

Un «Romance» di J. Pérez de Montalbán sul tema della morte*

MARIA GRAZIA PROFETI

Presso la Biblioteca dell'Istituto del Teatro di Barcelona, così ricca di tesori per lo studioso di drammaturgia barocca, si trova il manoscritto di un *romance* di Montalbán, meritevole di una certa attenzione. Proveniente dalla benemerita collezione Sedó, e collocato M-CLI-5 insieme ad altre composizioni del secolo XVII, esso occupa tre carte, iniziando «Antes, Señor, que la lengua» e terminando «y vida en la gloria eterna». Il catalogo Sedó gli dà il titolo di «Hablando con un Cpto en las agonías de la Muerte», e lo classifica come «endechas», niente rivelando circa la sua origine. Una fortunata indagine ci permette ora di chiarire la provenienza del *romance*: insieme ai componimenti che lo accompagnano esso è tratto da una famosa e diffusa silloge seicentesca, gli *Avisos para la muerte*, raccolti da Luis Remírez de Arellano, e pubblicati per la prima volta a Madrid, a spese dello stesso padre di Montalbán, nel 1634.¹

* Queste note hanno avuto origine da una ricerca bibliografica su Juan Pérez de Montalbán che nella primavera del 1972 svolsi sul ricchissimo materiale di cui dispone la Biblioteca dell'Istituto del Teatro di Barcelona; e vogliono essere, nella loro inadeguatezza, un ringraziamento per la cortesia squisita che mi fu allora usata dal direttore della sezione investigativa della Biblioteca, Signor Xavier Fàbregas Surroca, e dal personale tutto.

1. *avisos / para la muerte / escritos / por algunos Ingenios / de España, a la devocion / de bernardo de oviedo / Secretario de sv / Magestad, y de los Descargos de / los Señores Reyes de / Castilla. / recogidos y publicados / por / Don Luis Remirez de Arellano, / con privilegio. / En Madrid, Por la viuda de de Alonso Martin. / Año M.DC.XXXIII. / A costa de Alonso Perez, librero de su Magestad.* Una descrizione del contenuto e l'elenco delle varie ristampe può vedersi in J. SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid 1955, IV, pp. 5b-7a. Gli esemplari qui menzionati vanno integrati con i seguenti: la stampa del 1634, 1636, 1648, 1659 (Lisbona) 1659 (Madrid), 1672; sono presso la Biblioteca dell'Hispanic Society di New York; del 1659 (Madrid) e 1777: alla Biblioteca del British Museum di Londra; del 1635; alla Bibliothèque de Sainte Geneviève di Parigi. Per altre descrizioni del volume vedi anche B. J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid 1889, IV, coll. 27a-29a; P. SALVÁ Y MALLÉN, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Valencia, 1872, I, p. 85a-b; e A. PALAU Y DULCET, *Manual del librero hispano americano*, Barcelona, 1948, I, p. 590b.

Una ristampa moderna del *romance* di Montalbán può vedersi in *Some Poems of Dr. Juan Pérez de Montalbán*, a cura di G. W. BACON, in *RH*, XXV, 1911, pp. 463-464. A questa accessibile riproposta rimandiamo il lettore, mentre le nostre citazioni si riferiscono alla edizione del 1634 degli *Avisos*: nella trascrizione

Il ms. barcellonese costituisce una rinnovata testimonianza della fortuna che l'intero volume riscosse, e che fu determinata indubbiamente da un tema — la considerazione della morte — barocco quanti altri mai, e voracemente consumato lungo tutto il secolo XVI. Se poi il *romance* di Montalbán godette di un ulteriore favore, per così dire privato, il favore di chi lo trascrisse dal volume², scegliendolo tra innumerevoli altri, ciò si deve senz'altro al suo farsi puntuale interprete del generale sentimento, aderendo ai topici di un'epoca, nello stesso tempo in cui affrontava un tema dall'autore profondamente sofferto, e da lui riproposto in tutta una serie di opere teatrali,³ quale momento chiave di una pessimistica e «desengañada» visione della vita.

Trovandosi qui, nel *romance* degli *Avisos*, ad affrontare il motivo in tutta la sua immediatezza ed urgenza, Montalbán ci rivela — a convalida di un tale quasi ossessionante interesse — un trauma di dimensioni non indifferenti: una sua disperata reazione si indovina nel soprassalto iniziale, che colloca davanti al lettore addirittura una duplice visione della fine: non solo infatti il Peccatore è visto nell'angosciosa stretta del transito («Antes... que la lengua... o balbuciente se añude, / o torpe se desconozca», f. 20v), ma l'evocazione del momento supremo assume tutta la sua ineluttabile evidenza per il soggiacere ad esso addirittura dell'Uomo-Dio, la cui morte, Morte per eccellenza, è adombrata in una parafrasi che attinge l'universale attraverso la raffinata costruzione di una assoluta convenzionalità:

è stata rispettata la grafia seicentesca, distinguendo unicamente tra u/v i/j; la punteggiatura e gli accenti sono stati razionalizzati.

2. La trascrizione è accurata; le uniche differenze del manoscritto rispetto alla stampa del 1634 sono di carattere grafico o grafico-fonetico: nel ms. si ha ad esempio *anude* al v. 3, *añude* nella stampa; od anche vedi al v. 10 del ms. *ora ahora*, mentre la stampa ha *agora agora*; si possono anche notare nel ms. ipercorrezioni del tipo di *ahora* al v. 23. Varianti tutte indubbiamente poco significative, considerate le vacillazioni grafiche del secolo XVII.

3. Si veda, ad esempio, *El hijo del Serafín, San Pedro de Alcántara*, in *Primero tomo* / de las / Comedias / del Doctor / Ivan Pérez de / Montalván, Clérigo Presbítero, / Notario del Santo Oficio de la / Inquisición, y natural / de Madrid. / En Madrid, / En la Imprenta del Reyno, Año 1635. / A costa de Alonso Pérez de Montalván, Librero de su / Magestad, y padre del Autor, f. 41v a-b; *Los amantes de Teruel*, ivi, f. 259^r a-b; *El segundo Séneca de España*, II parte, in *Segundo tomo* / de las / Comedias / del Doctor / Ivan Pérez de Montalván, / Clérigo Presbítero, / Notario de Santo Oficio de la In- / quisición, y natural de la villa / de Madrid. / Año 1652. / Con licencia, / En Valencia por Claudio Macé. / Junto al Colegio del señor Patriarca. / A costa de Iuan Sonzoni Mercader de libros, delante / de la Diputación, f. 37^r a; *El caballero del Febo*, a cura di M. G. PROFETTI, in «Miscellanea di studi ispanici», Pisa, 1966-1967, p. 307.

«essas deshojadas rosas,
essos claveles de nieve,
y esos corales de aljófar,
por salvarme se vertieron.» (f. 21^r).

Ma a questa iterazione, che svela al di là di ogni intenzione una partecipazione affettiva abnorme, fa da contrappunto una elaborazione intellettuale estremamente sagace, quasi una diga costruita contro il sentimento debordante; essa denuncia con chiarezza il debito alla formazione devota e dottrinale di Montalbán, il suo perfetto inserimento nel panorama culturale ed ideologico del secolo XVII.

Le cinquanta quartine⁴ si possono infatti dividere in cinque parti, pressappoco tutte di una lunghezza omogenea; nella prima di esse (dieci quartine) viene proposto il tema da svolgere: il Peccatore, nel momento supremo si rivolge sgomento a Cristo, ricordandogli i meriti della Passione, e tuttavia spaventato della grandezza dei propri peccati; il passaggio si conclude con la visione della caducità dell'esistenza:

«Confieso que he sido y soy
humo, polvo, nada y sombra,
aunque de forma viví,
que importal juzgué mi forma,» (f. 21^v).

Il tono si fa poi tenero e lirico nel riproporre i topici di una consuetudine pia e pietosa (sette quartine): la visione del Buon Pastore sfocia in quella del Crocifisso, intorno alla quale ruota tanta lirica devota contemporanea:⁵

«Dadme, Dios mío, braços,
que aunque los clavos lo estorvan,
yo que pecando los puse
llorando haré que se rompan.

4. Non si vuol certo entrare qui nel merito se il *romance* avesse o no originariamente un movimento quaternario (cfr. S. G. MORLEY, *Are the spanish Romances written in Quatrains? and other Questions*, in *RR*, VII, 1916, pp. 42-82; G. CIROT, *Le mouvement quaternaire dans les Romances*, in *BHi*, XXI, 1919, pp. 103-142). Ma in pieno secolo XVII è indubbio che il *romance*, come forma metrica, sia inserito nella commedia che coltivato autonomamente, come nel nostro caso, veniva e dagli autori nei manoscritti, e dagli editori nelle stampe, suddiviso ormai in quartine.

5. Si veda al riguardo R. RICARD, *El tema de Jesús crucificado en la obra de algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII* (con addizioni), in *Estudios de literatura religiosa española*, Madrid, 1964, pp. 227-245.

Vuestro costado está abierto,
y de mi casa me arroja
la muerte: dadme en él casa,
porque viva en casa propia» (f. 22^r).

La parte centrale della composizione è una sorta di *consolatio mortis* (dieci quartine), che in tono sobrio ripercorre gli argomenti sfruttati da una lunga tradizione: la morte colpisce tutti, quindi è inutile opporsi ad essa; sarà anzi buon partito abbracciarla con gioia, «que de puro estar conforme / casi se passa a gustosa» (f. 22^r). Non che la vita non sia piacevole, ma «mientras que no se echa menos / todo lo que falta sobra» (ibidem). Inoltre son tanti i dolori del mondo che solo la loro fine, la morte, può renderli tollerabili. Nelle angosce incalzanti, quindi, il Peccatore si rivolge ancora a Cristo, affidandosi a lui interamente:

«que aunque daros lo que es vuestro
deuda, no hazaña, se nombra,
el amor para obligar
tiene aquestas ceremonias» (f. 23^r).

Facendo perno su una tale «amorosa» argomentazione, la breve meditazione filosofica può agevolmente saldarsi alla effusione tenera della quarta parte (undici quartine), in cui viene considerato l'amore vicendevole che lega l'uomo e Dio. Se il Creatore ha tanto amato la sua creatura da spargere il proprio sangue, il dolore che anima quest'ultima alla considerazione della propria colpa non può che essere della lega migliore «perfetto» secondo la definizione catechistica; infatti egli non teme per il proprio castigo, ma solo è afflitto dall'offesa recata alla divinità:

«sola vuestra bondad, sola,
me saca afectos del alma
y suspiros de la boca» (f. 23^v).

L'unico conforto è il ricordo della bontà divina («sois quien sois» f. 24^r):⁶ il Dio che si è fatto uomo non mancherà di esercitare la propria misericordia. Se la quartina che iniziava l'*escursus* faceva appello al sangue versato («si yo no me salvo / vuestra sangre no se logra», f. 23^v), quella che lo chiude si riallaccia al concetto, concludendo perfettamente l'argomentazione:

6. Il sintagma, studiato de L. SCITZER, *Soy quien soy*, in *NRFH*, I, 1947, pp. 113-127; e II, 1948, p. 275, opera qui in senso raffinatamente trascendentale.

«No os la pido, no, de valde,
que aunque soy del mundo escoria
con sangre vuestra la compro,
y vale un Dios cada gota» (f. 24^v).

Rispondendo così al tema avanzato in inizio di composizione, con tutto un apparato di raffinatezze verbali,⁷ l'autore ha dimostrato il proprio assunto e consolato il Peccatore; non resta ora nella quinta parte (dieci quartine) che edificarlo ed ammonirlo con la temibile descrizione della morte imminente, ed assistere alla disgregazione della corruttibile carne come preludio alla vita eterna (due quartine di congedo):

«Yo muero, Señor, yo muero;
vos y vuestra Madre hermosa
y vuestros Santos me ayuden,
me amparen y me socorran,
porque tenga, goce, alcance,
después de tantas congojas,
alivio en aquesta vida,
y vida en la eterna gloria» (f. 25^v).

Quindi la prima e la quinta parte, introduzione e congedo secondo la migliore tradizione retorica, incorniciano perfettamente i tre momenti centrali, ove una alternanza di toni — dal lirico al filosofico e ancora al lirico — svolge il tema proposto con un rigore appena mascherato dal tono di confessione spontanea e quasi casuale; temi quali quelli del pastorello, del crocifisso, del sangue misericordioso, sono appunto sfruttati per creare una atmosfera effusiva e lirica in cui si incastona la terza parte, apice più intellettualmente confezionate e controllate.

L'accortezza con cui sono dosati gli ingredienti traspare nella sagacia formale; così la prima parte, che ha lo scopo di colpire ed interessare il lettore, di agire anche come stimolo letterario, abbonda di concetti, giochi di parole, frequentemente polisemici, ma talora puramente allitterativi e ripetitivi:

«porque aunque la costa es mucha,
ya tenéis hecha la costa (f. 21^r).

pecava de manera,
que a ser obra meritoria
el pecar, nunca pecara
por pecar a todas horas (f. 21^v)

7. Il tema degli infiniti meriti del sangue del redentore è trattato anche in *Lo que son juicios del cielo*, in *Primero tomo*, cit., f. 214^v a.

de forma viví,
que inmortal juzgué mi forma» (ibídem).

Ecco le disgiunzioni e le contrapposizioni:

«o balbuciente se añude,
o torpe se desconozca (f. 20^v)
de un alma verdades muchas,
puesto que en palabras pocas» (ibídem).

Ecco le enumerazioni e le ripetizioni, dalle più semplici alle più elaborate, combinate con la metafora:

«Oid, atended, mirad (f. 20^v)
mas por esso agora, agora (f. 21^r)
essas deshojadas rosas,
essos claveles de nieve,
y esos corales de aljófar» (ibídem)
«no igualan del mar las conchas,
del abril las clavellinas,
ni del cielo las antorchas» (f. 21^v).

Nella seconda parte il processo puramente letterario appare già attenuato; si potranno, sì, ripetere i consueti giochi concettuali:

«Ya lo conozco, aunque tarde,
y aunque tarde lo conozca
para vos siempre es temprano,
porque sois eterna aurora (f. 21^v)

Vuestro costado está abierto,
y de mi casa me arroja
la muerte; dadme en él casa,
porque viva en casa propia» (f. 22^r).

Ma l'attenzione è ora rivolta alla sollecitazione del patetico, di cui seno spia un diminutivo come «ovejuela», e le intensificazioni che vegliono provocare una particolare scala affettiva:

«os busco, os hallo y os pido
favor, amparo y vitoria» (f. 22^r).

Non a caso il passaggio tra la prima e la seconda parte era segnato da una quartina avente per fulcro una citazione: «humo,

polvo, nada y sombra» (f. 21^v);⁸ l'adesione al luogo comune letterario denunciava la ricerca di un particolare alone, che non era più unicamente quello della raffinatezza poetica, quanto quello della evocazione emotiva.

Il rigore della terza parte, povera di aggettivi significativi,⁹ si dispone attraverso i processi del discorso filosofico («Yo confieso... pero supuesto..., y assí digo..., aunque..., fuera de que..., porque sino..., pero porque..., aunque...», ff. 22^v-23^r); il gioco di parole sarà anch'esso venato di intellettualismo, di una rinnovata rigidità razionale.¹⁰ Estremamente lineare, ad esempio, è l'enumerazione finale, sostanziata di una precisa necessità concettuale:

«resigno mi voluntad.
mi entendimiento y memoria» (f. 23^r).

Il tono effusivo sarà invece accortamente ricercato nella parte quarta, che si incammina verso un abile crescendo. Ecco qui una sagace aggettivazione,¹¹ ed un vocabolario scelto a determinati affetti:

8. Si veda, tra l'altro, LOPE DE VEGA, *El mayor prodigio*, ms. copia del secolo scorso di una *desglosada* ora irripetibile della Biblioteca Nacional, conservato presso la Biblioteca Universitaria di Friburgo i. Br., pp. 128-129: «ya conozco / todos los engaños tuyos; / ya he visto por experiencia / quién eres, y ya no dudo / que son tus fingidas glorias / sueño, sombra, viento y humo». La commedia è del 1627: cf. M. G. PROFETI introduzione a J. PÉREZ DE MONTALBÁN, *Vida y Purgatorio de San Patricio*, Pisa, 1972, pp. 7-8.

9. Vi si rintracciano i seguenti: «ley penal..., ciega y sorda», «mi vida larga o corta..., acobardada..., desdenosa», «acción heroyca», «alma..., tan pronta..., conforme..., gustosa», «preciosa joya», «tantas... çoçobras», «vida dichosa», «tantas penas», «muy grandes... contrarios»; come si vede dalla banalità si sollevano solo parzialmente gli aggettivi applicati alla morte quale legge per tutti uguale, «ciega y sord».

10. I giochi di parole, le ripetizioni, le disgiunzioni antitetice sembrano condensarsi nelle due quartine introduttive:

«Yo confieso que la muerte
me aflige sino me enoja
porque es una ley penal
que executa, ciega y sorda.
Pero, supuesto que es fuerza
que mi vida, larga o corta,
o me huya acobardada,
o me dexé desdenosa,
primero que ella me dexé
dexarla es acción heroyca...» (f. 22^v).

Un'altra disgiunzione antitetica può trovarsi verso la fine:

«los contrarios me acosan,
ya en el cuerpo de dolores,
ya en el alma de discordias» (f. 23^r).

11. Si rivelano infatti attenti a particolari risonanze locuzioni quali: «llamas afectuosas», «tiernos ojos», «trompeta del juicio... espantosa», «riguroso [Dios]», «conciencia escupulosa».

«Derretidme el corazón
en llamas afectuosas,
y hazed que mis *tiernos ojos*
diluvios de sangre corran (f. 23^v)
me saca *afectos del alma*
y *suspiros de la boca*» (ibídem)

Le ripetizioni rivestono un carattere lirico di spontanea esclamazione, teso a sottolineare una tal tinta patetica:

«sola vuestra bondad, sola...» (ibídem)
«nada os pido, y mucho os pido... (f.24^r)
No os la pido, no, de valde...» (f. 24^v).

I giochi concettuali si inquadrano nella stessa condotta; la loro acutezza sembra quasi passare in seconda linea di fronte alla dominante tenerezza di accenti:

«Aunque os acuerda las culpas
el alma quando *las llora*,
lo que fue primero ofensa
viene a ser después lisonja (f. 23^v).
¿Quién se atreviera a pedir...
que naciéssedes *en pajas*
y muriéssedes en hojas?» (f. 24^r).¹²

Il tono va facendosi più teso verso la fine della composizione¹³ là dove il disfacimento totale è contemplato in atto, con un orrorismo analitico tipicamente barocco:

«Ya se me acerca la muerte,
ya las fuerças se me postran,
ya los nervios se me estiran,
ya las venas se me aflojan,

12. Si veda anche:

«No la trompeta del juicio...,
no el amago de la ira,
ni el premio de la corona» (f. 23^v).

13. Si noti la sagacia del trapasso dalla parte più effusiva alla afilata dei sintomi della dissoluzione: in una quartina ove l'immagine del pastoreo si lega a quella della vittima innocente, e si allude attraverso una chiave patetica (bodas-cándida estola) alla parabola delle nozze regali, una nota richiama già il successivo elenco ammonitore (ya parte):

«Ea, Señor, que ya parto
a merecer en las bodas
del pastor que fue cordero
la eterna y cándida estola» (f. 24^v).

ya todo el cuerpo se yela,
ya la garganta se ahoga,
ya el cabello se espeluzna,
ya el aliento se interpola,
ya los dientes se traspillan,
ya las palabras se cortan,
ya los labios se destiñen,
ya los ojos se arrebozan,
ya del libro de la vida
se desquaternan las hojas,
y reboltosas las manos
andan tentando la ropa.
Ya los parasismos crecen,
y el corazón, que çoçobra
como galera sin remos,
anda de una en otra ola.
Ya de la fábrica humana
la trabaçón más heroyca
se desencaxa o se hiende,
se desune o se desploma.
Ya el pecho se pone en pie,
y con unas voces roncacas
pulsas como que se quexa,
late como que solloza.
Ya el alma y la carne juntas
se abraçan una con otra,
como quando se despiden
si se quieren dos personas.
Y en fin cercado de angustias
ya el espíritu se assoma
a reconocer su esfera
por el balcón de la boca.
Yo muero, Señor, yo muero...» (ff. 24^v-26^v).

Si tratta di una nota virtuosistica, di una sorta di gorgheggio ripetuto, che viene — proprio per la sua stessa esasperazione — ad assumere l'effetto di un balsamo: nella divagazione retorica, cioè, si stempera e si risolve la considerazione allarmante dell'anullamento. Si rivela dunque qui in tutta la sua evidenza il processo secondo cui Montalbán irrigidisce il patetico, lo riduce ad esercizio letterario per poterlo a suo piacere dominare. Proprio per questo valore di compito astratto, superamento di una situazione bruciante e sentimentalmente impegnata, gli stessi meccanismi compositivi potranno esser messi in atto più volte. È indicativo comparare el brano con gli analoghi passaggi degli

Amantes de Teruel e del *Caballero del Febo*. Così Isabel describe la propria morte che avanza:

«Albricias, amor, que ya
muero, si el dolor no miente;
ya la lástima me ahoga,
ya la lengua se entorpece
ya el corazón se desmaya,
ya el aliento se suspende,
ya el pulso late sin orden,
ya los parasismos crecen,
y ya el alma fatigada
casi se assoma a los dientes...»¹⁴

E così Febo, cioè lo stesso Cristo, dipinge il proprio transito:

«...Adiós, adiós, que ya el habla
se me turba sin concierto,
ya las venas se me afloxan,
ya se me estiran los nerbios,
ya el pulso late sin orden,
ya se suspende el aliento,
ya se desarayga el alma,
ya se desanuda el cuerpo,
ya la cabeza se inclina,
ya se eclipsan los luçeros,
ya saltan todas las cuerdas
de este vital instrumento,
y en fin ya de este edificio
caduco, humano y terreno,
o se desploman las piedras,
o se rompen los çimientos...»¹⁵

14. *Los amantes de Teruel*, cit., f. 259^r a-b.

15. *El caballero del Febo*, cit., p. 307. Una tecnica simile si può anche rintracciare nel *Mariscal de Virón*, in *Primer tomo*, cit., f. 120^v a:

«Al cadahalso llegó el Duque;

aquí la lengua se turba,
aquí la voz se entorpece,
aquí la vida se angustia,
aquí el corazón se pasma,
aquí la pena se ofusca,
aquí el dolor se repite,
aquí el aliento se añuda,
aquí los brazos se estienden,
aquí las manos se cruzan,
y aquí finalmente todo
el cuerpo se descoyunta:
todo lo padece el alma,
todo el amor lo disculpa...»

Analogamente nel Prologo del suo *Primero tomo de comedias* la sapienza letteraria è sfruttata quale suprema consolazione, quale tentativo di rendere meno drammatica l'evidenza di una natura corrotta e volta alla sua dissoluzione:

«Es costumbre o tema de la naturaleza, que quanto ay criado tenga alguazil que no sólo le persiga, sino que le destruya; pues a los edificios yenden los rayos, a los molinos llevan las crecientes, a los ganados enferma la humedad, a los árboles daña el gusano, a los panes abrasa la langosta, a las viñas deshaze el granizo, a la madera desentraña la carcoma, a las colmenas roban los zánganos, y a los hombres matan los enojos, sin escusarse deste género de competencia aun los animales más ferozes; pues siempre andan de pendencia la onza con el león, el rinoceronte con el cocodrilo, el águila con el abestruz, el gerifalte con la garça, el sacre con el milano, el osso con el toro, el lobo con la yegua, el hombre con el hombre, y todos con la muerte.»¹⁶

Ci è già accaduto di chiamare un tal pezzo di bravura «pittoresca esercitazione astratta» e «ghirigoro barocco»,¹⁷ definizioni che verrebbe voglia di ripetere per certi passaggi della *Fama póstuma*, in cui il dolore per la perdita di Lope, amico e maestro, viene superato nell'elenco dei personaggi celebri e nel quadro pietoso:

«Oyendo salmos divinos, letanías sagradas, oraciones devotas, avisos católicos, actos de esperanza, profesiones de fe, consuelos suaves, cristianas aclamaciones y llantos amorosos, los ojos en el cielo, la boca en un crucifijo y el alma en Dios, espiró la suya al eco del dulcísimo nombre de Jesús y de María, que a un mismo tiempo repitieron todos.»¹⁸

La sfilata ossessiva ed ossessionante dei sintomi del disfaccimento, che costituisce l'ultima parte del *romance* sulla morte,

16. *Primero tomo*, cit., f. qq+1^r dei preliminari.

17. Ci riferiamo qui soprattutto ai risultati raggiunti ed esposti in M. G. PROFETI, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, 1970; in special modo vedi la p. 161.

18. *Fama póstuma a la vida y muerte del Doctor Fray Lope de Vega Carpio*, in *Comedias escogidas de F. L. F. de V. C.*, Juntas en colección y ordenadas por J. E. Harztenbusch, in *B.A.E.*, XXIV, p. XIII. Il processo della visione convenzionale e pertanto sdrammatizzata della morte si ripete qui più volte: vedi ad esempio la p. XI: «Viendo en aquella profanada belleza desteñida la púrpura de sus mejillas, ajada la nieve de su frente, macilento el color de su semblante, quebrados los cristales de sus ojos, traspilladas las perlas de sus dientes, helados los marfiles de sus miembro y deconocida las señas de sus facciones...»

si lega così da un lato alla pratica di un processo enumerativo al limite del virtuosismo,¹⁹ e dall'altra denuncia, al di là dell'esperazione formale, il preciso desiderio di fornire una soluzione letteraria ad una situazione sentimentalmente abnorme. Si rivela quindi, anche da questa prospettiva, quanto di volontario vi fosse nel patetismo della seconda e soprattutto della quarta parte: Montalbán dopo il primo impatto con il concreto, che genera una duplice visione della morte, edulcora e maschera la realtà, la scompone e ricompone secondo canoni intellettuali e letterari, di cui il *romance* esaminato costituisce una prova di più.

E il *milieu* del secolo XVII si dimostra pronto al consumo di un tale intellettualismo e di un tale rigore; quello stesso ambiente che pare gradire le commedie di Montalbán più di quelle del suo maestro,²⁰ indica di apprezzare profondamente anche un tipo di lirica sostanziata dalle stesso atteggiamento, più controllato e volontario che liberamente drammatico ed effusivo: questa è la lezione che sembra scaturire dal manoscritto barcellonese, **inscrivibile in un «indice di gradimento»** barocco tanto poco esplorato quanto stimolante.

Università di Padova.

19. Di tali esercitazioni si rintracciano numerosi esempi nell'opera di Montalbán, indipendentemente dal tema di cui ci occupiamo. Può costituire una campione tipico *Teágenes y Clariquea*, ove il terzo atto si apre con un riassunto in cui ben trentotto versi iniziano con *que* (in *Segundo tomo*, cit., f. 129^r a-129^v a); e poco più tardi si ripete un congiuntivo in inizio di verso per diciassette volte (ivi, f. 129^v a-b).

20. Vedi PROFETI, *Montalbán*, cit., pp. 179-182.