

Sirenenklänge oder Die Geliebte im Wasser.  
Zur Präsenz Petrarcas in Lope de Vegas *Rimas humanas y divinas  
del licenciado Tomé de Burguillos*

BERNHARD KÖNIG

Die Bedeutung von Pietro Bembo's *Prose della volgar lingua* (1525) für die Stabilisierung und überhaupt die Geschichte der italienischen Dichtungssprache ist bekannt: Mit dem Dialog wird, 150 Jahre nach seinem Tod, Petrarca als Musterautor, als Klassiker der italienischen Lyrik kanonisiert. Im Zeichen dieser Kanonisation dürften auch die Gespräche gestanden haben, die weniger als ein Jahr später, im Sommer 1526, Andrea Navagero, ein Freund Bembo's, wie dieser ein Venezianer und von hoher literarischer Bildung, mit dem spanischen Hofmann und Dichter Juan Boscán in Granada führte. Boscán selbst hat darüber in dem vielzitierten Brief an die Duquesa de Soma berichtet, der das zweite Buch seiner – 1543 postum veröffentlichten – Werke einleitet<sup>1</sup>: Navagero habe ihn nicht nur leichthin angeregt, sondern geradezu gebeten, Sonette und andere in Italien geschätzte Formen der Dichtung "auszuprobieren" ('provar'). Er habe dies dann mit viel Mühe und Hingebung getan und in dem Freunde Garcilaso einen hilfreichen Wegbegleiter gefunden.

Im gleichen Brief wird auch der Name Petrarca genannt. Er ist für Boscán derjenige, der die neue Versart, die in Spanien eingebürgert werden soll, also den 'endecasílabo' (in seiner italienischen Klangstruktur), zu höchster Vollkommenheit entwickelt hat. Von den Inhalten, Themen, Motiven, Stilformen der Lyrik Petrarca's ist nicht die Rede. Es geht Boscán offensichtlich ganz vorrangig, wenn nicht sogar ausschließlich, um eine Veränderung des metrischen Systems. Der "hendecasílabo" sei von altem Adel, so heißt es, und er sei geeignet, jede "Materie" in sich aufzunehmen – "o grave o sutil, o dificultosa o fácil". Mit der Orientierung an ihm – Boscán hat eine Reihe von Sonetten und Kanzonen Petrarca's ins Spanische übertragen oder auf Spanisch "imitiert" – fließen dann natürlich auch Eigentümlichkeiten des Stils, Motive und Bilder der poetischen Welt Petrarca's nach Spanien. Doch scheint dies für Boscán selbst sekundär; vorrangig ist das neue Metrum.

<sup>1</sup> Boscán 1999:115-120; zu den folgenden Angaben und Zitaten vgl. Boscán 1999:118-120.

So sehen es auch die Vertreter der 'alten Schule' in ihrer Polemik gegen die 'modernos'. Castillejos launige Verurteilung und Parodie des Neuen ist bekannt.<sup>2</sup> Sie gilt dem Elfsilbler und den neuen Gedicht- und Strophenformen: Sonett, Kanzone, Madrigal, Oktave, Terzine. Umständlichkeit und 'dunkle Weitschweifigkeit' ("oscura prolixidad") sind die Hauptvorwürfe gegen Boscán und Garcilaso. An Eleganz ("en elegancias"), so läßt Castillejo einen der alten Hofpoeten sagen, übertreffe die heimische Reimkunst bei weitem Petrarca's Kanzonen.

Petrarca ist also auch für die Gegner des 'neuen Stils' dessen Klassiker; andere Italiener nennt auch Castillejo nicht. Die 'Sekte' der metrischen Revolutionäre, gegen die er scherzhaft die Inquisition anruft, wird als Sekte von Anabaptisten vorgestellt. Welchen Namen legen sich die poetischen Wiedertäufer zu? Sie nennen sich – das Wort steht im Reim mit "anabaptistas" – sie nennen sich "petrarquistas". Petrarca: ein Martin Luther der Verslehre (auch "Lutero" steht im Reim) – so sieht man im Lager der Traditionalisten in spaßiger Übertreibung (aber konnte ein solcher Diskurs wirklich reiner Spaß sein?) den Ahnherrn der 'Modernen'.

Der 'Glaubenskrieg' ist weder lange noch ernsthaft geführt worden. Anders als in Frankreich, wo die neuen Formen die alten ('rondeaux', 'ballades', 'virelais'<sup>3</sup>) schnell (und fürs erste auch nahezu vollständig) verdrängt haben, bleiben in Spanien die 'trobas castellanas' lebendig und werden von den gleichen Autoren gepflegt, die Sonette und Kanzonen schreiben. Die alten Vers- und Gedichtformen werden rein bewahrt, ihr Motivkreis und Ausdrucksschatz freilich erweitert sich um Elemente der neuen Kunst. Cetina verfasst Glosas auf – im italienischen Original eingefügte – Petrarca-Verse<sup>4</sup>; Francisco de la Torre Endechas, in denen er die Motive seiner Varchi und Della Casa verpflichteten Sonette variiert.<sup>5</sup> Umgekehrt fließen von Boscán bis Quevedo aber auch Bilder, Motive, Stilformeln des einheimischen 'trobar' (auch des katalanischen<sup>6</sup>) in die italianisierende Lyrik ein. Im Detail ist dieser Prozeß der wechselseitigen Durchdringung zweier Formtraditionen allerdings bisher allenfalls ansatzweise untersucht worden; selbst die Zusammenhänge zwischen der 'italianisierenden' Sonett- und Kanzonendichtung Spaniens und ihren italienischen Mustern (einschließlich der *Rerum vulgarium fragmenta* Petrarca's) sind alles andere als wirklich umfassend geklärt.<sup>7</sup> Das liegt teilweise natürlich an der Fülle des zu berücksichtigenden Materials: schon Boscán und Garcilaso knüpften außer an Petrarca selbst an eine Reihe anderer, Petrarca mehr oder auch weniger verpflichteter Italiener (wie z.B. Sannazaro, Bembo, B. Tasso, Ariost, Tansillo<sup>8</sup>)

<sup>2</sup> Castillejo 1927:226-236 ("Reprensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano"). Es handelt sich dabei um die Verse 135-364 der *Obras de conversación y pasatiempo*; zitiert bzw. behandelt werden im folgenden (in dieser Reihenfolge) die Verse 310, 319f., 135-154.

<sup>3</sup> Vgl. Du Bellay 1970:108: "[...] puis me laisse toutes ces vieilles poésies Françoises aux Jeux Floraux de Thoulouze [...]": comme rondeaux, ballades, vyrelais, chantz royaulx, chansons, & autres telles episseries, qui corrompent le goust de nostre Langue [...]"; empfohlen werden stattdessen (Du Bellay 1970:109-112) Epigramme, Elegien, Oden nach antikem Muster und, nach dem Vorbild der Italiener (Du Bellay 1970:120), Sonette: "Sonne moy ces beaux sonnets, non moins docte que plaisante invention Italienne [...]".

<sup>4</sup> Sie sind nicht enthalten in der neuesten Ausgabe (Cetina 1981); man muß sie also in der großen alten Edition *Obras de Gutierre de Cetina* (1895) suchen.

<sup>5</sup> Torre 1984:193-215.

<sup>6</sup> Zur Bedeutung z.B. von Ausias March für Cetina und andere Lyriker des Siglo de Oro vgl. die Einleitung von B. López Bueno in Cetina (1981:40-46) und die dort zitierte Literatur.

<sup>7</sup> Trotz der großen Fülle an Material, das insbesondere Fucilla (1960) zusammengetragen hat. Seither sind natürlich mancherlei Studien zu einzelnen Autoren und Gedichten erschienen, die hier nicht aufgelistet werden können. Wichtig jetzt die Monographie von Navarrete (1997).

<sup>8</sup> Dies sind die wichtigsten Namen, die bereits der erste Garcilaso-Kommentator, Francisco Sánchez de las Brozas, in seinen *Anotaciones* (Salamanca 1574) als Quellen Garcilasos nennt; vgl. den Abdruck dieses Kommentars bei Gallego Morell (1972:265-303).

an, und die Zahl imitierter italienischer Petrarkisten und "Antipetrarkisten", wie man – nicht ganz zu Recht – die Autoren burlesk-parodistischer Versdichtung im Gefolge F. Bernis genannt hat<sup>9</sup>, vergrößerte sich in den folgenden Jahrzehnten zunehmend; und zunehmend wurden auch Gedichte oder Verse Garcilasos, dem gewissermaßen die Rolle eines spanischen Petrarca zufiel, Gegenstand der Imitatio.

Über viele Jahrzehnte hin blieb aber Petrarca selbst, also sein *Canzoniere* (und bis zu einem gewissen Grade auch der Zyklus seiner *Trionfi*), zentrale Referenzinstanz der spanischen 'Petrarkisten'. Daß es selbst auf der Landkarte dieser Beziehungen noch 'terrae incognitae' gibt, hängt mit der vorwiegenden Tendenz der Forschung zusammen, sich auf sozusagen offen zu Tage liegende intertextuelle Zusammenhänge zu konzentrieren und eigentlich nur zu protokollieren, was ohnehin nicht zu übersehen ist. Subtilere Relationen aber, Zeugnisse also höheren künstlerischen Anspruchs (sowohl an die Produktion wie an die Rezeption der Lyrik), blieben unbeobachtet. Hier ist noch viel zu erschließen und zu analysieren.

Ein Beispiel dafür bietet ein lyrisches Werk, das ein gutes Jahrhundert nach Boscán's Begegnung mit Navagero, im Jahre 1634, in Madrid im Druck erschien – ein Beispiel übrigens auch für die Zusammenstellung von Elfsilbler-Sonetten, von Kanzonen und Silvas mit Achtsilbler-Décimas, Villancicos, Glosas und Espinelas in 'einem' Band; sein Titel: *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*<sup>10</sup>. Dieses späte Gedichtbuch Lope de Vegas, der zusammen mit den Gedichten auch ihren Autor erfindet, ist – neben dem Zyklus der siebenzig Lisi-Gedichte Quevedos, die vollständig freilich erst 1670, also fünfundzwanzig Jahre nach dem Tod ihres Verfassers, im Druck vorlagen – das letzte geschlossene lyrische Opus des 'Siglo de Oro', das unmittelbare Präsenz Petrarca's verrät.

Es ist ein burlesker Petrarkismus, der dem Band sein Gepräge gibt<sup>11</sup>; burlesk nicht so sehr im Sinne Bernis, obwohl auch dessen Einfluß durchaus nicht zu übersehen ist, sondern im Geiste von Cervantes<sup>12</sup>, der auf so merkwürdige Weise den alten ritterlich-höfischen Lebens- und Liebesvorstellungen seine Hochachtung zollt, indem er ihre Inkongruenz mit der Realität, dem Alltag seiner Zeit, zum Angelpunkt der Abenteuer seines Ritters von der traurigen Gestalt macht, Don Quijotes also, dessen Leben in der hohen Liebe zur Prinzessin Dulcinea del Toboso seine eigentliche Erfüllung findet, die in ihrer wahren Pracht zu bewundern böse Zauberer ihn so konstant und listenreich hindern. Dulcinea, das Bauernmädchen aus dem Dorf Toboso,

<sup>9</sup> Zur Problematik des Terminus vgl. Schulz-Buschhaus 1968:90-96. Konkret zum parodistisch-burlesken Imitationsverfahren Bernis vgl. Schulz-Buschhaus (1975:427-441), zu der von Berni begründeten Tradition des komischen "Capitolo": Longhi 1983. Grundsätzlich ist daran zu erinnern, daß parodistische 'Kontrafakturen' die 'hohe' italienische Lyrik seit ihren Anfängen begleiten (mit Vorläufern schon in der altprovenzalischen Trobadordichtung und ihren Ausläufern auch im Raum der altgalizisch-  
alportugiesischen Versdichtung); eine systematische und historische Darstellung der entsprechenden Verfahren fehlt bisher.

<sup>10</sup> Zitate nach der Ausgabe Lope de Vega (1976); der Text (nicht aber das Vorwort) ist identisch mit dem entsprechenden Teil der großen Gesamtausgabe Lope de Vega (1983:1.329-1.554). Bei Seitenangaben fügen wir in Klammern jeweils die Seitenzahl dieser großen Ausgabe bei.

<sup>11</sup> Die einzige größere Untersuchung stammt von Vitiello (1973:45-123); der Verfasser geht Motivtraditionen und Formeigentümlichkeiten mit vielfach einleuchtenden Ergebnissen nach, trägt aber zu der uns interessierenden Frage der 'unmittelbaren Präsenz' Petrarca's nichts bei. Gleiches gilt für den Festschriftartikel von Pedraza Jiménez (1981:615-638), der zwar einen Abschnitt "Citas y parodias de Garcilaso" enthält (Pedraza 1981:624-627), entsprechende Zusammenhänge mit Petrarca aber selbst in dem Abschnitt "El *Canzoniere* de Juana" (Pedraza 1981:633-637) weder beobachtet noch analysiert. Eher theoretisch orientiert ist das erste Kapitel von Sánchez Robayna (1983:11-33), in dem der Verfasser im Rahmen einer Gegenüberstellung von Góngoras und Lopes burlesk-parodistischen Verfahren zumindest hier und da (Sánchez 1983:19, 20, 26) Petrarca selbst kurz erwähnt.

<sup>12</sup> Cervantes ist kürzlich eine größere Untersuchung gewidmet worden, deren Zentrum (erstmalig) seine burleske Sonettendichtung vor dem Hintergrund der Entwicklung burlesker Versdichtung in Italien (kurioserweise wird Folengos "macaronische" Epigrammkunst nicht einmal erwähnt) und Spanien bildet: Laskier 1991.

wie Sancho Panza und Don Quijote selbst sie sehen, beim Weizensieben oder auf einem Esel zur Feldarbeit reitend – welch ein Gegensatz zu dem Bild des Edelfräuleins, das Don Quijote im Geiste entwirft! Und nun also die Juana des Lizenziaten Tomé de Burguillos, der es der Deutlichkeit halber auch nicht unterläßt, Don Quijote zu beschwören<sup>13</sup>: Juana, die arme Madrider Wäscherin (um nicht zu sagen: Waschfrau, aber dafür ist sie wohl zu jung)<sup>14</sup>, die am und im Manzanares, dem zum wirklichen Fluß so oft das Wasser fehlt, ihrer Arbeit nachgeht – welch ein Gegensatz zur göttlichen Schönheit jener Damen aus dem Geschlechte Lauras, deren Lob zu singen sonst Sonetten aufgegeben ist. Aber aus dem Geschlechte Lauras stammt gleichwohl und aller irdischen Wirklichkeit zum Trotz Juana; und dies nicht nur, weil die idealisierende Vorstellungskraft des Lizenziaten, der im übrigen (anders als Don Quijote) um die Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit weiß und aus diesem Wissen poetische Funken schlägt, den Zauber einer höheren noch im Alltag einer nüchternen Welt zu sehen vermag. Denn warum erscheint Juana gerade als Wäscherin (während die traditionelle Spielform der burlesken Verzerrung der höfischen Angebeteten in der Tat, wie im Don Quijote, das Mädchen vom Lande, die Bäuerin ist<sup>15</sup>)? Nein, nicht in Erinnerung an Nausikaa, die Tochter des Phäakenkönigs Alkinoos (was immerhin, in Anbetracht zahlreicher anderer Anspielungen auf Figuren der Antike, durchaus denkbar gewesen wäre), sondern weil Petrarca seine Dame in einem exquisiten Madrigal (RVF 52) als “pastorella alpestra et cruda” den Schleier (“velo”) ins Wasser (ob eines Baches, Flusses, Sees, Springquells, bleibt ungesagt) tauchen (“bagnar”) ließ, der ihr schönes blondes Haar vor dem Windhauch zu schützen pflegte – ein Anblick, der den Liebenden, wo doch Sonnenglut herrschte, in Liebesfrost (er)zittern ließ.

Non al suo amante piú Dïana piacque,  
quando per tal ventura tutta ignuda  
la vide in mezzo de le gelide acque,

<sup>13</sup> Die Terzette des an den Parnaß gerichteten Sonetts “Excelso monte” (Lope de Vega 1976:16f. bzw. 1983:1.340f.) lauten:

a tu fuente conducen mi persona,  
poeta en pelo mientras tengo silla,  
vanos deseos de inmortal corona.  
Que para don Quijote de Castilla,  
desdichas me trujeron a Helicon,  
pudiéndome quedar en la Membrilla.

<sup>14</sup> Im “Vorwort an den Leser” (“Advertimiento al señor lector”) des “Herausgebers” Lope de Vega heißt es: “Cuanto a la señora Juana, sujeto de la mayor parte destes epigramas, he sospechado que debía de ser más alta de lo que aquí parece, porque como otros poetas hacen a sus damas pastoras, él [Tomé de Burguillos] la hizo lavandera [...]. Y cuando sea verdad que fue el jabón y la esportilla su ejercicio, Jerjes amó un árbol [...], y siendo tan cierto en el fin de todo amor el arrepentimiento, menos tendrá que sentir el que perdió menos” (Lope de Vega 1976:11f. bzw. Lope de Vega 1983:1.335). Ein Sonett zeigt Juana “columpiándose una tarde con otras doncellas” (Lope de Vega 1976:97 bzw. Lope de Vega 1983:1.421); ein anderes (Lope de Vega 1976:61 bzw. Lope de Vega 1983:1.385) stellt sie der trojanischen Königstochter Polyxene gleich: “Si digo que es la hermosa Policena, / dice que miento [...]”.

<sup>15</sup> In der Lyrik gehören zur Vorgeschichte der ‘komischen’ Übertragung von Konzepten höfischer Liebeslyrik in bäuerliches Milieu, an die Lope anknüpft, die *Nencia da Barberino* Lorenzos de’ Medici, die *Beca di Dicomano* Luigi Pulcis und natürlich die *Zanitonella sive innamoramentum Zaninae et Tonelli* Teofilo Folengos; Lope de Vega wußte, weshalb er Tomé de Burguillos in einem der an ihn, Lope, gerichteten Sonette über das Thema des hohen und niederen Stils Merlinus Cocaius (Folengos ‘nom de plume’) erwähnen ließ (Lope de Vega 1976:89f. bzw. Lope de Vega 1983:1.413f.):

Merlín Cocayo vio que no podía  
de los latinos ser el siempre Augusto,  
y escribió macarrónica poesía.  
Lo mismo intento, no toméis disgusto:  
que Juana no estudió Filosofía,  
y no hay Mecenas como el propio gusto.

ch’a me la pastorella alpestra et cruda  
posta a bagnar un leggiadretto velo,  
ch’a l’aura il vago et biondo capel chiuda.

tal che mi fece, or quand’egli arde ’l cielo,  
tutto tremar d’un amoroso gielo. (RVF 52)<sup>16</sup>

Aus diesem einen Bild entwickelt Lope einen ganzen Strauß von Sonetten auf die schöne Wäscherin, natürlich mit drolligen Brechungen, aber immer in offenen oder versteckten Anspielungen auf das große Modell zurückverweisend. So gleich in dem programmatischen zweiten Sonett des Zyklus<sup>17</sup>, in dem Tomé de Burguillos sich und seine Juana in die Reihe der großen Liebesdichter und der von ihnen Besungenen einreihet. Die Serien heißen Vergil, Properz, Ovid, Catull und, selbstverständlich, Petrarca auf der einen, Amaryllis, Cynthia, Corinna, Lesbia und Laura auf der anderen Seite. Sie alle werden nunmehr überboten durch Tomé, den Dichter “vom flachen Lande” (wenn diese burleske Übersetzung von ‘montañés’ erlaubt ist<sup>18</sup>), und Juana:

yo, pues Amor me manda que presuma  
de la humilde prisión de tus cabellos,  
poeta montañés, con ruda pluma.

Juana, celebraré tus ojos bellos:  
que vale más de tu jabón la espuma,  
que todas ellas, y que todos ellos.<sup>19</sup>

Ein Sonett später sind wir dann auch gleich bei den Metaphern von Eis und Feuersglut, mit denen schon Petrarca in seinem Madrigal gespielt hatte (und an vielen anderen Stellen, wie dann nach ihm so viele andere):

que mientras más tu hielo me desama,  
más arde Amor en su inmortal desvelo.

Críome ardiente salamandra el cielo,  
como sirena a ti, menos la escama;  
[...]

Mi amor es fuego elemental segundo;  
de Scitia tu desdén los hielos bebe<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Zitate aus den *Rerum vulgarium fragmenta* nach der Ausgabe Petrarca (1964) unter Verwendung der Abkürzung RVF sowie unter Angabe von Gedichtnummer und, falls erforderlich, der Verszahl.

<sup>17</sup> Der Titel lautet: “Propone lo que ha de cantar en fe de los méritos del sujeto” (Lope de Vega 1976:14 bzw. Lope de Vega 1983:1.338).

<sup>18</sup> In der Einleitung zu der Separatausgabe der *Rimas* erinnert Blecua im Zusammenhang der Biographie Lopes an dessen Vater, von dem es heißt, er sei “nacido en la Montaña” (Lope de Vega 1976:IX). Als ‘alter ego’ Lopes mag Tomé mit einigen persönlich-familiären Merkmalen des Dichters ausgestattet sein.

<sup>19</sup> Lope de Vega 1976:14 bzw. Lope de Vega 1983:1.338.

<sup>20</sup> Lope de Vega 1976:15 bzw. Lope de Vega 1983:1.339.

Natürlich finden wir Juana beim Wäschewaschen im Fluß als "pastorella" ("alpestra et cruda") wieder:

Dormido, Manzanares discurría  
en blanda cama de menuda arena,  
coronado de juncia y de verbena,  
que entre las verdes alamedas cría,

cuando la bella pastorcilla mía,  
tan sirena de Amor, como serena,  
sentada y sola en la ribera amena,  
tanto cuanto lavaba, nieve hacía<sup>21</sup>.

Als "pastorella" also, aber zugleich, so wiederholt der Text, als Sirene ("tan sirena de Amor, como serena"), nachdem Juana ja schon im vorangehenden Sonett in heiterem Ton als "sirena [...] menos la escama" bezeichnet worden war (obwohl die nach Art einer Meerjungfrau mit einem Fischeschwanz versehene Sirene in der mythologischen Ikonologie eher eine seltene Ausnahme darstellt<sup>22</sup>). Neben den schönen Augen gehört der verführerische Wohlklang der Stimme seit Petrarca Laura zu den festen Attributen weiblicher Schönheit, und Laura selbst ist die erste Sirene der neueren Lyrik, wenn auch – wenigstens an einer der beiden Stellen des *Canzoniere*, wo Petrarca das Wort gebraucht, in einem Lauras Singen preisenden Sonett – nicht unbedingt eine die Sinne betörende: "questa sola fra noi *del ciel* sirena" (RVF 167, 14). Juanas Sirenengesang zu besingen, gehört zu Tomás Programm wie das Besingen des Glanzes ihrer Augen – und, in wiederum burllesker Brechung, ihres geschürzten Rockes<sup>23</sup>, ihrer Seife und Wäschestücke:

Yo cantaré con lira destemplada,  
¡oh sirena bellísima de Europa!,  
tu enfaldo ilustre, tu jabón, tu ropa,  
del patrio río en su cristal bañada<sup>24</sup>.

Seit Homer sind aber Sirenen und ihr Gesang Sinnbild und Inbegriff größter Gefährdung; Augen und Ohren abzuwenden und zu verschließen, war denn (wie Odysseus) auch Petrarca als geboten, freilich auch als nicht möglich erschienen:

[...] che devea torcer li occhi  
dal troppo lume, e di *sirene* al suono  
chiuder li orecchi (RVF 207, 81-83).

<sup>21</sup> Lope de Vega 1976:19 bzw. Lope de Vega 1983:1.343.

<sup>22</sup> Als "göttliche Mischwesen aus Vogel- und Mädchenleibern" definiert Hunger (1953:328 s.v.) die Sirenen. In Hederich (1986:2.223) erfährt man mehr: "Nach einigen [i.e. Autoren] werden sie auch von unten her als halbe Fische gebildet, und sollen sich im Meere aufgehalten haben [...]. Allein, solches hat keinen Grund in dem Alterthume". Die vier exquisiten Wassernymphen aus Garcilasos bekannter 3. Ekloge, an die man als erstes denkt, sind mit "blancos pies" ausgestattet.

<sup>23</sup> Der 'enfaldo' (Blecia [Lope de Vega 1976:15 bzw. Lope de Vega 1983:1.339] kommentiert: "falda recogida o enfaldada") hat eine antike Tradition. Er gehört zu Diana in jener Episode mit dem sie unabsichtlich, aber deswegen nicht schuld- und straflos beobachtenden Actaeon, auf die Petrarca im Madrigal 52 anspielt, das Lope bei seiner 'Parodie' vor Augen stand; Ovid (*Metamorphosen*, III, 156) spricht von der "succincta Diana".

<sup>24</sup> Lope de Vega 1976:15 bzw. Lope de Vega 1983:1.339.

Was wird daraus bei Lopes Tomé und seiner "sirena"? Es wird daraus ein Sonett mit dem Titel "Describe el poeta su Juana en forma de sirena, sin valerse de la fábula de Ulises":

De dulces seguidillas perseguidos,  
lavando Juana en la ribera amena  
del río, que entre lazos de verbena,  
verdes construye a los gazapos nidos.

de Ulises quise hacer mis dos sentidos,  
pero estaba tan bella de sirena,  
que viendo y escuchando hasta la arena,  
los vi anegados y lloré perdidos.

Allí el deseo y el amor iguales,  
lince del agua en círculos sutiles,  
buscaban bienes aumentando males.

Yo, con los ojos como dos candiles,  
«Vengad – dije – mi ardor, dulces cristales,  
pues que tenéis allá sus dos marfiles.»<sup>25</sup>

Statt einer ausführlichen Interpretation, die gewiß reizvoll wäre, sei hier nur der Blick auf die Schlußpointe dieses konzeptistisch-manieristischen Gedichts gelenkt, die nämlich ebenfalls wieder ganz unmittelbar auf Petrarca zurückverweist. Das Wasser des Manzanares, so haben wir gerade gelesen, wird aufgefordert, Rache zu nehmen für die Liebesglut ("far vendetta" in diesem Sinne ist ebenfalls schon bei Petrarca geläufig<sup>26</sup>), das heißt Juanas Hände ("sus dos marfiles") zu küssen. In neuem Gewand, aber immer noch in petrarcaschem Gewand (auch "avorio", die italienische Entsprechung für "marfil", findet sich mehrfach als Schmuckmetapher für Lauras Hand bei Petrarca<sup>27</sup>), erscheint hier das Schlußterzett des an die Rhône gerichteten Sonetts 208 des *Canzoniere*, dessen schneller als er selbst eilendem Wasser der liebende Dichter zuruft: 'Küsse ihren Fuß, oder ihre schöne weiße Hand' –

Basciale 'l piede, o la man bella et bianca (RVF 208, 12).

Mit anderen Worten: Bei Lope wird ein ganz konkret unmittelbar auf Petrarca zurückgehendes Motiv mit Worten und Wendungen, die Petrarca an anderen, dem Sinne nach aber eng verwandten Stellen verwendet ("far vendetta", "avorio"; in spanischer Version: "vengar"; "marfil"), neu gefaßt, zugleich aber auch neu gewendet.

<sup>25</sup> Lope de Vega 1976:94f. bzw. Lope de Vega 1983:1.418f.

<sup>26</sup> Vgl. insbesondere den Schluß des letzten der drei Sonette auf Lauras Hände und Handschuh: "per far almen di quella man vendetta / che de li occhi mi trahe lagrime tante" (RVF 201, 13f.); vgl. außerdem z.B. den Anfang des Sonetts RVF 256 ("Far potess'io vendetta di colei").

<sup>27</sup> "[...] la man ch'avorio et neve avanza", heißt es (RVF 181, 11); und von Lauras Handschuh, "che copia netto avorio et fresche rose" (RVF 199, 10). An einer Stelle (RVF 131, 10) steht "avorio" allerdings auch als Schmuckmetapher für die Zähne, für die sonst "perle" zu stehen pflegt.

Natürlich läßt sich Lope auch nicht die Metaphorik der blütenzaubernden Kraft des Sonnenblicks Lauras entgehen. Petrarca hat das Motiv vielfältig variiert<sup>28</sup>, so auch im Rhône-Sonett (RVF 208). Dort heißt es, an Lauras Wohnsitz sei

l'erba piú verde, et l'aria piú serena<sup>29</sup>.  
Ivi è quel nostro vivo et dolce sole,  
ch'addorna e 'nfiora la tua [i.e. des Flusses] riva manca (RVF 208, 8-10).

So sehen wir denn bei Lope gleich im Anschluß<sup>30</sup> an das "Sirenen-Sonett", in dem sie "seguidillas" trällert, Juana in der Morgensonne am Flusse, selbstverständlich wiederum am Manzanares und wiederum singend – nicht irgendwelche himmlisch-bezaubernden Laute, sondern Gaunerromanzen und modische "Schlager" ("jácara y andola"), wie es bei einer Wäscherin aus dem Volke denn wohl auch näher liegt:

Abría el sol, dejando el alba a solas,  
con manos de oro la oriental ventana,  
y en el primero albor de la mañana,  
trinaban filomenas y tortolas.

Cuando cantando jácara y andola,  
calva una piedra, acicalaba Juana,  
dando a los campos más jazmín, más grana,  
más risa al río y más nevadas olas.

Aunque decir que entonces florecieron,  
y por ella cantaron ruiseñores,  
será mentira, porque no lo hicieron.

Pero es verdad que, en viendo sus colores,  
a mí me pareció que se rieron  
selvas, aves, cristal, campos y flores<sup>31</sup>.

Wenn also Blütenpracht und Vogelsang auch 'nicht' durch sie bewirkt werden – in der Zurückweisung der traditionellen Hyperbolik durch den Federstrich einer simplen Negation liegt der Reiz des Spiels mit der Tradition –, die Welt wird gleichwohl schöner durch die Geliebte, mag sie nun auch nur eine einfache Juana sein, vielleicht sogar nicht ganz frei von "algunas partes feas", wie ein anderes Sonett sagt. Entscheidend sind, so erklärt der Liebende dort seiner Dame, die keine "Dame" mehr ist, nicht die Hyperbeln der Poetik, sondern die Gefühle der Zuneigung:

<sup>28</sup> Besonders einprägsam in der bildlichen und klanglichen Verschränkung von Laura und "L'aura": "L'aura gentil che rasserena i poggi / destando i fior' per questo ombroso bosco (RVF 194, 1f.); in RVF 165 (1-4) ist es Lauras "candido pie", der mit der Wunderkraft begabt ist "che 'ntorno i fiori apra et rinove".

<sup>29</sup> Der Ausdruck ist im Grunde identisch mit dem Sonettanfang "L'aura serena" (RVF 196); im Reim (wie in Lopes oben schon zitiertem Vers "tan sirena de Amor, como serena") steht das Epitheton auch zur Charakterisierung von Lauras Stirn: "[...] quella fronte, piú che 'l ciel serena" (RVF 220, 8). – Vor dem Hintergrund der zitierten Sonettanfänge ("L'aura gentil", "L'aura serena") verdient angemerkt zu werden, daß Lope eine dritte Variante Petrarcas ("L'aura soave" [RVF 198, 1]) als Anfang eines Sonetts übernommen hat: "Aura silave y mansa, que respiras" (Lope de Vega 1976:53 bzw. Lope de Vega 1983:1.377).

<sup>30</sup> Genauer: im übernächsten Sonett.

<sup>31</sup> Lope de Vega 1976:95f. bzw. Lope de Vega 1983:1.419f.

basta que para mí tan linda seas<sup>32</sup>.

Dies alles, so wird man behaupten dürfen, ist ein letztes Variationsverfahren des genuinen Petrarkismus. Denn noch in der burlesken Aufhebung seiner Themen und seiner Stilformen werden diese zur Sprache gebracht, wird paradoxerweise petrarcasche Substanz bewahrt.

Bewahrt werden damit auch, dies sei zum Schluß wenigstens angedeutet, noch einige der kleinsten Elemente des von Petrarca entwickelten Stils der Verssprache. Zu der Lektion, die die Spanier bei Petrarca lernen wollten und, wenn nicht seit Boscán, so doch seit Garcilaso gelernt haben, gehört das Kapitel der harmonischen Vergestaltung, der Wort- und Silbenwahl nach ihrer Klangqualität, der Auswahl, Zahl und Position der Epitheta, der rhythmisch-musikalischen Fügung der Vokale und Konsonanten, ganz zu schweigen von den Organisationsprinzipien größerer Einheiten, Parallelismen und Oppositionen auf der Ebene des Satzes und der metrischen Strukturen, der Korrelationen, wie sie Dámaso Alonso so gründlich analysiert hat<sup>33</sup>.

Dámaso Alonso hat durchaus auch Klangphänomenen nachgespürt und die besondere Wirkung bestimmter phonischer Strukturen erläutert. Im Góngora-Kapitel seiner *Poesía española* etwa hat er unter der Überschrift "Imágen de la oscuridad" den *Polifemo*-Vers

infame turba de nocturnas aves

eingehend und eindringlich analysiert<sup>34</sup>. Zu ergänzen wäre aus der Sicht der Stilgeschichte allerdings, daß diese Technik der Silbenwiederholung unter (gleich oder, wie hier, unterschiedlich starken) Versakzenten, die auch Lope gern verwendet<sup>35</sup>, unmittelbar auf Petrarca zurückgeht und bei ihm vielfach belegt ist, wie z. B. in diesen Versen:

piena di rose et di dolci parole (RVF 200, 11);

e i vaghi spirti in un sospiro accoglie (RVF 167, 2).

Doch von größerem Gewicht, und bisher nie recht gewürdigt (weder im Einzelnen noch systematisch), ist ein weniger auffälliges, aber gerade deswegen noch wirkungsvolleres Phänomen: das der unaufdringlichen Silbenwiederholung zur Erzielung von Resonanz und Klangfülle – ein Stilmittel, dessen Einsatz im übrigen ebenso (um zwei Grenzfälle zu bezeichnen) im Dienst der Evokation elegisch-melancholischer Stimmung wie der Zuspitzung einer überraschenden konzeptistischen Pointe stehen kann, also für sich genommen keine 'absolute' Bedeutung hat. Derlei 'unaufdringliche' Klangwiederholungen finden sich seit Garcilaso in spanischen Versen, die im Gedächtnis haften bleiben, ohne dass man auf Anhieb Gründe dafür anzugeben wüßte. Auch für dieses Verfahren ist Petrarca der Lehrmeister; auf der Ebene der "Kleinsten Elemente" gehört es zu den wichtigsten Merkmalen authentischer Petrarca-Nachfolge. Im Grunde liefert es deutlichere Indizien dafür als alle Metaphern von

<sup>32</sup> Lope de Vega 1976:17 bzw. Lope de Vega 1983:1.341.

<sup>33</sup> Mehrere einschlägige Arbeiten sind zusammengestellt in Alonso (1963); von den zahlreichen weiteren Untersuchungen sei hier nur der Abschnitt "Un segundo Lope: manierismo petrarquista" in Alonso (1952:431-440) erwähnt. Vgl. außerdem Scheid 1966:5-38 ("Korrelation").

<sup>34</sup> Alonso 1952:325-335, hier: 328.

<sup>35</sup> So z.B. in komisch-burlesker Absicht und geradezu als Binnenreim in dem Vers "Mas si envidiar un sastre no es desastre" (Lope de Vega 1976:24 bzw. Lope de Vega 1983:1.348).

Eis und Schnee, Feuer und Flamme, die neben den hyperbolischen Schmuckmetaphern (Gold, Korallen, Perlen, Elfenbein) und den von D. Alonso untersuchten Formtypen der Korrelation gemeinhin als herausragendes Signum petrarkistischer Lyrik gelten.

Klangfiguren dieser Art pflegen an wichtigen Stellen zu stehen, unter anderem also im Gedichteingang oder am Gedichtende. Eines der oben behandelten und vollständig abgedruckten Lope-Sonette beginnt mit einem solchen Vers:

De dulces seguidillas perseguidos.

Was den Klang dieses Verses bestimmt, ist leicht zu beschreiben: Die Haupttonsilbe des Verses (also die 10. Silbe) ist in der unbetonten Silbe vor dem ersten vollen Versakzent (der hier, in einem 'endecasílabo a maiore', auf der 6. Silbe liegt), vorweggenommen (-gui-); und nicht nur dies: auch die dieser Silbe vorausgehende Silbe [-se-] ist in beiden Fällen identisch, darüber hinaus sogar auch noch der zur folgenden Silbe überleitende (und zu ihr gehörige) Konsonant (-d-).

Der Klang der entscheidenden Tonsilbe des Verses wird durch dieses Verfahren zugleich vorbereitet und gestützt; seine Resonanz wird, wie schon gesagt, 'unaufdringlich' verstärkt. Scheinbar ohne Mühe und Aufwand entsteht Klangfülle, die ihrerseits den Sinngehalt (wohlgemerkt: in Abhängigkeit jeweils vom semantischen Gehalt des betonten Wortes) trägt und hervorhebt.

Das Verfahren begegnet in Spanien zuerst bei Garcilaso de la Vega. Gerühmt als eindrucksvollstes Zeugnis der "neuen Kunst" seit jeher, auch und gerade seines melodischen Duktus wegen, zielt das Sonett "Oh dulces prendas, por mi mal halladas"<sup>36</sup> bis heute jede Anthologie spanischer Lyrik. Ein Gedicht der Trauer, nicht notwendigerweise um den Verlust der Geliebten, aber doch um den Verlust einstigen Liebesglücks, das der Anblick eines nicht näher genannten Gegenstands in der Erinnerung wachruft und als verloren schmerzlich bewußt macht. Die ersten zwei Zeilen setzen, wie schon der 'Brocense' kommentiert,<sup>37</sup> Didos

Dulces exuviae dum fata deusque sineba(n)t<sup>38</sup>

ins Spanische um. Wie in die Vergil-Imitatio Petrarca-Reminiszenzen einfließen, hat Rafael Lapesa in seinem nach wie vor unüberholten Garcilaso-Buch ebenso deutlich gemacht wie die metrisch-rhythmischen und die rhetorisch-stilistischen Wirkungsmittel des Dichters. Zum letzten und suggestivsten Vers merkt er jedoch nur an: "[...] remata el poema con el maravilloso baluceo del último verso"<sup>39</sup> Etwas genauer hätte sich aber doch wohl sagen lassen, woher der Klangreiz dieser Schlußzeile rührt:

verme morir entre memorias tristes.

Er rührt her aus der 'unaufdringlichen', sich wie ganz selbstverständlich einstellenden zweifachen Silbenfolge "me"- "mo", einmal vor der ersten akzentuierten Silbe des endecasílabo (hier: "a minore"), dann in Vorton- und Tonsilbe des Nebenakzents der zweiten Vershälfte,

<sup>36</sup> Zitiert nach der Ausgabe: Garcilaso 1969:46; das Sonett X (Garcilaso 1969:46: "Oh dulces prendas").

<sup>37</sup> Vgl. seinen bei Gallego Morell abgedruckten Kommentar (Gallego Morell 1972:267); entsprechend auch Fernando de Herrera in seinen *Anotaciones* (Gallego Morell 1972:340).

<sup>38</sup> Vergil, *Aeneis*, IV, 651.

<sup>39</sup> Lapesa 1985:123.

auf die dann – in "tristes" – der eigentliche Versakzent folgt, der seinerseits die Vokalqualität des ersten Akzents ("rir") und die Doppelkonsonanz "-tr-" (aus "entre") aufnimmt.

Auch dieses Verfahren geht unmittelbar auf Petrarca zurück, der es im übrigen (was hier nicht demonstriert werden kann) vielfältig variiert und dabei, wie das zweite Beispiel zeigt, mit der Rücknahme beider wiederholter Silben in Vortonposition besondere Wirkung erzielt:

ivi manca l'ardir, l'ingegno et l'arte (RVF 308, 14);

die' con tanti sospir', con tal sospetto (RVF 285, 3).

Lassen wir es bei diesen Andeutungen bewenden. Versrhythmus und Versmusik der spanischen Lyrik zwischen Garcilaso und Lope de Vega sind, daran kann kein Zweifel sein (wenn auch noch viel zu untersuchen bleibt), ebenso von Petrarca – und seinen italienischen Nachfolgern – geprägt wie die Motive und Grobstruktur des Sonetts. Selten freilich ist es einem Lyriker geglückt, 'imitatio' und 'variatio' Petrarca so geistvoll, bezaubernd und mit so leichter Hand zu gestalten wie Lope de Vega, dem "más admirable de nuestros sonetistas del siglo XVII"<sup>40</sup>.

#### Bibliographie:

- Alonso, Dámaso (1952): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos (BRH, II, 1).
- Alonso, Dámaso; Bousoño, Carlos (<sup>3</sup>1963): *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid, Gredos (BRH, II, 3).
- Boscán, Juan (1999): *Obra completa*, ed. C. Clavería. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas 453).
- Castillejo, Cristóbal de (1927): *Obras*, Bd. II, ed. de J. Domínguez Bordona. Madrid, La Lectura (Clásicos Castellanos).
- Cetina, Gutierre de (1895): *Obras*, ed. de J. Hazañas y la Rúa, 2 Bde. Sevilla, Imp. de Francisco de P. Díaz.
- Cetina, Gutierre de (1981): *Sonetos y madrigales completos*, ed. B. López Bueno. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas 146).
- Du Bellay, Joachim (1970): *La Deffence et Illustration de la Langue Françoise*, ed. crit. de H. Chamard. Paris, STFM.
- Fucilla, J.G. (1960): *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid, CSIC (RFE, Anejo 72).
- Gallego Morell, A. (1972): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid, Gredos (BRH, IV, 7).
- Garcilaso de la Vega (1969): *Poesías castellanas completas*, ed. E.L. Rivers. Madrid, Castalia (Clásicos Castalia 6).
- Hederichs, B. (1986): *Gründliches mythologisches Lexikon*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Leipzig <sup>1</sup>1770).
- Hunger, H. (<sup>4</sup>1953): *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Wien, Brüder Hollinek.

<sup>40</sup> So ein Kenner ersten Ranges, J. F. Montesinos (Lope de Vega 1960:LIV, [Einleitung]).

- Lapesa, Rafael (<sup>3</sup>1985): *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid, Revista de Occidente.
- Laskier Martín, A. (1991): *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press.
- Longhi, S. (1983): *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*. Padova, Antenore.
- Navarrete, I. (1997): *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*. Madrid, Gredos (BRH, II, 402).
- Pedraza Jiménez, F. (1981): "La parodia del petrarquismo en las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega". In: *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca, Caja de ahorros, S. 615-638.
- Petrarca, Francesco (1964): *Canzoniere*, ed. de G. Contini. Torino, Einaudi (Nuova Universale Einaudi 41).
- Sánchez-Robayna, A. (1983): *Petrarquismo y parodia. Tres estudios sobre Góngora*. Barcelona, Ediciones del Mall, S. 11-33.
- Scheid, S. (1966): *Petrarkismus in Lope de Vegas Sonetten*. Wiesbaden, Steiner.
- Schulz-Buschhaus, U. (1968): "Antipetrarkismus und barocke Lyrik. Bemerkungen zu einer Studie Jörg-Ulrich Fechners". In *Romanistisches Jahrbuch* 19, S. 90-96.
- Schulz-Buschhaus, U. (1975): "Satire oder Burleske? Bemerkungen zu Bernis Sonett *Un dirmi ch'io gli presti o ch'io gli dia*". In: *Romanische Forschungen* 87, S. 427-441.
- Torre, Francisco de la (1984): *Poesía completa*, ed. de M.L. Cerrón Puga. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas 207).
- Vega, Lope de (1960): *Poesías líricas*, ed. de J.F. Montesinos, 2 Bde. Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos 68 u. 75).
- Vega, Lope de (1976): *Rimas de Tomé de Burguillos*, ed. J.M. Blecua. Barcelona, Planeta (Hispanicos Planeta 5).
- Vega, Lope de (1983): *Obras poéticas*, ed. J.M. Blecua. Barcelona, Planeta (Clásicos Universales 66).
- Vitiello, J. (1973): "Lope de Vega's *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*". In: *Annali, Sezione Romanza* 15 (Istituto Universitario Orientale), S. 45-123.