierto un enredo amoroso con una mujer de la familia de los marqueses de Villasor, la familia rival de los de Láconi, a cuya facción pertenecía el poeta. Fué desterrado a España para su seguridad, ya que sufrió un atentado del que resultó ileso. A principios del año siguiente, sin embargo, el Rey, temiendo por sus caballos, que estaban sin su real caballerizo, le levantó el destierro (36).

(36) Cartas reales de 9 de octubre de 1652 y 8 de enero de 1653 del inédito M. S. 955 de la Bib. Central de Barcelona ya mencionado. Dice así la primera: «El Rey.—Venerable y Amado nro. Gov.or. En cartas de 30 de Agosto y 3 de setj.re. de este año dais quenta que Don Joseph de Litala Castelví, mi Cavallerizo en esse Reyno, deudo y dependiente de la casa del Marqués de Laconi, con una mujer (sic) cuyos deudos son de la facción del Marqués de Villasor, y estando estas dos casas encontradas entre sí tratavan satisfacerse del dicho Don Joseph, y que actualmente le dispararon una noche dos caravinazos aunque no le hirieron: y dezís que para obviar los inconvenientes que de esto podrían resultar, le havíais dado orden para venir a esta Corte pena de dos mil ducados, en cuya conformidad lo havía executado: y haviéndose visto en este mi Cons.º supremo ha parecido responderos que ha sido muy justo apartar de essa Ciud. de Cáller a Don Joseph delitala por las razones que representáis, y que quando llegue aquí se verá la resolución que ha de tomar con su persona. Dat. en Madrid a nueve de oct.re. de MDCLij.—Yo el Rey.

El texto de la segunda es como sigue: «Vener. y Amado nro. Go.or. En nom.re de Don Joseph de Litala y Castelví, mi Caballerizo en esse Reyno, se me ha representado que haviéndole vos ordenado viniese a España ha algunos meses que se halla en esta Corte con algunas incomodidades por la cortedad de su hazienda, faltando a la conservación de mi Real Cavalleriza y cría de los cavallos, que

Dos obras se concen también editadas de José Delitala; y, como en Arnal, la inferior, una loa, está también incluida en el volumen mayor que recoge sus poesías (37).

El mismo título de la Obra, *Cima del Monte Parnaso*, indica claramente que se trataba de emular a Quevedo. Y, en efecto, en las aprobaciones y discursos preliminares todos recuerdan al genial conceptista. Así, D. Jaime Salicio justifica la identidad del título, asegurando que ya estaba esta obra en prensa cuando llegó el volumen de las poesías de Quevedo, impresas por su sobrino en 1670, edición ésta que injuriaba la memoria del gran escritor (38) ¡Quién hubiera dicho al Aguila Imperial de Quevedo —se escribe en una aprobación— que en Cerdeña iba a surgir quien, si no a igualarle, iba a competir con él!.. (39).

Y con Quevedo—más bien en la concepción y en la actitud que en el estilo—Góngora y Calderón son los modelos. Una vez

necessitan de su assistencia; por lo qual me supplica le mande dar licencia para que pueda bolver a su casa y acudir a las obligaciones de su officio; y he mandado concedérsela con calidad que haya de presentarse ante vos; y en ésta ha parecido encargaros (como lo hago) que si juzgareis por necessario que el dho Don Joseph no esté en essa Ciud. de Cáller que le ordenéis pase al Cabo de Sásser, como lo escrivisteis en carta de 30 de Agosto del año passado, y juntamente os encargo pongáis mucho cuydado en el aumento y beneficio de mi Tanca Real, avisando acá del estado en que se halla porque quiero tenerlo entendido. Dat. en Madrid a Viiij de enero de MDCLijj.—Yo el Rey».

A los amantes de minucias biográficas puedo añadirles que en el citado manuscrito sobre la nobleza sarda de la Bibl. Universitaria de Cagliari, se dice al hablar del apellido Sanna: «D.^a Justina que fué Muger de Dn. Joseph de Litala y Castelví».

(37) «Loa con que se introduxo la Celebridad de los felicissimos años, que cumplió a 6 de Noviembre de 1666 La Real, y Catholica Magestad de Don Carlos Segundo deste nombre N. Rey, y Señor, en la comedia que representó en el palacio del... Virrey..., el ilustre D. Artal de Alagón... En Caller..., Por Nicolás Pisá, año 1666».

«Cima del Monte Parnaso Español. Con las tres Musas Castellanas Caliope, Vrania, y Esuterpe..., En Caller, por Onofrio Martín, 1672».

(38) «Don Iayme Salicio al que leyere, suplicándole que lea». pág. XX.

(39) Aprobación de Juan García María de la Compañía de Jesús, pág. XXXIV.

más se trató, en vano, de buscar a este poeta una referencia italiana. (40).

Delitala, estilísticamente, es un culterano contenido, poco audaz. La lengua es perfecta y los versos, manejados con soltura, correctos, sin licencias. En general mantiene un tono digno y elevado, pero le hacen decaer ciertas ingenuidades y lugares comunes de la época. Lo que mejor compone, dentro de una gran variedad, de formas métricas, es el soneto, que abunda en el libro. Tiene hasta una poesía con versos de cabo roto y otra en pretendidos monosílabos. Y con el soneto, son los versos cortos lo que mejor maneja. En cuanto a la temática, toca todos los asuntos: históricos, mítológicos, dramáticos, festivos, de circunstancias, pastoriles, amorosos, encomiásticos, etc; pero destacan los primeros, sobre todos los de historia de España. Se puede decir que los principales personajes hispánicos, desde Viriato o Séneca hasta su coetáneo Carlos II, desfilan por el libro. En conjunto resulta redundante, monócromo, retórico, pero hábil técnico del verso. Y así logra mantenerse entre un ingenuo gongorismo y una entonación hueca que no llega a ser completamente barroca. Si lo es, en cambio, por los temas, como, por ejemplo, por un agudo sentido del tiempo y de la muerte.

La materia del libro se distribuye en tres partes con arreglo a las tres musas, Caliope, Urania y Euterpe, haciendo en la primera encomios de esclarecidos personajes, en la segunda cantando amorosas influencias de los astros y dedicando a la tercera epicedios lúgubres.

La *Loa* no alcanza ni dignidad literaria. Apolo y los planetas, la voz del oráculo de Delfos que augura felicidades a Carlos II, el parnaso y las musas, son los personajes que van desfilando, sin

(40) Me refiero al aludido artículo de Arullani: *Echi di poeti d' Italia...* en que dice que Marini fué imitado por Delitala en el soneto XV de la II parte. Aparte el hecho de lo aislado de la referencia y de que Arullani lo toma del mencionado *Dizionario biografico* de Tola, no es tan ostensible la semejanza en los versos que cita para demostrarlo.

gracia ni interés, hasta llegar al final en que una voz canta:

Atended, escuchad,
prevenid el silencio,
que a las glorias de Carlos
concurren los cielos

La última figura del siglo barroco, que había de ser expresión de algo tan dentro del espíritu del siglo como la actitud ética y el desengaño, es D. JOSE ZATRILLAS, autor de la última novela hispanosarda, género el novelesco que no volverá a encontrar eco en la isla hasta la actualidad, con la gran Grazia Deledda.

Nacido en Cagliari en 1648, el año en que muere Tirso de Molina, de antigua familia cortesana, armó a sus costa dos compañías de infantes sardos que ofreció al rey de España, por lo que Carlos II le concedió el título del conde de Villasalto; después con Felipe V, ganó también el marquesado de Villaclara. Sin embargo, acusado de ser bien visto por el archiduque Carlos de Austria— como lo eran los parciales del marqués de Villatoro—, «se vieron prender a Don Joseph Zatrillas» y con otros, dice Bacallar, «en un Gangil francés embarcarlos sin dilación alguna a la Francia» (41). Y en las cárceles de Tolón termina la biografía conocida de Zatrillas.

Es sin duda, el autor mejor estudiado del siglo. Su obra *Engaños y desengaños del profano amor* entra de lleno en la forma extensa de novela cortesana del siglo XVII, y no creo pueda admitirse ni la derivación de Boccaccio, como pretende Pilia, ni considerarla una de las últimas elaboraciones de la novela picaresca, como trata de defender Mancini (42): Para ser novela picaresca le

(41) Vicente Bacallar, *Comentarios de la guerra de España*, descritos más adelante, t. I, págs. 298-299. En la Enciclopedia Espasa se da a Zatrillas como nacido en Córcega del mismo modo que la palabra *Càller* se explica como nombre de una ciudad de Córcega.

(42) Sin contar las antiguas menciones de crítica literaria (Tola, Martini, Manno, Siotto), la obra ha sido tratada más detalladamente por Pilia, ob. cit., y

falta todo: en ella cuenta lo estático y no lo dinámico, la introspección de los personajes y no un contacto con el mundo exterior, lo refinado de la nobleza como ambiente y no el popular y múltiple que nos ofrece la experiencia del pícaro; y como sentimiento primario y dominante, el amor, el sutil análisis de los sentimientos, ausente en las manifestaciones fundamentales de la picaresca, como también el sentido del desengaño y el ascético arrepentimiento final por cuestiones de conciencia. El hecho de que a la acción se mezclen las *moralidades*, coincidencia puramente externa, indica tan sólo una actitud peculiar del momento barroco y no una derivación de género.

También de Zatrillas se conocen dos obras impresas: la extensa novela a que he aludido, en dos volúmenes, y un poema en honor de Sor Juana Inés de la Cruz (43). El título de la primera, arquetípico de la mentalidad barroca y contrarreformística del momento, es historia de amor cortesano entre el duque Federico y Elvira de Peralta, esposa de D. Félix. Las tretas de que se valen los amantes para dar desahogo a su amor adúltero con recursos habituales en la literatura de la época, como la brecha abierta en la pared, oculta por un armario, entre la habitación de Elvira y la casa contigua donde habita un amigo del duque—forman el eje de la acción.—Lo verdaderamente inmoral de la obra, más que la pasión de los protagonistas, orlada de cierto tono de idealidad, radica en el consentimiento de los padres de ella una vez que des-

Alziator, ob. cit.; más brevemente se refiere a ella Elías de Tejada, ob. cit., y le dedica un artículo Guido Mancini, *Un romanzo sardo-ispanico del secolo XVII*, en «Annali della Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero della Università di Cagliari», vol. XV, 1948, págs. 91-118, que en la reseña bibliográfica que da no tiene en cuenta la obra del precedente Pilia.

(43) José Zatrillas Vico: «Engaños y desengaños del profano amor...», en Nápoles, por Joseph Roseli, año MDCLXXXVII». (La segunda parte va fechada en el año siguiente).

«Poema heroyco, Al merecido aplauso del unico oraculo de las Musas... la esclarecida, y venerable Señora, Soror Juana Ines de la Cruz... Barcelona, en Casa Cormellas, por Thomas Loriente, Año 1696».

cubren el enredo. El marido, naturalmente, es el único que ignora durante gran parte de la obra; si descubre algún indicio la habilidad de su esposa le convence de lo contrario; y cuando llega a tener más que sospechas, también consiente y finge ignorar. El interés estriba en la situación psicológica de los dos amantes, que encuentra acertada culminación, con arreglo a los ideales de la época, en el arrepentimiento del duque, éste abandona la ciudad, y sólo así Elvira se decide a mantener la fidelidad que debe a su esposo.

El gran defecto de la obra es el muestrario de cultura no digerida, bíblica, patrística y clásica, justificada siempre al margen con el nombre de la autoridad correspondiente, recurso éste considerado original por el autor, como asimismo el no poner el asunto al principio de cada capítulo. Si las digresiones morales son penosas, es porque están intercaladas a contrapelo, por ingenua pedantería. En la parte segunda, sobre todo, el argumento se diluye y desaparece sofocado con la incorporación de cinco academias, descritas con toda minuciosidad, que sólo pueden interesar como documento de época. De los episodios secundarios, las aventuras del libertino D. Luis parecen pretender realzar la figura moral del protagonista, como si el autor quisiera demostrarnos que incluso dentro de la zona de lo adúltero hay diferencias de categorías.

La lengua es correcta, fiel a los esquemas clásicos, tocada a veces de ligeros matices culteranos o conceptuosos y avivada otras con el uso de modismos inmediatos y directos. Gran cantidad de versos y glosas hay intercalados, con preferencia por lo conceptuoso:

O adoro lo que no veo
o no veo lo que adoro,
y aunque la causa no ignoro,
hallar la causa deseo
.....
Es mal sufrido tan bien
este bien sentido mal,
que no siente el ser mortal,
quando muere por su bien (44).

(44) Vol. I, págs. 164 y 205.

Prueba de la fama alcanzada en su época por la «décima musa», la mejicana Sor Juana Inés de la Cruz, coetánea de nuestro autor, es que un año después de su muerte en 1656, se publicó en Barcelona el *Poema heróico* de Zatrillas; encendido homenaje no creo conocido por la crítica española. Perfectamente construído, consta de cien octavas justas, donde compara a la «Phénix de la poesía», tras de haberle encontrado las mejores cualidades de las más nobles aves y plantas, con las musas, las sibilas, los dioses y diosas paganos, las mujeres bíblicas, etc., destacando siempre la figura de la monja sobre todos los seres y elementos de la creación. Prueba del virtuosismo estilístico del poema, advertiré que todos los versos finales de octava son trimembres, salvo algunos, muy pocos, tetramembres: «lo raro, lo inmortal y lo perfecto»; «lo perspicaz, lo grave y lo elevado»; «en lo prompto, y veloz, y en lo altanero»; éstos son los finales de las primeras estrofas. La entonación es solemne, pero resulta vacío de contenido y de sentimiento; y lo barroco está más en la invención, en las comparaciones e hipérboles que en el lenguaje. Véase su primera estrofa:

Sagrado Phénix, Aguila eminente,
Garza feliz que cruzas las esferas,
místico Gerifalte, el más ardiente,
detén el alto buelo que aceleras,
y dexa que mi pluma reverente
te admire con verdad y sin quimeras
pues eres, porque en ser nada te falte,
Phénix, Aguila, Garza y Gerifalte.

De la sinceridad del homenaje y de la admiración del autor no creo pueda dudarse. Poco después dirá resumiendo el concepto que la mejicana le merecía:

Naciste al mundo Inés para portento...

Para terminar con el siglo XVII voy a referirme al Teatro, la manifestación más pobre de la literatura hispanosarda: mísera sin

atenuantes. Con un retraso notable, las primeras muestras que conocemos en Cerdeña son de esta centuria. Alziator considera la más antigua la *Passion de Christo* del calaritano FRANCISCO CARMONA, representada el jueves santo de 1629 en la iglesia de S. Saturnino de Cagliari. Pero, de ser cierto el dato que he hallado en Costa, sería anterior *El saco imaginado*, recitado, según este autor, en la Catedral de Sassari en 1615 (45).

Cierto que el haber sido publicada esta obra con posterioridad y el indiscutible mayor primitivismo de Carmona, aconsejan tratar su pieza en primer lugar. Se halla contenida en un manuscrito *Alabanças de los Santos de Cerdeña* del propio Carmona. Toda y Güell fué el primero que la señaló y Francesco Alziator la publicó recientemente (46). En realidad apenas si merece atención. Parece imposible que se haya representado entonces una obra que parece de dos siglos antes, lo que me hace suponer que Carmona la haya recogido de la tradición. Sigue el texto de los Evangelios a través de 480 versos que no merecen el nombre de tales; tienden al octosílabo sin responder a una medida fija, y se agrupan en estrofas de cuatro versos con rima, parece, un asonante entre el segundo y el cuarto, sin que el autor lo logre siempre. En la obra ni hay acción ni sentido teatral alguno. Las expresiones afectivas de la Virgen a su Hijo muerto, más dignas de un recuerdo, pertenecen a una tradición literaria que podría arrancar de Jacopone da Todi.

Mayor interés, sino por el resultado, sí por el intento, ofrece la obra de ANTÍOGO DEL ARCA, *El saco imaginado* (47). Cuando se

(45) Enrico Costa, *Sassari*, vol. II, pág. 452. Sassari, 1909.

(46) Juan Francisco Carmona, *Alabanças de los Santos de Sardenia...*, año 1631, Manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Cagliari con la indicación S. P, 6. 2. 31. Y Francesco Alziator, «La «Passion de Christo» di Francesco Carmona». en «Studi Sardi», VIII, 1949.

(47) «El Saco Imaginado. Comedia famosa del M. R. P. Antiogo del Arca de la Comp. de Jesús, Aguila de los laureados, y primer Lope Sardo... En Sacer... por Antonio Seque, año 1658».

llama a sí mismo en el frontispicio «Aguila de los Laureados y Primer Lope Sardo», no creo pretendiera una primacía en lo teatral, sino la simple prioridad cronológica; intento, pues, el primero de adaptar la técnica de Lope de Vega en Cerdeña.

Se inicia con una loa en romance octosilábico, tras de la cual la sombra del muerto rey Comida se lamenta, en quintillas, del robo de los cuerpos de los tres santos patronos de Torres, pero le consuela S. Gavino explicándole que las reliquias han desaparecido por voluntad de los mismos santos. Versos en eco malísimos, endecasílabos con rima interior, silvas, etc. El autor sigue cambiando sin ton ni son de metro, sin justificación temática o psicológica. Y así continúa sin movimiento ni sentido del diálogo aunque hay cierta aparente fluidez de versificación. Véase este diálogo del primer actor entre el castellano del puerto, el alcaide y un capitán que pide noticias sobre el saqueo de una nave:

Alc.: ¿Quién es aqueste layán?

Cast.: Es el señor Capitán

Alc.: ¿Que Capitán?

Cap.: vuestro amigo.

Alc.: ¿Aquél de la nave?

Cap.: Sí.

Alc.: A fe que es persona grave...

.....

Cast.: ¿Era cargada de vino
la nave?

Alc.: No estoy tan flaco,
qué digo que dieron saco
a la nave San Gavino,
y esto baste.

Cap.: Ello está llano (48).

En el 2.^o acto aparecen como personajes simbólicos Torres y Sacer, los dos ciudadanos del norte de Cerdeña que se disputan el derecho a tener estas reliquias, accediendo Sácer a que vuel-

(48) Pág. 21.

van a la basílica turritana de donde han desaparecido. Quizás sea algo mejor este acto que el 1.º y la versificación, en quintillas y redondillas, es más suelta; pero sigue la falta de trabazón entre las escenas. En el acto último asistimos a la vuelta de los santos que, en octavas reales, se despiden al final de Sácer.

Se me olvidaba advertir que en esta adaptación sarda de la técnica lopesca,—ya hemos visto hasta que punto asimilada—, no podía faltar la figura del gracioso... sin ninguna gracia.

Aparte las obras de Carmona y Arca, solo se conocen, como representadas en época española, dos loas, una de José Delitala a la que ya me referí, y otra de Juan Efsio Esquirro. Muy poca cosa, es verdad, pero la falta de noticias no significa la total ausencia de representaciones teatrales. Ya he desmentido en otra ocasión la especie que corre por ciertos estudios de historia o cultura sarda, de que Felipe IV haya prohibido en Cerdeña la representación de comedias (49). Por otra parte, las pocas noticias que nos dan los investigadores sardos o son falsas o están adulteradas. Scano habla de una comedia escrita por Delitala, cuando se trata de una loa para una comedia (50). Amat había, en precedencia, equivocado el título y no visto el nombre del autor en la portada de *El sacco imaginado* (51); y refiriéndose a la obra de Esquirro, habla de una comedia titulada *Los papeles de la loa*, pues en vez de

(49) En el mencionado estudio *Feste cavalleresche e vita sociale nella Cagliari del 600*, donde publico la inédita carta real de Felipe IV que recuerda a los sardos respeten la transitoria prohibición «como la hay en Castilla, por los motivos que se tuvieron para prohivirlas generalmente en todas partes»:

(50) Dionigi Scano, «Donna Francesca Zatrillas, marchesa di Laconi e di Sietefuentes», en «Archivio Storico Sardo», XXIII, 1942, pág. 99.

No se trata de una *Loa... Comedia que representó...*, sino de una *Loa... en la comedia que...*

(51) Pietro Amat de San Filippo, «Indagine studi sulla Storia Economica della Sardegna», en «Miscellanea di Storia Italiana», VIII. Torino, 1903, pág. 434; habla de una obra editada en Sassari en 1658 «senza nome d'autore» y titulada *El sacco imaginario* (?).

leer el frontispicio leyó el reparto de personajes. Alziator, finalmente, no incurre en estos errores, pero ni los señala ni añade más datos. Sin embargo, las loas se representaban con una comedia: eran como el prólogo de la misma. No ha sido nunca señalada, por ejemplo, la representación en Cagliari, en 1681, de la comedia de Agustín Moreto *No puede ser guardar a una mujer*, para la que Esquirro compuso su loa, como fácilmente habría podido ver quien la hubiera ojeado:

Mas no sin misterio acaso
han concurrido esta noche,
quando para que las glorias,
del grande Egmón se coronen,
se ha de dar, una comedia
que escribió Moreto, donde
defiende no puede ser
que una mujer guarde un hombre
si ella no quiere guardarse (52).

Esta loa, virtud rara en el siglo, tiene un lenguaje sencillo y correcto y está versificada con ligereza; pero, como de costumbre, carece de ideas y de movimiento. Entre los personajes, además de algunos dioses paganos, figuran Cerdeña y su Gobierno.

Una alusión es necesaria al *Libro de comedias*, manuscrito del capuchino Fray Antonio María de Esterzili, muerto en 1727. Están escritas en sardo, aunque los títulos en español hayan engañado a Siotto y a Toda. Y no sólo los títulos y la relación de personajes, sino que nuestra lengua se incorpora también en breves parlamentos y en las abundantes acotaciones. En la *Consueta del Nacimiento de Christo* presenta así a sus personajes: «Adam y Eva salen juntos vestidos de penitencia con una cadena cada uno a su cuello, diciendo los versos siguientes a vez en vez». Y entre los

(52) Juan Efsio Esquirro, «Loa en la Comedia que se representó en el Salón de Palacio del Excelentiss. Señor D. Phelipe Conde de Egmont... En Caller, en la Estampa de D. Hylario Galçerin, por Nicolás Pisá, 1681». Los versos citados están en las páginas 15-16.

parlamentos en sardo aparecen en español las palabras de S. Agustín, personaje que representa la sabiduría: «Factum est verbo caro —baxando del cielo a tierra—á benido por dar guerra—contra el rebelde pecado» (53). Y hasta su propio criado discutirá con el del doctor hebreo en español.

Al final de esta primera comedia se halla, en español, la aprobación para representarla, con fecha 2 de diciembre de 1674, y la licencia del Arzobispo, de la misma fecha. Lo que hace suponer haya sido, en efecto, representada.

Sigue la *Comedia de la Pasión*, con tan abundantes acotaciones en español, que dan casi un valor narrativo a lo teatral. Y completan el manuscrito una comedia sobre el Desenclavamiento, unos versos para la Resurrección y una Comedia, interrumpida en los primeros versos, sobre la Asunción.

Ya en el siglo XVIII, en época piamontesa, se conoce, además de una tercera loa de un tal Paliacho, no existente en la Biblioteca Universitaria de Cagliari, otra obra teatral en nuestra lengua, manuscrita, traducción por el mismo autor de un original sardo (54):

Aunque en forma dialogada, no es propiamente una obra de teatro, pues queda reducida a una serie de escenas sueltas en torno a los milagros de S. Salvador de Horta, santo español que

(53) «Libro de comedias escripto por Fray Antonio María de Estercily sacerdote capuchino. En Sellury nbre. a 18. Año 1688». Manuscrito 193 de la Biblioteca Universitaria de Cagliari. La cita está en el fol. 19. Consúltese la *Storia citada de Alziator y L. L. Mourin*, «Les plus anciens drames inconnus et quelques autres manuscrits de Cagliari», en «Scriptorium», VI, 2, 1952.

(54) Juan María Contu, «Obra poética, Polihymnia sacra de varios cantares, y Vrania de las cosas del cielo... Se escribió antes a instancia de algunos devotos en idioma vulgar de Sardeña por el author deste libro, y por él mismo se traduze en humilde castellano». Se halla incluida en el manuscrito del autor, con signatura S. P. 6. 6. 55 en la Biblioteca Universitaria de Cagliari. «Obra poética, Sermón y Novenario, con otras sagradas noticias, y milagros del prodigioso Beato Salvador de Horta...» (Sin fecha, pero el sermón fué pronunciado en 1756).

murió en Cagliari y cuyo cuerpo se conserva en la iglesia de Santa Rosalía de la capital sarda. En las tres jornadas en que la obra va dividida aparecen los mismos personajes, y en cada caso particular se pone de manifiesto la milagrosa intervención del Santo. El autor demuestra saber manejar los versos castellanos, usando metros de 6 a 11 sílabas, y diversas estrofas, desde cuartetos a octavas reales. Pero o se queda en lo pedestre o alcanza, a lo más, un forzado barroquismo a base de conceptos y expresiones habituales en los sermones de la época.

Para cerrar el anterior panorama de estos dos siglos, habría que referirse a otros géneros: historia, oratoria sagrada, tratados teológicos y filosóficos y hasta alegatos jurídicos se encuentran en Cerdeña a lo largo, sobre todo del 1600. Pero en general la lengua usada es la latina, salvo en el caso de los historiadores Francisco de Vico y el P. Aleo o del orador sagrado P. Acorrá. En último término, son géneros que caen fuera de una estricta valoración literaria. Y ni siquiera faltan muestras de una literatura científica en español, a fines del siglo XVI, como el notable epidemiólogo JUAN TOMAS PORCELL, que además de su asistencia humanitaria y heroica en la terrible peste de Zaragoza de 1564, publicó en la misma ciudad su libro *Información y curación de la peste en Zaragoza*, que le coloca a la cabeza de los epidemiólogos españoles de ese siglo, recientemente recordado por Marañón y Laín Entralgo (55).

Y volviendo a la lírica, o más exactamente, a las obras en verso, vemos que el nuevo siglo XVIII se abre precisamente con una larga vida, en octavas, de San Antonio Abad, anónima, en la

(55) Gregorio Marañón, «La literatura científica en los siglos XV y XVII», págs. 931-966 del tomo III de la ya indicada *Historia General de las Literaturas Hispánicas*; y Pedro Laín Entralgo, *Historia de la Medicina*, Barcelona, 1954, páginas 47-48.

que a través de 103 páginas el autor nos demuestra cómo lo más retorcido del culteranismo sigue persistiendo—contemporáneamente a la oratoria sagrada—en el siglo recién iniciado. Característica ésta, que es la única que cabe hacer resaltar en esta biografía versificada (56).

Pero todavía el Setecientos nos dará nombres ilustres. Y el primero de ellos es, sin duda, VICENTE BACALLAR Y SANNA, fundador de la Real Academia Española y considerado por la misma como una de las autoridades de la lengua. Nacido en Cagliari, en 1669, se educó en España y fué fidelísimo a Felipe V, que le concedió el título de Marqués de San Felipe. Desarrolló una intensa actividad diplomática y fué embajador en Génova y en Holanda, donde murió en La Haya en 1726.

Además de una extensa obra en cuatro volúmenes, la *Monarquía Hebrea*, en la que trata de defender el ideal absolutista de su época inspirándose en la Biblia, compuso una interesante obra de historia, los *Comentarios de la guerra de España*, y una poética, *Los Tobías*. (57). Demuestra su dominio de la lengua y su habilidad para la narración histórica en los *Comentarios*, principal fuente de conjunto sobre la guerra de Sucesión española, donde no hay sólo una exposición de hechos, sino también una interpretación y juicios sobre personajes contemporáneos y descripción de lugares y cosas que conoce, por lo que su obra adquiere una dimensión de cosa sentida y vivida. Bacallar, según Elías de Tejada,

(56) «Vida de San Antonio Abbad, en octavas. En Caller, en la Imprenta de Santo Domingo. Por Fray Juan Batista Cannavera, 1700».

(57) «Los Tobías. Su vida, escrita en octavas...» (sin data ni pie de imprenta. pero la licencia es de Madrid, 1709).

«Monarquía Hebrea... Génova, por Matheo Garbizza», 1719.

«Comentarios de la guerra de España, e historia de su rey Phelipe V El Animoso, desde el principio de su reynado, hasta la Paz General de 1725». En Génova, por Matheo Garvizza, dos volúmenes, sin año de impresión.

Ni Toda y Güell ni Alziator señalan más obras; sin embargo, en la Biblioteca Nacional de Madrid figura bajo el nombre de este autor otra obra titulada *Pulacio de Momo*, León de Francia, 1714.

ob. cit., representa una ruptura con el pensamiento sardohispánico del siglo XVII; su ideal es la deificación de los reyes, renunciando a la tradicional defensa de las libertades hispánicas; es, en una palabra, el representante teórico del absolutismo borbónico.

Los Tobías es un largo poema en octavas, siguiendo el texto de la Vulgata. El autor advierte en el prefacio que no lo llama poema, ni cantos a sus partes sino capítulos, que alcanzan el número de trece. «La poesía—añade—es música que la perciben el alma y los sentidos», Y fiel a este criterio, en su obra predomina lo ornamental y lo musical, con una clara tendencia orientalizante, reforzada por el uso de nombres hebreos y de referencias a la historia y geografía bíblicas. La narración, los hechos, desaparecen bajo un recargado conjunto de epítetos, imágenes y descripciones.

La literatura sarda en lengua española da sus últimas manifestaciones en la segunda mitad del siglo XVIII, en el recoleto ambiente de los conventos de clausura. Hasta hace pocos años se hablaba, como la mejor poetisa en español de Cerdeña, de María Rosalía Merlo, monja capuchina de Cagliari, autora de un volumen de *Rimas espirituales*, que sigue todavía inédito. Pero hoy se niegan a la Merlo tales poesías.

Fué Tola quien habló por primera vez de este volumen manuscrito, y en él se basan Siotto Pintor y Toda y Güel, que no vieron el autógrafa. Más ampliamente se ocupó de la poesía Ceriello, y sobre todo, Salvatore Ruju (58). En estos nombres se compendia lo que pudiéramos llamar el primer estadio de la crítica.

Nacida en Cagliari en 1704, entró a los siete años en el monasterio de las Capuchinas de Cagliari, profesó en 1720 y murió en 1722. No debe considerársela, como hace Ruju, monja obrera que

(58) G. R. Ceriello, «Poesía femminile religiosa spagnuola in Sardegna nel 700 (María Rosalía Merlo)», en «Bulletin Hispanique», XVII, 1915, págs. 229-259. Salvatore Ruju: «Le Rime Spirituali di Sour María Rosalía Merlo», Gallizi, Sassari, 1921.

trabajó en el torno, sino encargada, durante unos años, del torno rotatorio usado en los monasterios de clausura. La suave monja era vista como poetisa espontánea, llena de frescura, sincera y hasta inculta, a pesar de lo cual incurría en rasgos seicentistas, sobre todo en los títulos de las siete partes que constituyen el manuscrito. Basado e inspirado en una serie de imágenes sagradas pegadas en el libro, el contenido de estas composiciones es exclusivamente religioso: consideraciones sobre la muerte y la vida ultraterrena, escenas evangélicas, virtudes monacales y máximas espirituales, etc.

Así las cosas, hasta que en 1938 el P. Giorgio da Riano, al hacer la historia de las monjas capuchinas de Cagliari, encuentra en el convento dos volúmenes manuscritos de poesías que coincidían en las conocidas de la Merlo. En el frontispicio del primer volumen se lee: *Urania u lo christiano y Polibmnia a lo devoto. Obras poéticas... que... compuso el M. R. Dr. y Calaritano Angel M.^a Carta...* El manuscrito hasta entonces conocido es el que se halla en poder de la familia Flores-Marongio, de Sassari, en el que falta el frontispicio y donde se lee: *SUOR ROSALIA MERLO*. Fué la abadesa Bernarda Montañana la que envió este manuscrito al primo de sor Rosalía, después de muerta ésta. Y, según parece, fué el primo quien escribió en la misma página citada: *Este libro ha compuesto suor María Rosalía Capucina de S. Sepulclor de Cállor, y fué donado da la M. Badessa después de la muerte de su prima a don Phelippe Maronjo por memoria y por lo amor che le tenia*. Riano no vacila en afirmar que el Canónigo fué el autor de tales poesías, que daba luego a las monjas para que las transcribieran. La Merlo habría sido tan sólo, pues, la copista de gran parte de estas composiciones, ya que de la vida de la monja que resulta en el menologio del convento no hay ninguna noticia de que fuera poetisa. Del canónigo Carta, a su vez, sólo se sabe que fué notable orador, doctor en Teología, natural de Cagliari y que murió en 1780 (59).

(59) P. Giorgio da Riano: *Le Monache Cappuccine a Cagliari*, Cagliari, 1938.

La cuestión viene por último abordada por Alziator, que acepta plenamente las conclusiones de Riano, aportando un estudio comparativo de los manuscritos que, según él, son cuatro: A, el enviado a Felipe Maronjo; B, el del Archivo del Convento en dos volúmenes; C, otro pequeño en 16º; y D, otro que es copia del A, de fines del siglo pasado, también en el convento (60). De la comparación entre A y B, según el mismo Alziator, resulta que en el primero hay 41 composiciones que faltan en el segundo, mientras en éste sólo hay seis no transcritas por la Merlo.

Una conclusión es evidente: esas 41 composiciones que no aparecen en B no pueden atribuirse a Carta. Sin negar por tanto que muchas de las poesías sean del Canónigo, sí es indudable que, al menos una parte pertenece a sor Rosalía o a otras monjas del convento. El único manuscrito que las monjas me han facilitado — que pudiera ser el C, aunque la descripción no coincide completamente — es una selección de poesías deliciosas, dedicadas casi por entero al Niño Jesús. Que estas sean de las monjas es indudable: el sentimiento dulce y tierno, el calor maternal, la atmósfera efectiva característica demuestran un alma femenina.

No veo, pues, el problema resuelto. Si es argumento el que en el Menologio no se aluda a la actitud poética de la Merlo, también lo puede ser el que no nos conste que Carta haya sido poeta. En ninguna de sus dos obras publicadas hay a ello referencia (61). Ni a las mismas monjas, que si tienen conciencia de su propia tradición poética, les resulta la atribución de las poesías al doctor Carta. Admitida, no obstante, la atribución de gran parte de las composiciones a éste, es indudable que para el gusto poético de hoy

(60) Me deja un tanto perplejo la descripción del manuscrito C. A mi me dejaron ver las monjas un pequeño cuaderno manuscrito que no tenía ni muchísimo menos 372 páginas; o está, por tanto, errada la descripción del C o hay que admitir otro más.

(61) Angel María Carta, «Sermón del Angélico Doctor S. Tomás de Aquino, sin data ni pie de imprenta; y Sermon que por la Synodo diocesana... predicó el M. R. Doctor A. M. C., Caller, Herederos de Honofrio Martín, 1745».

tiene mucho más valor la elemental sencillez emocionada de las monjas — que llega, a lo más, a un ingenuo gongorismo — que los rasgos conceptuosos y de indudable mal gusto que pudieran considerarse dignos del sesudo Canónigo. Nada, creo, tiene que ver el título de la V parte (*Guisado Espiritual de corazones para regalo del alma golosa de la cristiana perfección, divididos en diez y ocho plactos para no extinguir la apetencia del espíritu*) o ciertos alambicados versos («tu ser inçircumscrito — es a toda criatura inaçeçible — bondad in-comutable...») con expresiones como

Por un beso que le he dado
ya mi Niño está dormido...

.....
Cierra ya tus ojos bellos,
mi hijo, mi Dios, mi Señor,
cierra esos astros de amor
que yo velaré por ellos...

Y ante la Sagrada familia que huye:

A vez tiemblan, a vez sudan
lloran, hablan y caminan,
Y los árboles se inclinan
al Niñito y le saludan.

La atmósfera, el tono, material y virginal a un tiempo mismo, los diminutivos, demuestran el resquebrajamiento de una sensibilidad femenina llena de afecto y ternura.

El mismo Riano tiene que admitir que las poesías finales del segundo volumen son de las monjas. Pero lo que comporto en que el interés se trate de concentrar en el canónigo cuando, por los abundantes fragmentos insertos en su libro, si creyendo que lo verdaderamente notable y digno de ser recordado son las poesías que, al menos como nombre simbólico, cabe atribuir a María Rosalía Merlo.

Otros nombres femeninos se pueden citar en el mismo siglo: Clara María Scoto, caphuchina de Sássari, y la Carmelita descalza

María de San José, cuyos versos, no muy importantes, se encuentran esparcidos por algunos manuscritos misceláneos de la Biblioteca Universitaria de Sássari (62).

En este horizonte, todavía vivo en los monasterios de clausura en el siglo XVIII, con aliento femenino, poético y religioso a la vez se van apagando en Cerdeña las producciones literarias en lengua española, fragmento ignorado pero no menos apreciable de las Literaturas hispánicas desparramadas por el mundo.

III

Un detallado estudio de la fortuna de los poetas españoles del siglo de oro en Cerdeña, nos llevaría a rehacer la historia de la poesía hispanosarda. En efecto, con los temas de nuestra poesía áurea, resuenan fiel e ininterrumpidamente los recursos técnicos, las aportaciones metafóricas o estilísticas de nuestros grandes. Ya he aludido a la falta de resultados concretos a que ha llegado Arullano cuando ha pretendido hallar ecos de la poesía italiana en la sarda de esos dos siglos. A título de ensayo nada más, doy a continuación unas notas sueltas, las más patentes para que pueda apreciarse hasta que punto fué profunda la huella de los poetas españoles.

Tres son los autores que han influído más directamente: Garcilaso, Góngora y Calderón. Resonancias más o menos aisladas de Manrique, Boscán, Montemayor, Fr. Luis, Herrera, Santa Teresa, San Juan, Lope y Quevedo, demuestran la amplitud del conocimiento de nuestra poesía. Puedo aún añadir, como dato significativo, que en el grabado con la musa Calíope, inserto en el libro de José Delitala, se ven los volúmenes de su biblioteca, en cuyos lomos se pueden leer los siguientes nombres españoles y portu-
gue-

(62) Consúltese G. R. Geriello, «Carte e manoscritti spagnoli e portoghesi della R. Biblioteca Universitaria di Sassari», en «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos». Madrid, 1915.

ses: Juan de Mena, Garcilaso, Herrera, Camoens, Silveira, Zárate, Ercilla, Argensola, Villegas, Lope, Esquilache, Villamediana, Góngora y Quevedo, mientras de italianos sólo aparecen Petrarca, Ariosto y Tasso.

Es Antonio de Lofraso el centro de los influjos de los poetas españoles anteriores al barroco. Su obra pastoril debe sin duda mucho a Jorge de Montemayor, pero no es tan explícito el influjo como el de otros poetas que cita y comenta: nombra a Boscán, en quien se basa para hablar y razonar sobre el amor y de quien copia versos. Menciona además a Ausias March, de quien inserta también fragmentos poéticos, a Pero Mexía con sus *Coloquios* y a Jerónimo de Rebolledo (63).

Cierta resonancia manriqueña vibra en estos versos: «Quán poco dura el plazer—quán presto viene el tormento». Pero es Garcilaso el constante modelo inalcanzable. Cuando en un determinado punto glosa un soneto sobre la muerte de Leandro, sin mencionar al autor, copia el garcilasiano *Pasando el mar Leandro el animoso*. Son incluso las descripciones, la adjetivación y las metáforas del poeta toledano, suficientes a veces para dar una nota de dulzura a la árida novela. Véase la imitación casi literal de conocidos versos del modelo:

En un umbroso valle y espesura
de fresca arboleda guarnecido.
.....
Fuera del bosque hallo una campaña,
de lindos árboles toda rodeada (64).

Versos que demuestran cómo la imitación no es suficiente a contrarrestar la falta de sentido rítmico del militar alguerés. Si usa liras, recordará el arranque de las del introductor en España de la estrofa: «Si con mi triste canto—y mi rabel tañendo descordado....»; de esta primer lira de la canción V, vertió también el

(63) *Fortuna de Amor*, cit., fols. 296 a 304.

(64) Ob. cit., fols. 52 v, 59 r, 145 v, y 147 r.

resto en prosa: «quiso nuestro Dios que la tempestuosa yra del cruel mar y viento se aplacasse». Otro conocido verso garcilasiano de la primera Egloga se siente en «según te veo más que mármol dura». Y a Boscán y Garcilaso juntos, como modelos de su lírica, vuelve a citar en el elogio de Eulalia Amat y de Ferrera (65).

Idénticos modelos para los autores del XVI. En el catálogo manuscrito de las obras del obispo Fara figuran Boscán y Garcilaso; y a éste último se refiere Araolla cuando habla del «dulce Hiberno», y de él recoge expresiones inconfundibles como «mi baxa lira», «este baxo suelo», llegando a imitar en sardo el principio del soneto garcilasiano «Quando me paro a contemplar mi estado» (a su versión del petrarquesco «Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni») en

Si mi paro a mirare sos andados
tiempos... (66).

El *pararse* que se le escapa a Araolla no es palabra sarda sino un españolismo; y como esa es la palabra usada precisamente por Garcilaso, no puede considerarse a Petrarca como fuente directa sino al poeta toledano, a quien hay que referir todo el petrarquismo español.

Y Garcilaso seguirá presente en los autores sardos hasta el siglo barroco: José Delitala llega a copiar literalmente el famoso *Oh dulces prendas por mi mal halladas*, y el no menos famoso «el blanco lirio y colorada rosa» juega gongorinamente en otro verso del poeta sardo:

el purpúreo jazmín, cándida rosa (67)

Reminiscencias garcilasianas evidentes se descubren también en Arnal de Bolea. Véase esta descripción característica:

(65) Ob. cit., fols. 48 v, 209 r, 77 y 134 r.

(66) *Rimas Diversas*, cit., págs. 105, 104, 101 y 17.

(67) *Cima...*, cit., págs. 373 y 381.

Fuentecillas sonoras
Copados ramos, enlaçadas yedras,
dulces aves canoras,
arenas de oro, cristalinas piedras
prestad atento oydo
la infeliz, que más feliz ha sido.

Y como aislado verso procedente de la Egloga primera el siguiente:

¿Te ha de mover a lamentable llanto? (68).

Zatrillas, finalmente, en su Poema en honor de Sor Juana Inés de la Cruz, le empareja con Petrarca:

Porque en tus dulces labios me sazona,
más que en los de Petrarca y Garcilaso... (69).

Reflejos de otros poetas del siglo XVI se dan más o menos atenuados. Herreriano parece el entonado «Y en Portugal se vió tu diestra armada», de Delitala. Como asimismo pueden evocar los famosos versos glosados por Santa Teresa, los del mismo Delitala: «Ni muero de que muero—ni vivo de que vivo» (70), aunque será en uno de los versos atribuídos a la Merlo donde aparecerá textualmente el «muero porque no muero». Eco indudable de San Juan de la Cruz manifiestan unos versos anónimos de un escolapio de Sassari (71). Y así como el Jesús del santo carmelita español al mirar los prados «vestidos los dejó de su hermosura», el Artífice Dios, en Delitala, «los vistió de divina Arquitectura» (72), que parece una versión barroca del anterior, reforzada por

(68) *El Forastero*, págs. 419 y 440.

(69) *Poema heroyco*, cit., pág. 10.

(70) *Cima*, págs. 20 y 263.

(71) Véanse algunas estrofas en Marcos A. Garrone, «Osservazioni intorno ai «Treni di Geremia» parafrasati in versi spagnoli da uno «Scolopio Sassarese», en «Archivio Storico Sardo», VII, 1911, págs. 321-330.

(72) *Cima*, pág. 65.

la identidad de la rima. Como teólogo místico recuerda también a S. Juan de la Cruz el orador sagrado Juan Bautista Senes (73).

El Quijote era bien conocido de Antíogo del Arca, o al menos así pretende hacérselo creer: al hablar de una arremetida, dirá que era «de aquéllas de Don Quijote», es más, confirma «que pudieran dar lición—al Cavallero Manchego», y todavía insistirá en una tercera alusión para demostrar su dominio del libro cervantino:

Sólo os faltan rocinantes,
y Sanchos para escuderos
para armaros Cavalleros
de los que llaman Andantes (74).

A Saavedra Fajardo le cita Zatrillas entre las autoridane que pone al margen, y su nombre figura en uno de los libros de su biblioteca, como puede verse en el retrato que hay en el libro. También cita al «Fénix de la poesía el Príncipe de Esquilache» en *Al discreto lector* del volumen segundo. Y si Antíogo del Arca con excesiva hipérbole se llama a sí mismo «primer Lope sardo», el «Quevedo de nuestros tiempos» será llamado Delitala en una aprobación preliminar; y que el verso de éste: «No he de llorar por más que te contemplo», provenga del famoso de la sátira del gran conceptista, me parece fuera de duda (75).

Tres composiciones del mismo Delitala están dedicadas a otras tantas figuras literarias del barroco español: al Conde de Villamediana, al Príncipe de Esquilache y a Fr. Hortensio Félix Paravicino.

Con esto llegamos a los dos grandes autores barrocos que más huella dejaron en los poetas sardos: Góngora y Calderón. La

(73) «Oración fúnebre recitada del Reverendo Juan Bautista Senes en los solemnes funerales de la Reverenda Madre Sor María Bernarda Montagnana..., Celler, MDCCXCVII, en la Empronta Real».

(74) *El Saco...*, págs. 35 y 36.

(75) Págs. XXIX y 381 de la *Cima*.

influencia del último no se refiere naturalmente a su sistema dramático sino a aisladas frases o recursos estilísticos.

En José Delitala, caja de resonancia de todos los influjos y temas hispánicos, es donde hay motivos calderonianos más directos. La volcánica comparación de Segismundo «un volcán, un Etna hecho»), la recoge varias veces Delitala:

Y abrasen en el Ethna de mi pecho...
Tengo en el corazón un Ethna vivo...
Si el Ethna en que me abraso...
El volcán que anima
el ethna del pecho.... (76)

También de *La vida es sueño* proviene el juego conceptuoso basado en la ambivalencia de *apenas* — *a penas*:

Y apenas llega cuando llega a penas (Calderón)
Apenas vivo por vivir a penas (Delitala).

Recursos paralelísticos o de simetría formal con oposiciones de conceptos, aunque cuenten con una gran tradición, son típicos del mundo calderoniano y también los usará el poeta sardo: «O vivir amando—o vivir muriendo» (77). Asimismo, el magnífico soneto de Calderón *A las flores* encuentra por tres veces resonancia en Delitala: una aislada («Fué aurora ayer y ocaso a la mañana») y referida a la muerte de un caballero; otra al inicio de un soneto al Marqués de Camarasa («Estas que fueron de la humana vida...»); y una tercera, más completa, de toda la primera estrofa:

Muerto yace el Amor, muerta la vida,
y las flores que fueron pompa ufana,
y cuidado al alba de la mañana.
pálidas sombras son, grana mentida (78).

(76) Id., págs. 139, 158, 173 y 290.

(77) Id. págs. 158 y 292.

(78) Id. págs. 366, 370 y 385.

Será Góngora, por último, la cima deseada, la guía de los dos más grandes poetas sardohispánicos, Arnal de Bolea y Delitala. También en Zatrillas se percibe el influjo, pero mucho más debilitado. Recuérdese, de todos modos, la primera poesía de su novela, un romancillo exasilábico, con evidentes recuerdos gongorinos, como, más por la entonación general que por la huella directa, el Poema a sor Juana Inés de la Cruz.

Sigamos el rastro de algunas expresiones gongorinas a través de los dos poetas mencionados. La típica «el monte fatigando» usada ya por Garcilaso, y con fuente lejana en Virgilio, la recoge Góngora en el Polifemo, asociándola a otra también característica: «Peinar el viento, fatigar la selva». Pues bien, en los dos mejores poetas sardos ha tenido abundante eco. Así en Arnal, «fatigando naves», «fatigando libros», «selva fatigada», y, en otro lugar, alia da al primer hemistiquio mencionado, típicamente gongorino, lo que demuestra que es el creador del culteranismo el modelo y no Garcilaso: «Ya fatigando las selvas con canes, ya peinando el viento conalcones». Esta última imagen, por sí sola, será también otras veces empleada: «Aves que el viento peinan»; «del ave más veloz que peina el viento» (79). En Delitala, del *fatigar*, recuerdo: «Oy fatiga de las selvas...», «fatigando de el mar... caminos de cristal» y «fatigando la floresta» (80).

Más que con Garcilaso («Divina Elisa, pues agora el cielo—con inmortales pies pisan y mides») me inclino a relacionar con Góngora un verso de Antíogo del Arca y otro de Delitala:

Midiendo la espesura—con igual pie (Góngora, *Soledades*)

Midiendo nuestro suelo con tus plantas (Arca)

.....

En campo azul estrellas pisan de oro (Góngora, son .343)

Y estrellas pisa en celestial morada (Delitala) (81).

(79) *El Forastero*, págs. 340, 24, 347, 50, 139 y 345.

(80) *Cima*, págs. 253, 41 y 429.

(81) Pág. 53 de *El Saco...* y 15 del libro de Delitala.

Otro verso hay en Góngora como posible fuente del de Delitala («que estrellas pisa ahora en vez de flores», Son. 293, ed Millé) pero me inclino por el primero citado ya que pertenece a un soneto cuyos versos iniciales dejaron indiscutible huella en el primer cuarteto, que arranca con el mismo característico hipérbaton, de otro soneto que Delitala dedicó al túmulo erigido en Cagliari en honor a Felipe IV:

*Esta que admiras fábrica, esta prima
pompa de la escultura, oh caminante,
en pórfidos rebeldes al diamante,
en metales mordidos de la lima... (Gongora)
.....
Este que admiras funeral encanto,
lucida pompa en urna de diamante
encierra, ò Peregrino, aquel Atlante
que fué del mundo prodigioso espanto. (Delitala) (82).*

El magnífico endecasílabo del principio de las *Soledades* («En campos de zafiro pace estrellas»), encuentra exacto eco de ritmo, de rima y de color, más que de idea, en Delitala:

El carro de zafir pisar centellas.

Y el primer hemistiquio, por sí solo, ha tenido en el mismo poeta fortuna inmensa: «En campos de zafir»; «el celeste zafir»; «celeste zafiro»; «el azul zafiro»; «el zafir celestial del Cielo Impíreo»; y en Arnal de Bolea, «en el zafir celeste se engastaron» (83).

Otra clara reminiscencia que encuentro en Arnal es la perífrasis gongorina «Cuando el que ministrar podía la copa—a Jupiter», fielmente aceptada en «... de ministrar la copa soberana.—de Júpter...»; verbo éste, ministrar, que también emplea Delitala unién-

(82) *Cima*, pág. 365. El título completo del soneto de Delatala es: «Al Túmulo que se hizo del Rey Nustro (sic) Señor Don Philipe quarto en la Ciudad de Cállor».

(83) De Delitala, págs. 70, 31, 238, 296, 431 y 432; de Arnal, 147.

dolo a otro endecasílabo de sabor inconfundiblemente gongorino:

Ecós se escuchan ministrando graves
quexas al alma, y al silencio llaves (84).

Esta cesura bien marcada en el centro del endecasílabo, esta consciente bimembración, reforzada a veces con la coincidencia del acento rítmico en la sílaba final del primer hemistiquio, de la que tanto partido sacó Góngora, es también recurso preferido por nuestros dos poetas, con un vocabulario, además, característico, que no deja lugar a dudas sobre el modelo: «Rompe el freno del mar, la espuela al viento», escribe Arnal, cerrando con él estrofa; y en el Torneo, además de algunos en el interior del poema («Dando leyes al sol, pavor a Marte»), hará culminar el efecto en el verso final: «Pone leyes a Marte, freno al mundo» (85). Por parte de Delitala encuentro, entre otros, «Caminos de cristal, nave de lino» (En Góngora: «en carro de cristal, campos de plata») y «Beví Vesubios, si toqué cristales», hasta de construcción sintáctica gongorina (86).

El sentido del color, que Alziator cree encontrar en Delitala, lo debe en mi opinión a simples préstamos de Góngora, pues ya he dicho que es seco e incoloro, excepto cuando el vocabulario del cordobés le viene a la pluma: el «purpúreos hilos de jazmín y rosa», no es más que la traslación del «purpúreos hilos de grana fina» de las *Soledades*; mientras los «purpúreos rosiclères de la Aurora», concentran la expresión del Polifemo: en las purpúreas horas—que es rosas la Alva y rosicler el día...» Gongorinos también, siempre en Delitala, el «líquidos cristales», «iavalí cerdoso», y típica además la estrofa:

(84) Págs. 134 y 55 respectivamente.

(85) Pág. 134 de *El Forastero*; y 20 y 24 del *Torneo*.

(86) *Cima...* págs. 41 y 131.

Aquel milagro de Chipre
en cuyo verde distrito
Reyna la aclamaron mudos
y la juraron los soberbios riscos... (87).

En Arnal de Bolea, culminación de este estilo, hallo la expresión «sierpes de cristal», aplicada a las fuentes, que usa tanto Góngora como Calderón.

Y para terminar, quisiera referirme a un concepto típicamente barroco, al sentido de lo dinámico y arrebatador, que encuentra su representación en el viento, imagen imprescindible para crear dinámicamente la fogosidad de los caballos. Este Arnal, de quien sospecho era aficionado a la pintura, por su potencia plástica y colorística, empleó una vez más una imagen y una expresión típicamente gongorinas, que no quedan en él petrificadas, sino que conservan la primaria energía expresiva. Habla de doce caballos que «calzaron viento en fuego respirante» y cuya espuma «arreboles dio al sol, y luz al día». Hasta en prosa diría: «Siendo seis hermosos Andaluces vizarros opositores del viento, que les había engendrado». Y una vez más las fórmulas expresivas del Góngora barroco: «Calçando viento, prodigioso parto de la naturaleza en lo admirable de lo hermoso» (88).

Difícil encontrar, en la misma España, una tan acabada asimilación y reiteración de los recursos estilísticos e imágenes típicas del Góngora más audaz; difícil, sobre todo, una tan perfecta adaptación a la prosa como lo logró el hasta ahora ignorado Jacinto Arnal de Bolea.

IV

La impresión inmediata que se desprende de la lectura de las obras hispanosardas, es que la órbita afectiva, cultural e ideal en

(87) Id., págs. 124, 45, 432 y 428.

(88) *El Forastero*, págs. 147, 497 y 74.

que estos autores se mueven, tiene como fundamento básico una actitud hispánica. Es decir, que si en lo puramente formal o estilístico, según hemos visto, nuestros poetas del siglo de oro son los constantes modelos, la temática misma, las citas, los episodios y personajes históricos mencionados y hasta el propio orgullo nacionalístico, indican que la formación del sardo de entonces—durante dos siglos al menos—estaba decididamente orientada hacia España.

Se ha dicho alguna vez por los historiadores de la isla que los españoles habían olvidado la participación de los 400 arcabuceros sardos en la batalla de Lepanto. Pues bien, es un sardo mismo, Antonio de Lofraso, quien en el primer canto que se dedicó a dicha batalla, verdadero discurso de la gloriosa victoria, hace mención de los que en ella participaron sin referirse directamente a sus conterráneos. Y si el Discurso, dada su ausencia de valor poético, sólo sirve para demostrarnos qué sentimiento patriótico le inspira:

Allá los *nuestros* Leones Despaña
se mostraron con los Venecianos
y la Infantería de Alemaña
muy bien con el tercio de Italianos.

Al no poder mencionar a todos los personajes distinguidos, será una prototípica figura española la que represente la idea del valor,

pues donde son quinientos Capitanes
es cosa cierta que hay muchos Guzmanes.

También en *Los mil y doscientos consejos* hará idéntica alusión a España al aconsejar al que de sus hijos quiera ser capitán:

Vuestra bandera de seda
con la cruz *nuestra* Despaña
que se conozca en campaña.

Una alusión más al concepto que de lo español tenía Lofraso se puede ver en *Fortuna de Amor*, su obra pastoril de fondo autobiográfico; al embarcarse por primera vez hacia Barcelona en una nave «que era de vizcaynos», les atacan unos piratas obligándoles a volver al puerto de partida. Todo menos entregarse, dice,

pues Despañoles va tan guarnecida
antes an de morir que ser rendida.

Y es en la misma obra donde la tendencia españolizante del buen militar alguerés le lleva a convertir a Baltasar de Castiglione, «autor aprimorado de la cortesanía», en *Baltasar Castellano* (89).

En el siglo XVII se agudizará aún más este sentimiento. Y Jacinto Arnal de Bolea será, en este sentido, un verdadero exaltado. Varios fragmentos de *El Forastero* se podrían citar. Por su vivacidad, colorido y entusiasmo merece ser recordada la visión de una fiesta de toros y cañas en «el más hermoso teatro, octava maravilla del siglo y plaza vizarra de Madrid, corte del mayor Monarca del mundo». En el marco del Madrid seicentista quizás el 26 de julio, si con la perífrasis que citaré alude a Santa Ana, compiten en esta corrida «a un tiempo lo rico con lo curioso, lo confuso con lo estremado y lo horrible con lo deleytable, en el felicísimo día de la madre de la que la es soberana del mayor hijo». El gentío, el alborozo, los caballeros que salen al ruedo con rejones, el audaz comportamiento: todo ello constituye algo único, «acción en España bien hija del valor de sus héroes que la dan lustre y esplendor tan emulado de las naciones extranjeras». La descripción de un caballero en un caballo alazán, «argentado el bocado con nevada espuma», y la descripción del toro, la acometida, el rejón que se rompe y el toro que cae con bramidos, todo tiene gran eficacia plástica. Luego de los toros el ejercicio de las cañas, hasta que termina la fiesta con la noche (90).

Pero el sugestionable Arnal se impresiona también ante las cualidades de ánimo que sólo concibe en las gentes de España, orgu-

(89) Fols. 128 r. y 300 r. de *Fortuna de Amor*.

(90) *El Forastero*, págs. 71 y sigs.

llo muy del español del tiempo y patente en Cerdeña en historiadores y literatos. Del criado que a pesar de la orden recibida no mata a su señora, nos dice que «Español había de ser, para usar con una mujer infelice tan hidalgas piedades y tan certeras compasiones». Hipólita, la libertina confidente de Laura, se justifica de una conducta desenvuelta diciendo que «estas licencias las he copiado de España, que no son libertades (como dize Lavinia) sino *donayres que las hijas de Italia no las han merecido*». Y Laura dirá en cierto momento de Carlos que «ha hecho agravios a su natural a la fe de Español, que tan puntuales suelen ser en sus seguras lealtades». El mismo Carlos es admitido a leer un poema suyo en una academia literaria, de quien estuvieron todos pendientes, sólo «por conocerle Español» (91).

El otro poeta que con Arnal tiene la cumbre de la lírica sardo-española, José Delitala, es también fiel en modelos y asuntos a la inspiración hispánica: reyes españoles, episodios de historia española, santos españoles, son fundamentalmente el objeto de sus poesías. En el título de ellas imita a Quevedo y de Quevedo quiere ser el continuador y hasta el depurador. Basta una relación de personajes y episodios cantados por el poeta para demostrar que toda la historia de España desfila por el libro: Viriato, S. Hermenegildo en dos ocasiones, Wamba, D. Rodrigo, Florinda y su sepulcro, Pelayo, el conde de Saldaña, Bernardo del Carpio, el Cid Campeador, Guzmán el bueno, Inés de Castro, D. Jaime de Aragón, Fernando el Católico, Carlos V — por su empresa a Argel y en su muerte —, Felipe II cuando tomó Portugal, Felipe III, cinco composiciones a Felipe IV, una a la reina Isabel de Borbón, tres al príncipe Baltasar Carlos, y tres sonetos a su rey Carlos II, además de la Loa en que celebró su cumpleaños, augurándole felicidad en todos sus dominios:

Prósperas felicidades
ha de lograr en su Imperio
el Monarca de ambos mundos
por celestiales decretos (92).

(91) Id., págs. 220, 370, 390 y 526.

(92) Págs. 337-338 de la *Cima del Monte Parnaso*.

En el orden religioso recuerda al Apóstol Santiago, Patrón de España, a Salvador de Horta, y a los santos del momento contrarreformista: S. Ignacio S. Francisco Javier y S. Francisco de Borja.

Sólo entonces, a fines del siglo XVII, era posible que un oscuro poeta y novelista de la lejana Cerdeña, José Tatrillas, consagrara un encomiástico poema a una gran poetisa mejicana, sor Juana Inés de la Cruz, en la misma lengua por ella usada, la de Castilla, enriquecida con tales aportaciones:

En todo cuanto escribes engrandeces
con tu estilo el Idioma Castellano,
pues con frases muy cultas estableces
un escribir y hablar tan cortesano (93).

La extensa novela del mismo autor, cuya primera parte está dedicada a Carlos II, está indudablemente tratada con una perspectiva muy española, no sólo por lo más íntimo de la composición, de la concepción, sino por pequeños rasgos externos, citas y alusiones, que comprueban la cultura de que podían echar mano estos autores. La novela se inicia ambientándola así:

«En la imperial y siempre augusta ciudad de Toledo, corte y centro que ha sido de los Reyes de Castilla y de León, cuyos timbres y blasones acreditan su antigua grandeza y las victorias más prodigiosas que acredita el mundo...»

Como menciones esporádicas de historia española, recordaré que se cuenta la historia de Florinda y D. Rodrigo, se cita un episodio de Carlos V y se habla de la Virgen de Monserrat.

Pasando de la lírica al teatro, bien sabemos cuál era el modelo a que aspiraba Antíogo del Arca. Fuera de la burda adaptación de la técnica lopesca, poco que mencionar, salvo habituales comparaciones en que el punto de parangón es España. Así Sássari, la Sácer española convertida en personaje, nos dirá en el acto III que es

(93) *Poema heroyco*, pág. 36.

famosa por esta fuente,
mi cristalino Roselo,
como es España famosa
por el Tajo y por el Duero.

Y puedo también recordar, como mero detalle curioso, que las castañuelas españolas eran famosas ya entonces, pues un personaje dice que nadie le podrá superar en la danza porque «castañetas españolas—para el efecto tenemos».

En la Loa de Esquirro, escrita para ser representada en Cágliari con la comedia *No puede ser guardar una mujer*, de Agustín Moreto, se alude encomiásticamente, como no podía ser menos, a los soberanos, dedicando a la reina una típica expresión del Polifemo gongorino que ya cité:

El gran Carlos Segundo
Monarca Hesperio de uno y otro Mundo
.....
Su consorte María,
que es Rossicler del Alva y luz del día.

Como observación final hago notar que en la inédita obra teatral que escribió en pleno siglo XVIII, bajo los Saboyas, Juan Bautista Contu, en elogio de la santidad y milagros del español San Salvador de Horta, no hay ninguna dedicatoria ni frase encomiástica dirigida a reyes, virreyes o ilustres personajes del momento. Sí se da, en cambio, pompa a Cállor, como ciudad, y se evoca en ella al santo español y a sus contemporáneos, al virrey, también español, D. Alvaro de Madrigal y a la nobleza del siglo XVI. A todos se les trata con estima y respeto. Pero, repito, y contrariamente a lo que ocurría un siglo antes, ninguna alusión a los nuevos gobernantes del Piamonte (94).

JOAQUIN ARCE
Universidad de Florencia

(94) Para la escasa repercusión que Cerdeña ha tenido en la literatura española, véase mi comunicación al «IV Congresso di Studi Sardi» (mayo, 1955) *Scambi letterari ispano-sardi*, actualmente en impresión con las actas del Congreso.